

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
О чем это исследование?	14
Травма и ностальгия	18
Три стратегии адаптаций	22
Современные исследования адаптаций: фон и контекст	24
Что такое удачная адаптация?	37
Пушкин на экране: Самозванцы в поисках идентичности	39
Пушкин в биографических фильмах	43
Самозванцы локального уровня: «Барышня-крестьянка» и «Дубровский»	49
«Барышня-крестьянка» и торжество национальной идеи	49
«Дубровский»: кто является союзником народа?	56
Самозванцы на государственном уровне: «Русский бунт» и «Борис Годунов»	64
«Русский бунт» между литературой и историей	64
«Борис Годунов»: проблема «вечного возвращения»	77
Новые направления: «Дама пик» как метаадаптация	85
Адаптации Гоголя: Материализация метафоры зрения и исследование пространственных моделей	90
Экранизации пьес. 1990-е: «Ревизор», 2000-е: «Русская игра». Плуты старые и новые, российские и европейские	92
Нулевые и десятые: главные темы	97
«Дело о „Мертвых душах“»: опыт структурирования фантастического пространства	99
«Тарас Бульба»: эпический вестерн как апофеоз смерти	112
«Вий» как киноглаз. Ведьма и документальная камера	130
Дальнейшие направления	142
Адаптации Толстого: В поисках другого	146
Для чего Толстой?	148
Кавказские пленники: постколониальная перспектива?	149
Парадигмы «Анны Карениной»	161
Сергей Соловьев: двойники «Анны Карениной»	163
Карен Шахназаров: травмы «Анны Карениной»	177

Александр Зельдович, Владимир Сорокин: «Анна Каренина» сквозь призму «Фауста»	184
Александр Муратов: Вронский как пластический хирург	198
Самоубийство Анны и телесность у Соловьева и Шахназарова	207
Дети Карениной	210
Восточный поворот: закрытие гештальта и критика капитализма	215
Достоевский: Интерпретации полифонии	227
Полифоничность Толстого vs. монологизм Достоевского	228
Визуализация гипертекста. Мотив денег	234
Адаптации «Идиота»: между культовым и массовым	236
«Преступление и наказание» без раскаяния	246
(Не)раскаяние Раскольникова у Светозарова и Омирбаева	255
«Бесы» в меняющемся политическом контексте	258
Глава «У Тихона» как ключ к «Бесам»	267
«Кроткая»: фантастическая исповедь	278
Экранные интерпретации Чехова:	
Исследование времени, театральности и предметности	293
Выход из хронотопа	298
Чехов и возрождение православия. Чехов в эпоху российского капитализма и «посттруда»	302
Театральность, кинематографичность и предметный мир в адаптациях Чехова	308
Оптические приборы и траектория взгляда	313
«Три сестры»: в поисках утраченного будущего	317
Борис Бланк: жизнь на вокзале	318
Сергей Соловьев: «Три сестры» сквозь призму «Архипелага ГУЛАГ»	321
Сергей Снежкин: гибель цивилизации советских классиков. «Цветы календулы» (1999)	323
«Москва» Зельдовича и Сорокина. Постсоветское пространство: центр — периферия	329
«Палата № 6»: конец цикла?	333
Кира Муратова. «Чеховские мотивы»: анахронизмы и непрерывность	340
Заключение	352
Указатель фильмов	360
Благодарности	365

ВВЕДЕНИЕ

В числе разнообразных фильмов по произведениям русских классиков в постсоветском пространстве было снято по меньшей мере шесть адаптаций «Анны Карениной», четыре интерпретации «Кроткой», четыре варианта «Бесов» и четыре версии «Трех сестер». Точное количество назвать затруднительно, поскольку помимо кино- и телефильмов и сериалов, прямо заявляющих себя как экранизации, существует множество работ в гибридных жанрах: экранных произведений «по мотивам» классики; пародий; фильмов в стиле «мэшп», комбинирующих элементы различных текстов; «литературных» фильмов, в которых классика присутствует в качестве неявных отзвуков. Таким образом, можно говорить об одновременном существовании в культурном поле множества разножанровых визуальных интерпретаций классической литературы, рассчитанных на разные аудитории. Это свидетельствует о том, что, с одной стороны, классика жива и актуальна, а с другой — что актуальность эта поддерживается трансляцией через кинематограф и телевидение. Prestиж классической литературы не обязательно предполагает популярность практики чтения, и авторы экранизаций нередко отдают себе в этом отчет. Так, режиссер «Преступления и наказания» (2007) Дмитрий Светозаров говорил в интервью, что чувствует ответственность перед аудиторией: ведь по его сериалу зрители будут судить о романе Достоевского¹.

Изучая сдвиги, которые за 1990-е и начало 2000-х произошли в моделях повседневного поведения россиян, социологи культуры отмечают, что интенсивность чтения художественной литературы в целом и классики в частности значительно снизилась². К середине 2000-х увеличился разрыв между жителями периферии, читающими редко и несистематично, предпочитающими чтению просмотр телевизора, и жителями средних и больших городов, прежними «культурными элитами», которые, хотя

¹ Играем Достоевского // Литературная газета. 20.12.2006. № 51.

² По оценке Бориса Дубина, в 2004 г. «более или менее активная и устойчивая читающая аудитория» составляла «порядка 18–20% населения страны», см.: Дубин Б. В. Читатель в обществе зрителей // Очерки по социологии культуры: Избранное. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 138.

и мало изменили частоту чтения, переключились на жанровую и серийную литературу. В последнее же десятилетие, как и во всем мире, в России происходит визуальная экспансия: и среди «культурных элит» «человек читающий» все более превращается в «человека смотрящего» — причем смотрящего все чаще на экране смартфона, планшета или компьютера. Борис Дубин писал о том, что практика массового «телесмотрения» формирует особый «зрительский взгляд» на мир: телезритель одновременно вовлечен в зрелище и дистанцирован от него, он не может обойтись без зрелища, несмотря на то, что испытывает по отношению к нему раздражение и недовольство¹. Однако современный зритель, которому фильм или телесериал доступен на его собственном гаджете, не становится объектом телетрансляции в заданное время, а сам активно выбирает, что, когда и где смотреть. Его досуг, таким образом, перестает быть массовым по способу организации, и, хотя сама визуальная продукция, как правило, имеет характеристики массовой, такой просмотр приближается скорее к индивидуализированной практике чтения. Таким образом, мы имеем дело с двумя зрительскими режимами — массовым телевизионным и индивидуальным, — причем здесь существует корреляция с возрастом и отчасти с социальным статусом аудитории: зрители более старшего поколения, жители периферии предпочитают первый режим, а более молодые и/или более образованные — второй. Независимость современного зрителя от расписания трансляций и легкий доступ к большинству адаптаций классики в интернете позволяют буквально говорить об одновременном присутствии интерпретаций классики в общем культурном поле. Способы проката и связанные с этим разные зрительские режимы взаимодействуют друг с другом. Иногда именно присутствие фильма в интернете обеспечивает ему известность и делает возможным прокат в кинотеатрах, так произошло с «Борисом Годуновым» Владимира Мирзоева. А Сергей Соловьев и Карен Шахназаров, стремясь охватить разные аудитории с разными предпочтениями режимов просмотра, выпустили свои адаптации «Анны Карениной» в формате и фильмов, и телесериалов.

Как подчеркивает теоретик адаптаций Линда Хатчеон, адаптация — это палимпсест, а событие адаптации происходит в со-

¹ Дубин Б. В. Читатель в обществе зрителей. С. 122.

знании зрителя, который одновременно является читателем¹. Чтобы режим адаптации включился, зритель должен опознать кино- или телефильм именно как соотносящийся с текстом. Режиссеры фильмов по классике, как правило, рассчитывают на это включение и предъявляют их аудитории как экранизации классики или фильмы по мотивам. Однако, учитывая падение интереса к чтению, режим адаптации часто предполагает узнавание классики на самом поверхностном уровне: фильм или сериал накладывается на общее представление о тексте, предлагая зрителю характерные знаки произведения; как правило, если режиссер не переносит действие в другую эпоху, на узнавание рассчитан в первую очередь образ прошлого. По важному замечанию Ирины Каспэ, проблема состоит в том, с каким именно представлением аудитории о классическом произведении работают адаптации, какую именно традицию его восприятия они транслируют. При этом пародийные диалогические адаптации, очевидным образом трансформирующие литературный источник, не стремятся занять место классики в сознании зрителей, а деавтоматизируют ее восприятие, а экранизации, декларируемо бережно относящиеся к классике, как видно из приводившегося выше высказывания Светозарова, претендуют на ее репрезентацию и способны манипулировать читательским представлением о том или ином произведении.

Некоторые фильмы с важным классическим подтекстом не заявляют себя как адаптации, но предлагают зрителю отложенное узнавание: такова, например, артхаусная «Мишень» (2011) Александра Зельдовича по сценарию Владимира Сорокина, в которой сквозь антиутопию близкого будущего просвечивает сюжет «Анны Карениной». А в массовом жанре комически-мелодраматического телесериала тот же сюжет без труда узнается в «Умнице, красавице» Александра Муратова (2008). Такие адаптации апеллируют к еще более глубоким ассоциациям в сознании зрителя, работая с самим ядром интерпретируемого классического текста, которое может претерпеть значительные трансформации, оставаясь при этом узнаваемым. Именно этот тип адаптаций позволяет определить самый устойчивый круг смыслов, ассоциируемый с этим произведением, дает в самом концентрированном виде уникальное представление о системе

¹ *Hutcheon L. A Theory of Adaptation. London, New York: Routledge, 2013.*

отношений и конфликтов, определяющее конкретный текст, позволяет выделить архетип. Именно наличие такого узнаваемого ядра можно считать одним из признаков классического текста. Противоположную, на первый взгляд, стратегию осуществляет Сергей Лозница в фильме «Кроткая». Режим адаптации здесь задается самим названием, тогда как сюжет, по крайней мере по видимости, ничего общего с рассказом Достоевского не имеет. Однако на более глубоком уровне, при том что на узнавание запрограммировано скорее различие, чем сходство, зритель именно через это различие «негативно» выделяет вывернутую наизнанку архетипическую структуру рассказа.

Русский термин «экранизация», как неоднократно подчеркивали исследователи, задает бинарное отношение между текстом, который мыслится в качестве источника, и его экранной версией. В этом исследовании в качестве более широких терминов, предполагающих разные типы взаимодействия между текстом и фильмом, я буду использовать «адаптацию» и «интерпретацию». «Экранизациями» я буду называть фильмы второго типа, претендующие на то, чтобы быть иллюстрациями художественных произведений, и потенциально обладающие свойством представлять текст в зрительском сознании.

Поскольку, по определению Линды Хатчеон, киноадаптация представляет собой все множество встреч между институциональными культурами (к которым относятся фильм и текст), а также между системами кодирования и личными мотивациями создателей, то существуют разные способы ее исследования. Направление значительной части дискуссий об отношениях между экранизацией и текстом явно или неявно лежит в области, заданной теорией Бурдье о социальных полях и культурном капитале: распространенное мнение состоит в том, что адаптация пользуется культурным капиталом, созданным литературой. Однако, как мы видим, в условиях сдвига от логоцентрического общества к визуальному именно киноадаптации становятся репозиториумом ценностей, обеспечивающим сохранение престижа литературы.

При том что чтение становится менее популярной формой досуга, большинство зрителей и критиков убеждены, что экранизация практически всегда хуже и беднее оригинала. В приложении к журналу «Афиша» даже публиковался список «Десять современных книг, которые надо прочитать, пока их не



испортила экранизация»¹. (Как правило, исключение делается для «Собачьего сердца» Владимира Бортко (1988): этот фильм многие считают практически равноценным булгаковскому оригиналу, хотя замечательно сыгранный Евгением Евстигнеевым профессор Преображенский в экранизации — фигура значительно более однозначная и положительная, чем у Булгакова, который ставит в своей повести вопрос об ответственности интеллигенции за установление советской власти.) Проблема, с которой неизбежно сталкивается исследователь адаптаций, не ограничивающийся только академической аудиторией, — разрыв между представлениями специалистов о теории адаптации и бытовой практикой оценки адаптаций зрителями/читателями и многими критиками, которые, как бы далеко ни заходила теория в деле деконструкции бинарных отношений между текстом и его визуальной адаптацией, все равно соответствующими бинарными оппозициями руководствуются.

К отношениям экранизация — литература критики часто меняют терминологию, ассоциирующуюся с эксплуатацией и колонизацией. Отношения между колонизатором и колонизируемым оказываются при этом парадоксальными: в роли «паразитирующего» колонизатора, использующего чужой культурный престиж, находится более дикая и наивная экранизация. А престижной, обладающей культурным капиталом считается «эксплуатируемая» литература. Пересмотр исследователями взглядов на отношения между адаптацией и текстом, таким образом, лежит в русле, идеологически напоминающем постколониальный дискурс: «подчиненные» адаптации постепенно обретают самостоятельность и заявляют о своем полном участии в культурных процессах.

Именно в случае адаптаций классики проблема использования престижа литературы стоит особенно остро: социально-экономический дискурс смыкается здесь с идеологическим. Отношение к классике само по себе отражает отношение к прошлому, к традиции². С конца XVIII века за литературной классикой

¹ Биргер Л. 10 современных книг, которые надо прочитать, пока их не испортила экранизация // Афиша. Воздух. 30.09.2014; <http://vozduh.afisha.ru/books/10-sovremennyh-knig-kotorye-nado-prochitat-poka-ih-ne-isportila-ekranizaciya/>.

² Самутина Н. В. Cult Camp Classics: специфика нормативности и стратегии зрительского восприятия в кинематографе // Классика и классики в социальном и гуманитарном знании / Ред. И. М. Савельева, А. В. Полетаев. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 490–531.

закреплена функция сохранения национальных ценностей и высоких образцов письма¹. В России с советских времен классика была массовизирована, ее престиж поддерживался школьным каноном, государственными культурными учреждениями и институтом критики. Естественно, что после распада Советского Союза классика в своей функции национального достояния стала тем инструментом, с помощью которого выстраивалась новая самоидентификация: путем отталкивания от нее, диалогического ее переосмысления, через актуализацию новых смыслов — или же, напротив, через демонстрацию ее неизменности, утверждающей идею преемственности. Произошло столкновение двух типов канона, выделяемых Ириной Каспэ: «домодерного, основанного на воспроизводстве образцовых текстов и образцов письма, и современного, который опирается на практики рецепции и интерпретации»².

И «официальные» режиссеры, и те, кто снимает авторское кино, апеллируют к определенному типу зрителя, но пытаются вместе с тем сформировать нового субъекта. Однако фильмы первых обращены к субъекту, осознающему себя частью единого целого, наследником амальгамированной русской и советской культуры, возвращающим себе «Россию, которую мы потеряли». Классика здесь является одной из скреп этой общности — и поэтому необходимо сформировать единое представление о ней. Вторые создают новый, индивидуальный, вид зрелища, который объединяет группы внутри большого сообщества вокруг культовых фильмов, присваивающих классику («Даун Хаус» Романа Качанова по сценарию Ивана Охлобыстина (2001), «Москва» (2000) и «Мишень» (2011) Александра Зельдовича по сценарию Владимира Сорокина). Итак, когда адаптация трансформирует классическое литературное произведение в культовое экранное, она реформирует адресата: противопоставляет «народного» зрителя как единую общность элитарному кругу.

¹ Гудков Л. Д., Дубин Б. В., Страда В. Литература и общество: Введение в социологию литературы. Цит. по: Самутина Н. В. Указ. соч. С. 495.

² Каспэ демонстрирует на примере сериала Бортко «Идиот», как в качестве «нового прочтения» в начале 2000-х режиссер утверждал возвращение к тексту как таковому, при том что в реальности он воспроизводил традиционные способы интерпретации, см.: Каспэ И. М. Классика как коллективный опыт: литература и телесериалы // Классика и классики в социальном и гуманитарном знании. С. 452–489.