

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение высшего профессионального образования  
«Владимирский государственный университет  
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

# ЛИТЕРАТУРА И КИНО – В ПОИСКАХ ОБЩЕГО ЯЗЫКА

Материалы всероссийской научно-практической конференции

*22 – 23 мая 2013 г.*

*Владимир*



Владимир 2014

УДК 82+77  
ББК 84+85.37  
Л64

***Рецензенты:***

Доктор филологических наук, профессор  
ведущий научный сотрудник Института мировой литературы  
им. А. М. Горького Российской академии наук  
*И. С. Приходько*

Кандидат филологических наук  
старший преподаватель кафедры культурологии и литературы  
Шуйского филиала Ивановского государственного университета  
*А. Е. Рылова*

***Редакционная коллегия:***

*О. В. Февралева*, кандидат филологических наук, доцент  
(ответственный редактор)

*Е. М. Гуделева*, кандидат филологических наук, доцент

*Н. В. Корнилов*, кандидат филологических наук, доцент

*В. К. Никитина*, старший преподаватель

Печатается по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

**Л64 Литература** и кино – в поисках общего языка : материалы все-  
рос. науч.-практ. конф. 22 – 23 мая 2013 г., Владимир / Владим.  
гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ,  
2014. – 120 с. – ISBN 978-5-9984-0456-6.

Представлены материалы всероссийской научно-практической конференции «Литература и кино – в поисках общего языка», проводившейся 22 – 23 мая 2013 года на базе кафедры журналистики Владимирского государственного университета. В большинстве научных статей рассмотрены различные аспекты темы «Писатель и журналист в киноискусстве»: образ литератора и журналиста в кинематографе; кинематографическая деятельность художника слова; способы передачи авторской позиции писателя при экранизации литературных произведений. Издание адресовано всем, кто интересуется историей мировой культуры экрана.

УДК 82+77  
ББК 84+85.37

ISBN 978-5-9984-0456-6

© Коллектив авторов, 2014  
© ВлГУ, 2014

## ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Настоящий сборник продолжает серию одноименных изданий и включает в себя статьи участников пятой Всероссийской научно-практической конференции «Литература и кино – в поисках общего языка», состоявшейся в мае 2013 года на базе Гуманитарного института ВлГУ. Активнейшее участие в её подготовке и работе приняли сотрудники кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью Гуманитарного института и кафедры литературы Педагогического института ВлГУ. Свои доклады на конференции представили также гости из Москвы, Нижнего Новгорода, Самары и Барнаула.

Из множества аспектов в данном сборнике выделены темы «Образ литератора в кинематографе» (статьи О.В. Февралёвой, М.Э. Шараповой, Е.Ю. Сударкиной) и «Кинотворчество прозаика, драматурга, поэта» (Статьи Е.В. Абрамовских, Д.В. Марьина, К.Р. Гинойн). Не остались без внимания проблемы экранизации художественного текста и кинопроизведения, вдохновлённые литературными мирами (статьи Т.А. Склизковой, В.В. Королёвой, Ю.Д. Коровиной, И.С. Голубева).

Сборник открывают фундаментальные, высокотеоретические, украшенные тем не менее яркими примерами, материалы Е.В. Абрамовских, Н.П. Баландиной, И.Г. Драч, М.В. Ладилевой. Постепенно проблематика статей становится более узкой и конкретной.

Как и в предыдущем сборнике, в соседстве оказываются тематически близкие публикации. Одно бинарное единство составляют работы, рассматривающие биографические фильмы о Л.Н. Толстом и последнюю кинопостановку романа «Анна Каренина»; другое – ис-

следующие кинообраз Ф. Кафки, специфику его творческого метода и мироощущения, процесс создания новеллы «Превращение» – и киноверсию этой новеллы, воссоздающую не столько сюжет, сколько кафкианский дух и взгляд на вещи.

Фантасмагория, гротеск, художественный эксперимент стали едва ли не ведущим объектом исследовательского внимания в сборнике. Не случайно две статьи – М.Э. Шараповой и В.В. Королёвой – посвящены анимационным произведениям, наиболее свободным от «жизнеподобия», воссоздающим изощрённые фантазии Э.Т.А. Гофмана и самоощущение А.С. Пушкина. Гармонирует с кафкианско-гофмановской темой и разбор авангардистского киносценария Ф.Г. Лорки, близкого к сюрреализму.

Редколлегия надеется, что материалы сборника вызовут интерес учёных-искусствоведов, исследователей-филологов и читателей, равнодушных к проблеме взаимодействия литературы и кино.

**ФОРМЫ РЕАЛИЗАЦИИ  
СЛОВЕСНОГО НАРРАТИВА В КИНЕМАТОГРАФЕ  
(на материале экранизации повести Ю. Визбора  
«Завтрак с видом на Эльбрус»)**

В кинофильме и в художественном произведении презентация составляющих элементов принципиально различна и диктуется законами каждого вида искусства. Если в кинофильме элементы представляются кинокамерой, то в литературном произведении элементы даны посредством «семиотического акта языкового обозначения» (В. Шмид).

По словам В. Шмида, «в кинофильме мысли, чувства, желания, точка зрения персонажа могут изображаться исключительно косвенным образом, т.е. индициальными знаками, такими как выражение лица, поведение или внешняя речь соответствующего персонажа, с одной стороны, и презентация определенных картин внешнего мира, с другой. В последнем случае на отражение внутреннего состояния персонажа в картинах внешнего мира и на связанную с этим субъективность и возможную «ненадежность» (*unreliability*) презентации внутреннего мира нередко указывают на определенные приемы, такие как переход от цветной к черно-белой картине, отстраняющий цветовой тон кадра или же странное увеличение масштаба кадра» [7].

Однако существует множество примеров заимствования кинематографом приемов литературы, а литературой – кинематографа.

Кино и словесное искусство были соотнесены в статье Ю. Тынянова «Об основах кино». В этой работе выводы из книги «Проблема стихотворного языка» (1924) автор переносит со стиха на кино, причем кадр рассматривался как эквивалент стиха: «Кадры в кино не “развертываются” в последовательном строе, постепенном порядке, – они *сменяются*. Такова основа монтажа. Они сменяются, как один стих, одно метрическое единство, сменяются другим – на

точной границе. Кино делает *скачки* от кадра к кадру, как стих от строки к строке. Как это ни странно, но если проводить аналогию кино со словесными искусствами, то единственной законной аналогией будет аналогия кино не с прозой, а со стихом» [4, с. 51].

Б. Эйхенбаум в работе «Проблемы киностилистики» говорит о том, что невозможно представить себе искусство кино без «слова»: «в кино выключено слышимое слово, но не выключена мысль, то есть внутренняя речь. Изучение особенностей этой киноречи – одна из самых важных проблем в теории кино» [8, с. 20–21].

Одной из форм передачи внутренней речи являются надписи, являющиеся необходимыми смысловыми акцентами кинофильма. Б. Эйхенбаум настаивает на необходимости различать виды и функции надписей. Он предлагает разграничивать два типа надписей: «повествовательного характера» и «разговорные». Повествовательные надписи «от автора», разъясняющие, а не дополняющие, по мнению исследователя, «наиболее неприятный и чуждый кино вид надписей» [8, с. 20–21], поскольку «они *заменяют* собой то, что должно быть показано и, по существу киноискусства, *угадано* зрителем. Они свидетельствуют поэтому о недостатках сценария и о недостаточной кинематографической выдумке режиссера. Такая надпись прерывает не только движение фильма на экране, но и поток внутренней речи, заставляя зрителя превратиться на время в читателя и *запомнить* то, что на словах сообщает ему “автор”» [8, с. 20–21].

Второй тип надписей – надписи разговорные, составлены с учетом особенностей кино, вовремя помещенные. «Короткие титры, появляющиеся в те моменты, когда на экране идет диалог, и сопровождающие собой определенные и характерные жесты актеров, воспринимаются как совершенно естественный элемент фильма. Они не заменяют собой того, что можно сделать иначе, и не разрывают киномышления, если сделаны применительно к законам кино (большую роль при этом играет самая графика надписей). Раз диалог должен дойти до зрителя, то помощь надписи необходима. Разговорная надпись не заполняет собой сюжетной пустоты и не вводит в фильм повествующего «автора», а только заполняет и акцентирует то, что зритель видит на экране» [8, с. 20–21]. В качестве примера Б. Эйхен-

баум приводит надписи в комических фильмах, усиливающие комический эффект: «Еврейское счастье», «Знак Зорро» («Видели ли вы что-нибудь подобное?»), «Трус» («Садитесь!»).

По мнению исследователя, «надписи – совершенно законная часть фильма, и весь вопрос только в том, чтобы они не превращались в литературу, а входили бы в фильм как ее естественный элемент, кинематографически осознанный» [8, с. 20–21].

Итак, к словесному нарративу в кино относятся: прямая передача внутреннего мира героя при помощи «словесного изложения внутренней речи персонажа в форме *voice-over*, закадрового перевода» [7], надписи, характеризующих время, место действия, хронологию событий или ее нарушение.

К приемам киноискусства в литературе следует отнести монтажную композицию. «Монтаж в литературе – в широком смысле: соположение разнящихся по предметной отнесенности, структуре или генезису элементов текста. Термин пришел в филологию из киноэстетики» [5, с. 130]. Монтаж – кинематографическая техника разбивки изображаемого на отдельные разнородные «кадры» и их «склеивание».

Материал, выбранный для анализа, является уникальным, поскольку перед нами пример «литературного кинофильма» и «кинематографичной повести».

Повесть Ю. Визбора<sup>1</sup> «Завтрак с видом на Эльбрус» была написана в 1983 году. Экранизирована в 1993 (Центрнаучфильм, ТО

---

<sup>1</sup> Ю. Визбор в большей степени известен как поэт, бард, исполнитель своих песен, прозаик и драматург. Однако сам Ю. Визбор считал журналистику главной своей профессией. Он был членом Союза журналистов и Союза кинематографистов. Свою журналистскую деятельность начинал как внештатный корреспондент молодежной редакции Госкомитета по телевидению и радиовещанию в 1958 году. Он был одним из инициаторов создания радиостанции «Юность» (вышла в эфир в 1962 году) и издателем журнала с пластинками «Кругозор». Ю. Визбор активно ездил по стране, до 80 командировок в год. Поездки во все концы страны дают ему массу впечатлений, тем, сюжетов, которые воплощались в очерках, рассказах, статьях на страницах периодики. В 1970 году Визбор пробует свои силы в документальном кинематографе, работает в творческом объединении «Экран» ЦГ. В «Экране» и на других студиях с участием Визбора снято более сорока фильмов. «Гражданская позиция художника в то время проявлялась уже и в том, в частности, что он не создавал верноподданнических фильмов, не восхвалял наших мнимых успехов и достижений» [1, с. 8].

«ЭКРАН» (ОСТАНКИНО) / РОСКОМКИНО/АСС-ВИДЕО). Сценаристы – Ю.Ю. Морозов, Е. Богатырев, Н. Малецкий. Режиссер – Николай Малецкий. В ролях – Игорь Костолевский, Вера Сотникова, Вера Каншина, Игорь Шавлак, Михаил Филиппов, Альберт Филозов, Вениамин Смехов, Юрий Саранцев, Андрей Сухарь, Наталья Рычагова, Михаил Гамулин, Владимир Епископосян, Татьяна Рудина.

В структуре кинофильма «Завтрак с видом на Эльбрус» словесный нарратив является доминантным.

С одной стороны, этот принцип может рассматриваться как недостаток, признак «литературщины», недопустимый для киноискусства. С другой, напротив, как определяющий зрительские стратегии, поскольку в основе кинофильма – личность журналиста, человека, связанного с литературным трудом. Кинофильм последовательно погружает зрителя в атмосферу редакционных будней (написание статьи, редакционная правка), писательского труда – работы над книгой, замысел которой герой обдумывает и все никак не может найти время для воплощения. И композиционно киноповествование представляет собой несколько глав – «дней», записей из дневника главного героя.

Рассмотрим особенности реализации словесного нарратива в экранизации «Завтрак с видом на Эльбрус» и его функциональность.

**1. Прямая передача внутреннего мира героя** при помощи словесного изложения внутренней речи персонажа в форме закадрового перевода.

*Эпизод 1.* «Полюбив Ларису, я потерял все: ребенка, которого любил, жизнь, которая складывалась и наконец-то сложилась за десять лет, друзей, которые единодушно встали на сторону моей бывшей жены, чем меня, надо сказать, тайно радовали. Иногда по ночам, сидя с Ларисой в ее зашторенной квартире с отключенным на ночь телефоном, мы чувствовали себя почти как в осажденной крепости. Я перестал писать. Я перестал ездить в горы. Я избегал долгих командировок. Каждая минута, проведенная без Ларисы, казалась мне потерянной. Мы без конца говорили и говорили, иногда доходя почти до телепатического понимания друг друга. Соединение наших тел стано-

вилась лишь продолжением и подтверждением другого, неопишимо прекрасного соединения – соединения душ. Я пытался разлюбить то, что любил долгие годы. Вся арифметика жизни была в эти дни против меня. За меня была лишь высшая математика любви, в которую мы оба клятвенно верили».

*Видеоряд:* включенный телевизор без изображения, включенный светильник, бокалы с недопитым вином, «зашторенная квартира Ларисы», героиня спит на плече героя, отключенный телефон, видео с горнолыжниками.

*Эпизод 2.* «Все, что происходило у нас с Ларисой, не было притворством, игрой, фальшью. Это была любовь. Но она оборвала ее в один вечер, твердо и зло. Я не спрашивал себя “почему?” любви не свойственна причинность, меня мучил вопрос: “а что?” какой принц повстречался ей? что предложил? И в конце концов, мне хотелось бы знать, во что была оценена моя жизнь?».

*Видеоряд:* Павел возвращается один из аэропорта с сумкой, оглядывается в надежде увидеть Ларису, потом едет в машине.

*Эпизод 3.* «Пятница простиралась до самого горизонта. За пятницей следовала вся остальная жизнь за вычетом предварительно прожитых сорока лет. Эта сумма не очень бодрила. Второй развод. Мама, когда-то совершенно потрясенная ремонтом квартиры, долгое время после этого говорила: “Это было до ремонта” или “Это было уже после ремонта”. Теперь все, что я проживу дальше, будет обозначаться словами “это уже было после второго развода”».

*Видеоряд:* горы, Эльбрус, гостиничный номер на горнолыжной базе, Павел что-то пишет за столом (книгу? дневник?), голоса мамы и Ларисы, которые он вспоминает, вид из окна на горы, туман.

*Эпизод 4.* «Внезапно меня посетило некое состояние, в котором мне – совершенно ясно, но неведомо откуда – открылось все об этой молодой женщине. Вдруг я понял, что она приехала сюда, в горы, для того, чтобы пересидеть развод, размолвку, а то и трагедию. Она надеялась уйти от своей памяти, уйти от себя. Как, собственно говоря, и я».

*Видеоряд:* Павел поднимается в горы, небо, канатная дорога. Речь идет о Елене Владимировне.

Общая продолжительность закадрового голоса – две минуты тридцать секунд (по впечатлениям – большая часть фильма). Выбранная режиссерская стратегия конгруэнтна тексту повести<sup>2</sup>: основной нарратор выступает одновременно и главным персонажем излагаемой истории, повествование ведется от первого лица. Зритель попадает в определенную «эстетическую ловушку» (термин Ю.М. Лотмана), поскольку подчиняется точке зрения главного героя, его системе ценностей, психологическому состоянию, восприятию происходящего (слова Ларисы, ее поступки не соответствуют тому образу, о котором говорит и страдает главный герой).

Внутренняя речь раскрывает героя как романтика, философа, любящего, страдающего, тонко чувствующего, порой ироничного, порой искреннего и наивного. Присутствие внутреннего монолога героя в кинофильме настраивает зрителя на сопричастность яркой, ищущей личности, погружает в процесс творчества (слышим страницы из дневника). Стиль внутреннего монолога героя близок хемингуэвскому «телеграфному» стилю с глубоким лирическим подтекстом<sup>3</sup>. В тексте повести дважды появляется образ Э. Хемингуэя: когда герой рассуждает, что Барабаш не повесит на стену портрет Хемингуэя, «скорее – папа Эйнштейн», а второй раз, когда герой рассуждает о философии спуска на горных лыжах, вспоминает описание основных приемов лыжников из рассказа Э. Хемингуэя «Кросс на снегу».

Образ Павла автобиографичен, не случайно речь героя в тексте повести насыщена автореминисценциями. В частности, фрагмент песни Ю. Визбора «В Ялте ноябрь» включен в текст повести, но в кинофильме песни Ю. Визбора не звучат, вероятно, это осознанный режиссерский ход, имеющий цель создать у зрителя определенную эстетическую дистанцию. Хотя очевидно, что песни Визбора «спасли» бы экранизацию.

---

<sup>2</sup> В тексте повести все повествование ведется от первого лица, главного героя Павла.

<sup>3</sup> Литературные критики не раз указывали на ориентированность прозы Ю. Визбора на стиливую манеру Хемингуэя и Ремарка (в частности, Лев Анненский).

Роль Павла в фильме сыграл И. Костолевский, выполнивший функцию творческого посредника между текстом повести, сценарием и зрителем, поскольку создал образ, конгениальный изображенному в повести Ю. Визбора. Он тонко воплощает характерологический комплекс героя-романтика, тем самым вызывая сильные эмоции у зрителей: сочувствие, сострадание, восхищение. Любые героини рядом с ним кажутся недостойными.

Видеоряд фрагментов с закадровым голосом представляет собой сопряжение временного (то, что происходит, конкретные события) и вечного (их трансформация, осмысление – горы).

## **2. «Событие рассказывания» как процесс создания текста (вставные истории).**

Нарративным высказыванием является *двоjakособытийный* дискурс, в котором, согласно определению М.М. Бахтина, взаимодействуют «два события – событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте» [2, с. 403–404].

К «событию рассказывания» в рассматриваемой экранизации относятся вставные истории, которые адресованы прямо и непосредственно персонажам (внутритекстовым адресатам). Интересно, что рассказ-воспоминание о Ялте, который пишет Павел, адресован читателю, моделируемому сознанием героя.

Вставные истории представляют собой творческую лабораторию, в которой на глазах зрителя/читателя происходит рождение текста, тем самым подчеркивается литературность кинофильма.

*Дневник героя.*

Фильм строится таким образом, что зритель смотрит/слышит/читает страницы из личного дневника героя (записи о самых важных днях и событиях).

*Работа над книгой о Времени и о себе.*

Из диалога с другом, и из фрагментов, когда герой работает за печатной машинкой, зритель узнает о том, что герой пишет Книгу, но в силу ряда обстоятельств работа продвигается крайне медленно (написано десять строчек).

*Сюжет для «небольшого рассказа» («В Ялте ноябрь»).*

Воспоминания об отпуске с Ларисой в Ялте – лейтмотив кинофильма, они неоднократно возникают в сознании героя и оформляются на глазах зрителя в рассказ о человеческих отношениях, нежных и трепетных, которыми нужно дорожить каждое мгновение, о призрачности счастья. Ключевые фразы этого рассказа – структурообразующие. «В Ялте на набережной стояла Лариса и задумчиво глядела вдаль ...»<sup>4</sup> – экспозиция рассказа. «Никогда больше не повторится, и этот день, и этот мальчик с велосипедом...»<sup>5</sup> – кульминация. «Мы пьем чай и смотрим друг на друга. У обочины дороги стоит мальчик с велосипедом и смотрит на нас» – развязка.

В тексте повести лейтмотивом является образ «мальчика с велосипедом», который как будто «подсмотрел» их воспоминание. Герой несколько раз вспоминает этого мальчика, и когда моделирует отношения с Еленой Владимировной, говорит о том, что все будет, не бу-

---

<sup>4</sup> «Холодные массы воздуха, – сказал я, – вторглись со стороны Скандинавского полуострова, прошли всю европейскую часть и достигли городе Ялты. В Ялте на набережной стояла Лариса. <...> эти вот массы холодного воздуха вторглись со стороны Скандинавского полуострова только лишь с одной целью – и с целью благородной и высокой... а цель у них такова: поднять твои волосы, выполнить эту великую функцию, ради которой они пролетели столько тысяч миль!»

<sup>5</sup> «У обочины дороги стоял мальчик с велосипедом и смотрел на нас. <...> ты знаешь, это больше никогда не повторится. Это утро, и то, как ты глядишь, и то, как я говорю, и этот мальчик с велосипедом <...> это – счастье».

дет только мальчика с велосипедом<sup>6</sup> (отношения без будущего). По этому финал – «уж не мальчик ли?» – можно интерпретировать как надежду на развитие отношений Елены Владимировны и Павла<sup>7</sup> (и о них вспомнят).

*Сюжет из записной книжки.*

Павел рассказывает Барабашу о своем приятеле, научном сотруднике, холостяке, живущем в кооперативной квартире, к которому приходит лаборантка раз в неделю. «Он любит спать один и всегда отправляет ее домой ночью. Она едет в последнем поезде метро, усталая, несчастная и, прислонясь к стеклу раздвижных дверей, плачет»<sup>8</sup>.

Возникает аллюзия к «Чайке» А.П. Чехова, в которой Тригорин постоянно записывает в свою записную книжку все, что видит вокруг: «День и ночь одолевает меня неотвязчивая мысль: я должен писать, я должен писать, я должен... Пишу непрерывно, как на перекладных, и иначе не могу. Что же тут прекрасного и светлого, я вас спрашиваю? <...> Вот я с вами, я волнуюсь, а между тем каждое мгновение помню, что меня ждет неоконченная повесть. Вижу вот облако, похожее на рояль. Думаю: надо будет упомянуть где-нибудь в рассказе, что плыло облако, похожее на рояль...» [6, с. 167]. «Так, записываю... Сюжет мелькнул... (*Пряча книжку.*) Сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку» [6, с. 170].

---

<sup>6</sup> «И будто это кресло – лифт к счастью. Слушай, слушай жизнь, Паша, скользи навстречу лучшим дням в васильковом кресле подъемника, останови это мгновение, запомни, растяни его молчанием, задержи дыхание, не будь дураком, не спеши дальше. Это прекрасно. И это все повторится. Не будет только мальчика с велосипедом ...»

<sup>7</sup> «В ночи раздавались обрывки смеха... звучали странные мелодии... что-то позвякивало и побрякивало... кто-то ехал на велосипеде - уж не мальчик ли? Да, это он стоял в косом бетонном столбе лунного света и глядел на нас».

<sup>8</sup> В тексте повести этот сюжет у Павла возникает, когда он знакомится с Барабашем.

### *Журналистские жанры.*

*Статья*, написанная Павлом для газеты «Век» и подвергшаяся значительной литературной правке. Именно это становится поводом к увольнению героя.

*Репортаж* об уходе Павла («Два с половиной года потеряны впустую»), который ведет Лариса, записывая в блокнот свои переживания. Это попытка выстроить внутренний мир Ларисы и представить ее точку зрения на происходящее, которая существенно отличается от взгляда Павла. Однако в фильме репортаж дан лишь частично, что не создает полной картины внутреннего цинизма Ларисы.

### *Жанр анекдота.*

Всё, что рассказывает Джумбер Павлу о своей жизни, представляет собой анекдот, отличительные черты жанра: «предельный лаконизм, схематичность изображения действующих лиц, сосредоточенность на одной ситуации, которая переосмысливается и переоценивается посредством резкой смены точки зрения (остроумного поворота или пуанта)» [3, с. 22].

«- От меня, Паша, жена ушла.

- От меня тоже, – механически ответил я, – Кто такая? Русская?

- Да, – ответил Джумбер, – Русская. Украинка. Из Полтавы. Я хотел со скалы броситься. Потом хотел в Полтаву полететь, но братья не пустили. Паспорт отобрали и караул у дверей поставили.

- Ну правильно, – заметил я, – Приехал бы ты в Полтаву. Ну и что? Чего бы добился?

- Я убить ее хотел.

- Да что за глупость, Джумбер! – рассердился я, – Что за ерунда! Убить! Дикость! Сам, небось, пьянствовал и гулял. Ну, гулял же?

Джумбер вскочил, и на его лице отразились отвага и честность.

- Паша! – воскликнул он, – Клянусь памятью отца! Никогда не гулял. Три-четыре раза – и все. И то – вынужденно.

- Как это вынужденно?

- Две ленинградки и одна из Киева, – защищался Джумбер. – Сами приставали. Паша, не мог удержаться! Проклинал себя. Приходил домой – вся душа черная. Дом построил. Корова есть, машина есть, барашки есть. Зачем ушла? Ничего не взяла, три рубля не взяла. Золотой человек. Я ей написал письмо из четырех слов. “Иришка!” – первое слово. “Любил” – второе слово – “и буду любить”. Все! Она написала ответ, полтетрадки, все в слезах.

Джумбер закурил, естественно – “Мальборо”.

- Написала, – продолжал он, – что любит, но не может жить с таким зверем и бабником».

*«Драма на канале».*

Рассказ друга Сергея Маландина о случайной встрече в метро с его бывшей женой, с которой он расстался шесть лет назад, в сознании Павла оформляется в замысел произведения, о чем он иронично говорит – «Драма на канале».

*Лирическое стихотворение.*

Строки их песен Ю. Визбора в виде имплицитных и эксплицитных цитат встречаются только в тексте повести: «В Ялте ноябрь...», «Леди», «Ах что за дни такие настают...», «Июльские снега», «Домбайский вальс», «Волейбол на Сретенке», «Непогода в горах».

*Очерк.*

Киноповествование о людях на горнолыжном курорте (видеоряд – отдыхающие загорают, что-то оживленно обсуждают, катаются вместе с детьми и др.).

Помимо различных жанровых дискурсов в экранизации присутствуют **художественные детали**, выстраивающие внутрицеховую деятельность (указание на профессию журналиста, литературный труд, творчество), характеризуют главного героя как творческую ищущую личность.

– после встречи в аэропорту – в машине Лариса показывает Павлу какой-то журнал или газету;

- сцена с главным редактором;
- Павел пишет за столом («это было уже после второго развода»);
- Павел сидит с журналом, когда Лариса собирается на тренировку;
- книги в кабинете друга (непонятно почему «Краткая литературная энциклопедия», известная каждому филологу, если друг по специальности химик);
- Павел печатает на машинке;
- разговор Павла с другом о книге, которая пишется с трудом;
- в финальной сцене герой в транспорте читает «Аргументы и факты».

### **3. Композиция. Сюжет. «Событие, о котором рассказано».**

Сюжетно-композиционная организация кинофильма маркирована *надписями*: «День первый. Любовь»; «День второй. Разрыв»; «День третий. Горы»; «День четвертый. День рождения»; «День пятый. Неприятности»; «День шестой. Будни»; «День седьмой. Расставание»; «...вся остальная жизнь». Характерно появление надписей – на черном фоне как будто ручкой на глазах зрителя выводятся буквы. Создается эффект сопричастности зрителя творческому процессу (дневниковой записи). В кинофильме появляются еще два текстовых обозначения: место аэропорта «Москва» и название газеты «Век», которую Павел покупает в киоске «Новое время».

Надписи, характеризующие время и событие, обозначают основные этапы жизни главного героя. Кратко наметим их. Поворотным моментом жизни талантливого журналиста Павла становится разрыв с его женой Ларисой. Инициатором разрыва становится она. Павел страдает, мучается неожиданностью происходящего. Он вспоминает самые яркие события их любви (отпуск в Ялте), не верит, что любил другого человека, созданного его воображением. Не зная, как справиться с трагедией, Павел отправляется в горы, где набирает группу

новичков и учит их кататься на горных лыжах. «Любовный конфликт» отягощается конфликтом профессиональным. Главный редактор печатает статью Павла в сильно искаженном виде, не предупреждая о причинах своих действий. Павел увольняется.

В горах Павел знакомится с Еленой Владимировной, сразу чувствует «родство душ», но боится поверить в это. Среди его учеников оказывается некий Вячеслав Иванович Пугачев, удачливый и прагматичный молодой человек, у которого в жизни «все схвачено». Потом выясняется, что именно ради него Лариса оставляет Павла.

Елена Владимировна признается Павлу в любви, просит подняться с ним по канатной дороге в верхнее кафе и позавтракать с видом на Эльбрус, он соглашается, но не может ответить на ее глубокие чувства. Затем герой возвращается в Москву. Конфликт в редакции исчерпан, и он опять приступает к своим обязанностям. Одно из событий его журналистской практики – интервью, которое он должен взять у некоего знаменитого англичанина, учредителя теннисного турнира. Женой этого иностранца оказывается Лариса. Короткая встреча многое меняет в сознании Павла. В финале он случайно видит на улице Елену Владимировну около сломанной машины, выходит из троллейбуса и бежит ей навстречу.

Основным для повести Визбора становится принцип «монтажности»: соположение разнящихся по предметной отнесенности, структуре или генезису элементов текста. В кинофильме некоторые из этих элементов представлены уже в экспозиции: горы – настоящее, Ялта – далекое прошлое, аэропорт – недавнее прошлое. Внимание акцентируется на трех эпизодах: 1. Человек катится с горы и падает. 2. Море, чайки, белый пароход (Он и Она под белым зонтом). 3. Самолет (девушка бежит встречать в аэропорту любимого человека).

Однако, что касается отбора событий для кинофильма, то отсутствие внутренней логики (например, «разрыв» и «неприятности», «разрыв» и «расставание») вызывает протест.

В кинофильме разрушается философская проблематика повести (пропущена рефлексия героя о событиях Великой Отечественной войны, забота героя о людях, которые обращаются с просьбами в редакцию, осмысление высшей мудрости Любви, проверка дружбы трудной ситуацией); события вписаны в иной контекстный ряд (в фильме события искусственно вписаны в эпоху 1990-х годов); примитивизируется психология героев (в фильме Лариса представлена настолько бездуховной и эгоистичной, что непонятно, как герой мог ее полюбить; до конца неясно, как Павел относится к Елене Владимировне).

Не случайно и постер, и аннотация к кинофильму заостряют внимание только на любовной интриге<sup>9</sup>.

В повести Ю.Визбора текст начинается темным февралем, вечером, неуютной Москвой, бесконечной пятницей, тесным кабинетом, а заканчивается – рассветным видом на Эльбрус, весной, простором, новыми, настоящими чувствами. В кинофильме – начинается любовью и простором морской Ялты, романтичными отношениями, а заканчивается – грязной Москвой, вечером «после» рабочего дня и встречей с Еленой Владимировной у сломанной машины. В кинофильме упущено главное. Центральным событием становится не встреча с героиней в горах (завтрак с видом на Эльбрус) как награда, подготовленная всеми предшествующими жизненными испытаниями, а переживание разрыва с Ларисой. Герой пишет книгу не о Времени и о Себе, как это видно из текста повести, а описывает страдания оскорбленного самолюбия.

Таким образом, нарративные стратегии повести Ю. Визбора «Завтрак с видом на Эльбрус» оказались доминантными при создании сценария кинофильма. Словесный нарратив экранизации (надписи, закадровый голос, «события рассказывания», представляющие собой произведения разных жанров) организует все пространство кино-

---

<sup>9</sup> Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.inoekino.ru/prod.php?id=4569>

фильма. Это объясняется кинематографичностью повести, диктующей определенные принципы экранизации. Однако в данном случае возникла парадоксальная ситуация: «кинематографичный» текст явился стимулом к созданию «литературного» кинофильма. Если в первом случае (повесть Визбора) это становится неоспоримым художественным достоинством, то во втором – актом формальной рецепции первичного текста, не затрагивающим более сложные уровни структуры.

### Литература

1. Азаров А. «Но спасает нас в ночи...» // Визбор Ю. Стихи и песни. М.: Искусство, 1991. С. 3–9.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
3. Тамарченко Н.Д. Анекдот // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной Intrada, 2008.
4. Тынянов Ю.Н. Об основах кино // Поэтика кино. Перечитываемая «Поэтику кино». 2-е изд. Спб.: Рос. ин-т истории искусств, 2001. С. 39–59.
5. Фаустов А.А. Монтаж в литературе // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной Intrada, 2008.
6. Чехов А.П. Чайка // Чехов А.П. Собрание сочинений. В 8 т. М.: Библиотека «Огонек», изд-во «Правда», 1970. Т. 7.
7. Шмид В. Отбор и конкретизации в словесных и кинематографических нарративах // Электронный ресурс. Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2017636>.
8. Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. Перечитываемая «Поэтику кино». 2-е изд. Спб.: Рос. ин-т истории искусств, 2001.

## **КИНО И ЛИТЕРАТУРА В ТВОРЧЕСТВЕ ФРАНСУА ТРЮФФО**

В истории французского кино теория почти всегда имела прямое влияние на практику, киноведческая мысль – на кинопроцесс. Эта особенность проявилась уже в самый ранний период – эпоху рождения кинокритики и первой литературы о кино во Франции – в середине 1910-х годов, когда одним из самых талантливых киножурналистов и теоретиков становится Луи Деллюк. Впервые зритель узнает, что критик может не только влиять, но и формировать кинопроцесс, ибо именно Луи Деллюк в начале 20-х возглавляет «первый киноавангард» или «киноимпрессионизм», желая воплотить идеи о кино и свои творческие концепции на практике. Поколение французских режиссёров, заявляющее о себе почти 40 лет спустя – на рубеже 50–60-х – выбирает тот же путь: «новая волна» выросла из бескомпромиссных статей журнала «Кайе дю синема», авторы которых отлично знали каким кино быть не должно. Итак, в совершенно разные исторические периоды во французском кинематографе обнаруживается тенденция, связывающая профессию режиссера и профессию критика. Возможно, ярче всего она отразилась в творчестве Франсуа Трюффо, чьи резкие, субъективные, смелые статьи подготовили ту реформу киноязыка, которую осуществит «новая волна». Защищая идею кинематографа «от первого лица», Трюффо утверждал, что фильм – это его автор, он «должен быть похожим на него как отпечатки пальцев». А, значит, профессия режиссера не менее «индивидуальна», чем профессия писателя.

В данной работе хотелось бы выделить и рассмотреть два аспекта: **взаимоотношения Трюффо-критика и Трюффо-режиссера; тема литературы в фильмах Трюффо** [полужирный наш – *Н.Б.*].

Разоблачительный пафос самой знаменитой статьи Франсуа Трюффо «Одна тенденция современного французского кино» (1954), прозвучавшей как манифест, был адресован тем, кто превращал французский кинематограф в искусство сценаристов, забывшее о своем предназначении и подлинном авторе – режиссере. Трюффо выдвигает на первый план фигуру постановщика, несущего ответственность за свой фильм на всех этапах его создания – от замысла и написания сценария до монтажа. Если Ж-Л. Годар, Ж. Риветт и Э. Ромер распространяли теорию «авторского кино», то Трюффо был ее сочинителем, именно его можно назвать идеологом той критической школы, которая рождалась в недрах «Кайе дю синема» («отцом» и вдохновителем ее был Андре Базен). А сам журнал становится идеологическим центром «новой волны» – на этих страницах фильмы тех, кто перешел в ряды режиссеров из лагеря критиков, получали компетентную оценку и глубокое осмысление. Но был ли это переход? Безусловно, журналистская практика подготовила приход Трюффо (и его коллег) в режиссуру: это естественный путь для поколения киноманов, изучавших историю кино во время бесчисленных просмотров в Синематеке. Режиссура была целью, к которой стремился молодой человек, открывший в детстве кинематограф как средство преодоления несвободы и одиночества. Атмосферой детства Трюффо был Париж периода немецкой оккупации, семейная неустроенность, невнимание родителей к жизни ребёнка. После выхода «400 ударов» он заметил, что предыдущие 15 лет были периодом ожидания того момента, когда можно будет заниматься кинематографом. Оказавшись по другую сторону экрана, Трюффо продолжал оставаться исследователем и литератором, сочетая теорию и практику: он пишет рецензии на фильмы, публикует сценарии, составляет предисловия к работам своих коллег, выпускает в 1966 году книгу «Кинематограф по Хичкоку» – результат многолетних бесед с мастером «саспенса».

В 50-е годы критик журнала «Кайе дю синема» учился своей будущей профессии в разговоре с мэтрами мирового кино и во время

наблюдений на съёмочных площадках. Беседы с Жаном Ренуаром, Жаком Тати, Альфредом Хичкоком, присутствие на съёмочной площадке и работа над сценариями с Роберто Росселини были его школой, заменявшей учебу в киноинституте. В своих статьях он объяснял, в чём выразалось влияние тех или иных художников на творчество друг друга и на него самого, – тема художественной преемственности чрезвычайно близка Трюффо. Любимые режиссеры, герои его статей и книг станут его постоянными собеседниками. Всю свою жизнь он дружит со своими учителями. Главный из них – не кинематографист, а «кинописатель» – Андре Базен, к сожалению, уйдет из жизни в тот день, когда его любимый ученик выйдет на съёмочную площадку своего первого полнометражного фильма<sup>1</sup>. Трюффо, несмотря на свои разгромные статьи, критику «папиного кино», оценки, иногда далекие от объективности, всегда искренние, но не всегда справедливые, в истории французского кино сыграл уникальную роль посредника между поколениями. Несомненно, чтобы лучше понять Трюффо-кинематографиста, нужно познакомиться с Трюффо-исследователем и историком кино. Как и его собратья по «новой волне», он отвергал безусловный авторитет одних киноклассиков, но раскрывал подлинное значение других – тех, кто пока, на его взгляд, не был оценен в должной степени. Однако после прихода в режиссуру критик-Трюффо меняется: сохраняя строгость и требовательность, он все же теперь проявляет большую терпимость и мягкость к своим коллегам. Став художником, он научился щадить чужое самолюбие, быть корректным, не высмеивать недостатки режиссера.

Для Трюффо, в отличие, например, от другого знаменитого представителя «новой волны» – Ж.-Л. Годара, чьи фильмы отличаются непредсказуемостью, постоянная смена «правил игры», прерывистый ритм, соединение разнородных элементов, напротив, необычайно

---

<sup>1</sup>Фильм «400 ударов» посвящен памяти А. Базена, о котором Трюффо напишет: «Базен научил меня писать, отредактировал и опубликовал мои первые статьи в «Cahiers du cinéma»; он шаг за шагом приближал меня к режиссуре» [1, с. 160].

важна чёткая сквозная линия сюжета и темы, выстраивающая целостность не только отдельного фильма, но и всего творчества. Трюффо отмечал, что если бы он писал роман, то в нём были бы знаки препинания и деления на главы. В его картинах, как в произведениях романиста, присутствует стремление к ясной повествовательности, к точному воспроизведению примет эпохи, среды, к иронично-элегическому тону. Один из самых бескомпромиссных критиков «Cahiers du cinéma» рассказывал о себе: «Я являюсь полной противоположностью режиссёру-авангардисту. У меня ностальгический склад характера, я всегда устремлён к прошлому. Новых веяний не улавливаю. Следую только собственным ощущениям» [1, с. 193–194]. Если Годар считал профессию кинорежиссёра полем «новой художественной свободы», возможностью для любого эксперимента - по сравнению с занятием литератора (где талант и мастерство стиля – величины безусловные), то его приятель по Синематеке ставил знак равенства между представителями этих профессий, сравнивая режиссуру с трудом писателя. «Мы имели права делать вещи без класса качества, без «хвоста» и без «головы». Просто тот факт, что они были сделаны именно в этой, а не в какой-либо другой манере, имел ценность» [цит. по 2, р. 112] – писал Годар, не признавая, а наоборот разрушая привычные границы в кинематографе. Трюффо, выстраивая линию развития своей художественной темы, опирался на пример и умения своих любимых кинорежиссёров. «С самого начала я во всеуслышание заявил: «Я не новатор (может быть, пытаюсь защищаться после обсуждения «400 ударов»)». Есть старинная французская пословица: «Кто слышит только один колокол, тот слышит только один звук». Я надеюсь привнести в общий колокольный звон собственное звучание, если мне не помешают» [1, с. 293].

Киноцикл об Антуане Дуанеле, чем-то напоминающий французский роман XIX века с современным героем, неотделим от личных воспоминаний Трюффо, а образ, созданный режиссером, одновременно похож на него самого и исполнителя этой роли – Жана-Пьера Лео.

Опыт детства – один из главных источников творчества автора «400 ударов». Примечательно, что в детские годы настоящую жизнь для него олицетворяли город и книги, он прогуливал уроки, чтобы сэкономить время для чтения и прогулок. Литературные предпочтения определились очень быстро: Дюма и Бальзак, чуть позже к ним присоединится Марсель Пруст. Не случайно, в цикле с Ж.-П. Лео автор намеренно или интуитивно использует так называемый «принцип возвращения», отсылая к «Человеческой комедии». Хотя известно, что первоначально Трюффо не собирался делать продолжение «400 ударов», и каждая новая «серия» (кроме последней) появлялась стихийно, но в итоге родилась сага, выстроилась сквозная композиция. В отношении Трюффо к литературе уже проявляется «политика авторов» и категоричность как черта индивидуальности и критического стиля: беспощадно записывая в «ремесленники» одних, он безгранично восхищается другими. В 1951 году юный критик советует в письме своему другу детства Роберу Лашене (прототип Рене в «400 ударах») читать все, что связано с Бальзаком, но, прежде всего его произведения, причем не только прозу и пьесы, но и переписку (в 4 томах) ...

Во многих фильмах Трюффо появляются «литературные ассоциации»: портрет Бальзака, висящий над кроватью Антуана в «400 ударах»; желание героя дуанелевского цикла стать писателем; необычная покупка для интерьера супружеского дома в «Семейном очаге» – лестница для библиотеки, которой пока нет; стремление профессора Итара в «Диком ребенке» обучить читать найденыша, не умеющего говорить. Но самый яркий пример – картина «451° по Фаренгейту», где эта тема становится центральной. История создания этого фильма, его стиль и проблематика требуют более подробного анализа.

Безусловно, экранизация романа Брэдбери – один из самых долгожданных проектов французского режиссера, который загорелся воплотить на экране рассказ об обществе, где запрещено читать и владеть книгами, еще в 1960 году. Осуществить эту идею удалось лишь спустя 6 лет. Однажды, ужиная с продюсером Раулем Леви и режис-

сером Жаном-Пьером Мельвилем, Трюффо узнал о существовании романа, описывающего тоталитарное общество, в котором закон требует сжигать книги, и потому некоторые люди выучивают их наизусть, чтобы спасти. Образ «людей-книг» так покорило его воображение, что решение было принято немедленно. В ожидании съемок «Фаренгейта...», он отказался, по крайней мере, от десяти серьезных проектов, среди них: «Жизнь Эдит Пиаф», «Путешествие на край ночи», «Любовь Свана», «Волшебная гора» ... Трюффо написал письмо Брэдбери, приехал в Лондон и убедил писателя передать ему права на экранизацию.

Не встретив поддержки на родине, режиссер заключает договор с американскими продюсерами и берет на себя ряд трудных обязательств: съемки должны происходить в лондонской студии, команда английская (актеры на главные роли, оператор, художник и т.д.), общение с сотрудниками будет происходить на чужом языке. Таким образом, «451° по Фаренгейту» – это совершенно новый жизненный и профессиональный опыт для парижанина, влюбленного в свой город, снимавшего все предыдущие картины в реальных декорациях – под открытым небом, в настоящих квартирах или гостиницах.

Как известно, «новая волна» часто использовала в своих произведениях цитаты и реминисценции Трюффо и Годар, вероятно, в большей степени, чем остальные, однако их отношение к литературе было принципиально различным. Для автора «На последнем дыхании» это увлечение носило сугубо интеллектуальный характер, для режиссера «400 ударов» – во многом сентиментальный. Трюффо, который был ребенком, неизбалованным подарками, знал цену каждой книге, попадавшей к нему в руки. И это уважение сохранилось на всю жизнь. Как подмечает критик Пьер Бийар, речь идет не только о почтении к автору, не только об интересе к тексту, но и о любви к самому предмету – к обложке книжки, к ее запаху, цвету. В сюжете «451° по Фаренгейту» режиссер увидел возможность оживить этот мир, именно поэтому он вспоминает о сказках Андерсена, рассказывая о

замысле постановки. Сделать человеческую фантазию, обретающую бумажную плоть, не просто центральным, но страдающим, гонимым персонажем, что может быть более фантастично? 451° – температура, при которой горит бумага, – это высшая мера наказания.

Фильм снят «ударными» кадрами, активными планами, намечающими математически точный ритм повествования. Чего стоит один выезд алой сияющей машины с саламандрой, стремительно скользящей по дороге под музыку Бернара Херманна – автора партитур «Гражданина Кейна», Орсона Уэллса и «Вертиго» Альфреда Хичкока. Эта сцена и её музыкальная тема – лейтмотив картины, построенной на нескольких повторяющихся планах-образах: пожарные, стоящие по стойке «смирно» на автомобиле, летящем по шоссе; монорельсовый поезд с выдвигаемым трапом, снятые рапидом падающие книги... Фильм сделан по Хичкоку, и автор не скрывает этого: построение мизансцен, монтаж, концепция персонажей, наконец, имя композитора.

Работая в английских студиях, с американскими продюсерами и британскими актерами, Трюффо всеми силами стремится избежать превращения «451° по Фаренгейту» в голливудский блокбастер, где есть отъявленные злодеи и блестящие супермены. Вместе с тем в данном случае режиссер сосредотачивается на визуальной стороне литературного материала, ему хочется воплотить пластику романа Бредбери, опираясь на собственное понимание кинематографа. Сочетание двух этих установок определило результат: лента о городе будущего – самый изобразительный фильм Трюффо, сдержанный и захватывающий одновременно.

Режиссер решительно не хотел трактовать сюжет как историю сопротивления и выводить на экран Героя. Научно-фантастический фильм изначально гиперболичен, зачем же намеренно делать его патетичным? Оскар Вернер, утвержденный на роль Гая Монтэга (в числе кандидатов были Шарль Азнавур, Жан-Поль Бельмондо и Питер О`Тул), во время съемок вступает в конфликт с Трюффо, не соглашаясь с его трактовкой образа. Он недоволен тем, что должен играть не

преображение «фашиста» в страстного борца за свободу, а бледного, нерешительного персонажа. Это одна из точек расхождения «Фаренгейта» и «Альфавиля»: Годар снял историю сопротивления, в которой действует сильный герой, вступающий в борьбу с системой и спасающий девушку. Конечно, это ироническая стилизация американского боевика не случайна, нам известно, что частный детектив Лемми Коушен приехал из Нью-Йорка. Трюффо, наоборот, всегда интересовал «слабый» герой, человек в состоянии поиска. Таков его Монтэг.

Однако было бы неправдой сказать, что из антиутопии Бредбери изъята социальная проблематика. Отнюдь нет. Российский зритель в «451° по Фаренгейту» увидит историю про себя. Поразительно, как Трюффо, снимая фильм о «своем», «заветном», то есть о любви к книгам, без лишних подробностей и ненужных деталей рассказал нам про нашу недавнюю действительность самое главное. В какой еще стране мира во второй половине XX века – вплоть до середины 80-х годов сажали не только за сочинение, но и за хранение и распространение, как своих, так и чужих произведений? Кому, как ни нам, хорошо знакома ситуация, когда тайно, скрытно книги переписываются и выучиваются наизусть? Будущее, которое вообразил Бредбери, и воплотил на пленке Трюффо, у нас давно и долго было настоящим. «451° по Фаренгейту» затрагивает и другую тему, резонирующую с восприятием российского зрителя, – сопротивление гипнозу власти. Вкрадчиво добродушный капитан команды пожарных в исполнении Кирила Кьюсака, отечески опекающий молодых подопечных, одаривая их поощрительными призами и почетными знаками, – образ тоталитаризма с человеческим лицом. Его цель – совершенная переделка сознания, теряющего способность думать, решать, отвечать за себя. Монтэг не знает, почему он сжигает книги. А действительно – зачем? Режиму нужны граждане, слепо повинующиеся приказам, деревянные солдаты Урфина Джуса. А тем, у кого возникают сомнения, объясняют: «Книги делают людей несчастными».

В романе и в фильме управление массовым сознанием (и подсознанием) осуществляется через «голубой экран», вовлекающий всех в странное интерактивное шоу (Брэдбери и Трюффо как в воду глядели). Жена главного героя – пожарного Монтэга – Линда увлеченно смотрит эти передачи-игры, в которых заданы несколько вариантов ответов на бессмысленные вопросы и подсказан тот, который хотят услышать от тебя.

В течение всей своей режиссерской карьеры Франсуа Трюффо вел сразу несколько проектов: снимал один фильм, писал сценарий для второго, думал о третьем. Он совмещал съемки и работу над статьями и книгами – очевидно, что навыки и умения критика и исследователя помогли ему в разработке сценариев и подготовке фильмов. Это подтверждают, в частности, документы и рабочие заметки, которые хранятся в Архиве Трюффо во французской Синематеке. Таким образом, фильмы и тексты самого последовательного режиссера «новой волны» свидетельствуют, что в его творческой биографии тесно переплелись два ключевых мотива: любовь к кинематографу и любовь к литературе.

## Литература

1. Трюффо о Трюффо. Пер. с фр./ Сост. и комментарий Н. Нусиновой. М.: Радуга, 1987.
2. Cahoreau G. François Truffaut. – Paris, Julliard Garanciere, 1989.

## КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТЬ В ПОЭТИКЕ РОМАНА-МОНТАЖА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Романы, принадлежащие к жанру романа-монтажа, достаточно часто рассматриваются исследователями в свете их близости к поэтике кинематографа и его выразительным средствам [4], [10], [17]: например, романы Джона Дос Пассоса («Манхэттен», «42-я параллель») и Альфреда Дёблина («Берлин, Александерплац») [JDP], [AD]. Представляет интерес, во-первых, то, как это сближение с поэтикой кинематографа соотносится с *жанровым инвариантом* романа-монтажа: проявляется оно только в отдельных романах или же это инвариантное жанровое свойство. Во-вторых, существует необходимость обобщить разнородные наблюдения о том, как в этом жанре сближаются литература и кино. Поиск черт, указывающих на сходство поэтики романа-монтажа с кино, мы обозначим как выявление его *кинематографичности*, хотя в исследовательских работах этот термин фигурирует не всегда, однако, если отталкиваться от определения *кинематографичной прозы* [12], логично использовать именно его.

Под романами-монтажами понимаются следующие произведения, созданные в 1920-е – 1930-е и 1950-е гг.: кроме вышеназванных романов Дос Пассоса и Дёблина, это «Голый год» Б. Пильняка, «Голуби в траве» В. Кёппена, «Улей» К. Селы [БП], [WK], [КС]. Термин «роман-монтаж» зародился в немецком литературоведении и обозначал подвид модернистского романа, в котором главную роль в создании художественного целого играет монтаж – в первую очередь, имелся в виду роман Дёблина «Берлин, Александерплац». Основной характеристикой инварианта романа-монтажа выступает двойствен-

ность на всех уровнях организации его художественного целого<sup>1</sup>: в частности, это двойственная роль монтажа в развитии сюжета и построении эпизодов: он одновременно и анарративен и затрудняет чтение романа, и нарративен. Именно монтаж, благодаря самому *названию* жанра, становится тем критерием, по которому в первую очередь определяют *кинематографичность* принадлежащих к жанру романа-монтажа произведений. Между тем, нам представляется важным отграничить монтаж в жанре как средство, сближающееся с выразительными средствами кинематографа, и как средство собственно литературное, независимое от кино. Сделав это, мы решим две поставленные выше задачи: поймем, как кинематографичность отдельных романов-монтажей соотносится с их инвариантом и что конкретно нужно понимать под кинематографичностью романа-монтажа.

Термин «монтаж» может использоваться в узком и в широком смысле. Во-первых, он может обозначать формообразующий принцип в кинематографе, и тогда без специальных уточнений он будет ассоциироваться прежде всего с искусством кино. Во-вторых, термин может употребляться в более широком значении и распространяться на другие виды искусства. Если обратиться к теории монтажа С.М. Эйзенштейна, всякий, не только кинематографический образ, создается монтажно, путем соединения выразительных элементов [13, с. 42]. В более поздних гуманитарных исследованиях термин «монтаж» начинает применяться к разным видам искусства, но *меняет* первоначальное значение. Монтаж в понимании С.М. Эйзенштейна – это два поставленные рядом фрагмента, соединяющиеся в новое представление [21, с. 253]. Смысл каждого из них по отдельности не равен получившемуся смыслу, как не равна ему и сумма первоначальных смыслов. В дальнейшем монтаж начинает охватывать «все

---

<sup>1</sup> См. диссертацию: Драч И.Г. Поэтика романа-монтажа (на материале американской, немецкой и русской литератур). Дис. ... канд. филол. наук. М., 2013. В ней анализируются существующие подходы к жанру и его образцам, сами образцы и обосновывается инвариант романа-монтажа.

области культуры, так или иначе связанные с идеей рекомбинации, рядоположения, селекции элементов. Всюду, где речь идет о принципиальной дискретности частей внутри целого, возникает категория монтажности». Возникает «...особый интерес к сочетанию контрастных материй выражения (коллаж), сочетанию несоединимых точек зрения или гиперфрагментации текста (кубистический монтаж), к стыковке элементов чужеродных культур, цитат, разнородных подтекстов или источников, контаминациям “несочетаемых” мотивов или жанров» [14, с. 3–4].

Таким образом, монтаж как искусствоведческая категория начинает связываться с эклектизмом частей художественного текста и его фрагментарностью, а не с новым художественным целым, рождающимся благодаря монтажу. То же самое отмечает В.Е. Хализев в отношении монтажа как литературоведческой категории: литературный монтаж, особенно распространяющийся с начала XX в., предполагает не целостность, не произведение фрагментов, а раздробленность [19, с. 290]. Если монтаж в кино – это основное средство связи фрагментов, то монтаж в литературе – основное средство для того, чтобы показать их разобщенность.

Кинематографическое понятие монтажа, будучи экстраполировано на другие сферы искусства, в частности, на литературу, поменяло оттенок значения: стало акцентироваться не рождение нового смысла из столкновения двух монтажных кусков, а фрагментарный характер повествования. Это не означает, что литература не может ориентироваться на язык кино, но исследовательская задача состоит в том, чтобы не смешивать монтаж в литературе как специфически литературную нарративную технику и как технику, ориентированную на язык кино. Характерно, что, как пишет С. Келлман в статье о понятии *кинематографического романа* [5], такие авторы, как В. Вулф или М. Пруст, могли критически относиться к «кинематографической» литературе, к аналогиям между литературой и кино, и при этом «кинематографическим» - критики позже называли их собственный

стиль. Очевидно, что собственный стиль писателей – это техника монтажа, ориентированная на собственные выразительные средства литературы, а не на кинематограф, а в упомянутых выше критических наблюдениях на эту двойственность не указывалось.

В рассматриваемом жанре двойственная природа монтажа в литературе связана с такими характеристиками монтажа, как нарративность и анарративность<sup>2</sup>. Собственно литературный монтаж в рассматриваемом жанре – это средство создания и анарративности, и нарративности. Обилие эпизодов, связанных со множеством различных персонажей и героев, а также монтаж на уровне фраз, смешение дискурсов повествователя и героев, конечно, делают текст менее нарративным. И, как и в произведениях названных выше авторов, такой монтаж можно считать *модернистским* явлением: прерывистая монтажная техника передает то, как герой и нарратор воспринимают мир – испытывая экзистенциальный кризис, разуверившись в ценностях прошедшего века [9], [11]. С другой стороны, в романах (особенно отчетливо в «Голом годе», в «Манхэттене») прослеживаются в чистом виде литературные закономерности в расположении эпизодов и глав, что позволяет возникнуть так называемому «авторскому сюжету», по выражению Н.Т. Рымаря [16].

Но также средством создания нарративности может выступать монтаж, подобный *кинематографическому*. При описании такого монтажа исследователи прибегают к терминологии кино. Так, А.М. Зверев указывает на использование полифонного монтажа в романе Дос Пассоса «Манхэттен», а Э. Кэммерлинг – на использование синхронного и параллельного монтажа в романе Дёблина «Берлин, Александерплац» [10], [4]. В «Манхэттене», при всем многообразии эпизодов, линии героев действительно развиваются одновременно и параллельно, что играет объединяющую роль в поэтике целого. В ро-

---

<sup>2</sup> Пользуясь этими понятиями, мы опираемся на нарратологический подход В. Шмида: *Шмид В.* Нарратология. 2-е изд. М., 2008.

мане Дёблина большую роль играет метафорический монтаж: эпизоды с описанием берлинских боен сталкиваются с эпизодами о Франце Биберкопфе, как и эпизоды с описанием городских событий. В романе К. Селы «Улей» в завершении романа использован перекрестный монтаж: эпизоды с участием ничего не подозревающего Мартина, полного надежд, пересекаются с эпизодами с участием его знакомых, рассказывающих об ужасной новости, которая перевернет жизнь Мартина. Параллельный (в отдельных случаях перекрестный) и метафорический монтаж не являются инвариантным способом построения эпизодов, но соотносятся с инвариантной для романа-монтажа нарративностью, являясь одним из способов ее создания, а она в поэтике жанра уравнивает анарративность так же, как попытка обрести новые ценности уравнивает разуверение героя в основах прежнего мира.

В уже упомянутом специальном исследовании И. Мартьяновой монтаж называется ключевым критерием кинематографичности литературы, но, кроме него, выделяются и другие: динамичность, торможение текстового развертывания для создания напряжения, обилие визуальных и пространственных характеристик, широкое использование диалогов. Мы предполагаем, что часть этих критериев также соотносима с инвариантом жанра. Так, в романе-монтаже изображается эпоха, современная автору, с ее кризисным состоянием, из которого герой ищет выход; такой способ изображения вымышленного мира оборачивается документальностью описаний и их *обилием*. Это могут быть описания конкретного пространства в пределах большого города или страны, передача реалий визуальными средствами: заголовки газет, напечатанные прописными буквами, особое графическое выделение цитат из них.

Таким образом, если к роману-монтажу можно более однозначно применять другие критерии кинематографичности и анализировать их роль в поэтике жанра, то при анализе монтажа сначала необходимо

разграничить два его вида: собственно литературный монтаж и монтаж, сопоставимый с киномонтажом. Кроме того, представляется целесообразным заниматься анализом кинематографичности в романах-монтажах, не переоценивая влияние искусства кино на природу жанра: в исследовательских работах может указываться на одновременное развитие в 20-е и 30-е гг. кинематографа и романа-монтажа [17], но у развития жанра есть и вторая волна, приходящаяся на 50-е гг. Может быть, наиболее точно о взаимоотношениях романа-монтажа и кино сказал немецкий исследователь Х. Кизель, рассматривая роман Дёблина «Берлин, Александерплац»: он отметил, что вдохновение писателя кинематографическим опытом – это единственный путь влияния кинематографа на монтажную форму романа [см. 6, с. 292]. Но стимулировать *обновление* некоторых нарративных приемов в рассматриваемом жанре кино, безусловно, могло.

### Литература

1. Döblin A. Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. München, 2000.
2. Dos Passos J. Manhattan Transfer. Boston, New York, 2000.
3. Dos Passos J. U.S.A.: The 42nd Parallel / 1919 / The Big Money. New York, 1996.
4. Kaemmerling E. Die filmische Schreibweise // Materialien zu Alfred Döblin „Berlin Alexanderplatz“. Hrsg. von M. Prangel. Frankfurt am Main, 1975. S. 185–198.
5. Kellman S. The Cinematic Novel: Tracking a Concept. Modern Fiction Studies, Volume 33, Number 3, Fall 1987. Pp. 467–477.
6. Kiesel H. Döblin und das Kino. Überlegungen zur „Alexanderplatz“-Verfilmung // Internationale Alfred-Döblin-Kolloquien, Münster 1989 – Marbach a. N. 1991. Bern, 1993.

7. Коеппен W. Tauben im Gras. Frankfurt am Main, 2004.
8. Драч И.Г. Поэтика романа-монтажа (на материале американской, немецкой и русской литератур): диссертация ... канд. филол. наук. М., 2013.
9. Зверев А.М. XX век как литературная эпоха // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М., 2002. С. 6–46.
10. Зверев А.М. Американский роман 20-х – 30-х годов. М.: Художественная литература, 1982.
11. Зверев А.М. Монтаж // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М., 2002. С. 507–522.
12. Мартьянова И.А. Киновек русского текста: Парадокс литературной кинематографичности. СПб., 2002.
13. Монтаж // Азбука кино. М., 1990.
14. Монтаж: литература, искусство, театр, кино. М., 1988.
15. Пильняк Б. Голый год // Человеческий ветер. Романы, повести, рассказы. Тбилиси, 1990. С. 21–138.
16. Рымарь Н.Т. Роман XX века // Литературоведческие термины: Материалы к словарю. Вып. 2. Коломна, 1999. С. 63–67.
17. Сальцина М.Е. Американский роман 1920–1930-х гг. Литература и мир кино (мотивы, сюжеты, художественные ходы, изобразительный язык): диссертация ... канд. филол. наук. М., 2001.
18. Села К.Х. Улей. Пер. с исп. Е. Лысенко. М., 2010.
19. Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2004.
20. Шмид В. Нарратология. 2-е изд. М., 2008.
21. Эйзенштейн С.М. Избранные статьи. М., 1956.

**ДИПЛОМНАЯ РАБОТА В.М. ШУКШИНА  
«ИЗ ЛЕБЯЖЬЕГО СООБЩАЮТ» (1960):  
ОТ ЛИТЕРАТУРНОГО СЦЕНАРИЯ К ЭКРАНИЗАЦИИ**

Первой режиссерской киноработой В.М. Шукшина стал его дипломный фильм «Из Лебяжьего сообщают». Это черно-белый короткометражный, тридцатипятиминутный («три с половиной части») художественный фильм, снятый в 1960 г. на к/с «Мосфильм». Автор сценария и режиссер: В. Шукшин. Оператор: В. Владимиров. Художник: В. Камский. Композитор: Н. Будашкин. В ролях: В. Макаров, В. Шукшин, Л. Куравлев, Н. Граббе, И. Радченко, Л. Чубаров и др. Съемки дипломной кинокартины проходили в июле-августе 1960 г. в окрестностях г. Волоколамска (Московская обл.). Диплом представлен к защите в декабре 1960 г. (оценка «отлично»). В основе фильма – зарисовка будней сельского райкома партии в период хлебоуборочной кампании. Роль второго секретаря райкома Петра Ивлева исполнил сам Шукшин.

В широкий прокат кинофильм не попал, но демонстрировался во время творческой поездки по Сибири в рамках программы «Молодые кинематографисты – народу» в феврале-марте 1963 г. (в поездке участвовали: В.М. Шукшин, А.П. Саранцев, Н.И. Клейман, А.С. Макаров, Р.А. и Ю.В. Григорьевы). Также, согласно воспоминаниям Л.В. Куравлева, уже после смерти Шукшина картина некоторое время демонстрировалась в московском кинотеатре «Иллюзион». К сожалению, успеха у публики она не имела. Тем не менее, дипломный фильм стал знаковым для кинотворчества Шукшина сразу по ряду причин. Во-первых, Шукшин впервые именно в данной картине выступил в триединой сущности: как режиссер, как сценарист и как актер. Интересно, что следующим кинофильмом, в котором вновь повторится эта шукшинская триада, станет лишь х/ф «Печки-лавочки» (1972). Во-вторых, х/ф «Из Лебяжьего сообщают...» заложил основы кинематографической манеры Шукшина-режиссера: интерес к сельской тематике, стремление к хроникальной достоверно-

сти, естественность, простота актерской игры, особое внимание диалогу, присутствие комического (линия Сени Громова в исполнении Л. Куравлева) и др. И, наконец, в-третьих, картина во многом определила дальнейшую творческую судьбу Шукшина в кино. «Этот фильм, – вспоминал земляк В.М. Шукшина и его товарищ по ВГИКу, оператор А.П. Саранцев, – в конце концов помог Шукшину выйти на большую дорогу. Случилось это так. Режиссерами моей дипломной работы были Ренита и Юрий Григорьевы. Они учились во ВГИКе у Герасимова <...>. Ренита сумела договориться с Герасимовым, чтобы он посмотрел дипломную работу Шукшина «Из Лебяжьего сообщают...». На просмотре в студии были Герасимов, Макарова, Григорьевы, Василий и почему-то я (сидел в уголке). <...> После просмотра фильма он (т.е. Герасимов – М.Д.) встал, прошелся задумчиво между стульев, затем повернулся к Шукшину. – Ну что, старик... Прекрасно. Афористично. А эпизод у колодца – просто великолепно. Герасимов пригласил Шукшина в качестве режиссера на студию, включил в план. Через год появился фильм “Живет такой парень”» [1, с. 135–137].

Нет нужды останавливаться на анализе собственно кинематографических аспектов фильма «Из Лебяжьего сообщают»: они детально рассмотрены киноведом Ю.П. Тюриным в его известной работе «Кинематограф Василия Шукшина» [8, с. 59–73]. Обращается к первому шукшинскому фильму и биограф алтайского режиссера и писателя В.И. Коробов [3, с. 60–61]. Перенесем фокус исследовательского внимания на анализ литературного сценария кинокартины и его связи с экранизацией. Машинописная рукопись сценария хранится ныне в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) [5]. На титульном листе надпись: «Посевная кампания. Литературный сценарий короткометражного фильма. Сценарий утвержден к режиссерской разработке с внесением поправок по финалу (образ Ивлева). 12. V. 60 г.». Впервые сценарий был опубликован в первом томе Собрания сочинений В.М. Шукшина в 8 тт., подготовленного в 2009 г. сотрудниками Алтайского государственного университета к 80-летию юбилею писателя [9, Т. 1, с. 202–222].

«Литературный сценарий – полноценное художественное произведение, отвечающее специфическим и производственным требованиям фильмопроизводства, где с учетом зрительных и звуковых образов дается описание эпизодов фильма с диалогом актеров» [2, с. 91]. «Посевная кампания», несомненно, есть первый известный нам шаг Шукшина на пути к созданию синтетического литературного жанра киноповести. Следующей (но уже опубликованной!) работой, близкой по жанру, станет киносценарий «Живет такой парень», вышедший отдельным изданием в 1964 г. «Прямая зависимость художественного уровня фильма от уровня литературной первоосновы всегда будет приниматься Шукшиным во внимание. Его кинематограф литературен» [8, с. 64–65].

Обращение к литературному сценарию шукшинской дипломной работы, прежде всего, позволяет проследить вектор изменения заглавия фильма. Первый вариант сценария, представленный в феврале 1960 г., носил название «Хлеб» [6], вскоре измененный на «Посевная» [7]. Утвержденный к режиссерской разработке финальный вариант сценария уже озаглавлен как «Посевная кампания» [5]. В итоге, как мы знаем, короткометражный фильм получил совершенно иное название: «Из Лебяжьего сообщают» [здесь и далее полужирный и курсив наши – Д.М.]. Смена названия имеет, по крайней мере, две причины.

Во-первых, очевидно, что каждый из трех вариантов заглавия постепенно приближается к форме газетного заголовка. Этот прием напрямую связан с начальным эпизодом картины: перед зрителем – передовица сентябрьского номера районной газеты «Заря коммунизма» с заголовком «Из Лебяжьего сообщают». Голос за кадром: *«План хлебоуборочных работ выполнен. Так сообщает газета. Всего несколько строк, за которыми большая, напряженная жизнь района: люди, дела их, великое множество дел и вопросов. И каждый день новые, порой самые неожиданные возникают они перед секретарем райкома партии»*. И тут же зритель оказывается в приемной секретаря райкома Байкалова. Форму газетного заголовка будет иметь и заглавие первого полнометражного фильма Шукшина – «Живет такой

парень». «Живет такой человек» – название постоянной рубрики газеты «Правда» в 1960–1970-е гг. В ранних произведениях Шукшин стремится к реалистичности, почти документальности описываемых событий.

В литературном сценарии начальный эпизод выглядит иначе: сцена с участием актеров, решенная в юмористическом ключе, что будет свойственно зрелому Шукшину: *«Районная газетка. "БЕРЕЗОВСКИЙ РАЙОН СВОЕВРЕМЕННО ЗАВЕРШИЛ ВЕСЕННЕ-ПОСЕВНУЮ КАМПАНИЮ"». Мужчина опустил газетку. Прикрыл ладошкой рот – зевнул.*

*- А вы знаете, что Березовский район своевременно завершил посевную кампанию? – с комической важностью сказал он, игриво глядя на соседку (они – в купе спального вагона).*

*- Серьезно?*

*- Абсолютно. Сыграем в картишки?*

*- Пожалуйста. В дурака?*

*- Можно и в дурака. – Мужчина небрежно кинул газетку на столик...*

*Камера стремительно наехала на нее, на газетку...» [9, Т. 1, с. 202].*

Окончательный вариант сцены, безусловно, полностью лишен комического эффекта, более компактен и сразу подводит к экспозиции фильма (приемная райкома, посетители, каждый со своими проблемами).

Во-вторых, смена названия короткометражной ленты продиктована и знаковым изменением времени его действия: если в сценарии речь идет о **посевной** (т.е. весна), то в фильме – об **уборочной** кампании (т.е. позднее лето-осень). Соответственно, все названия весенних сезонных сельхозработ в экранизации заменены на осенние (например, «сев» на «скирдование»). Мотив «битвы за урожай» – один из главных мотивов советской культуры, неоднократно реализованный в произведениях массового кино и литературы, живописи и даже плакатах и других средствах агитации. Трудно сказать, по собственной ли воле Шукшин внес изменения в сценарий или нет, диктовалось ли

это условиями съемок (фильм снимался в конце лета, а не весной) или другими производственными причинами, но в результате картина тематически оказалась ближе канону соцреализма, чем сценарий.

В экранизации также отсутствует еще ряд эпизодов, изначально существовавших в сценарии. Среди них к числу важнейших следует отнести финальные сцены. В заключительной части сценария мы узнаем, что у Грая, бригадира трактористов, родилась тройня. По этому случаю прямо на пашне устроено народное празднество по разгулу напоминающее языческое: *«Посреди степи горит огромный костер. Около костра стоит стол, на столе - стул, а на стуле, как Цезарь, сидит знаменитый Грай <...>. А на земле перед ним, - три сиденья из тракторных кабин. А на трех сиденьях – три сапога, аккуратно «спеленутых» чистыми портянками. ... А на кругу какой-то верзила, взявшись за бока, выделяет такого черта, так бацает по земле, что она, матушка, гукает. Рыжий хлопец выворачивает малиновую душу у трехрядки. Зрители дружно прихлопывают»* [9, Т.1, с. 221]. Здесь же оказываются артисты из агитбригады, которые впервые встречаются в сценарии еще в начале фильма на приеме у секретарей райкома (в экранизации эта сцена отсутствует). Вскоре появляются и сами секретари Байкалов и Ивлев и преподносят подарки новорожденным, т.о. выступая в роли волхвов. «Урожай» Грая как будто предсказывает будущий богатый урожай пшеницы. Сценарий заканчивается монументальной сценой: *«Вдарила "Камаринская" ... А вокруг стояла большая ночь. И по степи шли и шли тракторы, потрясая гулом своих моторов теплый майский воздух <...>»* [9, Т.1, с. 222]. Сценарий, как видим, заканчивается вполне в духе картин И. Пырьева о колхозной жизни («Трактористы», «Свинарка и пастух», «Кубанские казаки»). Однако, как следовало из ремарки на титульном листе сценария (см. выше), в него требовалось внести изменения по финалу и образу Ивлева. Ряд вспомогательных сюжетных линий был отсечен, сценарный вариант финала исключен с целью сосредоточения внимания зрителя на Байкалове и Ивлеве. В итоге кинофильм имеет совершенно иной, камерный финал: Байкалов в своем кабинете говорит по телефону с Ивлевым и узнает от того, что в Лебяжьем все

идет хорошо. В целом говоря о картине, Ю. Тюрин отмечает влияние другого известного режиссера: «Здесь режиссер и актер шли в русле хуциевской интонации тех лет, предпочитая тихое, толковое слово бравым окрикам» [8, с. 68]. В центре фильма оказалась не хлебоуборочная кампания, а ее оборотная сторона, отношения между людьми, от которых зависит ее судьба.

В литературном сценарии Шукшин прибегает к приему интертекста, однако далеко не все интертекстуальные связи впоследствии сохраняются в киноверсии. А.И. Куляпин замечает, что для прозы раннего Шукшина (1958–1962 гг.) обращение к интертексту характерно, но этот прием носит скорее сакральный характер [4, с. 193], иными словами, служит признаком включенности в литературную традицию. Однако анализ сценария говорит о полифункциональности интертекстуальных связей в данном случае. Прием интертекста в сценарии служит реальным средством расширения смыслового уровня текста произведения, а также средством характеристики персонажей.

Обратим внимание на то, что в сценарии два персонажа имеют литературные прозвища. Один из героев – Федор Иванович (председатель соседнего колхоза) – наделен прозвищем «**Каменный гость**» [9, Т. 1, с. 205, 220], явно отсылающим к одноименной драме А.С. Пушкина. Подобно статуе Командора, являющейся в финале пьесы и решающей судьбу Дон Гуана, шукшинский Каменный гость появляется лишь в предпоследней сцене литературного сценария и, по сути, решает судьбу посевной кампании (дает необходимые 8 тракторов). Однако сцена встречи Байкалова и Ивлева с Федором Ивановичем отсутствует в экранизации, таким образом, литературное прозвище в данном случае теряет смысловую нагрузку. Этим, очевидно, и можно объяснить тот факт, что в фильме персонаж имеет другое именование: «Каменный человек». Оно же сохраняется Шукшиным в рассказе «Коленчатые валы» (1962), в основу которого положена сюжетная линия Сени Громова из сценария «Посевная кампания».

Не сохранилась по той же причине в фильме еще одна интертекстуальная отсылка. В сцене встречи Байкалова и Ивлева с Федором

Ивановичем читаем: *«Каменный гость крикнул. - Вия привели, - сказал он. (На Байкалова)»* [9, Т. 1, с. 220]. Заметим, что Н.В. Гоголь – один из самых цитируемых писателей в произведениях В.М. Шукшина, а Вий – один из героев, с которыми алтайский писатель познакомился еще в детстве. Оба персонажа на смысловом уровне отзеркаливают друг друга: «Каменный гость» -Федор Иванович должен решить судьбу посевной, а, следовательно, и судьбу Байкалова. С другой стороны «Вий» -Байкалов, приехав к председателю колхоза, добивается от того не только выделения тракторов, но и подарков для Грая, у которого жена родила тройню, чем определяет финал сценария.

Также не сохранилась в экранизации еще одна интертекстуальная переключка. *«...Байкалов сидит за столом. <...> (В музыке «Ивлев»). Вдруг... смолкла музыка. Начали «настраивать» одну тонкую струну. Натягивают. Она звучит все выше, выше: тэнн-теннь... Секретарь пошевелился ...тенн-нь-тиу! – Струна лопнула»* [9, Т. 1, с. 218]. Мотив лопнувшей струны, как символ разрыва (в это время как раз происходит разрыв отношений Ивлева с женой), конечно же, отсылает нас к пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад». У Чехова, напомним, в финальной ремарке пьесы «Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву». Слова «точно с неба» указывают на природу главного конфликта пьесы, происходящую вне сценических рамок, на некую силу извне, перед которой бессильными и безвольными оказываются персонажи пьесы. В такой же ситуации оказывается и Ивлев, чей разрыв с женой не имеет в сценарии прямого обоснования.

Смысловую нагрузку, как нам кажется, несет и цитата из романа И. Ильфа и Е. Петрова «12 стульев»: *«Так, - сказал Наумов, - лед тронулся»* [9, Т. 1, с. 216]. Характерно, что это единственная интертекстуальная отсылка, сохранившаяся в экранизации. Интертекстуальные переключки с известным романом есть в нескольких произведениях Шукшина. Но ближе по функции лишь одна. В рассказе «Вянет, пропадает» (1967) один из героев – «Дядя Володя» – говорит Славке: *«Литературу надо назубок знать. Вот я хожу пешкой и го-*

ворю: “Е-два, Е-четыре”, как сказал гроссмейстер. А ты не знаешь, где это написано» [9, Т. 1, с. 271). Важно то, что для шукшинского героя цитата из романа – признак эрудированности, начитанности. В аналогичной функции употреблена цитата из «12 стульев» и в более раннем по времени сценарии «Посевная кампания». Цитата из романа в реплике Наумова, казалось бы, указывает на широту его литературного кругозора. Но это, как и в случае с «Дядей Володи́ей» из рассказа «Вянет, пропадает», скорее лишь претензия на настоящие литературный вкус и начитанность. Интересно, что культурный уровень Наумовой также характеризуется через литературные пристрастия. Из сценария мы узнаем, что она читает роман «И один в поле воин» – приключенческий роман украинского писателя Ю.П. Дольд-Михайлика, повествующий о судьбе советского разведчика, действующего в немецком тылу – яркий образец массовой литературы советского периода. «Этим приключенческим романом зачитывались тогда повально» – пишет Ю. Тюрин [8, с. 68]. Для Шукшина это, как и популярная песня «Ландыши», которую слушают супруги Наумовы, – явный атрибут мещанства. «Шпионская» тематика романа сразу же пародируется Шукшиным в сценарии: Наумова пытается подслушивать разговор мужа с Байкаловым, в то время как сам Наумов во время разговора заводит патефон, чтобы этому воспрепятствовать. Очевидно, что муж тоже читал тот же роман, что и жена. Это еще одна пара героев-двойников в произведении.

Если говорить о двойниках, то в сценарии присутствует еще одна пара: **Петр** Ивлев – **Сеня (Семён-Симон)** Громов. Евангельская символика в сценарии – отнюдь не натяжка. «Апостолом» называет Чубатого Егорушка в приемной райкома [9, Т.1, с. 203]. Сене Громову Шукшин (напомним, сам сыгравший Ивлева) придает важную автобиографическую деталь: больной желудок [9, Т. 1, с. 212]. Оба героя в сценарии заняты поиском: Сеня Громов – коленчатых валов для грузовиков, Ивлев – дополнительных тракторов для посевной. Подобно Ивлеву, бойцу «переднего края великой мирной борьбы за коммунизм», Сеня вступает в конфликт с «работником прилавка» Евгением Ивановичем и даже выталкивает его из чайной за неверие в приход

коммунизма (*«Никакого коммунизма не будет. Одни разговорчики»* [9, Т. 1, с. 213]). Сюжетные линии, связанные с Сеней, с одной стороны, и Ивлевым с другой, расходясь в начальной сцене в райкоме, сходятся в финале сценария, формируя композицию произведения. При этом важно помнить, что Ивлев также – двойник Байкалова. Первый и второй секретари райкома образуют своеобразный дуумвират, к ним даже обращаются соответственно: *«- Вы секретари? – Мы»* [9, Т.1, с. 208]. Двойничество персонажей подтверждается и автором в монументальной и насыщенной советской идеологической риторикой характеристике героев: *«Два этих, так разительно непохожих друг на друга, человека накрепко спаяны незаметной для постороннего глаза, скупой мужской дружбой. Два этих несгибаемых партийца, по гроб влюбленных в свое дело... упорные и бескорыстные бойцы переднего края великой мирной войны за коммунизм – образец человеческой породы, которую выковала партия за много лет кропотливой работы. Они мало говорят о коммунизме – они живут им; грандиозная идея переустройства человеческой жизни выросла в их думы, дела и помыслы. Другой жизни для себя они не знают. И не хотят»* [9, Т. 1, с. 206]. Внешне непохожие, Ивлев и Байкалов психологически дополняют друг друга, они едины в идеологическом отношении.

Подобная система двойников в сценарии придает ему дополнительную смысловую глубину, позволяет автору косвенно выразить свое отношение к персонажам.

Язык литературного сценария близок языку ранней прозы В.М. Шукшина. В лексике наблюдается абсолютное преобладание немаркированных единиц. Встречается небольшое число просторечных слов (*зашиваются, тыща, борщишка, делать волну*), полностью отсутствуют диалектизмы. Для синтаксиса характерно обилие простых предложений и диалогических конструкций. Встречающиеся в тексте топонимы позволяют лишь условно определить место действия произведения. Лебяжье, <Берёзовка>, Образцовка – села в окрестностях родного для Шукшина села Сростки. В письме к матери, М.С. Куксиной, датированном июнем 1967 г., режиссер напишет: *«Домой (на Алтай) поедет, даст Бог, где-нибудь в 20-х числах июня. Я*

забыл, когда был дома, посмотреть еще с.<ело> *Лебяжье*. А сейчас вспомнил. А дома еще слышал, что там очень красиво» [9, Т. 8, с. 243]. Вместе с тем, названные топонимы не уникальны для Алтая, встречаются и в других областях России. Все это позволяет предположить, что В. Шукшин в своем сценарии не стремился к четкой локализации места действия (что, например, позже он сделает в х/ф «Живет такой парень»).

Итак, проведенный анализ не позволяет нам полностью согласиться с оценкой дипломного фильма Шукшина, сделанной Ю. Тюриным: «Начинающий режиссер соответствовал начинающему писателю» [8, с. 65]. Литературный сценарий картины оказался в художественном отношении не только достаточно совершенным, но и более насыщенным аллюзиями и более глубоким с точки зрения смысловых отношений, чем экранизация.

## Литература

1. Гришаев В.Ф. Шукшин. Сростки. Пикет. – Барнаул: Алтайское книжное издательство, 1994.
2. Коноплев Б.Н. Основы кинопроизводства. – М.: Искусство, 1969.
3. Коробов В.И. Василий Шукшин. – М.: Современник, 1984.
4. Куляпин А.И. Творческая эволюция В.М. Шукшина. – Ишим: Изд-во ИГПИ им. П.П. Ершова, 2012.
5. РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 4. Ед. хр. 1088.
6. РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 4. Ед.хр. 1091. Л. 24.
7. РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 4. Ед.хр. 1091. Л. 25–55.
7. Тюрин Ю.П. Кинематограф Василия Шукшина. – М.: Искусство, 1984.
8. Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. / Под общ. ред. О.Г. Левашовой. – Барнаул: ООО ИД «Барнаул», 2009.

## **ВИТАЛИЙ ГУЗАНОВ – ОФИЦЕР, ПИСАТЕЛЬ, РЕЖИССЕР**

Мастерство художника во многом определяется жизненным опытом и личностной позицией автора. Жизнь и деятельность Виталия Григорьевича Гузанова (1928–2006), интересна и многогранна. Морской офицер, капитан I ранга, мальчишкой он встретил войну на Соловках в школе юнг, куда попал из Горького. Родился он в крестьянской семье в Княгининском районе Горьковской области. Семья пережила тяжелые невзгоды коллективизации: раскулачивание, арест, ссылку.

Основную роль в судьбе Гузанова сыграла Соловецкая школа юнг («юнгов», как говорили в то время), которая определила характер пятнадцатилетнего паренька и человеческие связи на всю жизнь. Самые яркие события юности и характеры товарищей будут запечатлены Гузановым в книгах и фильмах. Так открылась ещё одна грань талантливой личности.

В 1969 г. вышла в свет его первая повесть «Одиссей с Белой Руси» о первом российском императорском консуле в Японии И.А. Гошкевиче, замечательном сыне белорусского народа. По мнению критиков, это самая серьезная литературная работа Гузанова. Впоследствии повесть была переведена на японский и белорусский языки. С этой поры Гузанов начал изучать дипломатию и русско-японские культурные связи XIX столетия. Опубликовал десять (из пятнадцати написанных) книг о дружбе между этими народами, некоторые из них переведены на японский язык. Он часто посещал Японию как специалист-японовед, выступал на научных конференциях, участвовал в дипломатических встречах, прекрасно знал историю, особенно его интересовала война 1904–1905 гг.

Япония и русско-японские связи стали предметом научного интереса и человеческой привязанности Гузанова (он, кстати, участвовал в перегоне кораблей вокруг Европы и Северным морским путем

на Дальний Восток). В июле 1994 г. книга «Одиссей с Белой Руси» была удостоена Международной премии «Золотой кортик».

В 1996 г. – ещё одна награда: повесть «Волчий фьорд» получила премию имени Валентина Пикуля. Затем в 2000 г. сборник повестей и рассказов «Самурай в России» берет премию на Всероссийском конкурсе. За три с лишним десятилетия работы в литературе Гузанов написал немало интересных книг, которые издавались в нашей стране, переводились на иностранные языки: «Юнги Северного флота», «Соловецкие паруса», «Запишите добровольцем», «Командир принимает решение», «Кодовое название «Вест», «Не спустивший флага», «Рыцарь студеного моря» и многие другие. В библиографии В. Г. Гузанова представлена разнообразная жанровая палитра: историческая повесть, историческая хроника, документальная повесть, сценарий, киноповесть, исторический этюд, повесть-воспоминание, статья, очерк. По его сценариям снято более шестидесяти фильмов различных жанров – учебных, научно-популярных, художественных (в 1961г. Гузанов окончил ВГИК). В разные годы он был главным редактором и членом сценарно-редакционной коллегии на студиях Казани, Минска, Москвы, в том числе был главным редактором киностудии Министерства обороны СССР. Кроме того, Гузанов являлся членом редакционного совета журнала «Япония сегодня», где публиковались его очерки о стране Восходящего Солнца.

Следует отметить, что литературное и кинематографическое наследие В. Гузанова не так легко найти. Интернет выдает довольно много документов, касающихся биографии журналиста-офицера, и практически нет в открытом доступе книг и статей, а фильмы до сих пор не оцифрованы.

Нас заинтересовал очерк «Мичман Менделеев и девушка из Нагасаки», опубликованный в журнале «Человек и природа» №1 за 2010г. Жанровую разновидность «Мичмана Менделеев и девушки из Нагасаки» можно, на наш взгляд, определить как очерк события. Автор «очерчивает» не столько канву жизни героя, его личность, его поступки и систему ценностей, его достижения и заблуждения (хотя и

это занимает важное место в ткани произведения), сколько само событие (роман Владимира Менделеева и японской девушки), его предысторию и окончание. Через это описание читатель догадывается о системе ценностей автора, постигает социальные и психологические характеристики определенного общества в конкретный исторический период, подоплеку совершенных поступков.

Герои Гузанова – интересные люди, которым «ничто человеческое не чуждо». Правдивость и объективность автора делает эти образы понятными и близкими читателю.

Очерк «Мичман Менделеев и девушка из Нагасаки» состоит из пяти небольших частей: «Девочка у причала», «В кругосветку по протекции», «Порт невест», «Ты наша сила...» и «Точка в конце романа».

Как и многие очерки Гузанова, этот очень кинематографичен. Гузанов мыслит образами. Очерк начинается с того, что М.М. Бахтин так удачно назвал хронотопом: с обозначения времени («Шли десятые годы XX века») и места действия («...остров Такабоко...»). Далее идет словесное рисование, пейзаж виден все яснее, детальнее. Читатель будто вместе с моряками русского фрегата огибает остров, за которым «открылся мыс Кодзаки», приближается к Нагасаки с моря, видя сначала бухту, затем всю панораму города, а потом вглядывается в предгорье: «Здесь самое узкое место Нагасакской бухты, только миновав его, можно увидеть панораму города и живописное предгорье с самой близкой к бухте горой Инаса, у подножия которой расположилось селение с тем же названием». Очеркист не злоупотребляет живописными деталями, оставляя простор читательскому воображению, он практически не использует эпитетов. Лишь один поэтический штрих (спугнутая фрегатом стая чаек) и один символ (Андреевский флаг на фрегате).

Живописная картина бухты сменяется описанием Русской деревни, приобретает конкретность, насыщаясь географическими названиями и названиями учреждений, что создает ощущение достоверности: российское консульство, морское воинское кладбище, госпиталь, агентство Доброфлота, рестораны, мелкие трактиры, при-

стань. И здесь лишь перечисление объектов, будто попадающих постепенно в поле зрения наблюдателя, что создает эффект личного присутствия читателя на месте действия. Крупными мазками рисует автор картину селения, оживляя её типичными представителями тех мест: уличные торговцы, рикши, зазывалы, девицы.

Кроме того, сама тема Японии является для русского сознания экзотической. Секрет возбуждения интереса формулировал ещё Вальтер Скотт при создании своих исторических поэм и романов: открывать новые, неизвестные грани в известных предметах и событиях, абсолютно новый, ни с чем не связанный в сознании читателя материал вряд ли может привлечь внимание, ему не за что зацепиться в уме читателя. Виталий Гузанов проясняет существующее в русском коллективном сознании представление об отношениях двух наций.

Интрига появляется во втором абзаце очерка: появляется героиня с необычной внешностью: «маленькая девочка – русоволосая, со светлым личиком», но с характерным для японцев разрезом глаз, которая почему-то спрашивает у моряков о фрегате «Память Азова».

В этот момент неожиданно, прерывая художественное повествование, на сцену выходит автор: «Можно, конечно, рассказать, как труден был мой поиск, но я сразу раскрою карты». Лишь одно предложение, в котором автор просто и беспарочно характеризует работу очеркиста: ведь сделать хороший очерк – дело трудоемкое и тонкое. Автор представляет нового героя (но со знакомым именем – Менделеев!). Просто и подчеркнуто скупко рассказывает Гузанов о семье знаменитого ученого. Он старается только излагать факты, избегая оценок в щекотливой теме семейных отношений. Следует отметить эту тактичность, бережное отношение автора к личной жизни своих героев, ни йоты пошлости и «желтизны». За вглядыванием в интимные факты стоит желание выявить морально-нравственные ценности, жизненные закономерности, национальные особенности. Нелицеприятные факты о женитьбе Д. Менделеева на нелюбимой Феозве Лещевой, о попытке «отказаться от суженой перед венцом» не очерняют здесь образ ученого, а лишь показывают его человеком, которому

«ничто человеческое не чуждо». Вскоре в семье «родился сын» (Владимир, герой очерка), «отношения потеплели», «брачный союз продержался без малого двадцать лет» до поздней влюбленности в «семнадцатилетнюю воспитанницу Академии художеств». В двух абзацах – срез жизни интеллигентной семьи второй половины 19 века: отношения между родными, ценности, проблемы. Оценка дается через цитирование современников-очевидцев: сестры Д.И. Менделеева и его зятя Александра Блока. Гузанов приводит интересные воспоминания последнего, раскрывающие не только детали истории Д.И. Менделеева, но и саму личность великого поэта. Мы слышим грубую лексику, нелицеприятные оценки, обиду на женщин («пустая шведка», «свойственная бабам двойственность»). Он явно отказывает женщинам в интеллекте и духовности, обвиняя их всех в нечестности, глупости («проблемы, бабам недоступные...») и расчетливости («не любя его», «связи мужа доставили её положение и знакомства»). Отрывок из его дневника передает раздраженно-циничное отношение Блока не только к сложившейся в семье ситуации, но и к женщинам.

И на фоне этой грустной картинки семейной жизни мажорным контрастом начинает звучать тема главного героя, сына великого ученого – Владимира. И здесь проглядывает авторское «я», система нравственных ценностей В. Гузанова: он с теплотой пишет о «высоком чувстве» отца к сыну от первого брака, об их дружбе и взаимопонимании, несмотря на «перипетии отцовской личной жизни».

Второй эпизод называется «В «кругосветку» по протекции» и посвящен уже непосредственно главному герою – Владимиру Менделееву. Автор показывает, чем определялся выбор жизненного пути «мальчишки с Васильевского острова, восхищавшегося кадетами и гардемаринами». Через факты его судьбы просвечивает история: отбытие в «кругосветку» в 1890 году нового полуброненосного фрегата «Память Азова»; цесаревич Николай, будущий император, принимающий морское крещение на том же фрегате; Д.И. Менделеев, через силу обращающийся с просьбами к великому князю и к Александру III, корабельный летописец князь Э. Ухтомский («Через

три года, – замечает В. Гузанов, – он издаст великолепную книгу с прекрасным рисунками Н.Н. Каразина»).

Здесь мы позволим себе весьма обширный исторический комментарий к факту присутствия на борту «Азова» цесаревича, о котором Гузанов по понятным причинам лишь упоминает. Фрегату «Память Азова», на котором, благодаря протекции отца, отправлялся в кругосветное плавание молодой мичман Владимир Менделеев, предназначалась особая роль. Он был избран для образовательного путешествия, в которое и Александр III тоже отправил своего наследника цесаревича Николая Александровича.

В 2009 г. вышел в свет фильм «Путешествие на Восток Цесаревича Николая Александровича в 1890-91 гг.» (постановщик М. Каприлов). 1890-91 г. цесаревич Николай совершил путешествие вокруг Азии с возвращением через Сибирь. Маршрут путешествия: Греция – Египет – Индия – Цейлон – Ява – Сиам – Китай – Япония – Сибирь. Была выбрана именно Сибирь, будущий Государь России оказался первым Русским царём, посетившим всю необъятную страну. Тяготение России в течение двухсот лет к европейской культуре сменилось в конце XIX века, накануне страшных войн с Европой в XX веке, интересом к Азии. Азиатские страны, тяготившиеся колониальным гнётом Англии и других европейских стран, с надеждой взирали на Россию, тем более что Русский царь для них – это легендарный «Белый царь» народных преданий. Дипломатические приёмы, оказанные будущему правителю великой страны, не имеют себе равных в мировой истории. Были налажены дружеские отношения с Сиамом. Китай впервые принял европейского посланника с царскими почестями. Целый месяц Цесаревич провел в Индии, культура которой раскрывала идею древнего индоевропейского единства, волновавшую в то время умы многих. Болезнь родного брата Георгия, сопровождавшего Наследника в путешествии, помешала посетить Дарджилинг – ворота к буддийскому Тибету, а это была одна из целей: недаром описание всего путешествия было поручено знатоку бурятского буддизма князю Э.Э. Ухтомскому. Покушение в Японии приоткрыло тайну мисти-

ческой связи судьбы Царя и Царства. Во Владивостоке Наследник осуществил закладку Транссибирской магистрали. Изучение древних цивилизаций приведет Николая II в конце царствования к попытке возрождения исконной русской культуры.

Фильм создан на основе иллюстраций художника Н. Н. Казарина к книге «Путешествие на Восток Цесаревича Николая Александровича в 1890-91 гг.» и текста автора этой книги князя Э.Э. Ухтомского. В фильме звучит музыка В.С. Калиникова, И. Штрауса, песни и гимны Российской Империи, музыка народов Востока: Греции, Египта, Индии, Цейлона, Таиланда, Китая, Японии, а также бурятские народные напевы и песни Русского казачества; кадры из фильма «Николай II. Круг жизни». 1998 г.



*Прибыл цесаревич, 1890г.*

В октябре крейсер стал на якорь в гавани Бомбея, и цесаревич сошёл на берег, где его ждала сорокадвухдневная программа развлечений. 5 апреля 1891г. фрегат пришел в Нагасаки (именно в эти дни происходит встреча героев нашего очерка мичмана Менделеева и Таки).

Но все это обозначено лишь пунктиром в несколько слов, автор не позволяет себе отвлекаться на второстепенные сюжеты («Но нас интересует только порт Нагасаки, ... где говорят по-японски и воспитывают изящных невест для моряков всех наций, где ценят остроумие и толстый кошелек»).

Такую характеристику дает В. Гузанов знаменитой морской гавани, «порту невест», в котором наш герой «подписал брачный контракт с хозяйкой чайного дома, по условиям которого японочка по имени Така становилась его временной женой». Гузанов с большой

симпатией рисует образ японской девушки Таки: «Така полюбила русского моряка..., не очень осторожничала... побоялась ему сказать о беременности, считая себя виноватой... Милая девочка Така-сан! Ни злого слова, ни обвинений». В подтверждение он приводит полностью текст письма Таки к Владимиру, сохраняя особенности перевода. Така сообщает любимому о рождении дочери и трудном материальном положении, о намерении верно ждать его («ибо ты есть наша сила»). Гузанов не вдаётся в тонкости отношений двоих людей, не даёт оценок поступкам Владимира. Мичман Менделеев вряд ли получил письмо от «японской жены», ещё несколько раз ходил в дальние плавания, через три года после описываемых событий подал в отставку, в гражданской жизни служил в министерстве просвещения инспектором, много публиковался и путешествовал, а в 1898 г. умер от воспаления легких. «Така узнала об этом лишь в мае 1899-го, когда фрегат «Память Азова» появился, наконец, в Нагасакской бухте». Так замыкается композиционное кольцо: от первого до второго (последнего для нашей истории) прибытия фрегата в знаменитый японский порт. Но история не окончена. Автор ставит многоточие, после которого идет очередной неожиданный виток любовного сюжета. И опять точная хронология: 1909 год, русское православное кладбище, Така с дочерью Офудзи, японской внучкой знаменитого русского ученого, на могиле одного из матросов с фрегата «Память Азова». «Когда тебе будет очень плохо, приходи сюда», – завещает она дочери, потому что когда-то была на похоронах этого матроса вместе с Владимиром, потому что пронесла эту любовь через всю жизнь, потому что это самое дорогое и святое, что у неё было.

Виталий Гузанов ставит «точку в конце романа», но не ставит точку в конце своего журналистского расследования, оставляя простор для других исследователей («Как сложилась дальнейшая судьба русоволосой девочки из Нагасаки, внучки знаменитого русского ученого, узнать мне не удалось»). Эта печальная интонация звучит на фоне знаменательного исторического события, о котором напоследок упоминает автор: «японские власти решили перезахоронить русских солдат, умерших после русско-японской войны в плену от ран и болезней». Сам Виталий Григорьевич много сил отдал этому благородному делу – увековечению памяти русских солдат, оставшихся наве-

гда в земле Японии. В 1989 г. по инициативе и при непосредственном участии Виталия Гузанова в Хакодате был открыт бюст – памятник И. А. Гошкевичу – первому Российскому консулу, в 1994 г. в г. Фудзи – памятник «Дружба» – адмирал Е. В. Путятин и японские рыбаки. В г. Мацуяма осенью 1994 г. был поставлен на кладбище бюст-памятник капитану I ранга В. А. Бойсману, командиру броненосца «Пересвет» порт – артурской эскадры.

Впоследствии Виталий Гузанов написал документальную книгу «И праху близких поклониться...», в которой поименно назвал всех воинов, похороненных на японской земле. Книга была выпущена в Японии под названием «Могилы русских воинов в Японии. 1904 – 1905 гг.» на японском и русском языках.

Виталий Гузанов занимался поиском родственников умерших матросов и солдат в Японии, а их внукам и племянникам помог посетить могилы родственников, работая как «народный дипломат». За многолетнюю неустанную общественную и литературную деятельность, за создание высокохудожественных произведений, за укрепление дружеских культурных и исторических связей между Россией и Японией Гузанов Виталий Григорьевич награжден Орденом Дружбы. Посмертно.

## Литература

1. «Человек и природа», № 11, 2010г. С. 30–32.
2. «Япония сегодня», №№ 2000–2006.
3. Мельников Р.М. Полуброненосный фрегат «Память Азова». 1885–1925. Боевые корабли мира. СПб., 2003.
4. Путешествие на Восток Его Императорского Высочества Государя Наследника Цесаревича. 1890–1891. Автор-издатель Э.Э. Ухтомский. Иллюстрировал Н.Н. Каразин. Т. I. СПб. –Лейпциг, Ф.А. Брокгауз, 1893; Т. II. Лейпциг, Ф. А. Брокгауз, 1895; Т. III. 1897.
5. ОКНО В ЯПОНИЮ. E-mail бюллетень Общества «Россия-Япония», # 45, 2004.11.14 <http://ru-jp.org> ; [ru-jp@nm.ru](mailto:ru-jp@nm.ru)
6. [http://www.edu-sok.ru/upload/Sencenko%20A\\_S.phdfты](http://www.edu-sok.ru/upload/Sencenko%20A_S.phdfты)
7. [http://img1.liveinternet.ru.largt\\_Kazarin8ipg](http://img1.liveinternet.ru.largt_Kazarin8ipg)

## ДВА ФИЛЬМА О ЛЬВЕ ТОЛСТОМ

### (размышления над сюжетно-образными структурами)

Всегда интересно сопоставить произведения, посвящённые одному и тому же факту, особенно когда они – плоды разных культурных и художественных традиций.

Фильм «Последнее воскресение» (в оригинале «The Last Station»), буквально *последняя остановка* или *станция*), снятый в 2009 году Майклом Хоффманом кажется независимым от раннего отечественного киновоссоздания последнего полугодия жизни Льва Толстого, а именно фильма Сергея Герасимова «Лев Толстой», вышедшего в 1984 году, в котором режиссёр выступил одновременно как сценарист и исполнитель главной роли. Американский режиссёр опирался на одноимённый роман Джея Парини, о работе Герасимова он мог и не знать, однако она наверняка была памятна Андрею Кончаловскому, сотрудничавшему с Хоффманом, и не случайно «Последнее воскресение» переполнено сценами, указывающим на полемику с герасимовским «Толстым».

Действие обоих фильмов начинается ранним весенним<sup>1</sup> утром.

Героя Герасимова мучает бессонница (Рис. 1), ему удаётся задремать только на рассвете. Софья Андреевна (её играет Тамара Макарова) просыпается с испуганным вскриком и насколько ей позволяют годы и некоторая грузность спешит проведать мужа, но, услышав через приоткрытую дверь его дыхание, облегчённо вздыхает и уходит. Затем в своей комнате она молится, забирает волосы, распахивает окно, прислушивается и констатирует тоном строгой хозяйки: «Рубят лес. Где-то рубят лес».

---

<sup>1</sup> М. Хоффман проводил русские съёмки в конце лета и начале осени, но, прогуливаясь по парку Ясной Поляны, его герои чувствуют аромат цветущей сирени.

Первый план Толстого в западном фильме почти дублирует заглавный кадр советского – Лев Толстой (актёр Кристофер Пламмер) спит на высоких подушках, но спит крепко и здорово. Его жена (в исполнении хрупкой и энергичной Хелен Миррен) с распущенными волосами и в ночном наряде стремительно бежит к нему, бесцеремонно проникает в его спальню и первым делом закрывает окно, чтоб шум с улицы не тревожил покой любимого, а потом ложится рядом с мужем (Рис. 2), обнимает себя его рукой.



Рис. 1



Рис. 2

Экспозиционной ночью и того и другого фильма Толстой видит далеко не старческий сон – герою Герасимова является темнокудрая красавица в голубом платочке на среди густой, возможно, прибрежной зелени. Герой Пламмера рассказывает своему секретарю о приснившейся «татарочке», с которой он, Толстой, в далёкой молодости тешился любовью на Кавказе. Параллелизм налицо, но в первом случае Толстой мгновенно просыпается в смущении, бормоча: «Эк, куда занесло!», а во втором он, видимо, сполна насладился сном и с удовольствием рассказывает о нём и о навеявшем его воспоминании.

Также примечательны эпизоды с фонографом из начала обоих фильмов. В советском кинотексте Толстой с помощью доктора Маковицкого даёт послушать аудиозапись собственного голоса деревенским детям. В западном - тот же доктор заводит пластинку с выступлением Толстого во время семейного завтрака, но герой Пламмера хмурится, морщится и демонстративно выходит из-за стола.

Наиболее преданная отцу Александра Львовна Толстая выведена в двух фильмах совершенно контрастно. В герасимовской версии мы видим юную, но уже очень женственную барышню, вопреки чопорной матери слушающую романс, героиня которого «млеет у окна» в ожидании любовника. Хоффман же сделал «Сашу» угловатой, мужеподобной, отнюдь не моложавой; её большие секретарские очки довершают образ синего чулка.

Итак, поздний, евро-американский фильм очень часто выглядит сделанным в пику раннему, советско-русскому.

«Последнее воскресенье» было раскритиковано в ток-шоу Александра Гордона «Закрытый показ» прежде всего за неадекватное воспроизведение материала, за излишние вольности в показе интимной жизни, за нарочитый драматизм одних сцен и фарсовость других – то есть за всё то, что делает этот фильм художественным с западной точки зрения. Произведение Герасимова упрекнуть в подобном невозможно. Его Толстой по большей части озвучивает выдержки из собственных дневников и записанные современниками высказывания, что приближает фильм к документалистике, и всё-таки это тоже художественный кинотекст, просто относящийся к другой эстетической парадигме, ориентированный на другое восприятие.

Сравним поаспектно методы создания двух фильмов.

Советский - монологичен и центростремителен; здесь выдержана непреложная иерархия персонажей: в центре внимания – только один, он говорит, но даже не репликами, а именно монологами, и значимость его речей подчёркнуто выше, чем у остальных. Семья Толстого, его посетители оказываются фактически статистами; во множестве сцен он – единственный фигурант. Западный – диалогичен и центробежен; право голоса распределено куда более равномерно; все персонажи высказывают свои позиции, настроения, идеалы и претензии. Толстой у Хоффмана всегда показан в разговоре и взаимодействии с кем-то, при этом он словно нарочно то и дело усколь-

зает из кадра, отходит на периферию, поворачивается спиной и профилем, избегает говорить о себе, больше интересуется другими.

В фильме Герасимова господствует статика. Герои скупы на жесты, двигаются медленно или вовсе неподвижны. Хоффман с самого начала даёт очень динамичные планы: мимо нас проносятся поезда и брички, герои торопятся, активно действуют.

В отечественной кинобиографии основная информация преподносится вербально, через говорение-цитирование. Здесь Толстой, к примеру, полностью озвучивает высказывание, записанное с его слов А.М. Горьким, посетившим его во время лечения в Гаспре: «Фридрих Прусский очень хорошо сказал: “Каждый должен спасаться *à sa façon*”. Он же говорил: “Рассуждайте, как хотите, только слушайтесь”. Но, умирая, сознался: “Я устал управлять рабами”. Так называемые великие люди всегда страшно противоречивы. Это им прощается вместе со всякой другой глупостью. Хотя противоречие – не глупость: дурак – упрям, но противоречить не умеет. Да – Фридрих странный был человек: заслужил славу лучшего государя у немцев, но терпеть не мог их, даже Гёте и Виланда не любил...» [3 с. 230].

Западные авторы не могли полагаться на речь и прибегли к языку, которым владеют в совершенстве – к языку жеста и детали. Подчёркнуто одиозный Чертков подкручивает и бриолинит усы – немое, но броское свидетельство фальши; он похож на гримирующегося актёра (рис. 3). Восторженный и одновременно приземлённый Маковицкий называет Толстого пророком и сравнивает с Христом, но его первая забота в отношении великого пациента – очистительные клизмы. Подозревая, что муж подписывает в соседней комнате обходящее семью завещание, Софья Андреевна совершает опасный трюк, перелезая из окна на балкон, запутывается в шторе и падает. В этот момент она – сама непосредственность, чуждая презренной для Толстого рисовке, но на публичные переговоры с Чертковым, она приезжает в гротескной шляпе с огромным бантом – прекрасный символ вынужденного и тягостного притворства (рис. 4).



Рис. 3



Рис. 4

По утрам графиня бегаёт по дому в бесшумных бледно-розовых полотняных туфлях. Они особенно часто попадают в кадр. Одна эта деталь сообщает образу инфантильность со всеми её позитивными и негативными гранями. Уходя из дома, Толстой земно кланяется ему и целует землю. Здесь нет претензий на биографическую аутентичность, но это движение в духе славянской культуры.

Немаловажно отметить, что в советском фильме выдающийся человек показан прямо, а в евро-американском – опосредованно. Создатели «Последнего воскресения» (книги и фильма) пошли по торной дороге западной романистики с её повышенным интересом не столько к отдельным личностям, сколько к субкультурам, закрытым социумам (будь то орден, секта, цех, диаспора или банда) и ввели очень традиционного героя-посредника, глазами которого читатель видит то или иное сообщество и его ярких представителей. Валентин Булгаков выполняет в художественном целом хоффмановского фильма ту же функцию, которую выполнял Парцифаль при дворе короля Артура, д`Артаньян – в отряде мушкетёров, Измаил – среди моряков-китобоев, Джим Хокинс – среди пиратов, и это лишь наиболее популярные примеры. Валентину присущи все черты его классических предшественников, прежде всего молодость и энтузиазм, чистота взгляда, а также развитая способность к осмыслению и переосмыслению происходящего. Разумеется, в соответствии со своей миссией по-

средника он кажется вездесущим, участвует в сценах, в которых его присутствие необязательно, а то и вовсе недопустимо.

Советская культура ценит в произведении его серьёзность. С её точки зрения, Толстой Хоффмана – скомпрометирован и дискредитирован рассказом об эротическом сне, кукареканьем в спальне жены и просто хохотом на прогулке. В западной традиции, напротив, человек, показанный вне стихий смеха (или страха) и секса (или убийства) плосок и безжизнен, он не вызывает ни симпатии, ни доверия. В этом аспекте оба кинохудожника оказались заложниками традиций<sup>2</sup>, хотя отчасти и пытаются её преодолеть. Так, Герасимов пытался ввести тему секса и юмора в своё творение, но очень осторожно, едва заметными микродозами.

Каким же предстаёт Лев Толстой в своё последнее полугодье в двух киноверсиях? В ранней перед нами общественный деятель, окружённый, однако, большой семьёй, которая хотя и смотрит на него снизу вверх, но в большинстве своём не понимает и не разделяет его умонастроений. В поздней – частный человек, именно с позиции частного человека бросающий вызов официальным институтам и укладам жизни. Роль внешней и враждебной силы, грубо вторгающейся в его жизнь, играет не столько полиция, сколько пресса. В то же время Герасимов играет старца, надломленного и надорванного не только борьбой с государственным режимом и домочадцами, но и собственными сомнениями. Внутренние терзания составляют глубину его образа, делают его трагичным. Толстой Хоффмана и Пламмера – сильная и гармоничная натура, неутомимый борец, который «только и успевает строчить» прочить против окружающих «безобразий».

---

<sup>2</sup> Впрочем, внимание чувственному началу в жизни и творчестве Толстого уделяли ещё дореволюционные аналитики от искусства. В известной книге Д.С. Мережковского говорится о «бесконечной радости земной», «любви к земному, даже только земному», о «неодолимой, нечеловеческой, животной и вместе с тем божественной любви к плоти» [4 с. 43], присущей Толстому. Современный автор П. Басинский оперирует не философскими, а психофизиологическими понятиями, говорит не обобщённо и абстрактно о «плоти», а конкретно о сексе и подмечает уже не «радость», а душевный разлад, комплексы: «... отношения Толстого к женщинам любовью <...> не назовёшь. С молодости и до конца дней это было смешанное чувство страха, жгучего интереса и тяжёлый мыслей о дьявольской природе половой любви» [2 с. 150].

Единственное, что его действительно подавляет, – несогласие с ним жены и вынужденный обман в связи с пресловутым завещанием.

Сцена с подписание рокового документа воспроизведена в обоих фильмах. В соответствии с биографическим фактом, совершается это тайно, в лесу. Но Толстой Герасимова, смиренно склонившись над бумагой, замечает иронично: «Какие мы конспираторы», а Толстой Пламмера отворачивается от заверенного завещания, бросая резко, самоосуждающе: «Я заговорщик и больше ничего!».

Но трагизма в кинопроизведении Хоффмана нет. Здесь великий человек эпичен, порой лиричен, но в целом его образ мажорен, солнечен. В отличие от герасимовского Толстого, он не стыдится былого счастья, и знание о несправедливостях мира не мешают ему радоваться жизни.

Но наиболее сказалось давление культурных парадигм в посмертных сценах Толстого. Хоффман пытается изобразить в них прежде всего его возвращение героя домой, воссоединение с любимыми. Герасимов явно ставит себе задачей показать в апофеозе близость Толстого к простому народу. У могилы звучит задушевный рассказ молодой монахини о том, каким скромным гостем «старичок наш, Лев Николаевич» был на крестьянской свадьбе, как кротко снёс грубость не узнавшей его женщины. При этом Герасимов верен своему документалистскому принципу – он воссоздаёт сцену массового коленопреклонения, зафиксированную, например, в воспоминаниях Валерия Брюсова: «... медленно выносят гроб. Его несут сыновья Толстого. Кто-то начинает: “*Вечная память*”. Подхватывают даже те, кто не поёт никогда. Хочется слить свой голос с общим хором, с хором *всех*. В эту минуту веришь, что этот хор – вся Россия. “На колени!” Все опускаются на колени перед гробом Толстого. И только щёлкают затворы “кодаков”...» [1 с. 706]. Однако в фильме стихийный призыв, прорвавшийся из недр толпы скорбящих, звучит из уст конкретного персонажа – А. Гольденвейзера, чью роль исполняет Н. Ерёменко, и приобретает характер приказа: тон реплики подчёркнуто властен, и она повторяется с удвоенной раздражённой, почти озлобленной настойчивостью: «На колени, сказано!». Очевидно, что

эта агрессия направлена на присутствующих жандармов, которых она принуждает склониться, но сам тон, дух сцены удручающе противоречит толстовским идеалам ненасилия. «Представитель» покойного превращён в диктатора.

С одной стороны, отечественный режиссёр и сценарист, повинаясь традиции XIX в., не может создать образ Толстого вне комплекса «кающегося дворянина», с другой, он, Герасимов не в состоянии отрешиться от всепроникшего советского авторитаризма.

В заключение следует сказать о моментах, сближающих оба фильма, кроме формальной сюжетной общности. Оба Толстых не вписываются в собственное учение затрагивают тему внутренней противоречивости. «Не противься злу, а если зло в тебе самом, тогда как?» – размышляет бессонной ночью герой Герасимова. Герой Пламмера дважды называет себя «плохим толстовцем»; убивает комара, к ужасу фарисея-Черткова. Конечно, здесь есть и выраженные нюансы: советский Толстой сурово судит сам себя, западный же самоироничен и склонен к провокациям. Но в одном два столь разных кинохудожника сходятся: личность идеолога всегда крупней и сложнее его учения.

Фильмы дополняют друг друга; посмотрев оба, зритель оказывается между полярными точками зрения: строгой, фактографической, рациональной – и раскованной, фантазийно-интуитивной, эмоциональной. Пожалуй, только в этом промежутке и можно приблизиться к истине.

## Литература

1. Апостолов Н.Н. Живой Толстой. Жизнь Льва Николаевича Толстого в воспоминаниях и переписке. М., 2001.
2. Басинский П. Лев Толстой. Бегство из рая. М., 2011.
3. Горький М. Лев Толстой // Горький М. Собрание сочинений в 8 томах. Т.III, М., 1988. С. 226–268.
4. Мережковский Д.С. Лев Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995.

**ПОСТМОДЕРНИСТСКОЕ ПРОЧТЕНИЕ  
РОМАНА Л.Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»  
В ОДНОИМЁННОМ ФИЛЬМЕ Т. СТОППАРДА И ДЖ. РАЙТА**

Фильм «Анна Каренина» (2012) Стоппарда и Райта считается одной из самых оригинальных экранизаций романа Толстого. Том Стоппард в одном из интервью говорил о том, что с нетерпением и даже с опасением ждал проката своего кинотворения в России. Фильм действительно вызвал огромное количество диаметрально противоположных мнений. В интернете довольно многие обвиняют авторов в непонимании «русскости» в целом и романа великого классика – в частности; на взгляд критиков, Стоппард и Райт просто собрали все свои представления о России и издевательски их изобразили. Поэтому основной вопрос, на котором стоит заострить внимание, заключается в том, а смогли ли западные кинематографисты передать основную мысль Толстого. И что оказывается первичным в фильме: концепция Льва Николаевича или же английское виденье мира?

Как известно, Райт и Стоппард перенесли действие фильма в императорский театр XIX века. Изначально такой мысли не было. Райт ездил в Россию подыскивать места для съемки, однако вернулся разочарованным, говоря о том, что все места царской России им не подходят, поскольку слишком уж они клишированные. Затем пытались снимать под особым углом дома в Англии, чтобы они походили на русские, но также отказались от этой тактики. По словам Т. Стоппарда, идея театра принадлежала Райту. Поначалу, как пишет английский драматург и сценарист, эта идея повергла его в шок. («It was a bit of a shock») [1]. Но затем он понял, что это один из самых удачных выходов из ситуации. Таким образом, родилась концепция изображения мира как театра. Эта мысль совсем не нова, она достаточно проч-

но утвердилась в мировой литературе, и это очень английская идея, восходящая к Шекспиру, в образе и творчестве которого заложены основы национальной идентичности, то с чем отождествляют себя англичане. Получается, что, желая воплотить на экране русскую классику, Райт и Стоппард опираются на понятие «английскости».

С другой стороны, изображение мира как театра в полной мере отвечает задумке Толстого об условности и пошлости современного ему мира. Все в нем носят маски, играют определенные роли. Наиболее ярко это проявляется в эпизоде со скачками. Близость скачек к театральной постановке подчеркивает общую идею, что каждый человек – часть спектакля, в котором он играет данную обществом роль. Разные уровни театра также указывают на общественное положение людей. Так, встреча Левина с Вронским происходит в гостях у Щербацких на сцене, что доказывает их дворянское происхождение и принадлежность высшему свету. Своего опустившегося брата Левин находит на самом вершине, на лесах театра. Облонский изменяет своей жене с гувернанткой именно за кулисами, не на сцене, как бы характеризуя мысль, что интрижка не должна дойти до общественного мнения. В этом смысле находка Райта и Стоппарда совпадает со взглядами русского писателя.

Один только Левин в фильме изображается на природе, в деревне. Это также связано с замыслом Толстого. Именно этот герой воплощает авторский идеал – живет и руководствуется истинными законами, старается работать во благо людей. У Толстого регулярно и отчетливо симулятивным, ненастоящим городским ценностям противостоят настоящие чувства, подлинная красота, возможные только на природе, в сельской местности. Тем не менее, и Левину приходится бывать в театре, играть определенную ему роль: человек не может быть полностью свободен от условностей мира.

С одной стороны, идея о театре в полной мере отвечает концепции Толстого, с другой, – она также очень созвучна с постмодернист-

ским пониманием игры. Если нет надежных способов осмысления действительности, не может быть и ни одной верной картины, представляющей ее. Только при передаче множества взглядов на мир может получиться полная картина мира. Подобный подход подразумевает огромные возможности реализации принципа игры: за детективным сюжетом может скрываться серьезная философская проблема, а истинный смысл содержания произведения может таиться в комплексе интертекстуальных отсылок. Фильм Райта и Стоппарда часто сравнивают с водевилем или мюзиклом без песен. Действительно сцена соблазнения Анны Вронским у Бетси очень наигранна, искусственна, стилизована, особенно, когда мы видим Вронского с сигаретой в зубах. Появляется ощущение, что актеры в театре как будто играют актеров, которые в свою очередь изображают основных персонажей. И все же за такой видимостью водевиля скрывает очень глубокое содержание – трагедия женщины, которая разрушает свою жизнь и окружающих ее людей. Стоппард закладывает определённый интеллектуальный потенциал, «утаивая» его за элементами массовой культуры. Задача зрителя понять, разгадать этот постмодернистский смысл.

Не нужно забывать о том, что Стоппард в первую очередь драматург, который создал свой революционный театр, подразумевающий прежде всего интеллектуальную игру. Основные положения театра Стоппарда сформулированы в его одной из самых известных пьес «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» («Rosencrantz and Guildenstern Are Dead», 1965). Для английского драматурга необходима завеса театральности, так как он поднимает в свои произведениях очень серьезные темы. Так, Розенкранц и Гильденстерн – люди без будущего, у них нет ничего в настоящем. Их удел – пустота и вечное блуждание. У Стоппарда эта пустота скрыта за бесконечной игрой. Игра подразумевает публику, общество, то есть, перефразируя Стоппарда, отсутствие одиночества. Главное – не оставаться один на один с со-

бой. Игра – это жизнь, норма существования; каждый человек – актер, вынужденный играть свою роль до конца, скрывая сущность, охраняя свой внутренний мир. Маскарад оказывается частью порядка и руководит жизнью. Гильденстерн выражает это с помощью фразы: «О, даждь нам днесь приличную личину!» [2, с. 36]. Маска стала смыслом существования, без нее уже невозможно выжить. Это и способ защиты, и нападения. Отсюда следует закон – пускать кого бы то ни было в свой внутренний мир – опасно. Показывать обнаженную душу равносильно самоубийству.

Такой же принцип лежит в основе фильма «Анна Каренина». Актеры носят маски, каждый старается сыграть как можно лучше свою роль в обществе. Муж Анны – добропорядочный семьянин, с четким пониманием своего долга перед женой и государством, чтущий нравственный кодекс личности. Неслучайно именно поэтому есть моменты, где он изображается в рясе священника. Или, наоборот, Вронский, легкомысленный повеса, в фильме показан в белом мундире с пышными белокурыми вьющимися волосами. Весь его облик напоминает бога любви Амура. То есть внешность персонажей указывает на те роли, которые они играют в обществе. Все в театре продумано, отрепетировано, все роли выучены, все находится в порядке. Только Анна, поддавшись иррациональному, хаотичному, подлинному, нетеатральному чувству, выпадает из этого общества, из этого театра, из этой игры и остается одна. Анна раскрывает свою душу, чего никто не делает в высшем свете Москвы и Петербурга. Неслучайно ее встречи с Вронским показаны на природе, в том месте, где только и возможны искренность, откровенность. Анна и Вронский на какое-то время вырываются из оков условностей света, но только на время. Открыв свой внутренний мир, выпав из пространства театра, Анна остается одна, без зрителей, и, по мысли Стоппарда, она перестает быть актрисой, не доводит свою роль до конца. Поэтому единственным для нее выходом оказывается смерть.

Этот отказ от своей роли проявляется и в облике Анны. До встречи с Вронским она изображается в туго затянутых платьях, но после встречи с ним, ее наряд меняется – в платьях и прическах начинает чувствоваться какой-то беспорядок. Это очень хорошо заметно на примере сцены бала. (Встреча с Вронским уже состоялась и ее внутреннее состояние начало меняться). На балу Анна появляется не такой, как все (на что указывает сам Толстой в своем романе, подробно описывая ее черное платье), тем самым она сразу же выделяется из общей массы людей; этот цвет также указывает, что что-то с ней произошло – она уже не такая, как свет. В фильме сохраняется цвет платья Анны, но оно оказывается немного полуспущенным, а ее прическа на балу – немного растрепанная. То есть весь облик Анны уже выпадает из норм театра, который подчинен установленным порядкам и живет по своим законам. Героиня не желает соблюдать этот свод правил и это сразу же отражается на ее облике. Кроме того, очень интересен сам танец Анны и Вронского, он совершенно не в духе XIX века. Для этого фильма был специально приглашен бельгийский хореограф Шеркауи и танцевальные сцены были заранее отрепетированы. Вальс Анны и Вронского показывает, настолько они увлечены друг другом, что не видят других людей, которые и исчезают на какое-то время в фильме. Более того, Вронский и Анна танцуют не то же самое, что и другие пары, хотя танец общий. Герои романа Толстого делают особые движения руками, а остальные танцоры просто кружатся на месте, как бы символизируя мысль, что у Анны закружилась голова от любви. В этой сцене происходит деконструкция балета. Она заключается в этих особых движениях рук, которые воплощают ту плотскую страсть, описанную Толстым. Как известно, на балах XIX века, подобные танцы были просто не допустимы. Прикосновения считались дурным тоном, именно по этой причине дамы обязательно надевали перчатки. Характерно, что движение рук Анны и Вронского отличаются от тех же, на первый взгляд, движений, которые испол-

няются остальными – они диаметрально противоположные, как бы зеркальное отражение Анны и Вронского. Это символизирует отказ от игр света, указывает на истинность, подлинность чувств героев.

Заканчивается фильм изображением поляны, на которой Каренин вместе со своим сыном Сережей и дочкой Анны сидит и читает. Он как бы примиряется со своими воспоминаниями. Эта поляна сюрреалистически появляется в театре, и здание покрывается цветами. Мечта о свободе и покое приходит туда, где правила тревога и условность.

Таким образом, Райт и Стоппард, с одной стороны, создают фильм, который опирается на понятие «английскость», с другой стороны, благодаря такому приему (изображение мира как театра) очень четко можно проследить мысль Толстого. Кроме того, подобный прием определяет постмодернистское ощущение мира.

## Литература

1. The Observer. Anna Karenina – review. – Sunday 9. – September 2012.
2. Стоппард Т. «Розенкранц и Гильдернстерн мертвы» и другие пьесы. СПб, 2000.
3. Толстой Л.Н. Анна Каренина. М., 2010.

## **ЖИВОЙ ПУШКИН**

«Пушкин – это наше все». До такой степени эти слова А. Григорьева стали «общим местом», что скрыли от многих истинного живого Пушкина, каким он был, и каким остается его творчество, несмотря ни на что. С Пушкиным пытались бороться всегда: как при жизни, так и во все последующие литературные эпохи. И эта борьба, организованная как походы против Пушкина, всегда выглядела словно соперничество с его абсолютным гением. «Борцы» осознавали или инстинктивно чувствовали, что тягаться с Пушкиным вообще невозможно. Это ощущение лучше всего выражено у Булгакова в мыслях поэта Рюхина, оказавшегося перед памятником поэта Пушкина: «Вот пример настоящей удачливости... – тут Рюхин встал во весь рост на платформе грузовика и руку поднял, нападая зачем-то на никого не трогающего чугунного человека, – какой бы шаг он ни сделал в жизни, что бы ни случилось с ним, все шло ему на пользу, все обращалось к его славе! Но что он сделал? Я не постигаю... Что-нибудь особенное есть в этих словах. «Буря мглою...»? Не понимаю!.. Повезло, повезло! – вдруг ядовито заключил Рюхин и почувствовал, что грузовик под ним шевельнулся, – стрелял, стрелял в него этот белогвардеец и раздробил бедро и обеспечил бессмертие...» [2, с. 75]. Но при этом репутация Пушкина настолько определена, что любая политическая сила в России, претендующая на власть, искала в нем своего единомышленника. Подобные «игры» настолько замусолили, сделали плоским и дежурным образ поэта, что он превратился в некий муляж, симулякр. Плоский, безжизненный, но столь необходимый объект нашей культуры. Его официально назначают на роль первого поэта России, а он и был таковым и знал это. Пушкина зачастую не читают – им ведают.

Лучшим примером может служить празднование (скорее шабаш) столетия в 1937 году со дня смерти великого поэта. *Праздновать* годовщину смерти! Об этом много написано, есть великолепный документальный фильм, есть, в конце концов, саркастические рассказы М.М. Зощенко, с полным и горьким пониманием ситуации фактически повторного убийства главного поэта России.

Но ведь есть и другое, настоящее понимание места и роли «нашего всего». Был Гоголь с его несбывшимся пророчеством о том, что «Пушкин – это русский человек в его развитии, который, может быть, явится нам через 200 лет». Было тонкое замечание А.Н. Островского: «Прикасясь к Пушкину, тот, кто может умнеть, умнеет». Было горькое и светлое одновременно стихотворения Маяковского, названное «Юбилейное», где поэт, призывавший ранее «сбросить Пушкина с парохода современности», теперь пытается пробиться через «бронзу» к настоящему. Были светлые стихи Д. Самойлова: «Пока в России Пушкин длится, // Метелям не задуть свечу». Были философские романсы Б. Окуджавы: «Все наши глупости и мелкие злодеяния // На фоне Пушкина... и птичка вылетает».

Были Томашевский, Тынянов, Эйхенбаум, Лотман, Эйдельман, Непомнящий, которые не ведали Пушкиным, а воистину ведали его. Пушкин – он есть, он никуда не делся, нужно просто искать и найти «правильного» Пушкина. Настоящего.

Подобные попытки были и в литературе (об этом упоминалось выше), и в кинематографе. Но вот парадокс, если в литературе есть произведения, где Пушкин – главный герой, и там последовательно создается образ поэта, то в кинематографе (особенно советском) фактически нет лент, когда «главный русский поэт» является главным героем. Пушкин в правильной трактовке борца с царизмом, в основном, фигура второстепенная.

В пушкинской фильмографии можно выделить немую ленту 1927 года «Поэт и царь» (режиссер Владимир Гардин). Она интересна своим вульгарно-социологическим подходом, безвкусицей, легковес-

ностью. Совершенно противоположный подход в художественно-фактологическом фильме Бориса Галантера 1981 года «И с вами снова я», где актеры не играют роли Пушкина и его современников, а выступают от их лица (от лица Пушкина, Жуковского, Бенкендорфа) с документальными свидетельствами (письма, дневники, задокументированные высказывания). Есть абсолютно живой Пушкин, существующий в сознании девочки-подростка, живущей на юге в последней трети двадцатого века, в фильме Сергея Соловьева «Наследница по прямой» (1982).

Таким образом, мы видим, что в современном искусстве (литературе, кино) существует проблема создания образа Пушкина – нашего великого поэта. Как это ни странно. Хотя понятие «величия» сильно дискредитировано частым и неуместным употреблением. Существует проблема «живого» Пушкина, Пушкина, очищенного от критических, политических, стилистических и прочих упрощений и наслоений.

Попытку прорваться сквозь «бронзовую» окаменелость Пушкина, который сам обожал живой поток жизни, сделал Андрей Битов в своем романе «Пушкинский дом» (1971) и особенно в рассказе «Фотография Пушкина», продолжающем темы и мотивы романа.

Рассказ обозначен точной датой, включенной в ткань повествования: 25 августа 1985 года.

Это важно, потому что в рассказе переплетаются настоящее, прошлое, будущее. И переплетаются так, что не поймешь, где что: будущее и настоящее оборачивается прошлым, а оно, в свою очередь, явится самым, что ни на есть, настоящим. Это и есть история, частью которой становится и автор, и мы, и Пушкин.

Сюжет прост и затейлив одновременно. Земляне в едином порыве готовятся отметить трехсотлетие со дня рождения великого русского поэта. Общество вроде новое, технологичное, но пафос, риторика, поверхностное, «ведомственное» отношение к поэту остается привычным и в удаленном от нас будущем, таким, как и в ближайшем

нашем прошлом. «...для нас нет сейчас более благородной задачи, чем на страницах наших изданий, достойно отметить трехсотлетие со дня рождения Александра Сергеевича Пушкина. Вся жизнь Пушкина, его деятельность, его титанический труд являются близким, дорогим для сотни миллионов жителей нашей планеты. Всюду звучит имя Пушкина...» [1, с. 421]. Это выдержка из официального доклада. Официоз, веками повторяющиеся банальности, как мы знаем, никакого отношения к Пушкину не имеют, но существуют и длятся во времени. Заглянем немного вперед и приведем цитату, в которой описывается само празднование юбилея: «За окном в черном космосе шелестит великое трехсотлетие; спутники развешаны, как гирлянды на новогодней елке; праздничные шутихи перелетают от спутника к спутнику, искрами осыпаясь в пропасть остального мироздания <...> За окном космические физкультурники в индивидуальных скафандрах с прожекторами во лбу исполняют в акробатическом полете горящую цифру 300» [1, с. 453]. Горький битовский сарказм по поводу поэзии, замененной акробатикой.

Но вернемся к сюжету: в преддверии празднования юбилея принято решение отправиться в прошлое на созданном времелете и сфотографировать великого поэта, который, как известно, совсем немного не дожил до изобретения фотографии. Потомки считают неполным свое «ведение» Пушкиным без, как им представляется, объективного знания о «внешнем облике великого поэта» [1, с. 422]. Потомки уверены, если «...заснять всю жизнь Пушкина скрытой камерой, записать его голос <...>, когда каждый школьник сможет услышать, как Пушкин читает собственные стихи» [1, с. 425], то за этими внешними проявлениями откроется, наконец, такая манящая и все же недоступная пушкинская тайна. У обсуждавших перелет в прошлое возникла проблема с кандидатурой времелетчика: фотограф, филолог, кадровый работник? «Нужен был ОДИН человек, но должен он был уметь даже не одно, а ТРИ как минимум дела: снимать, записывать и ПОНИМАТЬ» [1, с. 426]. Снова забегая вперед, скажем, что именно с

«пониманием» организаторы ошиблись. Выбрали бы простого исполнителя – портрет и голос поэта потомки получили бы. И только, хотя и это немало. Но выбор пал на потомственного филолога, человека с гуманитарным сознанием, с гуманитарной кровью – Игоря Одоевцева. Не случайно, что Игорь пра-праправнук любимого героя Битова из романа «Пушкинский дом» Льва Одоевцева – пушкиниста и лагерника. Неправильную для себя кандидатуру выбрали научные функционеры. У Игоря Одоевцева, как и у его пра-пра-Левы, было не правильное представление о явлении, и неправильное желание это явление узнать, почувствовать, представляя историю в качестве живого потока, а не плоского набора дат и цифр, как в ресторанном меню.

Размышления Игоря Одоевцева во время перелета в прошлое о том, что такая история, транслируют мысли автора рассказа о перемещениях во времени, и мысли самого Андрея Битова. Игоря интересовали «... не столько грандиозные или значительные с общепринятой точки зрения события, сколько то, что он про себя называл «живым». Так вот, грандиозное стояло в изображении неподвижно и мертво, как разрисованный слайд, а живое-то как раз и начинало рваться и мелькать, не даваясь глазу» [1, с. 430]. Игорь сделал историческое и человеческое открытие о жизни людей в каждое конкретное время и об историческом знании этого времени. «Им (людям) было дано жить, ему знать. Барьер был непреодолим: он видел только то, что знало ЕГО время. Он (Игорь) хотел поглядеть, чего оно не знало, – тут-то и возникали рябь, помеха...» [1, с. 430]. Очень точно, ведь мы действительно знаем историю (даже самую ближайшую) через призму своего настоящего: через мифы и абсурдные анекдоты, оказывающиеся нашим представлением о том, что мы считаем историей. И не случайно герой А. Битова, останавливаясь в конечной дате (23 мая 1836 года), сначала попадает в будущий абсурд представлений. «А тут вдруг Гоголь сидит, как кукушка на елке, и выражается нецензурно <...>» [1, с. 432], а потом «...прямо к дому на Мойке подлетел, заглянул в окно: лампа горит, дети его (Пушкина) мал мала

меньше, рядом сидят и чай пьют, все сплошь косые, как их мама, и со стульев по очереди падают, то один упадет, то другой» [1, с. 432]. Привет от Хармса! И дальше, как подумал Одоевцев, «бред продолжался», потому что раньше Пушкина Игорь встретил человека в пушкинских баках по фамилии Апушкин. «Сходно-с с известным нашим сочинителем» [1, с. 432]. Второй контактер, в прошлом – коллежский асессор – носил фамилию Непушкин. «К сочинителям, по своему достоинству, никакого отношения не имею. И не только НЕ Пушкин, а Непушкин, фамилия совершенно отличная» [1, с. 433]. Вот только с самим Пушкиным контакта не получилось, а этот контакт был герою необходим. Ведь кроме официальной миссии: сфотографировать поэта, Игорь хотел осуществить мечту многих и многих людей, он хотел спасти поэта и для этого «тайно вывез с собой упаковку пенициллина от воспаления брюшины» [1, с. 432].

И началась погоня за Пушкиным. Погоня безуспешная, как и все двести последующих лет. Погоня, ставшая метафорой. Разворачивая эту метафору, А. Битов делает интересный композиционный ход: Игорь Одоевцев гонится за поэтом в обратной временной перспективе – от зрелого Пушкина 1836 года к Пушкину времен михайловской ссылки. Но в этих неудачных попытках Одоевцева, в этой не встрече с Пушкиным, как раз и прорастает абсолютно живой и настоящий поэт. Прорастает Пушкин-человек.

В своих случайных и, казалось бы, незначительных столкновениях с Пушкиным Игорь Одоевцев (а вместе с ним и читатель) проникает в самую суть радостной и горькой пушкинской жизни. Конкретные факты этой жизни, известные по воспоминаниям и другим свидетельствам, превратившиеся в научной и учебной литературе в мифологемы, в биографическую схему, становятся живой эмоцией, и поэтому переходят из исторической плоскости, удаленной и оттого абстрактной, в плоскость личной причастности. Такова история обретения пушкинской пуговицы. «Как незадачливый любовник, вычислял он (Игорь) часы и маршруты, подкрадывался – хоть краешком

глаза, <...> мысленно подсаживал под локоток, подавал трость, садился рядом в карету... так он оставался, глядя вслед экипажу, обрызганный грязью из-под колес. Пушкин оборачивался и смеялся. Сколько раз зато настигал его Игорь на Невском, проталкиваясь за ним по книжным лавкам <...> И впрямь, лучше всего изучил он пушкинскую спину и плешь. Сюртучок у поэта был поношен, и пуговица на хлястике болталась, вот-вот оборвется. Доведенный до отчаяния Игорь как-то притиснулся к нему у книжного лотка и пуговку-то оборвал – тот и не заметил. Единственный и был у него трофей. Игорь пришил пуговку вглубь нагрудного кармана, и сердце его стучало в пушкинскую пуговицу при каждой встрече. А Пушкин продолжал ходить с одной пуговицей. «И пришить некому...» – чуть не плакал Игорь. Наталью Николаевну он видел уже четырежды: дважды она показалась ему совсем не такой красавицей, один раз ослепила, а в четвертый, самый невзрачный, – он уже влюбился без памяти, но все ж меньше, чем в *самого...*» [1, с. 435].

Игорь не стал знакомцем Пушкина, да и просто знакомство ему было уже неважно. Оно было необходимо только для того, чтобы спасти. Важной стала жизнь «так или иначе разделенная с Пушкиным: Пушкин и Петербург заполнили его, и – хватило. Все частности и мелочи пушкинского быта Игорь изучал и любил, и теперь – каким же смыслом наполнялось все это отрывочное, от параллельности (полчаса пешком) пушкинского живого существования. Он слышал за стенкой своего номера пушкинские вздохи и шаги» [1, с. 437].

Мгновения встреч Одоевцева с Пушкиным выражаются через детали и частности. Но ведь жизнь и проявляется, в основном, в частностях. «Вы ничего не найдете в ушедшей эпохе, кроме того, что она сама оставила. И из этого найдете не все. Человечество тоже живет своей *частной* жизнью, скрытой от глаз посторонних, – это и есть история. Она недоступна» [1, с. 438].

Среди деталей, сквозь которые увидел Пушкина Игорь Одоевцев, известные современникам и нам (по портрету О. Кипренского),

пушкинские особые ногти. «Ах, да, простите – Александр Сергеевич заскучал и снова принялся за виноград. Виноградины напоминали его ногти, а ногти виноградины» [1, с. 439].

Нам никогда не понять современников поэта, которым он мог НАДОЕСТЬ: «Ушел. – сказал Муханов. – Добрый малый. Но часто весьма» [1, 440].

А вот встреча в октябре 1833 года. Пушкин пишет «Медный всадник». «Как причудливо он был одет! В женской кофте, в ночном колпаке, обмотанный шарфом <...> Теряя рассудок, Игорь постучал в окно прежде, чем понял, что делает. В исподнем, накинув тулуп, бородач вышел на крыльцо, прикрывая свечу ладонью. Вот это был портрет! Это был бородатый Пушкин! <...>

Оба молчали.

– Бедный – с невыразимой болью и состраданием сказал из тьмы бородач – Бедный... Не дай мне Бог...<...> Пушкин утер ему слезы, которых он не чувствовал, стремительно повернулся так, что свеча погасла, и хлопнул дверью.

Игорь разжал ладонь – в ней лежала золотая монета. <...> – Вот и точная датировка «Не дай мне Бог сойти с ума» – ухмыльнулся Игорь» [1, с. 442–443].

Еще одну встречу с поэтом Игорь подгадал к моменту кавказской поездки Пушкина, к моменту его встречи с арбой, везущей тело Грибоедова. «Его (Игоря) иногда охватывало сомнение, так ли оно было на самом деле: слишком уж историческое стечение. Игорь много теперь знал про историю, какая она: не такая. Но арба – была» [1, с. 443].

В погоне за Пушкиным вглубь его жизни Игорь Одоевцев становится непосредственным участником биографии поэта: «И это он спугнул зайца с лежки, так чтобы тот перебежал поэту дорогу в декабре 1825 года» [1, с. 444].

Прожив с Пушкиным двенадцать лет, Игорь решил стать временным эмигрантом, потому что не став там своим, он почувствовал

СВОИМ это время. Потому что там «все так медленно – а быстро! И все время что-то. А там у нас все быстро, а – ничего» [1, с. 448]. Видел Игорь, как хорошо все тогда получалось: «Лучше, чем потом, со всеми нашими ухищрениями. Рука была умна, а ум был ручной. И не было движения бездумного, и не было мысли незаботливой» [1, с. 449]. Об этом же говорит и автор рассказа о приключениях Одоевцева в прошлом уже из своего настоящего, 1985 года: «...там откуда я, уже никакой вещи не сделаешь из-за *связи с миром*, не с делом, а со всем миром, с теле-миром: - фоном и -визором. Деталь там живая не водится» [1, с. 451].

А главное: Игорь Одоевцев должен был спасти Пушкина, уже потеряв его один раз, не сумев его спасти в первую встречу сразу по прилету. Гонясь за ним во времени, Игорь Одоевцев все больше укреплялся в мысли, что несвоевременная трагическая смерть Пушкина (та, в 1837 году) – высшая человеческая несправедливость. «Нет! Он не мог умереть! Я же вижу, вижу его живым, садящимся в поезд в том же 1837 году, вижу, как он пряменько так на скамеечке сидит и в окошко поглядывает, и мальчишеский смех рвется из его глаз» [1, с. 447]. Как это соотносится с Пушкинианой, созданной другом А. Битова, художником и режиссером Резо Габриадзе, который вполне серьезно пишет портрет Пушкина 1872 года (см. рисунок)!



Но и последняя попытка спасения, предпринятая героем 7 января 1837 года, не удалась, разрушенная живым непосредственным чувством жизни Пушкина, который предпочел спасительному лекарству встречу с мальчиком-поэтом с чудной фамилией Облачкин. «Что поделаешь, гений! Что ему мой пенициллин, когда по земле мальчишки-поэты такие фамилии носить могут...» [1, с. 448].

В рассказе А. Битова кроме фактов биографии поэта, описаний сценок из жизни Пушкина, абсолютно человеческих, а не театральных реконструкций, живут стихи. Стихи Пушкина – ткань русской жизни. Поэт написал о нас все. И так же, как любой современный турист, приехавший в Питер, гуляя белой ночью, начинает бездумно-дежурно, но абсолютно генетически, декламировать хрестоматийные пушкинские строки, так и Игорь Одоевцев, привременившись, неосознанно: «– Пишу, читаю без лампы, – бормотал он, потрясенный. И шагнул в белую ночь» [1, с. 433].

Не выполнив данного ему задания, не сфотографировав поэта, не записав его голос, Игорь исполнил главную миссию пушкиниста – он прикоснулся к человеческой и поэтически-пророческой судьбе поэта. Прожив вместе с ним двенадцать лет, многое пережив, Одоевцев, фактически повторив судьбу «бедного Евгения» во время петербургского наводнения 1824 года, потрясенно и с некоторым мистическим ужасом думал: «Он же сейчас в Михайловском! Откуда он все знал?» <...> История вышла из берегов, как Нева, и захлестнула Игоря с головой» [1, с. 453].

Такое знание трудно пережить. И Одоевцев, уже в своем будущем, повторил судьбу еще одного пушкинского героя – Германа. Повторил его безумие, и в своем безумии он бормотал, естественно, стихи Пушкина: «Дар напрасный, дар случайный... Посадят на цепь, как зверька... Похоронили ради бога». Он (Игорь) волнуется, если пытаются отнять пуговицу. Его счастье – они не догадываются, что она – подлинная!» [1, с. 454].

Материалы экспедиции тоже не получились. Вернее, получились. Для тех, кто понимает. «...Только тень, как крыло птицы, вспархивающей перед объективом, и получилась» [1, с. 454]. Так и мы два века безуспешно гонимся за тенью Пушкина. Правда, иногда случаются удачные прикосновения, как на бессмысленно-случайных снимках несчастного времелетчика: «...молодой лесок, тот самый, который – «Здравствуй, племя младое, незнакомое...»; портрет повара Василия, захлопывающего дверь; замечательный портрет зайца на снегу: в стойке, уши торчком, передние лапки поджаты; арба, запряженная буйволами, затянутая брезентом, вокруг гарцующие абреки, рука со свечей и кусок чьей-то бороды, волны, несущие гробы... и дальше все – вода и волны» [1, с. 454].

Голос тоже можно услышать, если захотеть. «Шорохи, трески, мольбы..., чье-то бормотанье, и вдруг – отчетливо, визгливо и высоко: «Никифор! Сколько раз тебе говорил: этого не пускать» [1, с. 454].

Живой Пушкин прорывается сквозь время.

Подобную попытку чуть раньше и другими средствами делает режиссер-мультипликатор Андрей Хржановский в биографической трилогии об А.С. Пушкине: «Я к вам лечу воспоминаньем» (1977), «И с вами снова я» (1980), «Осень» (1982).

Идея гениальна. Хржановский «оживляет» рисунки Пушкина. Получается потрясающая история судьбы и творчества поэта, рассказанная им самим в стихах, письмах, известных высказываниях, заметках на полях, воспоминаниях. И именно в этом ценность, ощущение первородности. Но если сравнивать подходы, то в рассказе А. Битова мы видим жизнь Пушкина глазами другого человека, через призму его восприятия, да еще в обратной перспективе, тогда как в мультипликационной трилогии мы проживаем реальную жизнь вместе с поэтом: от юного лицейского подростка, потом михайловского пленника, до болдинского затворника. Юный профиль постепенно взрослеет, превращается в лицо зрелого мужчины с длинными бакенбардами,

которые больше похожи на бороду, это лицо сменяется усталым профилем почти пожилого человека. И в конце весь этот калейдоскоп лиц завершается посмертной маской. Эти лики с необыкновенной поэтичностью и отменным юмором перемежаются рисунками лиц друзей, профилями знакомых и неизвестных барышень, ножками, птицами, автографами стихов, реальными пейзажами пушкинских мест, лубочными картинками, бытовыми атрибутами эпохи. Все это позволяет войти в то время и погостить там. Все это позволяет почувствовать давно задекларированную, а здесь абсолютно живую человеческую универсальность Пушкина. Происходит магическое соединение визуального, слышимого и понятийного ряда, через которое проявляется и счастье, и мука пушкинского бытия. Рисунки Пушкина, которые мы так привыкли видеть в качестве иллюстраций к сборникам поэта, оживают совершенно естественно, хотя у самого Пушкина сквозной мотив оживления неподвижного (как кивок статуи командора в «Дон Жуане») рождает страх. В фильме – это магия. Пушкинские рисунки и на бумажной плоскости не выглядят статичными, потому что в них, в большинстве, изображен процесс, показано движение. Динамику поддерживает стремительный пушкинский текст (стихов ли, писем ли), озвученный умом и сердцем двух гениальных актеров И. Смоктуновским и С. Юрским, прочитанный с идеальной интонацией, при которой не может возникнуть сакраментальный вопрос, что, собственно, хотел сказать Пушкин. Хотел и сказал – мы поняли.

Магию фильмов, безусловно, поддерживает немного нервная, и абсолютно правильная музыка А. Шнитке. Все совпало: пушкинская магия с «вокругпушкинской». И вот он совершенно живой гуляет со своей знаменитой тростью, вот он меняет головные уборы. Каких только шляп не примерял на себя поэт на своих рисунках! Вот он несется на своей мохнатой лошадке в развевающейся бурке с копьём наперевес. А вот его альтер-эго: маленький толстый обыватель с комичным личиком САМОГО. И спорит настоящий Пушкин с собой же,

потому что слишком часто ему было не с кем поговорить: то одиночество, то непонимание. И непонимание при жизни будет только множиться. Поэтому так важны факты истинного ПОНИМАНИЯ, возникающие сродни провидению. И поэтому как прав Б.Ш. Окуджава:

Былое нельзя воротить... Выхожу я на улицу  
И вдруг замечаю: у самых Арбатских ворот  
Извозчик стоит, Александр Сергеич прогуливается...  
Ах, нынче, наверное, что-нибудь произойдет [3, с. 149].

Пушкин – это наше. Все.

### **Литература**

1. Битов А.Г. Человек в пейзаже: Повести и рассказы. М., 1988.
2. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. М., 1989.
3. Окуджава Б.Ш. Надежды маленький оркестрик: Лирика (50е-70е). Екатеринбург, 2002.

## **МИР ГОФМАНОВСКИХ ФАНТАЗИЙ В АНИМАЦИОННОМ ФИЛЬМЕ И. ЕВТЕЕВОЙ «ЭЛИКСИР»**

В 1995 году на киностудии «Ленфильм» режиссером И. Евтеевой был снят новый фильм «Эликсир» по мотивам произведений Э.Т.А. Гофмана. Его отличительной особенностью стало широкое использование выразительных средств мультипликации.

По словам О. Сулькина, этот фильм «сочетает в себе синтез игрового и документального кино, коллажей, рисунков, раскрашенных и тонированных фотографий, рисованной и кукольной анимации» [4]. Обращение Евтеевой к Гофману не случайно. Как известно, она – режиссер, сценарист, которого интересуют мистические, необычные, философские произведения классической литературы. Прорабатывая их, Евтеева создает свой мир анимации в духе автора, над которым работает. При этом весь арсенал художественных средств данного автора не только сохраняется, но и наполняется новым содержанием.

Произведения Гофмана – немецкого писателя-романтика отличает безумный полет фантазии, философская подоплека, переплетение сказочных элементов и реальности, в результате чего они редко экранизировались. Анимация – это наиболее подходящий способ превратить в жизнь произведения Гофмана, т.к. она имеет больше средств, возможностей для воссоздания гофмановских миров.

Фильм «Эликсир», визуальная фантазия режиссёра – это не воспроизведение какого-то конкретного произведения немецкого романтика, а анимационное кино по мотивам преимущественно двух произведений Э.Т.А. Гофмана – «Золотой горшок» и «Эликсиры дьявола», на основе которых Евтеева создает свой мир гофмановской сказки, построив его на синтезе образов и мотивов. Он был снят на киностудии «Ленфильм» в 1995 году с широким использованием выразитель-

ных средств мультипликации и игрового кино и получил несколько российских и международных наград.

«Эликсир» – это философская притча, в которой повествуется о мире Зазеркалья, населенном огненными саламандрами и черными драконами. Крылатый дух вдохнул жизнь в этот мир и оставил Талисман, способный эту жизнь поддержать. Хранитель Талисмана во время схватки с силами тьмы роняет его в бездну, а затем вынужден пуститься на поиски. Его стремится опередить носитель зла – дракон. Теперь судьба мира зависит от того, в чьих руках раньше окажется Талисман.

Критик О.Сулькин справедливо пишет о фильме: «...Проникновение в художественный мир Гофмана феноменально. Переплетение лиризма и демонизма, изощренность фантазии, навязчивое, параноидальное повторение одних и тех же мотивов – если вы хотите прикоснуться к «виртуально реальному» Гофману, чуждому, по выражению Белинского, “пошлой рассудочной ясности и определенности”, лучшего провожатого, чем Евтеева не сыскать...» [4].

Создавая свое произведение, И. Евтеева использует всю палитру художественных средств и образов, присущих Гофману. Прежде всего, фильм отличает четкая структура построения сценария, поделенного на главы – вигилии, как у Гофмана в «Золотом горшке».

Как известно, вигилия – это ночная стража в Древнем Риме, четвертая часть ночи, ночное бдение. Для И. Евтеевой название глав тоже имеет символическое значение. Все действие в фильме происходит ночью – это время, когда все темные, таинственные силы выходят на борьбу с добром. Героя преследуют двойники, призраки, оборотни.

В фильме, как и во многих произведениях Гофмана, царствует двоимирие. Первый мир – мир реальной Германии, второй – мифический, сказочный, где на протяжении многих лет идет борьба добра и зла.

У И. Евтеевой главному герою отводится важная роль – передача волшебного талисмана его хранителю. Темные силы же стремятся

для достижения своих целей во что бы то ни стало помешать ему, пытаясь сбить его с истинного пути. Галлюцинации, кошмары, которые преследуют Теодора, автор фильма заимствует из романа Гофмана «Эликсиры дьявола».

Переход из одного мира в другой сопровождается традиционным образом *зеркала*. Герой проходит сквозь зеркало в другой мир и оказывается в круглом зале, полном новых зеркал. Время течет незаметно в этом мире, но он пребывает в состоянии забвения. Здесь герой забывает о прошлом и получает имя Теодор (намек на самого Гофмана, т. к. Теодор – одно из его имен). Он ничего не помнит, его мучают вопросы: «Кто я?», «Где я?».

В творчестве Гофмана, в том числе в новелле «Золотой горшок», зеркала встречаются в большом количестве и несут особую смысловую нагрузку. По словам Б. Вайнштейна, «в большинстве ранних произведений оптические образы служат Гофману «воротами» в иной мир» [1, с. 125].

В новелле «Золотой горшок» Гофмана таких «зеркал» много – гладкое металлическое зеркало старухи-гадалки, хрустальное зеркало из лучей света от перстня на руке архивариуса Линдгорста, волшебное зеркало Вероники, заколдовавшее Ансельма. Новелла «Песочный человек» целиком строится на проблеме подлинного и ложного зрения. Зеркала искажают реальность, так что главный герой Натаниэль принимает куклу за живую девушку.

Важным символом в фильме «Эликсир» является огонь. Этот образ И. Евтеева тоже позаимствовала у Гофмана. В новелле «Золотой горшок» Серпентина рассказывает Ансельму о своём отце – архивариусе Линдгорсте, который является доисторическим стихийным духом огня Саламандром, жившим в волшебной стране Атлантиде и сосланном на землю князем духов Фосфором за его любовь к дочери лилии — змее.

Эта предыстория отчасти присутствует и в фильме, который начинается с фантасмагорической картины сотворения мира, рожде-

ния человека, гармонию которого нарушает тьма. Символично название второй вигилии: «Как сочинитель попал в зеркало, там разгорелся и упал без памяти». Образ огня напрямую связан с образом саламандры. С древних времен в мифах и легендах саламандра ассоциировалась с огнем, поскольку у древних людей вызывал непонимание факт «появления» рептилии из огня. Это явление в реальности объясняется просто: если люди бросали в костёр сырое бревно со спрятавшейся в нём от солнца саламандрой, влажное дерево гасило пламя, а сама саламандра выползала наружу. Однако в сознании людей саламандра стала символом огня [См.: 3, с. 234].

Теодор проходит через огонь, и это символизирует его перерождение, приобщение к новым мирам, его избранничество. Отныне его миссия – спасти талисман от злых духов. В соответствии с проблематикой сценария в фильме преобладают три цвета: красный (символ саламандры, огня), белый (цвет лилии) и черный (символ темного начала).

Знаковую роль в фильме играет и образ эликсира. В начале анимации главный герой – писатель пробует эликсир, после чего попадает в мир зазеркалья.

Образ эликсира довольно часто встречается у Гофмана. В романе «Эликсиры дьявола» – это смысловой центр. Это не просто вино, которым дьявол искушал святого Антония. Это символический образ порока, гордыни. Он пробуждает в душе героя дьявольское начало, побуждает к греховным поступкам.

В «Золотом горшке» пунш является средством для перехода в другой мир. Ансельм выпивает пунш и, «как только спиртные пары поднялись в голову студента Ансельма, все странности и чудеса, пережитые им за последнее время, снова восстали перед ним»<sup>1</sup> [2, Т. I, с. 240].

---

<sup>1</sup>Здесь и далее произведения Э.Т.А. Гофмана цитируются по Собранию сочинений в 6 т. (М., 1991-1999) – пункт 2 в списке литературы. Номер тома указывается римской цифрой.

В фильме эликсир – это тоже способ попасть в другой мир, пробудить фантазии и превратить их в реальность. Это состояние, когда бессознательное берет верх над рассудочным, герой перестает контролировать свои мысли и эмоции. Не случайно сочинитель, выпив эликсир, становится агрессивным. Он оказывается действующим лицом в центре собственных фантазий, придуманных миров.

Как уже говорилось, саламандра с древних времен считается духом одного из элементов природы – огня. Однако, уже во времена Гофмана этот дух ассоциировался и с огненным вином. Гофман усиливает эту ассоциацию, делая миску для пунша временным местом пребывания Линдгорста и вкладывая в его уста слова: «Я еще сидел в миске, когда регистратор Геербранд схватил ее, чтобы бросить к потолку, и я должен был поскорее ретироваться в трубку конректора» [2, Т. I, с. 194].

Попав в другой мир, Теодор становится игрушкой в руках демонических сил, навязывающих ему ложные воспоминания.

Третья вигилия – явный намек на роман «Эликсиры дьявола». Герой оказывается в одежде монаха; как и Медарда, его преследует двойник, бросается на него и падает с криком: «Убит!». Затем Теодора начинают воспринимать как графа, который стал его жертвой. Теодор бежит от самого себя, его направляют к домику охотника. Происходит полная утрата героем самоидентичности. Он чувствует себя пешкой в чужой игре. Им управляют, ему внушают.

Падение в воду лишь на короткое время пробуждает воспоминания о другом мире. Он припоминает перо, чернила и бумагу – это атрибуты его творчества в жизни реальной.

Двойничество – неотъемлемая часть гофмановских произведений. Роман Гофмана «Эликсиры дьявола» полностью строится на раздвоении героев, и И. Евтеева тоже не обошла этот феномен стороной. Сочинитель – Теодор – монах – граф – это формы воплощения одного действующего персонажа. Причем режиссер подмечает важную отличительную черту двойников Гофмана – слияние героя с его образом

происходит настолько, что он порой не понимает, кто из них двоих двойник, а кто реальный человек. Герой путается в своих ролях, как монах Медард в романе «Эликсиры дьявола»: «Я тот, за кого меня принимают, а принимают меня не за меня самого, непостижимая загадка: я – уже не я!» [2, Т. II, с.162].

Раздваивается и главная героиня фильма: она имеет разные воплощения: саламандры, девушки в белом, Олимпии. Девушка в белом, которая встречается Теодору в фантастическом мире, – одна из дочерей хранителя талисмана. Она рассказывает ему историю талисмана.

Другая героиня, которую Теодору представляют как его невесту, носит имя Олимпия. Она – автомат, который оживает благодаря вмешательству темных сил. Здесь проводится явная параллель с новеллой Гофмана «Песочный человек», где возлюбленная Натаниэля Олимпия оказывается заводной куклой.

У Гофмана в «Песочном человеке» противопоставлены два женских образа: кукла – Олимпия и Клара – возлюбленная Натанаэля.

В начале новеллы Натанаэль влюблен в Клару – простую девушку, которая является воплощением естественности. Ее «никак нельзя было назвать красивой», но она «обладала женским сердцем, нежным и чувствительным, и умом весьма проницательным», взор ее всегда «сиял чудеснейшей небесной гармонией, проникающей в нашу душу, так что все в ней пробуждается и оживает» [2, Т. II, с.296].

Олимпия – это кукла, которую создает профессор Спаланцани. Она отличается внешней красотой: «ее можно было бы почтить красавицей, когда бы взор ее не был так безжизнен, я сказал бы даже, лишен зрительной силы. В ее поступи какая-то удивительная размеренность, каждое движение словно подчинено ходу колес заводного механизма. В ее игре, в ее пении приметен неприятно правильный, бездушный такт поющей машины; то же можно сказать и о ее танце» [2,

Т. II, с.301]. Увидев Олимпию, Натанаэль попадает под влияние ее искусственной красоты и забывает Клару.

Так у Гофмана происходит подмена живого, духовного – неживым, искусственным. Трагедия героя в том, что он променял подлинное на подделку.

В фильме этот мотив тоже присутствует. Чародей создает свою Олимпию по образу девушки-лилии. Художник Франческо (он же колдун) пытается внушить Теодору миф о его любви к Олимпии и практически достигает результата, но магическая сила кольца ломает чары, превратив красавицу в статую.

Мотив раздвоения героини у Евтеевой восходит также к роману «Эликсиры дьявола» Гофмана, где главная героиня – Аврелия является земным воплощением Святой Розалии, которая в свою очередь имеет двойника – Венеру. Художник Франческо возомнил себя подобным Богу, поэтому под влиянием дьявольского напитка в насмешку хочет создать вместо лика Святой Розалии образ языческой богини Венеры: «он вообразил себя новым Пигмалионом» и «заклинал госпожу Венеру вдохнуть жизнь в его создание» [2, Т. II, с.229]. И это с Франческо происходит: «ему предстала женщина, которую сочли бы оригиналом, будь его картина портретом» [2, Т. II, с.229].

Вообще, проблема подлинного и ложного искусства в творчестве Гофмана была одной из ведущих. Центральный конфликт – разлад между мечтой и действительностью, поэзией и правдой приобретает у Гофмана безысходно трагический характер, так как стремление примирить эти два враждующих начала, жили в нем рядом с сознанием их непримиримости, невозможности преодолеть власть жизни поэтической мечтой. Евтеева делает проблему взаимоотношений искусства и жизни, художника-творца и мещанина-филистера основной в фильме.

В шестой вигилии Теодор оказывается в замке художника Франческо Росси, который внушает ему свою версию того, что произошло с Теодором. Художник провозглашает свою теорию искус-

ства: «Нет здесь ни морали, ни добра, а есть таинство, сотворенное художником. В моих картинах – я есть Бог. Я это сотворил и сотворенное подчиняется гармонии моей». Теодор же возражает: «Гармония – понятие объективное, а подобие ее – гордыня и суетность».

Образ художника Франческо – намек на одноимённого персонажа из «Эликсиров дьявола», ученика Леонардо да Винчи – великого художника и ученого эпохи Ренессанса, который преступая традиционные нормы, создает шедевры в живописи и науке. Известно, что Леонардо долго писал лик Христа в «Тайной вечери», в результате распространились слухи о том, что он вместо Христа написал лик Антихриста. Франческо в романе Гофмана, как Леонардо да Винчи в жизни, пересматривает средневековые традиции. Но путь, на который он встает, объявив себя равным Богу, – чужд Леонардо.

Франческо в фильме И. Евтеевой считает, что вправе управлять судьбами других, внушать им чувства, которых нет, воздействуя на сознание героев. И. Евтеева вслед за Гофманом опровергает философию художника.

Автор фильма использует в своем произведении еще один излюбленный прием Гофмана – *гротеск*. Фантастика в повести Гофмана «Золотой горшок» происходит из гротесковой образности: один из признаков предмета с помощью гротеска увеличивается до такой степени, что предмет как бы превращается в другой, уже фантастический. Например, дверной молоток в новелле превращается в лицо старухи – колдуньи и кричит: «Дурррак! «Дурррак! «Дурррак! Удерррешь!» [2, I, с. 201].

У режиссера фильма тоже самое происходит с часами в домике лесничего, которые неожиданно превращаются в человеческое лицо и начинают смеяться с криком: «Дурррак!». Или, например, в сцене, когда колдун вырезает Теодора из картины, на которой нарисован сказочный сад и сажает его под стекло.

У Гофмана эпизод с перемещением Ансельма в склянку имеет важное концептуальное значение – это метафорическое изображение

существования современных обывателей, скованных некими рамками, ограниченных, но пребывающих в полном довольстве собой. Лишь Ансельм замечает это состояние и чувствует себя неуютно. Попав в склянку, он замечает вокруг себя таких же несчастных, однако они думают, что свободны, что ходят в трактиры и т.п., а Ансельм сошел с ума («воображает, что сидит в стеклянной банке, а стоит на Эльбском мосту и смотрит в воду») [2, Т. I, с. 243].

В фильме заточение в склянку – это своего рода наказание героя за неподчинение, желание докопаться до истины происходящего. Дочь саламандра приходит Теодору на помощь. Она и сила волшебного кольца помогают выбраться ему из склянки.

Таким образом, фильм И. Евтеевой «Эликсир» – достойная интерпретация гофмановских произведений. Он не просто передает идеи немецкого романтика, но и продолжает развивать их в ином ключе, наполняет новым содержанием. Художественные средства и образы в фильме (двоемирие, двойничество, гротеск, образ зеркала, образ эликсира и др.) перекликаются с манерой Гофмана в ряде его произведений.

Однако фильм лишен той особой легкой гофмановской игровой атмосферы, которая присуща его сказкам, в частности, новелле «Золотой горшок».

## Литература

1. Вайнштейн Б. Волшебные стекла Гофмана // Литературные произведения в XVIII–XX веке в историческом и культурном контексте. М., 1985. С. 125.

2. Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений в 6 т. М., 1991–1999. Здесь и далее произведения Гофмана цитируются по этому изданию.

3. Мифы народов мира. М. 1997, т. 2.

4. Сулькин О. Гофманиана Ирины Евтеевой // Русская мысль. Нью-Йорк, США, 1997.

## **РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА Ф. КАФКИ В ФИЛЬМЕ П. КАБАЛЬДИ «ЖИЗНЬ ПРЕКРАСНА»**

*...я должен оказаться перед настоящей фразой,  
захваченный этой фразой...  
Ф. Кафка «Дневники»*

«Жизнь прекрасна», – прочтет зритель прежде, чем погрузится в детально воссозданный мир абсурдной реальности и реального абсурда, свойственных произведениям одного из самых неоднозначных писателей XX века Франца Кафки. Двадцатиминутное киноповествование по новелле Ф. Кафки «Превращение» – своеобразная дань таланту и вместе с тем синтез творческого наследия, и репрезентация художественного метода австрийского автора, волею режиссера, ставшего главным действующим лицом фильма.

Лента, снятая в духе сюрреализма, наиболее точно передает атмосферу произведений Кафки. С первых кадров мы сталкиваемся с противоречием, одним из наиболее характерных кафкианских приемов: с одной стороны, создатели фильма утверждают, что жизнь прекрасна, с другой – мы понимаем – история Грегора Замзы, как и судьба самого Франца Кафки, далека от этого эпитета. В то же время название представляет собой парафраз мистической мелодрамы Фрэнка Капры «Эта прекрасная жизнь», вышедшей на экраны в 1946г. и ставшей неотъемлемым символом американского Рождества.

Так какова же она, прекрасная жизнь?

Прежде, чем найти ответ на этот вопрос, мы словно по лестнице, сложенной из книг писателя, поднимемся над мрачным скоплением домов нарисованного ночного города, чтобы попасть на чердак, который снимает Франц Кафка, или господин К., как называют его соседи. Аллюзии составляют обширный пласт киноповествования, и в данном

случае режиссер отсылает зрителя к героям двух других произведений: Йозефу К. («Процесс») и господину К. («Замок»).

Выбор места также не случаен. Во-первых, комната, в которой живет персонаж, в нашем варианте чердак – место пересечения трех миров. Многие литературоведы говорят о переплетении двух планов в творчестве Кафки: реального и вымышленного, – мы же, не отрицая их наличия, условно выделим в них три плоскости, обыгранные в фильме: мир господина К., сосредоточенный в стенах чердака, мир соседей – знакомых людей, начинающийся за дверью, и мир незнакомцев, открывающийся за окном. При этом реальность и ирреальность каждого определяется отношением главного героя. Он же является тем центром, где сходятся все три пространства, что позволяет режиссеру вести повествование то от первого, то от третьего лица.

Во-вторых, большинство литературных героев Ф. Кафки ютятся в небольших темных безликих комнатах. Например, именно на чердаке размещаются судебные конторы, описанные в романе «Процесс». Оказывается, что в одних и тех же помещениях могут протекать совершенно разные процессы – судебный, творческий, да и сама жизнь, как процесс. В этом слышится тихая ирония, свойственная художественному методу Кафки. Полумрак и тревожная музыка в фильме создают особую напряженность, неразрывно связанную с творческим процессом. Это пограничное состояние между полусном и бодрствованием. Известно, что Кафка в основном работал по ночам, так как страдал бессонницей из-за частых головных болей (это не единственный биографический факт в структуре фильма). Ночь – время, когда привычные предметы предстают в новом облике, давая пищу для вдохновения.

В каждом произведении Кафки можно отметить особую роль, которую автор отводит деталям. При этом обязательными элементами кафкианского интерьера являются дверь и окно. П. Капальди не отходит от этой традиции: зритель видит писателя, сидящего за столом, на фоне огромной двери, практически всегда присутствующей в кадре.

Она – один из главных героев. Она – символ страха перед внешним. Нужно отметить, что для Кафки важен был не столько символический смысл предмета, сколько то, как он выглядит. Возможно, поэтому в одном из кадров дверь, снятая с нижнего ракурса и освещенная сверху, поистине устрашающая, и на её фоне фигура господина К. теряется. Это уже не дверь, а таинственный портал в другое измерение, в которое настороженно выходит герой.



*Кадр из фильма «Жизнь прекрасна» (1995)  
Режиссёр Питер Капальди*

Дверь и окно – не только способы контакта с миром и одновременно защиты от него, но и отражение психологического состояния Ф. Кафки, точно воссозданного в киноленте: «... по характеру своему я гораздо больше человек замкнутый, молчаливый, нелюдимый, мрачный, но для себя я не считаю это несчастьем, ибо это лишь отражение моей цели» [3, с. 27]. Цель же любого писателя – творчество.

Итак, из сумрака чердака, который тускло освещает лампа, проступает «Ясное, четкое, почти красиво очерченное лицо. Чернота волос, бровей и глазных впадин проступает, подобно жизни, из остальной застывшей массы. Взгляд совсем не опустошенный, ничего похожего, но он и не детский, скорее, неожиданно энергичный...» [3, с. 53]. Глаза внимательного наблюдателя, кажется, способны видеть другие миры. Он порывисто записывает первую строку, которая ста-

нет рефреном фильма: *«Проснувшись однажды утром после беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в гигантское... ЧТО?»*<sup>1</sup> Писатель мучительно ищет, пристально вглядываясь в предметы, во что трансформировать своего персонажа. Метод всматривания в реальную жизнь, присущий творчеству Кафки, диктует отбор кинематографических средств. В данном случае ставка делается на выразительную мимику Р.Э. Гранта, сыгравшего главную роль, крупные планы (именно они позволяют сделать акцент на глазах, и, что важнее, их выражении) и на игру света-тени.



*Кадры из фильма «Жизнь прекрасна»  
В роли господина К. – Ричард Э. Грант*

Наконец-то образ найден – это банан. Сразу же возникает другая реальность: комната Грегора Замзы и он сам, лежащий на кровати. Чтобы разграничить реальность и вымысел, П. Капальди прибегает к цветовому решению: момент превращения Г. Замзы снят в стилистике черно-белого немого кино. Эффект «фильма в фильме» позволяет зрителю проникнуть в мир фантазий писателя и проследить, как происходит отбор литературного материала. Данная мизансцена повторится еще дважды, меняться будет только форма трансформации: банан – кенгуру – насекомое. Интересно, что вслед за Ф. Кафкой режиссер использует троекратные повторы. Владимир Набоков отмечал

---

<sup>1</sup>Здесь и далее цитаты из фильмы приведены по версии, представленной на ресурсе <http://rutracker.org>.

особую роль числа три в новелле «Превращение», указывая на ее технический, нежели символический, характер. [4, с.14] Трижды в фильме Грегор Замза будет подвергнут изменению, трое посторонних нарушат покой мистера К., причем каждый из них появится в кадре с главным героем также трижды.

Но вернемся к цепочке перевоплощений: банан – кенгуру – насекомое. Здесь-то и возникает очередной парадокс. Создается впечатление, что сама жизнь подсказывает господину К. нужный для превращения образ, но автор не только не замечает очевидного, но и отвергает подобное развитие сюжета, говоря: «Я не хочу это». Тема насекомого начинается с появления точильщика. Персонаж примечателен сам по себе: каждый раз он возникает неожиданно. Так впервые зритель видит его в кадре крупной неясной тенью, напоминающей животное. Пригнувшись в попытке что-то найти, он поднимается по лестнице (также характерная для творчества Кафки деталь). Из разговора точильщика с господином К. мы узнаем, что предмет столь тщательного поиска – потерянный друг. И этот друг не просто сверчок. «Он был моей совестью, – признается мужчина, – а без совести и жить нельзя». В следующий раз точильщик будет обнаружен «на чердаке в тесном углу» [4], подобно старику из рассказа Ф. Кафки «На чердаке», с которым наш герой имеет поразительное внешнее сходство. Однако есть существенное отличие: баденский охотник ненавидит насекомых.<sup>2</sup>

Новым витком в развитии темы становится повседневная жизнь соседей, которая врывается в мир творчества, наполняя трагизмом существование писателя. «Все, что не относится к литературе, наводит на меня скуку и вызывает ненависть, потому что мешает мне или задерживает меня...». [3, с. 28] Музыка и смех, доносящиеся с нижнего этажа, вызывают у господина К. душевную и физическую муку. Любой звук, отвлекающий от творчества, для Кафки – раздражающий

---

<sup>2</sup>В рассказе «На чердаке» прямого упоминания об этом нет, но историю баденского охотника можно найти на страницах дневниковых записей Ф. Кафки.

шум. «Меня преследует шум» – признается он на страницах дневника. [3, с. 177]. Испытывая практически ненависть к любым звукам, кинематографический Кафка возводит их в ранг врага и пытается бороться за тишину, которую обещает ночь, всеми способами. Господин К. спускается к соседям, и тут мы становимся свидетелями совершенно абсурдного диалога:

- *Прекратите шуметь, пожалуйста, прямо сейчас. Я не могу работать из-за вашей вечеринки.*

- *Это настоящий диалог или воображаемый?*

- *Воображаемый, конечно.*

- *О господи, какое счастье! А мы так веселимся...*

Смоделировав ситуацию, наш герой преодолевает расстояние до двери. Раздается робкий стук. Господин К. попадает в атмосферу рождества и, хотя общение с семейством, состоящим исключительно из женщин разных возрастов, дается с трудом – очередной биографический факт, как и упоминание о слабом здоровье – находит вдохновение именно здесь. И вот писатель вновь сминает и выбрасывает очередной листок с одной единственной фразой, преследуемый звуками.

На этот раз их воплощением становится обычная муха, сидящая на окне. Создавая шум и привлекая, таким образом, внимание, она не дает писателю сосредоточиться на работе, но даже тогда он не рассматривает ее как вариант трансформации. «Прости, но я ненавижу букашек», – объясняет герой фильма подобную невнимательность и собирается убить муху. В последний момент, признавая право любого существа на жизнь, господин К. открывает окно. Однако муха возвращается, трансформировавшись в карнавальный костюм, который по ошибке доставит господину К. фрау Берновски, и в очередной раз писатель не обратит внимания на столь явный знак. Появление этого персонажа в киноповествовании, очевидно, обусловлено следующей дневниковой записью: «Когда я сегодня после обеда лежал в кровати, и кто-то быстро повернул ключ в замке, мне показалось, будто все мое тело в замках, как на карнавальном костюме...» [2, с.306]. Визит

женщины будет сопровождаться звуками, издаваемыми сверчком (данная акустическая тема станет фоном киноповествования вплоть до финальных сцен).

Кафкианский принцип выстраивания «реальности» не позволяет режиссеру поставить точку: аномальность, абсурдность, сменяющих друг друга ситуаций, должна нарастать. Делает это сам господин К., доведенный до отчаяния невозможностью продвинуться в написании произведения. Увидев на своем рабочем столе насекомое, напоминающее сверчка, писатель яростно прихлопывает его ладонью. И вот тут-то, по закону прозы Кафки, к нему приходит понимание того, кем должен стать Грегор Замза: отвратительным насекомым. Появляются долгожданные строки. Станным образом исчезают все звуки – можно творить, но господин К. порывисто срывается с места, ищет в ворохе смятых бумаг тот, на котором раздавленный сверчок. Приходит ужас осознания того, что сверчок мертв. «Он дал мне вдохновение, а я отплатил ему смертью», – сокрушается автор. Действительно, в конце новеллы Грегор Замза погибает, а господин К., как и точильщик, теряет друга. «Очень недоволен “Превращением”». Читать конец невозможно. Несовершенно все, почти до самого основания» [3, с.62].

Финал фильма – апофеоз абсурда. Все три мира с сюрреалистичными героями сходятся на чердаке, чтобы поддержать писателя. Последние кадры по-доброму наивны. П. Капальди, избирая кольцевую композицию, вновь напоминает о ленте «Эта замечательная жизнь». Финалы обоих фильмов идентичны: вот господин К., вслед за персонажем Ф Капры, берет на руки девочку; его окружают люди, желающие добра; традиционно за окном начинает падать снег, звучат колокола, и все поют рождественский гимн, такой же, как и в мелодраме 1946 г. Но самое главное – вывод, к которому приходит господин К., кстати, он наконец-то просит называть себя Ф.: любому живому существу нужна ЛЮБОВЬ. Это то чувство, которого были лишены почти все герои Франца Кафки, да и он сам, остро ощущавший нехватку сердечного тепла близких людей. О любви же поет и Грегор Замза, радостно улыбаясь.



*Кадр из фильма «Жизнь прекрасна»  
В роли Г. Замзы – Кристин Леттс*

Фильм «Жизнь прекрасна» – замечательная квинтэссенция жизни и творчества Франца Кафки. Знание литературного и биографического материала позволили режиссеру добиться многоплановости киноповествования. Мир на грани сна и реальности визуально воплощается через повтор мотивов, крупные планы, неправильные ракурсы. Герои наделены чувствительностью, они психологичны, но мир, окружающий их, нелеп. Скупость изобразительных средств: ракурс, звук, светотень и цвет – подчеркивают абсурдность происходящего, ощущаемую острее. Основные идеи новеллы «Превращение» преподносятся режиссером не явно, посредством череды бессвязных и бессмысленных на первый взгляд событий, которые в сочетании с репликами персонажей выстраиваются в логически выверенную цепочку.

## Литература

1. Беньямин В. Франц Кафка/ Пер. М. Рудницкого. М.: Ad Marginem, 2000.
  2. Кафка Ф. Дневники (1910-1912)/ Пер. Е.А. Кацевой. М., 2001.
  3. Кафка Ф. Дневники (1913–1923) /Пер. Е.А. Кацевой. М., 2007.
- Кафка Ф. На чердаке. Режим доступа: <http://www.gramotey.com/books/1269033598.htm>
4. Набоков В. «Превращение» Франца Кафки. Режим доступа: <http://www.zin.ru/animalia/coleoptera/rus/nabokafk.html>.
  5. Старобински Ж. Греза как архитектор // Эстетические исследования. Методы и критерии. М.: Институт Философии РАН, 1996. Режим доступа: <http://www/philosophy.ru/iphras/library/wmic.html>.

## **«ПРЕВРАЩЕНИЕ» Ф. КАФКИ И В. ФОКИНА**

Экранизируя произведение литературы, режиссер каждый раз берет на себя огромную ответственность. Будь он хоть трижды самобытен, ему не удастся избежать сравнения с оригиналом, которое зачастую бывает не в пользу режиссера. «Всякий раз, когда речь заходит об очередной экранизации, критики стараются сличить первоисточник с его кинематографическим инобытием: какие куски романа или повести остались за кадром, что непосредственно в фильме «точно по оригиналу», а что с отклонениями и т.д.» [11. с. 36]. Как самое молодое из искусств, кино является синтезом литературы, музыки, фотографии. На заре его зарождения институт сценаристов отсутствовал как таковой, по этой причине произведения литературы становились основой сюжета большинства картин. Пока не существовало еще теории образной системы кинематографа, пока человечество, замороженное «движущимися картинками», еще не осознало до конца, что перед ним НОВЫЙ (и абсолютно иной) вид искусства, можно было использовать формальный подход к сравнению экранизации с ее литературным «первоисточником».

Но сегодня, спустя более ста лет с первых «проб» кинематографа, формальный подход кажется изжившим себя навсегда. В случае экранизации, разумеется, полностью избежать сравнения с оригиналом не удастся, однако формально-содержательное сравнение не имеет более никакого смысла. Сегодня говорят о «переосмыслении образной системы первоисточника в новых образах – образах другого искусства» [11, с. 75]. Современный подход к экранизации больше не дает возможности режиссеру просто переносить сюжет книги на экран. Во-первых, современность, ее проблематика неизбежно накладывает отпечаток на любую экранизацию, а, во-вторых, возникает проблема соотношения замыслов авторов экранизируемого произведе-

дения и экранизации. Сейчас говорят не об экранизации, а об интерпретации литературного произведения, переводе его на киноязык.

Как раз о такой киноадаптации пойдет речь в настоящей статье.

«В 2002 году русский театральный режиссер, художественный руководитель Центра Мейерхольда Валерий Фокин <...> создал полнометражную картину «Превращение» по одноименной новелле Франца Кафки (сценарий Ивана Попова и Валерия Фокина)» [12, с. 1].

Кажется, нет автора сложнее для экранизации, чем Франц Кафка. Субъективность прочтения его произведений, некая «интимность» их предполагают «общение» автора с читателем один на один. В этом состоит основное препятствие на пути исследователя творчества Кафки. Интерпретация выглядит однобоко и зачастую не дает читателю ответов, а лишь увеличивает количество вопросов. «Возможно, Кафка хотел уничтожить все, написанное им, потому что оно казалось ему обреченным преумножить вселенское непонимание» [2, с. 41]. Вызов Валерия Фокина состоит еще и в том, что его «Превращение» – это своеобразное исследование экранизации как жанра. «Основной особенностью кино- «Превращения» является текстуальное обрамление <...> Титры, создающие внешнюю рамку фильма, традиционно считаются чем-то вторичным по отношению к нарративу <...> Однако история кино демонстрирует, что зачастую, и особенно в адаптациях, титры играют важную роль в формировании значимых стратегий повествования» [12, с. 4]. Вспомним, что в фильме начальные и конечные титры как бы противопоставляются друг другу: начальные титры представляют собой сменяющиеся кадры белых букв на черном фоне, а конечные – прокручивающийся снизу вверх черный текст на белом фоне. Здесь можно говорить о противопоставлении двух типов письма – литературного и кинематографического: «... вместо письма «белым на черном» (негатив) появляется традиционная литературная манера письма «черным по белому» <...>, а наш взгляд следит за ним, как при чтении книги» [12, с. 4].

Нельзя отделять творчество Кафки от его реальной жизни. «Перо не инструмент, а орган писателя» [9, с. 114]. Вспомним, что в имени главного героя «Превращения» – Замза – столько же букв, сколько и в имени автора. Герои романов «Процесс» и «Замок» Йозеф К. и просто К. В «Дневниках» Кафка писал о том, что ненавидит обе «К» в своей фамилии [см. 11]. Не зря ряд исследователей используют автобиографический метод в анализе его произведений, к примеру, Элиас Канетти говорит о том, что в романе «Процесс» изображена первая помолвка Франца Кафки с Фелицией Бауэр. Отношения с невестой принимают форму внутреннего процесса [см. 7]. Так, может быть, кафкианская автобиографичность и есть причина выбора В. Фокиным его произведения в качестве материала для своего фильма? Может быть, режиссер таким образом напоминает, что нельзя отделить творца от творения, что он, Фокин, является автором своего кинопроизведения и что, анализируя фильм «Превращение», нужно искать в нем идеи режиссера, а не самого Кафки?

Подобно писателю Фокин создает собственный мир, действующий по особым законам – законам кинематографа. Герои Кафки, несмотря на кажущуюся фантастичность, живут в условиях доведенной до предела реалистичности. «Нет ничего более фантастичного, чем точное», – пишет он в «Дневниках» [см. 9, с. 79]. Фокин же помещает своих героев в декорации, доведенные до предела условности. За исключением «сюрреалистических» вкраплений фильм формально напоминает театральную постановку<sup>3</sup>. Возможно, из-за этой нарочитой условности фильм практически не был принят зрителем: «Да только Кафкой и не пахло. Это фильм не о человеке, вдруг непонятным образом превратившемся в таракана, а о человеке, который вдруг сошел с ума и возомнил себя тараканом», – читаем мы в одной из ре-

---

<sup>3</sup> Театральная постановка «Превращения», осуществленная Фокиным на малой сцене «Сатирикона» в 1995 году, собрала множество наград критиков и пользовалась огромным успехом у зрителей.

цензий [16]. Отношение критиков к фильму тоже нельзя назвать однозначно положительным: «Из хорошего спектакля получилось не плохое даже, а никакое кино», – пишет Олег Зенцов [6].

Фильм о человеке, который сошел с ума? Действительно ли это так? Новелла Кафки не лучший материал для фильма о сумасшествии, потому что последним в оригинальном «Превращении» и не пахло. Если бы фильм действительно был об этом, можно было бы говорить о провале Фокина как режиссера. Однако существует мнение, с коим мы склонны согласиться, что перед нами «один из лучших образцов кинематографического прочтения новеллы Франца Кафки» [12, с. 2]. Почему зритель не верит в превращение Грегора? Не потому ли, что кинообраз «ужасного насекомого» создан без какого бы то ни было грима, не говоря уже о применении компьютерной графики, к которой так привык современный кинолюбитель? Формально Е. Миронов в роли Грегора и Миронов в роли насекомого отличаются лишь позой да способностью передвигаться по потолку. Огромная ставка здесь делается на актерский талант исполнителя, похвала и критика которого не является целью этой работы.

Нужен ли зрителю наглядный образ насекомого? И какого рода превращение происходит на страницах новеллы? «На первом плане перед нами предельно безрадостная аллегория: в один прекрасный день человек обнаруживает свое полное, абсолютное одиночество, одиночество, вызванное к тому же четким осознанием своей абсолютной непохожести на других, своей отмеченности» [8, с. 245]. И на наш взгляд, Валерий Фокин адекватно переносит на киноэкран вполне определенный кафкианский прием – «материализацию метафор, причем, метафор <...> языковых, чей переносный смысл уже не воспринимается». Превращение – это метафора, аллегория, если хотите, метонимия. Хотя, к примеру, В. Набоков пытается определить, в какое именно насекомое превратился Грегор [см. 13], сам Франц Кафка был «категорически против иллюстрации новеллы» [1, с. 276].

Но вернемся к материализации метафор. Если само превращение Грегора в насекомое можно назвать материализацией метафоры «потерять человеческий облик», то вся новелла – это материализация метафоры «кошмарный сон». Недаром и «Превращение», и «Процесс» начинаются с пробуждения. Бодрствуя, человек ищет в мире реальных, логичных связей, засыпая, погружается в сферу алогизма. В художественном мире Кафки все наоборот – «алогизм и абсурд начинаются, когда человек просыпается» [8, с. 251]. Возможно, намекая на кафкианскую абсурдность реального мира, Фокин вводит в свой фильм «беспокойный сон» Грегора. Сон в фильме преследует, на наш взгляд, несколько целей. **Во-первых**, он копирует определенную технику Кафки, который весь сюжет своего повествования методически строит по тому принципу, по какому оформляется «сюжетика» сна. Стоит по ходу сна подумать о каком-нибудь предмете или человеке, и он тут же вливается в длящуюся картину сна. Отчетливее всего эту технику можно проследить, внимательно изучив первые страницы «Замка». Именно по таким законам развивается сюрреалистическое видение Грегора в фильме «Превращение». **Во-вторых**, это сон о поезде, а именно с движения последнего на зрителей начинается кино. Вспомним, об одном из первых киноопытов, в движущемся изображении, «Прибытие поезда» (1895г.) Выше мы говорили о противопоставлении двух языковых систем (кино и литературы), в связи с этим, некоторые критики «предлагают прочтение, связывающее фильм с идеей «рождения кино» [12, с. 8].

Один из вопросов, которым задаются исследователи творчества Франца Кафки – к какому литературному направлению его следует относить. Нельзя не согласиться с утверждением, что его «некуда пристроить – ни в какой «изм» его эпохи» [8, с. 241]. С литературой абсурда второй половины XX века, к примеру, его сходство кажется лишь внешним. С экспрессионистами же его язык не имеет ничего общего. Можно было бы сказать, что он – прямой антипод экспрессионистического стиля. Но так ли это? «Мы – сыны диссонанса. <...>

Наша натура – рев. <...> Нам нужны поэты, чтоб писали жарко и хрипло, навзрыд», – читаем мы в манифесте экспрессионистов [4, с. 64]. Кафка же входит в литературу негромко, без всяких претензий, однако вместе с экспрессионистами Кафка разрушал традиционные представления и структуры. Вспомним «Крик» Эдварда Мунка, иллюстрацию экспрессионизма. Не в том ли трагедия героя картины, что его крик не слышен окружающим? Кафка идет еще дальше. Его крик – это крик с закрытым ртом, подобно попыткам кричать во сне. Отсюда и потеря Грегором способности говорить. Кстати, в своем фильме Фокин ставит под сомнение способность выражать свои мысли и остальных членов семейства Замза. На протяжении всего экранного времени они (за исключением небольших диалогов) произносят что-то нечленораздельное, чем, кстати, очень напоминают язык превращенного Грегора.

Итак, какого рода кино перед нами? В результате творческой интерпретации В. Фокина выявляются основные художественно-содержательные характеристики оригинальной новеллы Кафки. «Лишь такая форма воплощения на экране литературного произведения является экранизацией в полном смысле» [11, с. 141].

## Литература

1. Белоножко В. Превращение В. Набоковым «Превращения» Франца Кафки // Зарубежная литература XX века. Под ред. Андреева Л.Г. М.: «Высшая школа», 2001.
2. Бланшо М. От Кафки к Кафке. М. «Ессе Ното», 1988.
3. Боров Ю. Эстетика. М., 2005.
4. Борхерт В. Вот наш манифест // Вольфганг Борхерт. Избранное. М., «Худож. Лит.», 1977.
5. Брод М. Франц Кафка. Биография (Перевод М. Рудницкого). Прага, 1937.

6. Зинцов О. Новые поползновения Грегора З. Ведомости. 19.03.2002. № 45 (608). URL: <http://www.vedomosti.ru/newspaper/article.shtml72002/03/19/42744> (05.04.2009).

7. Канетти Э. Другой процесс. Франц Кафка в письмах к Фелице // Иностранная литература. 1993, №7.

8. Карельский А.В. Австрийский лиро-мифологический эпос // Зарубежная литература XX века под редакцией Андреева Л.Г. М «Высшая школа», 2001.

9. Кафка Ф. Дневники // Франц Кафка. Собрание сочинений в 5 томах. Том I. СПб., 2012.

10. Кафка Ф. Превращение // Франц Кафка. Собрание сочинений в 5 томах. Том II. СПб., 2012.

11. Магалашвили Ю.С. Эстетические закономерности художественной интерпретации экранизируемых произведений искусства: автореферат диссертации кандидата филологических наук, М., 1984.

12. Мельникова И. (Ре)презентация «Превращения»: Фокин, Кафка, Магритт и проблема кинематографической адаптации // Киноведческие записки. 2009, № 92.

13. Набоков В. Две лекции по литературе. Госпожа Бовари - Гюстав Флобер. Превращение – Франц Кафка. М., 1998

14. Фокин В. Все можно повторить. Но на самом деле повторить ничего нельзя // Сеанс. 1996, № 13.

15. Фокин В. // Школа злословия. 2004.

16. URL: <http://www.ekranka.ru/film/1153/>.

## **РИТМИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ КИНОСЦЕНАРИЯ**

### **Ф.Г. ЛОРКИ «ПУТЕШЕСТВИЕ НА ЛУНУ»**

**(соотношение литературной и кинематографической поэтики)**

Факт сценарного текста уникален для Лорки, работавшего во многих жанрах. В испанской культуре существует несколько интерпретаций этого текста, созданного в 1929 году. Одна из главных – фильм режиссера Фредерика Амата 1998 года, в котором он использует рисунки, сделанные самим Лоркой. Доступен фильм с 2009 года. Аргентинским режиссером Фернандо Тобаро Кастро создано множество современных театральных адаптаций. В данной работе сценарий нам интересен как жанр, где пересекаются литература и кино, поэтому собственно к кинематографическим и театральным воплощениям обращаться не будем. В переводе на русский язык этот текст не издан, поэтому цитаты мы будем приводить или на испанском языке, или в собственном переводе.

В общем смысле ритм мы представляем себе, как единство формы и протекания, следствием восприятия которого становится представление о соотношении элементов в воображаемом пространстве как одном из вариантов синестезии, что в итоге формирует «ритмо-смысл» (термин Андрея Белого) [2, с. 123]. Тогда в жанре сценария пространство означаемое и воображаемое (формируемое лингвистически) могут вступать в разные соотношения.

Рассмотрим некоторые аспекты этого соотношения. Мы видим особый акцент на нумеральности во всем тексте: текст членится на семьдесят две пронумерованные сцены. Номера могут выступать субъектами: часто указывается количество предметов, оно может быть конкретно определенным, множественным, но не определенным количественно, единичным. Часто некий образ представлен в различных числовых вариантах: глаз превращается в рыб – рыба двигается в

руке – две рыбы скачут в агонии – превращаются в калейдоскоп, в котором сто рыб прыгают и бьются в агонии. Нумеральность на уровне создаваемого киномира значима: мир членим, упорядочен. Когда элементов несколько, и они совершают некоторое движение или выстраивают композицию – возникает ритм. К первому случаю относится, например, фраза «шесть ног очень быстро дрожат», когда объекты или субъекты равнозначны в своей единичности: совершают одно и то же действие, а смысл рождается в их многочисленности; ко второму – 45-ая сцена, где на ночной улице мерзнут три человека («типа»), которые совершают схожее действие – смотрят на луну, но разрешение происходит для каждого свое (субъекты уже семантически расщепляют объединяемое их число): «Один смотрит на луну, закинув высоко голову – и луна появляется на экране; другой смотрит на луну и появляется голова птицы крупным планом, которую он сжимает воротником, пока она не умрет перед объективом; третий смотрит на луну и на экране появляется нарисованная луна на белом фоне, который исчезает на половом органе и половой орган – во рту, рот кричит». Так создается динамическая мизансцена, где три элемента, исходно равных (все трое смотрят на Луну), развиваются по-разному – рождается несоответствие на фоне общности (пространства, структуры, любого качества) как свойство ритма киномира.

Ключевой кинематографический прием для всего сценария – экспозиция – также может быть двойной или тройной. Техника экспозиции, затрагивающая монтажный уровень сценария, отвечает за композиционный ритм внутри сцен. Двойная экспозиция – это наложение двух изображений друг на друга, тройная – трех изображений соответственно. Принцип плюральной экспозиции ритмичен, потому что ритм есть там, где соотношение нескольких элементов рождает новый смысл, не равный сумме их значений. Когда один визуальный образ накладывается на другой, их форма трансформируется, перетекает, рождая новую форму. Например, «крупный план купального костюма, на котором рыба (с двойной экспозицией)» или «голова глупо

смотрит, приближается и исчезает в лягушке» или «мужчина исчезает на пересечении тройной экспозиции быстрых поездов». За счет такого принципа осуществляется связь элементов сцены от одной к другой, причем два этих процесса накладываются друг на друга.

Если прием двойной или тройной экспозиции ритмически организует сцены на экране, уплотняет смысловое пространство, то речевое озвучивание места ее применения в сценарии затрудняет восприятие текстового потока, мы делаем вынужденную остановку для понимания, текст резко переходит в другое смысловое поле. Вообще, любые технические замечания разрушают художественную ткань текста с точки зрения герметичности структуры и непрерывности, линейности его образного потока.

Ощущение ритма как протекания формируется мотивом времени – лексически тематическая группа движения широко представлена в тексте: это и собственно глаголы-действия, отглагольные существительные со значением действия: расчлененного или нерасчлененного. Часто Лорка задает быстрый темп этого движения: «ступни быстро бегут», «быстрое падение с русской горки», через повтор, нанизывание: «дверь закрывается с силой, и другая дверь, и другая, и другая». Лексически весь фильм выстраивается как череда сменяющихся образов, однако синтагматически ритм в самом тексте сложнее.

Неоднородная длина синтагм и фраз, формирующих каждую сцену, влияет на ритм всего сценария. Она состоит из трёх-шести слов, количество синтагм в фразе варьируется примерно в тех же пределах, фраз в одной сцене от одной до шести-семи. Это формирует чисто литературный ритм, который не воплотим в киноязыке, однако влияет на наше представление о зрительных образах. Соотношение может быть такое, что ритм кино и литературы внутри сцены совпадает, например, «Seis piernas oscilan con gran rapidez» [2, с. 240] («Шесть ног очень быстро дрожат»). Причем емкость и четкость кадра в представлении через испанский язык явнее, чем в русском переводе: там используется существительное с прилагательным в адвер-

биальном значении, лишь один глагол, и насыщение фразы именными частями речи работает на ее предметность, «кадровость». С другой стороны, фраза «быстрое падение с русской горки голубого цвета» визуально укладывается в несколько секунд.

Элементы композиции сцен при этом могут находиться тоже в разных соотношениях: лестница вверх и лестница вниз, движения женщины вверх-вниз (естественное единое пространство расчленяется движением камеры, ведь в реальности и в языке это одно понятие, только точка зрения меняет ее на условно-метафорическую энантеосемию: так как в эмпирическом восприятии лестницы заложена возможность движения и вверх, и вниз).

Основные принципы создания ритма сценария – дробность, членность сцен, их элементов, нанизывание образов, на фоне различных соотношений кино- и литературного ритма: словесные средства формируют киноритм (нумеральность); литература подчиняется киноязыку (двойная-тройная экспозиция); литературный и киноритм противоположны друг другу (сцены движения).

## Литература

1. Lorca F.G. *Viaje a la luna*// *Obras completas*. Barcelona, 2006.
2. Князева Е.М. Взаимосвязь ритма и смысла в теориях ритма А. Белого и Анри Мешонника: воскрешение забытого главного // *Вопросы филологии*. М., 2010. № 3.

**ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНА  
К. МАККАРТИ «СТАРИКАМ ЗДЕСЬ НЕ МЕСТО»  
И ИХ ОТРАЖЕНИЕ В ЭКРАНИЗАЦИИ БРАТЬЕВ КОЭН**

Кормак Маккарти – автор романа «Старикам здесь не место», обладатель множества литературных наград – считается одним из самых значительных писателей американской культуры за последние полвека. Созданная братьями Джоэлом и Итаном Коэнами экранизация романа была номинирована на восемь «Оскаров» и из них получила четыре. Известный американский кинокритик Роджер Эберт назвал фильм «настолько же хорошим, как и все работы Итана и Джоэла Коэнов, а они создали “Фарго”» [3, здесь и далее перевод наш – *И.Г.*] По мнению критика, картина Коэнов – «искусное воплощение на экране времени, пространства, характеров, морального выбора, упорства аморальности, человеческой природы и судьбы. Она также <...> поразительно красивая, “сильная” и уникальная». Эберт утверждает, что «хочется аплодировать сценарию Коэнов, созданному благодаря Маккарти» [3]. Действительно, и книга, и фильм удивительно гармонично дополняют друг друга, несмотря на кажущуюся сложность подобной экранизации. В чем эта сложность? Под экранизацией в данном случае понимается не просто фильм, созданный на основе романа, а «процесс перевода на язык экрана произведения другого искусства» [2]. Рассмотрим проблемы отражения литературных особенностей текста при интерпретировании его языка средствами кинематографа.

В романе практически нет знаков препинания – только точки и иногда знаки вопроса или восклицания, что сильно затрудняет чтение. Подобный пунктуационно пустой текст оставляет много пищи для размышлений, поскольку авторская эмоция пропадает, и читатель ви-

дит лишь образный «скелет» персонажа, «достраивая» в своем сознании его характер.

«Он [помощник шерифа – здесь и далее прим. наше – *И.Г.*] встал и ключом из связки на поясе открыл ящик стола. Склонился чтобы достать ключи от камер и в этот момент Чигур присел на корточки быстро опустил скованные за спиной руки под колени. Сел на пол отклонился назад пропустил цепь наручников под ногами и встал. Так быстро и ловко будто проделывал это много раз. Потом перебрал цепь наручников через голову помощника высоко подпрыгнул уперся коленями ему в шею и с силой потянул цепь на себя.



*Антон Чигур и его очередная жертва*

Они рухнули на пол. Помощник пытался просунуть руки под цепь, но не мог. Чигур продолжая упираться коленями ему в шею тянул браслеты отвернувшись и глядя в сторону. Помощник отчаянно бил ногами крутясь по полу опрокинул мусорную корзину далеко отшвырнул кресло. Задел дверь которая захлопнулась от удара сбил коврик. Хрипел и изо рта у него бежала кровь. Захлебывался собственной кровью. Чигур только сильнее натягивал цепь» [4, с. 4].



*Луэлин Мосс*

«[Мосс] поставил кейс между ног просунул руку до дна и вытащил стопку банкнотов. Пачки лежали в двадцать слоев. Он затолкал их обратно в кейс и потряс его чтобы выровнять пачки. Двенадцать стопок. Он умел считать в уме. Два миллиона четыреста тысяч. Все старыми банкнотами. Он сидел глядя на деньги. Отнесись к этому серьезно, сказал он. Нельзя думать что тебе просто повезло.

Он закрыл кейс застегнул замок затянул ремни задвинул под кровать поднялся с полу и стоял глядя в окно на звезды над скалистой грядой к северу от городка. Мертвая тишина. Даже собаки молчат. Но не мысль о деньгах заставила его проснуться» [4, с. 13].

Естественно, трудно создать и сцену из фильма так, чтобы она уложилась в рамки воображения каждого, прочитавшего книгу. Однако братьям Коэн это удалось. Герои проявляют эмоции редко и достаточно скупно, но это не делает их картонными и пустыми. Талант актеров, талант операторов в построении кадров и талант братьев Коэн создавать потрясающе верную атмосферу, – благодаря всему этому герои фильма становятся правильными копиями своих литературных прототипов. Зрители видят перед собой настоящих, живых людей, но,

в то же время, для каждого из зрителей эти люди будут на деле выглядеть по-разному.

Другая сложность – композиция романа, подчиняющаяся системе персонажей. Есть три главных героя – шериф Белл, киллер Чигур и простой парень, слесарь Мосс. В композиционных частях, относящихся к шерифу, повествование ведется от первого лица, в других – от третьего. Сюжетная линия одна, но подается с трех точек зрения, по количеству ее участников, причем, между собой пересекаются по ходу действия только Чигур и Мосс, да и то, лишь однажды. Повествование идет параллельно: сначала читатель видит, что происходит с Беллом, потом – с Моссом, потом – с Чигуром. Происходит это не в строгом порядке. Кроме того, все эти части отделены друг от друга абзацами – если только недавно мы читали про то, как Белл общается с федеральными агентами, как вдруг перед нами Чигур едет через мост, а буквально следующий абзац повествует о заселении в мотель Мосса. Все части основной сюжетной линии часто прерываются выделенными курсивом философскими рассуждениями шерифа Белла о разных житейских вещах. Суждения эти достаточно глубоки и важны для понимания основных идей романа, так что отказываться в них в экранизации было бы некорректно.

Братья Коэн решили все эти проблемы. Суждения Белла звучат в тех эпизодах, в которых они наиболее уместны. Действие разворачивается так же, как и в романе, исключены некоторые сцены и персонажи, изменен порядок следования сцен – это не портит фильм. Все те идеи и мысли, которые исключенные сцены и персонажи несли собой, ярче проявляются в других сценах – благодаря актерской игре и режиссуре. Есть несколько не использованных в экранизации сцен, которые лучше поясняют мотивацию действий, характер и роль Антона Чигура, так что в фильме он предстает достаточно загадочной фигурой, но это небольшое опущение. К тому же, загадочный Чигур, с блеском сыгранный Хавьером Бардемом, выглядит на экране более грозно, чем книжный Чигур, что как раз подходит для воплощения

Абсолютного зла на экране. Или, например, в фильме нет сбежавшей из дома несовершеннолетней девушки, которая стала попутчицей Мосса. Отношения этих двух персонажей развиваются с двусмысленным подтекстом, что дает читателю новую информацию для размышлений о характере слесаря. В фильме эта девушка представлена женщиной, плавающей в бассейне мотеля. Во дворе этого мотеля Мосса и убивают через несколько минут после того, как он помахал этой женщине рукой. Информация для размышлений никуда не делась, потому что композиция кадра и язык тела Джоша Бролина удивительным образом заставляют зрителя задуматься, а что бы могло получиться у Мосса с этой женщиной, не выследи его мексиканцы? Информация к размышлению трансформировалась, но не потеряла своей смысловой наполненности.



*Шериф Эд Том Белл*

Еще одной сложностью экранизации можно назвать сюжет фильма. Слесарь Мосс во время охоты находит в пустыне место разборки мексиканских бандитов с брошенными автомобилями, телами мексиканцев и оружием. В одном из пикапов находится колоссальное количество героина и чемоданчик денег. Мосс берет деньги, возвращается ненадолго домой, прощается с женой и сбегает. По его следам

идут киллер Чигур и шериф Белл, который параллельно пытается еще и поймать Чигура. Есть интересные сюжетные повороты, интрига и много других элементов, пригодных для детективного боевика. Проблема в том, что, если абсолютно точно следовать сюжету романа, сложно будет вставить в экранизацию еще и необходимое количество философии К. Маккарти и пауз для размышлений зрителя об увиденном. Братья Коэн смогли справиться с этой проблемой – они сохранили философскую составляющую. Получилось это благодаря их неповторимой режиссерской манере, когда в неторопливой, на первой взгляд, сцене, происходит множество ключевых действий для сюжетной линии.

Роджер Эберт не зря сравнил этот фильм с другой картиной Коэнов: «Фарго» – они действительно очень похожи. Хотя нельзя не заметить, что «Фарго» пронизан холодными цветами, зимней атмосферой северного штата, где и развивается действие, а полицейский там – молодая беременная женщина. В «Старикам здесь не место» показана, напротив, знойная пустыня мексиканской границы; шериф – пенсионер. Близки и образы антагонистов в обоих фильмах: один из бандитов в «Фарго» хотя и «человечен» своей агрессией, очень походит на неоформленный до конца характер Чигура. Чигур, по К. Маккарти и по братьям Коэн, – символ Абсолютного зла, судьбы, неотступно следующей за любым человеком.

Сама режиссерская манера перекликается и с другими работами мастеров: «Серьезный человек» с загадочной символикой и неспешным повествованием; «Человек, которого не было» с неторопливой историей и рассуждениями на тему человеческой жизни и судьбы. С некоторыми картинами режиссеров экранизация контрастирует: например, с эксцентричными комедиями «Воспитывая Аризону», «Подручный Хадсакера», «Невыносимая жестокость».

Фильм «Старикам здесь не место» – шедевр, который уже давно многими рассматривается не как экранизация, а как отдельное произ-

ведение искусства. Но вместе с оригинальной книгой они образуют грандиозный культурный дуэт, раскрывающий многие аспекты человеческой природы и особенности функционирования нашего общества.

### Литература

1. Разлогов К. Мировое кино. История искусства экрана. М., 2011. С. 530–531.

2. Российский гуманитарный энциклопедический словарь. М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС: Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета, 2002, Том 3: П—Я. – 704 с.

3. Эберт Р. Старикам тут не место // Сайт In the Memory Roger Ebert <http://www.rogerebert.com/reviews/no-country-for-old-men-2007>. Режим доступа: свободный.

4. Маккарти К. Старикам тут не место. С.–Пб., 2010.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

*Абрамовских Елена Валерьевна* – доктор филологических наук, профессор кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Поволжской государственной социально-гуманитарной академии.

*Баландина Наталья Петровна* – кандидат искусствоведения, научный сотрудник отдела современного искусства Запада Государственного института искусствознания.

*Гинойн Карина Рубеновна* – магистрант II года обучения филологического факультета Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского.

*Голубев Илья Сергеевич* – студент V курса Гуманитарного института Владимирского государственного университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых; научный руководитель – *Гуделева Елена Михайловна*, кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью Гуманитарного института Владимирского государственного университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых.

*Драч Инна Геннадьевна* – кандидат филологических наук, преподаватель кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета.

*Коровина Юлия Дмитриевна* – старший преподаватель кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью Гуманитарного института Владимирского государственного университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых; аспирантка кафедры зарубежной литературы и теории межкультурной коммуникации Нижегородского лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова.

*Королёва Вера Владимировна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью

Гуманитарного института Владимирского государственного университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых.

*Ладилова Марина Валентиновна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры культуры предпринимательства Института экономики и предпринимательства Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского.

*Марьин Дмитрий Владимирович* – кандидат филологических наук, доцент кафедры общего и исторического языкознания филологического факультета Алтайского государственного университета.

*Склизкова Тина Алексеевна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Педагогического института Владимирского государственного университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых.

*Сударкина Екатерина Юрьевна* – старший преподаватель кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью Гуманитарного института Владимирского государственного университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых; аспирантка кафедры философии и религиоведения Владимирского государственного университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых.

*Февралева Ольга Валерьевна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью Гуманитарного института Владимирского государственного университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых.

*Шарапова Марина Эдуардовна* – доцент кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью Гуманитарного института Владимирского государственного университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых.

## Содержание

От редколлегии .....	3
<i>Абрамовских Е.В.</i> Формы реализации словесного нарратива в кинематографе (на материале экранизации повести Ю. Визбора «Завтрак с видом на Эльбрус») .....	5
<i>Баландина Н.П.</i> Кино и литература в творчестве Франсуа Трюффо .....	20
<i>Драч И.Г.</i> Кинематографичность в поэтике романа-монтажа: к постановке проблемы .....	29
<i>Марьин Д.В.</i> Дипломная работа В.М. Шукшина «Из Лебяжьего сообщают» (1960): от литературного сценария к экранизации .....	36
<i>Ладилова М.В.</i> Виталий Гузанов – офицер, писатель, режиссер.....	46
<i>Февралева О.В.</i> Два фильма о Льве Толстом (размышления над сюжетно-образными структурами) .....	55
<i>Склизкова Т.А.</i> Постмодернистское прочтение романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина» в одноимённом фильме Т. Стоппарда и Дж. Райта.....	63
<i>Шарапова М.Э.</i> Живой Пушкин .....	69
<i>Королёва В.В.</i> Мир гофмановских фантазий в анимационном фильме И. Евтеевой «Эликсир» .....	82
<i>Сударкина Е.Ю.</i> Репрезентация художественного метода Ф. Кафки в фильме П. Кабальди «Жизнь прекрасна» .....	91
<i>Коровина Ю. Д.</i> «Превращение» Ф. Кафки и В. Фокина .....	99
<i>Гиноян К.Р.</i> Ритмическая организация киносценария Ф.Г. Лорки «Путешествие на луну» (соотношение литературной и кинематографической поэтики).....	106
<i>Голубев И.С.</i> Литературные особенности романа К. Маккарти «Старикам здесь не место» и их отражение в экранизации братьев Коэн.....	110
Сведения об авторах.....	118

*Научное издание*

ЛИТЕРАТУРА И КИНО – В ПОИСКАХ ОБЩЕГО ЯЗЫКА

Материалы всероссийской научно-практической конференции

*22 – 23 мая 2013 г.*

*Владимир*

За содержание, точность приведенных фактов и цитирование несут  
ответственность авторы публикаций

*При оформлении обложки использованы кадры из фильмов  
А. Хржановского «Я к вам лечу воспоминанием» и И. Евтеевой «Эликсир»*

Подписано в печать 13.03.14.

Формат 60x84/16. Усл. печ. л. 6,98. Тираж 100 экз.

Заказ

Издательство

Владимирского государственного университета  
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.  
600000, Владимир, ул. Горького, 87.