

По своему психотипу я больше читатель, чем зритель. Не могу похвалиться доскональным знанием истории мирового кинематографа и «от зубов отскакивающим» перечислением его достижений. Но в силу того, что я убеждённый читатель, для меня интересно одно направление кино- и телеиндустрии: экранизации литературных произведений.

В экранизациях недостатка никогда не было, с тех пор, как «голубой экран» стал показывать сюжеты посложнее прибытия поезда. Но старые добрые немые наши «Медвежью свадьбу» (1926) или «Сорок первый» (1927) (как и зарубежные работы основоположников игрового кинематографа Жоржа Мельеса, Викторена Жассе, Луи Фёйяда, перенесших на экран книги Свифта, Дефо, Гёте) можно оставить поживать на заслуженных лаврах. Они уже в большей степени история кинематографа. А процесс экранизаций продолжается и ширится!..

Вот совсем недавно по «голубым экранам» страны прошёл новый фильм «Война и мир» по мотивам самого знаменитого русского классического романа. Телевизионный продукт, сохранивший толстовское название, согласно его официальному статусу — драматический мини-сериал в шести сериях, снятый в Великобритании, по заказу канала BBC (работа над ним началась в 2013 году). На «родине» сериал был показан в январе 2016 года, на родине первоисточника — в мае 2016 года. Шестисерийную адаптацию романа «Война и мир» для телевидения написал сценарист Эндрю Дэвис. Режиссёром выступил Том Харпер. Роли исполняли артисты Пол Дано (Пьер Безухов), Лили Джеймс (Наташа Ростова), Джеймс Нортон (Андрей Болконский), Джесси Баккли (Мария Болконская), Отто Фаррант (Петя Ростов), Том Бёрк (Фёдор Долохов) и многие другие актёры. Среди всего актёрского ансамбля не нашлось ни единого сильно «засвеченного» лица или имени, осиянного всемирной славой. Впрочем, это представляется как раз хорошим ходом — для рядового зрителя суперзвезда в какой угодно роли, от князя Болконского до графа Дракулы, прежде всего, суперзвезда, а потом уж экранный персонаж. То есть непрофессионалу тяжело абстрагироваться от популярности узнаваемого актёра, тогда как малоизвестные исполнители ролей выглядят более естественно в своих киношных амплуа и практически совпадают с изображаемыми героями.

Тот факт, что работа над сериалом по «Войне и миру» (несмотря на приставку «мини» в его определении) велась три года, вроде бы свидетельствует о добросовестности британской команды. Да и выбор места съёмок похвален: часть сцен снималась на Дворцовой площади и в Успенском соборе в Санкт-Петербурге, другие — на территории Большого Гатчинского дворца и в окрестностях его парка. Сцены балов сняты в Екатерининском дворце Царского Села и Юсуповском на Мойке. Значительная часть съёмок состоялась в Латвии, в Рундальском замке, архитектором которого был сам Растрелли, и латвийский памятник архитектуры в кадре смотрится вполне «по-петербуржски».

Но все идеальные «декорации» и логично подобранные натурные съёмки не избавляют от того факта, что британская «Война и мир» оставляет впечатление, которое уместнее всего охарактеризовать нелитературным и искусствоведческим в принципе термином — словом «кисло!». Почему-то вся история, полная и любовных драм, и грандиозных баталий, и душеспасительных объяснений между героями, и характерных сцен русского быта, не создаёт у зрителя чувства, что перед ним прошла оформленная в яркие художественные образы «энциклопедия русской жизни первой половины XIX века», как порой называют «Войну и мир» вслед за «Евгением Онегиным».

Экранная история Тома Харпера предстала зрителям упрощённой и даже уплощённой, сведённой в основном к перипетиям личных отношений персонажей, лишённой глубины и выразительности, всех тех черт эпичности, которыми буквально дышит роман (и из-за которых он, будем честны, с таким трудом читается, особенно школярами, которым чья-то умная голова велит изучать его в десятом классе). Действие было одномерным и как будто «висящим в воздухе», а не основанным на глубинных исторических процессах, не стоящим на плечах народа — основного, как помнится из той же школьной «препарации» эпопеи Толстого, героя книги и вершителя судьбы России. Однако сказать это проще, чем объяснить, в чём именно выражалась «неглубокость» экранизации. Отдаю себе отчёт, что, если разбирать фильм детально, придирчивый зритель вряд ли сумеет выделить однозначные минусы. Они сведутся к «отдельным недостаткам», типа весьма вольных упражнений режиссёра с возрастом персонажей. Так, Наташа явно не тринадцати лет, затем шестнадцатилетняя девочка, она с первого появления — матрона лет тридцати на вид. Зато этот, на мой взгляд, явный перегиб «уравновешивают» сильно «помолодевшие» относительно советской экранизации «Войны

и мира», осуществлённой Сергеем Бондарчуком, князь Андрей Болконский и Пьер Безухов. Безухову, согласно роману, всего-то 20 лет, и, конечно, в его образе солидный Бондарчук был явным анахронизмом, да и «вечно молодой» Вячеслав Тихонов тоже не выглядел человеком на заре жизни. Американские герои мужеска пола «угодили» во временные лузы, очерченные Толстым, удачнее наших, чего не скажешь о женщинах. Но почему же они вместе с тем утратили многогранность образов, превратившись в некие не то схемы, не то призраки?..

Однако и прочие замечания к художественной и идейной ткани фильма также могут быть опровергнуты по формальным признакам. И в итоге прямого ответа на прямой вопрос: «Так чем же плох «мини-сериал» «Война и мир», да и плох ли он?» — мы не найдём. Самое резонное объяснение будет и самым загадочным: в британской экранизации нет магического «русского духа». Хотя экранная погоня за ним — тоже палка о двух концах.

Наследие Льва Толстого не раз испытывало на себе тягу зарубежных режиссёров воссоздать на экране «русский дух». Особенно сильно она выразилась в английском фильме режиссёра Джо Райта «Анна Каренина» с Кириой Найтли и Джудой Лоу в главных ролях, вышедшем на российские киноэкраны в конце 2012 года. Роман Толстого в сценарии Том Стоппард претерпел настолько серьёзные изменения, что хотелось, смотря фильм, не раз воскликнуть: «Роог Толстой!». Свести гигантское многоплановое полотно к буффонаде на огромных театральных подмостках, ограниченных четырьмя стенами декораций — дома аристократов, конторы чиновников, великосветские салоны и т.п., пронизав остаточное действие музыкальным рефреном «Во поле берёзонька стояла» без слов, — надо было постараться. Том Стоппард, как новоявленный Леонардо, от глыбы мрамора поистине отсёк всё ненужное и, вероятно, умаялся отбивать пласты смысла. В эстетике театральной постановки великий русский роман оказался сведён к схеме и набору весьма ожидаемых «гэгов». Зато стало очевидно, что возможности «изложения краткого содержания» литературного произведения любой величины поистине неисчерпаемы.

Но «утрамбовывание» «Анны Карениной» в ряд театральных сцен было отнюдь не случайностью, а изначальной задумкой сценариста и режиссёра, поданной весьма амбициозно. Ещё до появления картины в русском прокате «общенациональный телегид» журнал «Антенна-Телесемь» посвятил подробную статью ожидаемому кинопродукту, объясняя, каким мы его уви-

дим и почему именно таким. В статье подчёркивалось (с отсылкой на прямую речь создателей фильма), что Том Стоппард прочитал роман пять раз, и, обсуждая с режиссёром постановку, они решили перенести действие на театральные подмостки. Цитирую статью: «Театр — как метафора общества XIX века, театр — как сцена, где актёры разыгрывают историю любви... Любовь Карениной и Вронского вся на глазах у публики, поэтому их история целиком будет разыграна на театральной сцене. В огромном павильоне... был выстроен театр — со сценой, зрительным залом, балконами. Двуглавый орёл над порталом сцены, тяжёлый занавес, бархат и позолота в зрительном зале. Четырнадцать задников было написано для четырнадцати сцен, которые разыгрываются в этом зале. И лишь история Левина и Китти будет сниматься на натуре, в английском поместье, ведь, по мнению создателей, именно их любовь настоящая...».

Превознесение режиссёром истории Китти — Левина как «подлинной любви», противовеса публичной связи Анны и Вронского, доказывает, что очень важный нюанс романа — то, что Левин вскоре после женитьбы начинает тяготиться идиллией, — остался ни постановщиком, ни сценаристом не понят. На деле, эффект получается ровно обратный: зритель, привыкший к тому, что громадный многопластовый роман втискивается в четырнадцать сцен на подмостках, к искусственным задникам и нарочитым декорациям, уже и пастораль, на фоне которой развивается история Левина-Китти, воспринимает просто как ещё один занавес с нарисованными облачками и травкой. Тем паче, что в фильме есть и сцены в господском доме Левина, в которых при желании можно усмотреть и насмешку британца над русским бытом: голые бревенчатые стены, иконы с рушниками по углам, а по столу, уставленному чуть ли не оловянной посудой, ходит и квохчет живая курица. Да и убранство всех прочих «подмостков», которые английский режиссёр и сценарист установили для съёмок «Анны Карениной», отражает лубочные представления иностранцев о «русском характере» (точнее, об его доходчивом изображении). Иначе к чему весь этот китч, псевдороскошь, фальшивый блеск и двуглавый орёл в роли кокетливой побрякушки, венчающей пошловатый «торт»?.. К декорациям возникает не интерес и даже не любопытство — а отторжение. И уже не суть важно, насколько выразительно дрожала ручка Киры Найтли, сжимающая веер, когда лошадь Вронского сломала спину... Как этот эпизод может взволновать? — это же театр! Вон, и на заднике уголок отклеился...

Строго говоря, «Анну Каренину» нельзя считать исключительно «русским» романом. На мой взгляд, гораздо более применимо к нему понятие «мировая классика», один из величайших романов о любви, когда-либо написанных человечеством. Не признание ли его мирового значения — двадцать одна экранизация в самых разных странах (включая Индию и Аргентину)? Самый первый фильм «Анна Каренина» появился в 1910 году в Германии. С тех пор через каждые два-три года выходили новые киноверсии — русские, американские, немецкие, английские, венгерские... Возможно ли выбрать из них лучшую? Наверное, на вкус и цвет товарища не найдётся.

Но — случайность ли это? — вижу уже второй фильм по «Анне Карениной», снятый на Западе, который отдаёт должное «русским» стереотипам — то есть стереотипам изображения «варварской» России глазами цивилизованного иностранца. Имею в виду «Анну Каренину», снятую в США в 1935 году на студии «Metro-Goldwyn-Mayer» Клэрэнсом Брауном, с Гретой Гарбо и Фредриком Марчем в главных ролях... где завязкой драматического действия служит едва не четвертьчасовая пирушка гвардейцев, с икрой ковшами, водкой штофами, армейской забавой лазания под столом с песнями. Тогда как рассказ о запутанных отношениях любовного треугольника и душевных метаниях страстной и несчастной женщины оказался довольно схематичным. Ему отведено непропорционально меньше внимания, чем созданию «колорита а-ля-рюс».

А ведь есть мнение, что фильм Брауна — наиболее удачная экранизация книги Толстого! Так выходит по рейтингу «кинематографического» портала «Сам Фильм.рф» (сайт создателей авторского кино).

На портале «Сам Фильм.рф» составили краткую «иерархию» фильмов, снятых по мотивам произведений классической русской литературы и получивших наибольшее признание зрителей, критиков и ценителей классики (критерии отбора — награды престижных международных кинофестивалей и всенародная любовь). В списке из семи позиций «Анна Каренина» Брауна — замыкающая.

1 место: советская «Война и Мир» С. Бондарчука, 1965–1967 год;

2 место: «Доктор Живаго» Дэвида Лина, США, 1965 год;

3 место: «Мастер и Маргарита» Мацея Войтышко, Польша, 1990 год;

4 место: отечественный «Вий» 1967 года, режиссёры Георгий Кропачёв и Константин Ершов;

5 место: «Онегин», США, Великобритания, 1999 год, режиссёр Марта Файнс;

6 место: «Идиот», СССР, 1958 год, режиссер Иван Пырьев.

7 место: «Анна Каренина», США, 1935 год, режиссер Клэрэнс Браун.

По моему внутреннему рейтингу, самой удачной экранизацией стоило бы признать «Анну Каренину» режиссёра Александра Зархи (1967 года), с Татьяной Самойловой, Василием Лановым и Николаем Гриценко в главных ролях. Но она «на пьедестале» отсутствует.

Из вышеприведённого списка я не видела «импортных» «Онегина», «Живаго» и «Мастера».

С одной стороны, нет оснований не доверять отзывам профессионалов, людей творческих, опытных и «насмотренных». С другой стороны, именно потому, что профессионал судит по своей высокой мерке, оценивая не только то, что лежит на поверхности, возможно серьёзное расхождение его компетентного впечатления и непосредственной реакции «широкого зрителя», к какой категории я себя с полным правом отношу.

Как зрителя «от сохи», меня смущают характеристики, данные фильмам из этого рейтинга профессионалами. К примеру: «Художественный фильм, снятый по мотивам романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго». Картина, создавшая представление для «западного» зрителя о России, Российской истории и о необыкновенной русской душе». Замечательно, казалось бы, что весь мир познакомился с русской советской литературной классикой, отмеченной трагическим знаком отличия — неполученной Нобелевской премией!.. Обидно, что мир увидел в кино эпохальный роман о русской интеллигенции раньше, чем СССР. И что Россия в третью очередь «сняла» его — после американской экранизации 1965 года и после английской экранизации 2002 года. Но это уж претензии не к западным режиссёрам, а к собственным идеологам. Но... весь вопрос — с чем мир познакомился в голливудской версии «Доктора Живаго»? Что, если — с приключенческим боевиком? Или того хуже?..

От откровенной формулировки «создание представления о России и необыкновенной русской душе» у меня на обыкновенной русской душе кошки скребут — страшно даже представить себе, каким вышел русский интеллигент в исполнении красавца, специалиста по ролям обаятельных авантюристов и непокорных аристократов Омара Шарифа. Не оказался ли он ещё од-

ним «призраком голубого экрана» — гламурным «щекотателем нервов», а его трагедия не сведена ли к невозможности соединиться с Ларой?..

Наш «записной красавец» Олег Меньшиков в роли Юрия Живаго (экранизация Александра Прошкина 2005 года) не идеален, но более уместен.

Честно говоря, если вдуматься, способны ли представители другой культуры снять живой, действенный, эмоционально воздействующий фильм о той странице российской истории, которой посвящён «Доктор Живаго», и об её прямом продолжении — имею в виду эпоху репрессий — я бы ответила «нет». В этом отрицании не будет ни толики «квасного патриотизма». Просто эта растерянность интеллигента в послереволюционной смуте, его страх перед происходящим, его мучительный поиск объяснения происходящему, а также попытки определить степень собственной вины и ответственности за «данс-макабр» вокруг, по моему мнению, явление довольно уникальное, и не прожитое и забытое, а пережитое и оставившее в россиянах генетический и психологический след. Он не поддаётся вербальному объяснению, переводу на какой-то всемирный «эсперанто», язык всем доступных понятий. Язык искусства для передачи этой гаммы чувств подходит, пожалуй, более всего, однако тут есть большое «но»: как перевести на язык искусства то, чего не испытал?.. Думаю, точно так же русская команда вряд ли смогла бы снять убедительный фильм по роману Купера «Последний из могикан», не балансируя на грани падения в залихватский вестерн. И в этом нет ничего обидного.

По этим соображениям и голливудская попытка (пусть и удачная, на взгляд кинокритиков) снять «Доктора Живаго» ассоциируется у меня с телевизионным семисерийным сериалом «Тихий Дон», смонтированным Фёдором Бондарчуком из материалов Сергея Бондарчука, который бредил этим фильмом с 1960-х годов. Русско-англо-итальянская экранизация одного из величайших романов XX века оставила после просмотра горькое удивление полным несоответствием визуального ряда — текстовому. Не в последнюю очередь — благодаря изысканному красавцу Руперту Эверету с его «музыкальными» пальцами — в роли казака (то бишь — воина и земледельца) Григория Мелехова. К счастью, английский артист, безусловно, талантливый, но не созданный для этой роли, сам понимал свою «чужеродность»: «Когда меня пригласили сниматься по роману Шолохова, я очень удивился: мне казалось, что я не очень подхожу на роль Григория Мелехова, русского казака. Я был ошеломлён. У нас нет ничего общего. Я был, вероятно, самым странным выбором для этой роли. Я понимаю, что это роль-мечта для любого актёра, но

это в то же время и кошмарная роль. Прочитав роман, причём не один раз, я всё равно смог приблизиться к этой роли очень ограниченно». Владимир Гостюхин, заслуженный артист РСФСР, высказался обо всём сериале непохвально: «Не думаю, что это именно то, чего хотел Бондарчук... Я бы сказал, что это вариации на тему фильма Бондарчука...».

Неразумно, должно быть, — но после знакомства с бондарчуковским «Тихим Доном» я уже не хочу смотреть американского «Доктора Живаго», чтобы не нарваться на ещё один когнитивный диссонанс: Омара Шарифа и роли Юрия Живаго.

Но если бы проблема «странного» прочтения русской литературной классики «экранизаторами» была сплошь зарубежной, она бы, возможно, не стоила обсуждения. Однако как читателя и зрителя меня волнуют и некоторые отечественные версии знакомых с детства произведений.

В стадию «волнения» моя личная рефлексия вошла после просмотра фильма Карена Шахназарова «Палата № 6» 2009 года выпуска. С того момента, наверное, я и стала задумываться над проблемой, поднятой в этой статье. Признаться, тягостное недоумение вызвал чеховский сюжет с чеховскими же диалогами, вписанный в реалии современного рабочего посёлка, унылой окраины, и приём вложения крупных фрагментов чеховского авторского текста в уста персонажей, и частые вкрапления в ленту пародийных любительских видеороликов с Ютуба. Впрочем, может быть, пародировалось другое — съёмки скрытой камерой, ведомые журналистами криминальных программ при расследованиях или «акциях с провокацией». На такое толкование словно бы намекали непрезентабельные сюжеты роликов — пьяные танцы почтмейстера и Рагина либо циничное интервью бывшего главного врача больницы... В котором любой журналист тут же уловит «прокол» — ни один снятый с должности чинуша не скажет о себе прямо: «А я воровал спирт и устроил себе небольшой гарем из санитарок». Нет, он будет уверять, что ошибались или злоупотребляли все, кроме него, а он «пострадал за правду», в лучшем случае «в раздачу попал», или «стрелочником оказался»! Но если передать речь от третьего лица первому, получается нелепость. В подчёркнутой «документальности» киносюжета «Палаты № 6» нет достоверности. Её подменяют фантазмагии; в особенности в заключительной сцене, отсутствующей в оригинальном рассказе, а в реальной психбольнице попросту невозможной — где пациенты мужской и женской психиатрической клиники вместе встречают новый год...



Редкими оазисами достоверности и — более того — художественной правды — были в этом фильме главные герои: доктор Рагин (Владимир Ильин) и больной Громов (Алексей Вертков). «Перевернутое», опустошённое лицо свихнувшегося Рагина — Ильина спасло, по моему мнению, фильм, вернув его к гениальному чеховскому рассказу.

В передаче «Закрытый показ» (прекратившей существование в 2013 году, к моему великому сожалению) показывали «Палату № 6» Шахназарова, а следом дискуссию профессионально подкованных зрителей с создателями картины. Мнения разошлись по амплитуде от полного восторженного приятия до категорического неприятия, и было видно в зеркале телеэкрана, как болезненно воспринимает Карен Георгиевич то, что его «не поняли». Конечно, режиссёра можно понять: для него этот фильм — выстраданное детище. Ведь сценарий Карен Шахназаров и Александр Бородинский написали ещё в 1988-м году, а роль Андрея Рагина первоначально предназначалась Марчелло Мاستрояни. Однако тогда проект не состоялся из-за творческих разногласий с итальянскими продюсерами (интересно, что не понравилось итальянской стороне? Вдруг да иностранцы пришли в культурный шок от режиссёрских «находок»? Об этом широкой аудитории как-то не сообщили).

В интернете критики анализировали «Палату № 6» таким образом: «Повесть Чехова экранизирована в характерном для нашего времени жанре «докудрамы», оно же «сенсации, интриги, расследования». Но позвольте, при чём тут «докудрама», при чём сенсации, интриги и расследования, когда Чехов оставил нам глубинный рассказ о выборе пути, смысле жизни и поиске внутренней свободы — который возможен и отличает человека от голема, даже когда тело заперто в палате для душевнобольных?.. Что тут расследовать? Пропажу стетоскопа, за которым «отлучился» Хоботов, чтобы запереть коллегу в скорбном узилище?..

После просмотра «Палаты № 6» даже как-то царапнуло, что в интервью каналу «Культура» Карен Шахназаров сказал: «Режиссура — это вопрос высочайшей культуры, личной культуры. Что такое культура? Это колоссальная эрудиция во всех областях», — словно бы сведя вопрос человеческой «культурности» ко владению многими ценными знаниями. Мне наивно казалось, что личная культура — это и умение уважать чужое слово (тем более — экранизируемый первоисточник). На упрёк, что я и сама не уважаю «слово» Карена Шахназарова относительно хрестоматийного рассказа Чехова, резонно ответить: «Он первый начал!».

Да, Карен Шахназаров — режиссёр, предпочитающий «двойное дно», в его фильмах никогда не бывает «линейного» действия (даже в милой эксцентричной комедии «Мы из джаза»), наоборот, стыкуется множество смыслов, огромная художественная нагрузка ложится на подтекст. В большинстве его картин это получается естественно и органично. Как «прозвучал» первый российский фильм абсурда — «Город Зеро» (1988 года)!.. Как потрясла драма «Цареубийца» (1991 года), сценарий которой также написан Александром Бородянским и Кареном Шахназаровым!.. Почему же такое непонимание у интеллигентной аудитории вызвала «Палата №6», продолжающая линии трагического абсурда?

Могу предположить: потому, что те фильмы создавались соавторами «с нуля», и в своём литературном пространстве они были, что называется, «хозяин — барин». А здесь ни за что ни про что пострадал Чехов. Как будто рассказу сделали «адаптированный пересказ»!.. Зачем? Ради популяризации? Ради пробуждения любви к Чехову? Боюсь, такой материал создал о творчестве Антона Павловича представление превратное..

Важно соответствие не только идейно-художественных замыслов книги и фильма, но и семантики текста и метода воплощения «книжной» реальности в «реальность» кинематографическую. Априори возможно передать средствами одного вида искусства то, что отображено средствами другого вида искусства, вызвав у адресата — читателя и зрителя — те же самые рефлексии. Авангардная киносъёмка отвечает авангардной прозе. Например, фильм Алексея Федорченко «Овсянки» соответствует повести Дениса Осокина (Аиста Сергеева) — в большей степени это экранизация собственно текста, каким он предстал на печатном листе, а не сюжета — потому что сюжетом-то повесть скудна. Как пишет в рецензии на «Овсянок» критик Екатерина Качалина, «В авторской вёрстке повесть напоминает изыски поэтов-концептуалистов XX века: ни одной заглавной буквы, практически нет запятых... Стиль — свойский, почти поток сознания. История, рассказанная потомком финского племени мери, — странная... Проще всего — объявить повесть одним большим стихотворением, частично в прозе. Здесь есть для этого всё: законченность, плавность, наглядность. Едва ли не поминутно строки складываются в верлибры...». Действительно, весь сюжет состоит в том, что двое мужчин из племени мерян везут в машине умершую жену одного из них на берег реки, где хоронят её по-мерянски (сжигают). Но и сами после этого долго не зажи-

ваются. Для киношного стандарта роуд-муви это не история — только её фон. Собственно, этот фон и снят, фильм своей неспешностью и акварельностью походит на плавные верлибры текста. Между художественным смыслом повести и картины нет разрыва! Но «Палата №6» Шахназарова не соответствует тексту «Палаты №6» — скорее, она сделана в эстетике фелетонов Антоши Чехонте.

К счастью, у зрителя есть выбор отечественных экранизаций драмы Громова-Рагина: Шахназаров сделал вторую «Палату №6» (первая была снята в 2004 году Кириллом Серебренниковым и называлась «Рагин»).

Вскоре после шахназаровской «Палаты №6» нам показали «Анну Каренину» Сергея Соловьева (снят в 2009 году, заняты Татьяна Друбич, Олег Янковский, Ярослав Бойко, Александр Абдулов). Сначала по кинотеатрам страны прошла краткая версия, затем по телевизионным каналам полная экранизация.

О «киношной» экранизации точнее всего было бы сказать, что он заслуживает названия не «Анна Каренина», а «Сцены из жизни Анны Карениной» — в этой картине оказалось «потеряно» очень многое из того, что составляет панораму романа. При всей аккуратности и почтительности режиссёра Сергея Соловьева (он же сценарист) к тексту Толстого, в его кинофильме совершенно исчезла линия нигилистов, без которых пресен был бы роман о быте и нравах тогдашнего российского общества; да и линия Левина и Китти пунктирна, причем её острые углы «скруглены». В финале картины нет и намёка на то, что «счастливый семьянин, здоровый человек, Левин был несколько раз так близок к самоубийству, что спрятал шнурок, чтобы не повеситься на нём, и боялся ходить с ружьем, чтобы не застрелиться. Но Левин не застрелился и не повесился и продолжал жить». Так что не один Джо Райт погрешил против толстовской истины. Сергей Соловьёв, соотечественник Толстого, тоже «отмахнулся» от столь явной девальвации идеи «тихого семейного счастья» — от которого Левин не знает, куда деваться. Конечно, из книги фразы: «Левин был счастлив, но, вступив в семейную жизнь, он на каждом шагу видел, что это было совсем не то, что он воображал...» — не вычеркнуть; но в сценарий её не обязательно переносить. Наверное, соблазнительнее построить визуальную антитезу: «Анна — Вронский» и «Китти — Левин», чем приходиться к безысходной констатации факта (лишь намеченного Толстым, но осознанного многими, состоящими в браке, на собственной шкуре), что все

счастливые семьи несчастливы по-своему. И Сергей Соловьёв не избежал этого искушения.

Отчётливо и выпукло показана Сергеем Александровичем история прелюбодеяния Карениной и Вронского — при том, что комедийно-боевиковый завсегдатай Ярослав Бойко (да-да, это Бойко, а не Вронский, несмотря на гвардейский мундир!) слишком простоват для Анны (которую Татьяна Друбич играет, превзойдя саму себя в драматизме и психологизме!). Наверное, это было совместное решение режиссёра и актрисы — но для нагнетания трагической атмосферы они злоупотребили нервными сценами: где Анна глотает морфий, устраивает возлюбленному истерики... При этом, что уж вовсе удивительно, режиссёр «вырезал» из киноверсии жуткий сон (о мужичке, ковавшем железо), приснившийся одновременно Анне и Вронскому и связавший их судьбы страшным пророчеством (в телевизионной версии он на месте). Может, то была попытка сохранить интригу, имевшая в виду человека, не только не читавшего, но и книги видевшего только в качестве сырья для самокруток?.. Но вряд ли кто-то не знает, хоть из анекдота, что Каренина в конце концов бросилась под поезд. Ну, и, видимо, данью кровожадности современного кинематографа да памяти своих более ранних экшен-фильмов было смакование в кадре «тела» разрезанной колесами Анны...

В остальном же «Анна Каренина» Соловьёва произвела впечатление внимательного прочтения «семейной драмы».

Предмет моего беспокойства — несоответствие сценария по художественной книге первоисточнику. Всякое расхождение с текстом бьёт по книге, хотел ли того режиссёр, или нет. Подбор артистов и «попадание» их в роль — важно, конечно, но не до той степени, как «попадание» всего фильма в идейно-художественную концепцию книги. Как может быть иначе? Ведь экранизация — «интерпретация средствами кино произведений другого вида искусства (чаще всего, литературных произведений)». Тут, по определению, «первее» литература, и вопрос о «курице или яйце» даже не ставится.

Тем не менее, сколько существует экранизация как жанр кино, столько её основной проблемой остаётся противоречие между чистым иллюстрированием литературного «исходника», буквальным его прочтением и уходом в большую художественную независимость.

В марте 2012 года вышел на телеэкраны сериал «Белая гвардия» режиссёра Сергея Снежкина — по первому, отчасти автобиографическому, на-

сущенному историзмом роману М. Булгакова. В интервью журналу «Огонёк», данному накануне показа, продюсер сериала Сергей Мелкумов признался, что «Книжка сложная для экранизации, даже антикинематографическая. В сценарии важно было сохранить дух книги и дух города. У Михаила Афанасьевича в романе нет Киева, у него Город... Вот этот Город..., которого не существует давно, хотелось придумать. Мы собирали его по камешкам, рисовали». Речь продюсера несколько противоречива: то он уверяет, что фильм снят близко к роману, но не экранизирован «по буквам», то говорит, что в нём «что-то допридумано», однако в духе Булгакова. На выходе получился продукт весьма спорный, и авторитетный литературный критик Владимир Бондаренко в его адрес публично произнёс слово «провал».

Моё впечатление не столь радикально. По мне, «Белая гвардия» неплохой для сериала фильм, перекликающийся с романом Булгакова на всём протяжении ленты (при некоторой, увы, карикатурности Михаила Пореченкова в роли белого офицера Мышлаевского и некоторой ходульности Фёдора Бондарчука в роли идейного злодея Шполянского). Заданную, принципиальную близость текста и экранизации подчёркивают крупные куски романа, зачитанные за кадром Игорем Квашой. Они — точно заметные стежки, «пришивающие» одно к другому. Наверное, можно было бы и без них обойтись, потому что видеоряд точен, а речь героев почти дословно взята из романа. За исключением самого конца киноэпопеи.

Продюсерам «Белой гвардии», по выражению Сергея Мелькумова, хотелось придать сериалу (хотя я даже не уверена, что правомерно называть этот кинопродукт сериалом — он достаточно глубок и психологичен) «финал с надеждой на жизнь». В итоге в «Белую гвардию» для завершённости сюжета вплетены события не из романа, где финал открытый и вовсе безрадостный, где всем почти героям снятся тягостные сны, и только маленький «Петька Щеглов во флигеле видел сон» про большой сверкающий алмазный шар, где автор горестно удивляется: «Так почему же мы не хотим обратить свой взгляд на них (звёзды. — Е.С.)? Почему?». «Дополнениями» к сюжетным линиям романа — как они интерпретированы в сценарии — служат рассказы Булгакова о Гражданской войне на Украине. Особенно ярко прослеживается рассказ «Я убил» — это фрагмент истории, где доктор Турбин расстреливает — казнит — петлюровского полковника Козыря-Лешко, диктатора и садиста, поработившего Город страхом и массовыми убийствами. Потом самоотверженного врача спасает один знакомец по

«прежней жизни», и ему даётся авторами сериала возможность, которой не дал Булгаков — объясниться и предаться любви с Юлией Рейсс. И даже, судя по заключительным кадрам фильма, остаться с ней. Впрочем, что потом, всё равно неизвестно — как и в романе.

Мне показалось немного странным «педалировать» соответствие фильма тексту обширными цитатами (то есть возводить тождество в ранг первостепенной режиссёрской задачи), но при этом «дописывать» роман вместо автора. Хотя в художественном пространстве картины незаметен «переход» от экранизации романа к экранизации рассказа, выглядит он достаточно органично.

Булгаков вообще любим советскими режиссёрами. Первая экранизация «Дней Турбиных» — трёхсерийный художественный телевизионный фильм по одноимённой пьесе — была снята по заказу Гостелерадио СССР в 1976 году. Как режиссёр и автор сценария выступил Владимир Басов, сыгравший в фильме одну из главных ролей — Мышлаевского. Но, пожалуй, о том фильме корректнее сказать, что автором сценария являлся сам Михаил Булгаков — ведь «Дни Турбиных» — не что иное, как авторское изложение для сцены романа «Белая гвардия». Чуть ли не единственная сыгранная на театральных подмостках при жизни писателя его пьеса — и то благодаря тому, что лично Сталин любил эту пьесу. Владимир Басов отнёсся к тексту «Дней Турбиных» трепетно. Как и дуэт авторов сценария и режиссёров Александра Алова и Владимира Наумова, создавший в 1970 году эпохальную киноленту «Бег» — экранизацию одноимённой пьесы Булгакова с «привнесением» фрагментов из произведений «Белая гвардия» и «Чёрное море». Булгаков к тому времени уже тридцать лет, как покоился в могиле, но в съёмке фильма участвовала его третья жена и муза Елена Булгакова (Шиловская). Владимир Наумов называл её не иначе как связующим звеном между съёмочной группой фильма и Михаилом Афанасьевичем, что создавало эффект присутствия писателя. Многие сцены она рекомендовала переделать, а одну внесла сама в фильм. Это сцена, когда гробовщик проводит пальцем по щеке одного из белых офицеров и говорит: «Надобно побриться! А то мёртвого будет не сподручно брить!». Весь этот рассказ выглядит метафизически; но, как бы то ни было, «Бег» снят таким, как он снят, «с соизволения» Булгакова.

Гораздо смелее подошли соавторы Владлен Бахнов и Леонид Гайдай к созданию сценария лидера советского кинопроката 1973 года «Иван Васильевич

меняет профессию», расцветившие текст комедийной пьесы Булгакова дополнительными уморительно смешными репризами, а видеоряд — головокружительными «гайдаевскими» трюками. Тем не менее, основную сюжетную линию — смешение прошлого и настоящего — задал сам Михаил Афанасьевич, и в этом бурлеске переборщить, кажется, невозможно.

С приходом перестройки на экране появились фильмы по иным книгам Булгакова. «Собачье сердце» Владимира Бортко (1988 год) — отличная экранизация, бережно сохранившая текст повести и включившая туда несколько блестящих фельетонов Булгакова (строго говоря, по такому же пути пошла и команда, снявшая сегодня «Белую гвардию»). Очень удачной находкой было использование фильтра для камеры «сепия», давшую коричнево-белую гамму фильма и зрительно вернувшего действие в описываемый Булгаковым период. Этот же приём Бортко применил и в десятисерийной картине «Мастер и Маргарита» (2005 год), но там уже такого художественного единства, как в «Собачьем сердце», не получилось. Хотя многосерийную эту экранизацию стоит пересмотреть несколько раз — она «раскрывается» постепенно. Однако Бортко ни в одном своём фильме не грешит против первоисточников, свято соблюдая исторический фон нужной эпохи (даже в откровенно лубочном «Тарасе Бульбе»).

А вот «Мастер и Маргарита» Юрия Кары (1994 год) против «истины» — то есть литературной основы — погрешил весьма существенно. Известно, что версия Кары не увидела свет до 2011 года из-за разногласий режиссёра и продюсеров, а также из-за претензий потомков Елены Булгаковой, которым принадлежат авторские права на роман. Создатели фильма спорили с владельцами авторских прав о «точке зрения». Надо сказать, не без оснований. Кое в чём Кара «прочитал» и «иллюстрировал» Булгакова лучше, чем Владимир Бортко: Валентин Гафт уместнее смотрится в роли Воланда со своей демонической внешностью и повадками, чем Олег Басилашвили, прокуратор Понтий Пилат, старый солдат, конечно, «подходит» Михаилу Ульянову больше, чем «положительному» Кириллу Лаврову. Подбор актёров претензий не вызывает — и Анастасия Вертинская более в эстетике 30-х годов, чем Анна Ковальчук, и Александр Филиппенко в роли Коровьева — вот уж воистину, наглый гаер!.. Возражаешь концепции режиссёра — как, вероятно, и потомки Булгакова.

Эклектика последней, печатной версии романа с эпизодом из первой, не опубликованной книги, «Чёрного мага» (сцена на Патриарших,

где Воланд подначивает Ивана Бездомного растоптать святой Лик, чтобы не быть «интеллигентом») — лишняя. Ведь сам писатель удалил этот эпизод из позднейших версий книги, которую переписывал, как спорят булгаковеды, то ли пять, то ли шесть раз — наверняка потому, что он кощунственный. Но кощунство Булгакова, осознанное им самим, уступает сценарной вольности Юрия Кары: явлению ещё живых в 30-е годы Сталина и Гитлера на балу у сатаны. Это противоречит духу и букве романа — по логике автора, там был один живой гость, шпион барон Майгель, и он был наказан за предательство, публично казнён на глазах других негодяев, уже мёртвых, ибо Воланд «часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо». Плюс к этому, фильм в массовом прокате был изуродован сокращениями. В киношной версии осталось обилие чудес, кровавых сцен и голых тел. Как будто это всё и есть «основное содержание» знаменитого романа. Броский визуальный ряд, на мой взгляд, затмил тихий, но упорный смысл всей многостраничной (затем многосерийной) фантасмагории.

Но даже «Мастер и Маргарита» Юрия Кары — «цветочки» по сравнению с тем, во что превратилась великая повесть братьев Стругацких «Трудно быть богом» в экранизации Алексея Германа-старшего, доведённой до конца Алексеем Германом-младшим. Фильм вышел на экраны спустя год после смерти Алексея Юрьевича. Мировая премьера фильма состоялась 13 ноября 2013 года на Римском кинофестивале, вне конкурса. Алексей Герман посмертно за свой последний фильм получил премию «Золотая Капитолийская волчица» за вклад в киноискусство.

Всем ли известна история создания сценария, а потом и фильма Германа «Трудно быть богом»?

У германовской экранизации «Трудно быть богом» было два сценария — один написан вместе с Борисом Стругацким ещё в 1968 году, его реализации помешала «Пражская весна». Второй создан Германом в соавторстве с женой Светланой Кармалитой уже в 90-е. Нам, простым смертным, неизвестно, читали ли «поздний» сценарий великие братья и что говорили режиссёру по его поводу. Случайное ли совпадение то, что монтировать фильм начали после смерти Бориса Стругацкого, последовавшей в ноябре 2012 года? Но теперь мы уже не узнаем, как бы отнеслись братья АБС к интерпретации Германа, которая переменяла все знаки, расставленные авторами книги, на прямо противоположные.



Германовский «Трудно быть богом» оказался не лучше, чем книга. И не хуже, чем книга. Он просто совершенно другой. Самостоятельное произведение искусства. Недаром в ходе работы над сценарием Герман дал ему рабочее название «Резня в Арканаре» (или «Хроники арканарской резни»). Думаете, это пустяк? Нет, это принципиально иной подход.

Бог с ними, с поданными режиссёром «затравками» (среди них и несколько партий соло на саксофоне, которые исполняет Игорь Бутман), что они не получают сюжетного развития! — возможно, замысел режиссёра в том и состоял, чтобы показать стагнацию (застой) лицом. Бог с тем, что многие образы понятны, напротив, без расшифровки — скажем, реальная, жирная, чавкающая грязь, которая, кажется, является основным героем картины. Но у Стругацких грязи как таковой в повести нет! «Моральная» грязь выражена подбором слов, точных и лаконичных, чем всегда славились великие братья. Но фильм и «лаконичным» не назовёшь! Он длится три часа! И его ритм — стопроцентная антитеза динамичности слаженного сюжета первоисточника. Ведь почему «Трудно быть богом» в пору расцвета своей популярности у культурных «хomo советикус» частенько становилась любимой книгой подростков, ещё не понимавших гигантского антропософского смысла этой повести? Да потому, что она написана как захватывающий приключенческий роман! Но от динамичности Герман отказался полностью. В вялом течении фильма вязнешь, как жители Арканара в чавкающей грязи на улицах. С грязи и начинаются антитезы Германа посылам Стругацких.

«Вывернуто наизнанку» всё. Сознание прогрессоров — один из первых «постулатов», с которыми обошёлся великий режиссёр так непочтительно. Если у Стругацких они априори боги, всеми силами старающиеся сохранить свою «божественную» природу (одно из возможных прочтений названия книги: «богом быть можно, но очень трудно»), то у Германа — существа, опускающиеся в гнилой среде на уровень той же «жрущей и размножающейся протоплазмы» — аборигенов. Если у Стругацких они собираются в потайном убежище на болотах, чтобы поговорить на «своём» языке и отойти душой, то у Германа они собираются, чтобы нажраться и поскандальить, припомнить друг другу «междусобойные» обиды, обменяться грубыми оскорблениями, подраться. Разночтения невозможны — закадровый текст услужливо поясняет, что прогрессоры в этом государстве именно спивались и опускались. Закадровый текст по духу — антагонист тексту Стругацких. Впрочем, и со-

бытия в фильме — антагонисты событиям повести. Ужасно обошлись сценаристы с обаятельным бароном Пампой де Бай!.. В книге Румата вызволяет его из застенков монашеского Ордена, и отъезд буйного барона в свой замок символизирует торжество человека над системой. В фильме барон уезжает в какой-то хламиде, подозрительно похожей на зэковскую телогрейку, а потом зрителю показывают тело в этой самой хламиде, лежащее под крепостной стеной с десятком стрел в спине, и его уже засыпали гниющими объедками. За кадром голос подтверждает, что барона Пампу расстреляли. Это один из множества режиссёрских приёмов, подчёркивающих безнадежность возникновения любого «свежего ростка» в таком болоте. Именно к ней сводил свою историю Герман.

Как сценаристы «переиначили» образ возлюбленной Руматы туземки Киры, о которой Стругацкие говорили самыми ласковыми и восхищёнными словами, удивляясь, как в такой дряни могла вырасти такая душевная и тонко чувствующая девушка. Прямо тошно рассказывать: неграмотная, не желающая ничему учиться, похотливая, «рыба-прилипала», нашедшая себе выгодного жениха.

Но самая тяжёлая часть фильма начинается, когда Орден набирает силу, в дом Руматы ломятся с оружием монашествующие братья, убивают Киру шальной стрелой, и он берёт свои знаменитые мечи и идёт биться. Тут и возникают «Хроники Арканарской резни». Лучше бы Герман оставил своё название — оно бы «дистанцировало» его детище от повести Стругацких, став хотя бы знаком уважения режиссёра к первоисточнику. Мерзости и ужасы сгущаются, и апогей наступает, когда прогрессор Пашка долго вылавливает из лужи отрубленную голову, подцепляя её то палкой, то мечом, то пальцами за ухо... Стругацкие всё это выразили одной фразой: «Видно было, где он шёл». Герман же озаботился деталями. Детали удались на славу. «Призраки голубого экрана» оказались зловещими и отталкивающими, как будто впрямь адских духов выпустили из преисподней.

Точка фильма — опять сценарная вольность: Румата, которого обнаружили не во дворце, где он свершил «правосудие», а в гигантской луже на улице, отказывается улетать на Землю и винит прогрессоров в том, что именно они натворили всю эту резню. Затем наступает зима, ложится снег. И по этому снегу скачет кавалькада всадников, которую возглавляет Румата. Под саксофон Бутмана. Кино «закольцовано» музыкальной партией. Получается, что Румата становится новым доном Рэбой. Только гораздо более жестоким. И

никакой Анки, подруги детства, никакого соснового бора на Земле, никакой земляники, испачкавшей пальцы Антона красным соком. Его руки будут испачканы настоящей кровью.

Типичное шестидесятническое восхищение человеком и его возможностями стало у Германа-старшего (тоже, к слову, «шестидесятника», тоже апологета свободы, равенства, гражданских прав и возможности человека честно делать своё дело) демонстрацией того факта, что нельзя «причинить добро». Нельзя насильственно просветить, окультурить, облагородить скота — сам в него превратишься. Эту идею Германа я «нащупала в потёмках» по прошествии нескольких месяцев после просмотра фильма. Только тогда унялся, пардон, рвотный рефлекс, стимулированный видеорядом: то убийства, то повешенные крупным планом, то разлагающиеся трупы, то препарация ещё живого человека, то появление скелета, пересыпанного землёй («Знаете, кто это?» — хихикая, спрашивает Румату дон Рэба? «Нет? Это вы! Дон Румата Эсторский, скончавшийся пятнадцать лет назад в возрасте 85 лет. Если это вы, то сейчас вам 105 лет! Ой, не могу! Ему 105 лет!»), то сцена массового повешения. На мой взгляд, вся эта кунсткамера не пошла на пользу фильму. В конце концов, кинематограф — это прежде всего зрелище. Если зрелище отвратно, оно уже идёт вразрез с концепцией кинематографа. А то, что у Германа и более ранние фильмы страшные — так ведь не омерзительные.

В итоге мне просто жаль текста Стругацких и тех идей, что они в него вкладывали!.. Считаю, что Герман имел право снять фильм о резне в Арканаре — только на основе самостоятельного сценария, а город мог бы называть, допустим, Баррангут.

В моих глазах проблемы вольной интерпретации текста в кино могло бы вообще не быть, если бы режиссёры, желающие полного самоопределения, заказывали сценаристам самостоятельный сценарий и творили в его пространстве всё, что угодно. А переделывать книги под сценарии позволительно только самим авторам. Массива мировой классики это уже, понятно, не касается, но касается ныне живущих авторов — Бориса Акунина, например, «подправившего» сюжет «Турецкого гамбита» для киношной версии. Или Юрия Полякова, дописавшего довольно много «страниц» к повести «Апофегей» в сценарий ради экранизации этой вещи, которую сам Юрий Михайлович считает одной из лучших в списке экранизаций своих книг.

Непонятно, почему творческое самоутверждение должно проходить по известным литературным произведениям. Куда почётнее создать полностью «своё» произведение, начиная от сценария и кончая кинематографическим воплощением. Или... быть первопроходцем намного труднее, лучше экспериментировать с известным материалом?..

Ответа у меня нет. Есть только горячее желание передать режиссёрам своё трепетное и уважительное отношение к Книгам! Всё же Книги — нечто большее, чем «материал» для постановки фильмов.