

Лилия Немченко  
Экранизация как поле интерпретации

---

Когда-то в одном из устных выступлений писатель Борис Васильев заметил: «Для меня кино начинается с того момента, когда я не могу пересказать, все остальное — литература». Однако, связь литературы и кино прочна и добровольна, но характер ее изменчив. Провокативное заявление Юрия Тынянова «Кино медленно освобождалось от плена соседних искусств — от живописи, театра. Теперь оно должно освободиться от литературы»<sup>1</sup> не подтвердилось.

На рубеже XIX—XX веков все социокультурное пространство (художественное производство, публика, художественные институции) было еще литературоцентрично, это остро чувствовали родоначальники режиссерского театра, много сделавшие для перевода звучащего слова в изобразительно-выразительный план. В XIX веке в театр ходили «слушать пьесу» в исполнении известных (любимых) и начинающих актеров, литературное начало (пьеса) доминировало, но постепенно в процессе внедрения в традиционную пару «драматург-актер» третьей персоны в лице режиссера, глагол «слушать» трансформировался в глагол «смотреть». Кино возникает в этот переходный момент от «слушать» к «смотреть», но сталкивается с иными сложившимися установками — «читать» и «смотреть» при доминировании первого. Главный вопрос, который стоял перед кинопроизводителями (тогда об авторской режиссуре говорить не приходилось), был вопросом чисто прагматического свойства: «Как заставить потенциального зрителя оторваться от книги или журнала? Зачем идти смотреть, когда можно прочесть?» Именно эти вопро-

---

© TSQ № 44. Spring 2013. © Lilia Nemchenko, 2013.

<sup>1</sup> Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 323.

сы стали импульсом для формирования собственного киноязыка.

Поначалу литература использовалась кинематографистами в значении «искусства письменного слова», т.е. чисто механически в виде титров. Титры оставляли первых зрителей хотя бы приближенно в узнаваемом пространстве слова (в ранних фильмах очень часто помимо титров можно увидеть тексты открыток, писем, записок, книг, показанных крупным планом). Изобразительность слова помогала маркировать временные отношения в фильме (титры указывали на событийный план), письменным словом объяснялись чувства и действия героев. Но уже к концу первого десятилетия прошлого века кино, как наигравшийся ребенок, переходит от трюков и «аттракционов» к нарративному способу освоения мира. И здесь на помощь приходит литература в виде киносценария. Литература помогала кино изображать/показывать мотивы тех или иных действий и поступков героев. Так, в первом российском фильме 1908 года «Понизовая вольница» (реж. В. Ромашков, автор сценария В. Гончаров, продюсер А. Ханжонков) в основу сюжета которого была положена песня «Иzza острова на стрежень», не была простым перенесением содержания песни на экран. Авторы добавили новый эпизод, предложив при этом словесное его обоснование (с помощью титров). В песне недовольство казаков выражено словами «нас на бабу променял». В фильме авторы как будто не доверяют известному песенному сюжету, они обращаются к клишированному приему провоцирования ревности путем клеветы, в конкретном случае в ход идет воображаемое письмо, которое пишет княжна. И действительно, на экране крупным планом появляются слова, написанные каллиграфическим почерком, это письмо княжны милому другу Хасану, в котором она жалуется на варварские нравы и безрадостную жизнь на чужбине. Модель поведения атамана оказалась предсказуемой, поэтому финал песни и фильма совпали, нам буквально показывают, как Стенька Разин кидает княжну «в набежавшую волну».

Литература, в целом, могла себе позволить не обращать внимание на кино, по крайней мере, в первые десятилетия, исключение составил лишь литературный авангард, который принял кино не только как новый способ конструирования мира, но и как новый способ репрезентации литературы. Так, Владимир Маяковский в 1918 году написал сценарий фильма «Не для денег родившийся» по роману Д. Лондона «Мартин Иден» и сам снялся в главной роли поэта Ивана Нова, в этом же фильме снялись Давид Бурлюк и Василий Каменский, фильм не сохранился. В это же время Маяковский снялся в сохранившемся фильме «Барышня и хулиган» по повести Э. Де Амичис «Учительница рабочих», режиссер Евгений Славинский. Будучи автором сценария, Маяковский переносит действие в Россию, усиливает анархистско-бунтарскую природу главного героя. Именно на метаморфозах параллельного существования грубой разрушительной силы и нежной души строится драматизм фильма, который и сегодня смотрится с большим интересом. Наконец, Маяковский был сценаристом и постановщиком не сохранившегося фильма «Закованная фильмой», где снялся он сам и Лиля Брик.

Итак, период раннего немого кино (1895, год рождения кино, — 1915, год создания фильма Д. У. Гриффита «Рождение нации», с которого начинается история кино как искусства, имеющего свой собственный язык) демонстрирует становление основных стратегий взаимосвязи (пока еще не диалога) кино и литературы: литература присутствует в качестве киносценария, литературного текста, в котором сокращена описательная часть, внимание акцентируется лишь на последовательности событий. Такой сценарий называли «железным» или «сценарием на манжетах». Литература (субъекты творчества) в этот период высокомерны и пассивны по отношению к новому балаганному искусству, а стратегию кинематографистов можно назвать прагматической: литература выступает в качестве материала, а кино — в качестве иллюстратора. Кино по отношению к литературе осуществляло и стратегию «экономии сил», характерную для отношений раннего кино с танцем, цирковым трюком, театральными постановка-

ми, когда фильмы создавались с помощью механического переноса на целлулоид готовых артефактов. Превращение балетного номера в фильм было связано только с «технической воспроизводимостью» движения. В режиме этих прагматич- ных отношений формируется новый тип киноповествова- ния — экранизация.

Под экранизацией мы понимаем результат переноса на экран произведений других видов искусств. Интерпретация исходного текста — необходимое условие переноса/перевода оригинального литературного текста в фильм. Интерпрета- ция есть всегда понимание, толкование, выявление смысла, по словам П. Рикера, это особая работа мышления, «которая со- стоит в расшифровке смысла, стоящего за очевидным смыс- лом, в раскрытии уровней значения, заключенных в букваль- ном значении»<sup>2</sup>. В случае с литературным произведением, ко- торое становится предметом экранизации, мы имеем дело с полифонией интерпретаций, т. к. в художественном тексте не предполагается очевидностей и буквальных значений. По- нимание литературного текста, как отмечал М. М. Бахтин, «это встреча двух текстов — готового и создаваемого реагиру- ющего текста, следовательно, встреча двух субъектов, двух ав- торов. Текст — не вещь, а поэтому второе сознание, сознание воспринимающего, никак нельзя элиминировать или нейтра- лизовать».<sup>3</sup> Множественность интерпретационных голосов связана не только с природой художественного текста, но и с коллективным характером кинематографического процесса. Режиссер, обращающийся к литературному произведению, выступает в роли читателя, и это первый уровень интерпрета- ции текста, вторичная интерпретация связана с подбором ак- торов, визуализирующих представления автора о персонажах, характере художественного пространства, но, в свою очередь, сами актеры тоже выступают субъектами интерпретационно- го процесса, наконец, зритель/зрители замыкают интерпрета- ционную цепочку. Зрительские интерпретации — бесконеч-

---

<sup>2</sup> Рикер П. Конфликт интерпретаций. М., 1995. С. 18.

<sup>3</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 285.

ный процесс сопоставления своих представлений о литературном тексте, системы ожиданий, связанных с собственным опытом толкования. Михаил Ямпольский, исследовавший интертекстуальность в литературе и кино, вслед за Бахтиным утверждал, что «текст [...] — трансформирующееся поле смыслов, которое возникает на пересечении автора и читателя. При этом Тексту принадлежит не только то, что внес в него автор, но и то, что вносит в него читатель в своем с ним диалоге».<sup>4</sup>

Экранизация — это всегда «притяжение-отталкивание» двух языков, природа которых изобразительна, но изобразительность эта различна. Видеоряд, даже если он предполагает простую иллюстрацию, уже есть работа по перекодированию информации, переводе ее в другой режим, режим видения, перевода вербально воображаемого в визуальное, позиционирующее себя как реальное. «Столкновение» разных текстов создают ситуацию, рождающую новый смысл, ибо мы имеем дело, как указывал Б. Гаспаров с противоположными силами, мы фиксируем «с одной стороны, открытость смысла, неограниченную его способность к ассоциативным растеканиям и скачкам, с другой — его воплощенность в языковом материале, в силу которой смысл оказывается заключенным в герметическую «упаковку», очертания которой определяются конфигурациями именно этого материала».<sup>5</sup>

Олег Аронсон, рассматривающий проблему экранизации как интерпретационного процесса, обратил внимание на непродуктивность сравнения литературы и кино по принципу сходства и расхождения оригинала и копии, где позиция литературы всегда оказывается доминирующей, поскольку она и есть подлинник. В этом случае киноэкранизация оказывается всегда вторичной, ибо традиционная культуры отдает предпочтение оригиналу. При таком подходе любая экранизация оказывается беднее литературной основы. Но уже в самом начале становления российского кино, а оно развивалось именно

---

<sup>4</sup> Ямпольский М. Память Тиресия. М., 1993. С. 34.

<sup>5</sup> Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996. С. 292.

в жанре экранизации (с 1908 за первое десятилетие отечественного кино было создано около ста экранизаций русской классики: от Пушкина до Чехова), можно выделить кинотексты, не уступающие литературному оригиналу. Так, «Пиковая дама» до 1916 года была экранизирована трижды. Если П. Чардынин лишь иллюстрировал пушкинский оригинал, то Я. Протазанов создал фильм, в котором поэма Пушкина «вписалась» в контекст экспрессионистского видения нового века. Звезда русского немого кино Иван Можжухин, сыгравший роль Германа, наделяет своего героя неистовой страстью не столько к картам и выигрышу, сколько желанием иметь все сегодня и сейчас. Герман Можжухина оказался мистиком и прагматиком одновременно, сцены его финального сумасшествия опередили открытия немецкого экспрессионизма на три года (Р. Вине снимет «Кабинет доктора Калигари» в 1919-м). Таким образом, уже ранние экранизации предлагают режим работы с литературой не по принципам «первичное-вторичное», «оригинал-копия», а «когда путь экранизации связывается с нахождением „истины языка“, т. е. таких кинематографических средств, которые позволят фильму говорить о „том же“, но в иной языковой среде».<sup>6</sup>

Интерпретационное поле (под полем мы понимаем систему представлений, ожиданий, детерминированных социокультурно, сформированных экспертным сообществом и отдельными субъектами художественного производства и потребления) зависит не только от социокультурного контекста, но и от прагматики автора экранизации. Так, экранизация тургеневской «Муму», созданная Ю. Грыммовым в 1998 году, взорвала общественное мнение, превратив известную по школьной программе историю в эротическую драму. Экранное пространство пронизано тоской и нереализованной страстью барыни (Л. Максакова), фильм изобилует безумно красивыми пейзажами (Грыммов — мастер рекламы, один из идеологов гламура) — местами «прописки» эроса, однозначно

---

<sup>6</sup> Аронсон О. Коммуникативный образ. (Кино. Литература. Философия) М., 2007. С. 137.

эротичные игры Герасима и Татьяны создают полное впечатление, что эта пара связана не только качанием на качелях. Все это, с одной стороны, не имеет отношения к оригиналу, но Грымов и называет свой фильм «Му-Му» (невольные ассоциации с названием конфет). Отказавшись от социально-критического объяснения поведения барыни, современный автор предложил очень понятный способ толкования хрестоматийного произведения. Разрушающая ярость, злость, нетерпимость барыни связаны не с тем, что она — помещица, а с тем, что она — стареющая женщина, либидо которой не суждено превратиться в созидательную энергию. Грымов деконструировал тургеневский текст, отказавшись от традиционной интерпретации, основанной на социальной критике. Режиссер предложил психоаналитическую трактовку тургеневской прозы, при этом он предоставил очень убедительные аргументы, главным из которых был выбор актрисы Людмилы Максаковой, игра которой объясняла все мотивы поступков ее героини. Приведенный пример экранизации представляет собой радикальную позицию автора по отношению к литературной классике.

Перевод литературного текста в кинотекст может усиливать эмоциональную атмосферу литературного источника благодаря возможностям параллельного и ассоциативного монтажа, ракурсам и планам, способности кино визуализировать время настоящего, прошлого и будущего. Обратимся к фильму М. Калика «До свидания, мальчики», снятого по одноименной повести Б. Балтера. Режиссер опускает много подробностей повести, оставляя лишь три пары молодых людей — мальчиков и девочек предвоенного сорокового. При этом он свободно добавляет эпизоды, которых нет в книге. К примеру, в самом начале молодые люди оказываются в кинозале, где идет фильм Козинцева «Юность Максима», мы вместе с героями смотрим фрагмент, когда трое товарищей идут по улице и поют «Где эта улица, где этот дом», мы видим их спины и титры: «один погиб, другого повесили, а третий...». Следующий кадр — наши герои выходят из кинозала, мы их тоже видим со спины, они тоже идут по улице и что-то

возбужденно обсуждают (Н. Досталь, М. Кононов и Е. Стеблов), и мы понимаем, что это сравнение не было случайным. Калик соединяет трех товарищей из Петрограда с тремя советскими юношами курортного городка, у которых «завтра была война», он предлагает нам обратить внимание на общую судьбу, преемственность трагического опыта, только вместо титров, поясняющих судьбы героев Козинцева, Калик по ходу киноповествования с помощью своеобразных «флэшбэков наоборот», рассказывает нам о судьбах юношей — одного замучают в концлагере, другой тоже погибнет, а третий... Герой Стеблова — единственный оставшийся в живых из трех товарищей, потерявший при этом маму и свою Инку. Повесть и фильм вышли почти одновременно, их объединяет общая для «шестидесятников» искренность и исповедальность. Однако, Калик, опираясь на чисто кинематографические возможности — смену планов, выделение деталей производит работу по демифологизации представлений о старшем поколении как поколении людей, не способных к сомнениям, этаких железных исполнителей воли партии. Эпизод рассказа главного героя матери о том, что ему предлагают поступать в военное училище, дословно сохранен в фильме. И в повести, и в фильме мама (ответственный партийный работник) не выказывает никакой радости по поводу этого сообщения. В картине Калик показывает общим планом аскетичную комнату матери, средним — кровать, на которой сидит немолодая, уставшая женщина, и, наконец, камера останавливается на мгновение на такой детали, как ноги, которые не достают до пола, именно эти болтающиеся без опоры ноги передают и чувство растерянности, и невозможность противостоять решению сына, и горькое предчувствие, и беспомощность. Именно такими деталями Калик превратил импрессионистическую повесть Балтера в реквием по поколениям.

Режиссерская воля способна при бережном отношении к литературному источнику усиливать драматизм повествования, обострять проблемы, переводить историю с бытового на метафизический уровень. Лариса Шепитько, взяв за основу военную повесть Василя Быкова «Сотников», поменяла назва-

ние. Само название «Восхождение» указывает на духовную работу, которую суждено проделать герою повести и фильма. Достоверность фильма создается не только за счет верности фактуре, но и за счет точного выбора актерской пары: брутального Гостюхина — Рыбака и субличного Плотникова — Сотникова. Шепитько предлагает такую оптику на историю, рассказанную Быковым, в результате которой единичная сцена казни превращается в историю рода человеческого, лица приговоренной к смерти еврейской девочки Баси и Сотникова — в лики святых. Сцена казни снята с верхней точки обзора деревни, взору открывается ослепляющий белый цвет снега, небольшая заброшенная церковь вдали, одиноко бредущие люди. Ракурс изображения очень напоминает брейгелевских «Охотников на снегу», тем самым белорусская история вписывается в контекст мировой культуры. Лариса Шепитько лишь в финале меняет одну деталь в рассказе о Рыбаке, но именно эта деталь делает ее позицию более жесткой по отношению к Рыбаку, нежели та, которую мы находим у Быкова. В финале повести Рыбак хочет повеситься, он идет в сортир и вдруг с ужасом понимает, что ремень у него отобрали. Шепитько оставляет Рыбаку ремень. Зайдя в сортир, Рыбак продевает голову в петлю из ремня, но крюк не выдерживает. Повторная попытка оказывается такой же безуспешной. Фильм заканчивается страшным воем Рыбака, музыкой, сочиненной Альфредом Шнитке. Режиссер предлагает герою ремень, но не позволяет уйти из жизни, происходит зеркальная проекция судьбы Сотникова на судьбу Рыбака. Сотников после пыток принял смерть, превратившись в святого, Рыбак же обречен на пытку жизнью.

Экранизация, как правило, выстраивает диахронные связи в культуре, характер и содержание интерпретации напрямую зависят от временного промежутка между созданиями литературного и кинематографического текстов. Так, прошлогодняя экранизация повести Василя Быкова «В тумане» Сергеем Лозницей произвела операции демифологизации партизанских историй. Режиссер показывает, что герои стали партизанами вовсе не по причинам идеологического, патриоти-

ческого порядка, а совершенно случайно. Естественно, о случайности говорил и Быков, но Лозница абсурдизирует деятельность двух конкретных партизан Бурова и Войтека, главной задачей которых была застрелить мужика Сущенко, несправедливо обвиненного в предательстве. Режиссер снимает Сущенко как героя, несущего крест, только вместо креста ему суждено нести своих потенциальных убийц. Фильм Лозницы пронизан интонациями дегероизации войны не с точки зрения недоверия сопротивлению, а с точки зрения критики тотального насилия, актуального и сегодня.

Родившись как вынужденный жанр кино, экранизация за вековую историю продемонстрировала разные стратегии: от иллюстрации, органичного следования тексту к стилизации, игровым формам, среди которых можно выделить самую радикальную — экранизацию — деконструкцию. Сегодня экранизация существует в диаметрально противоположной ситуации по отношению к ее истокам. Доминирование визуальных образов делает экранизацию не только популярным самостоятельным жанром кино, но и навигатором в мире литературных текстов.