

УДК 821.161.1:654.19
ББК ШЗЗ(2=411.2):Ч603.2

Сергей Николаевич Ильченко,
*доктор филологических наук, доцент, кандидат искусствоведения,
Санкт-Петербургский государственный университет
(199004, Россия, г. Санкт-Петербург, 1-я линия В. О., 26),
e-mail: tv_and_radio@mail.ru*

Русская классика на телеэкране XXI века: новая реальность

В статье анализируются тенденции экранизации классических произведений отечественной литературы в практике российского телевидения последнего времени. В центре внимания автора статьи – сериалы «Бесы» и «Куприн», премьера которых состоялась летом 2014 года. Анализ проводится на обширном материале, ориентированном как на прошлый опыт экранизаций русской классики, так и на нынешние примеры. Автор приходит к заключению, что современная практика переноса на экран известных текстов, является наглядной иллюстрацией принципов шоу-цивилизации. Это проявляется в том, какой визуальный образ эпохи, отраженной в классике, формируется в ее телеверсиях. В то же время путем адаптации идейного смысла того или иного литературного произведения к уровню восприятия и мышления потенциальных зрителей создателям подобных сериалов удается актуализировать содержательные компоненты первоисточника. Дискуссионным при этом остается ответ на вопрос о справедливости такого подхода к интерпретации русского литературного наследия. Позитивным моментом повышенного внимания к процессу телеэкранизации произведений русской литературы автор статьи считает четко обозначившуюся тенденцию пробуждения к ним читательского интереса после премьерных показов сериалов в эфире.

Ключевые слова: литература, Достоевский, Куприн, телевидение, кинематограф, экранизация, шоу-цивилизация.

Sergey Nikolaevich Ilchenko,
*Doctor of Philology, Associate Professor,
St-Petersburg State University
(26, 1 st line V. O., St. Petersburg, Russia, 199004),
e-mail: tv_and_radio@mail.ru*

Russian Classics on TV of XXI century: New Reality

The article analyzes the trends in the film adaptation of the classic works of the Russian literature in the practice of Russian television of last time. The author focuses on the series "Demons" and "Kuprin"; the premiere took place in the summer of 2014. The analysis is carried out on the extensive material, based on past experience of the film adaptations of the Russian classics and current examples. The author comes to the conclusion that the current practice of transferring on a screen of known texts is a clear illustration of the principles show civilization. This is evident in how the visual image of the era, reflected in the classics, and formed in its televised versions. At the same time, by adapting the conceptual meaning of a literary work to the level of perception and thinking of potential viewers, creators of such series manages to actualize meaningful components of the literary source. Discussion remains the answer to the question about the validity of this approach to the interpretation of the Russian literary heritage. Positive attention to the process of telekinesis works of the Russian literature in the author's opinion clearly discernible tendency to wake him in the reader's interest after the first run of the series.

Keywords: Literature, Dostoevsky, Kuprin, TV, cinema, screen-version, show-civilization.

Отношения литературных произведений с экранной реальностью – один из вечных трендов мировой цивилизации, претерпевающий существенные трансформации на различных этапах её развития. В нынешних условиях доминирования шоу-цивилизации на большинстве направлений существую-

щих коммуникаций мы имеем дело с новым этапом, для которого характерен иной тип взаимоотношений первоначальных классических текстов с тем, каким образом и с каким смыслом происходит их визуализация. Лето 2014 года дважды подарило поклонникам отечественной словесности

возможность увидеть в телеэфире главных российских каналов новые версии произведений Ф. М. Достоевского и А. И. Куприна. На канале «Россия 1» был показан сериал Владимира Хотиненко «Бесы». «Первый канал» презентовал сериал «Куприн» (режиссёры – Влад Фурман, Андрей Эшпай, Андрей Малюков). Обе экранизации выделяются не только тщательной проработкой первоначального литературного материала, но и продуманной логикой построения, подбором исполнителей, деликатным отношением к визуальной составляющей демонстрируемого телепродукта. А потому имеет смысл рассмотреть подробнее их принципиальное отличие как от предыдущих киноверсий тех же произведений, так и новые черты экранной реальности, творимой в эстетике телезрелища.

История отношений экранных искусств с литературными первоисточниками насчитывает уже второе столетие. Динамика их развития напрямую коррелирует с тем, как трансформировалась парадигма отражения эмпирической реальности в медиасфере. В XIX в. воспроизведение реальности посредством СМИ носило достаточно опосредованный характер. Существующие в тот исторический период медиа могли создать иллюзию присутствия человека при каком-то важном событии преимущественно вербальными средствами, которые вторично пересоздавали фактическую сторону произошедшего на плоскости газетного листа, или в устном пересказе очевидцев. Визуальная фиксация могла быть произведена исключительно средствами изобразительного искусства (фотография вошла в обиход массовой культуры несколько позже). Сиюминутная наглядность восприятия события посредством СМИ отсутствовала как факт. Видеть своими глазами битву при Ватерлоо в 1815 году могли только её непосредственные участники. В XIX в. её частичная реконструкция вербальными средствами произошла в романе В. Гюго «Отверженные».

В XX в. последнее сражение Наполеона неоднократно воспроизводилось с помощью креативных возможностей кинематографа. Наиболее известные киноверсии данного исторического события – фильм А. Ганса «Наполеон» (1927) и лента С. Бондарчука «Ватерлоо» (1971). И всё же при всей визуальной иллюстративности и впечатляющей наглядности того, как отраже-

но в этих произведениях кино важнейшее событие мировой истории, мы не можем утверждать, что в точности, вплоть до деталей, увидели его. Миллионам зрителей обеих лент знаменитые постановщики предоставили, скорее, возможность увидеть образ события, чем реальную совокупность фактов, цифр, ситуаций. Точно так же, как очевиден и субъективизм автора «Отверженных» при описании знакового исторического события.

В прошедшем веке литература вступала с эмпирической реальностью в сложные отношения. Тексты произведений уже по умолчанию являлись авторской версией контекстной действительности. Та хронологическая дистанция, которая неизменно возникает при любой попытке переноса классического текста на экран, ещё более усиливает разрыв между историческими и личными обстоятельствами, в которых автор творит текст, и ровно такими же обстоятельствами, в которых создатели кино-, телеверсии создают собственный аудиовизуальный продукт. Можно утверждать, что в данном случае мы имеем фактор субъективности в квадрате. Интерпретация классического сочинения в подобных обстоятельствах, казалось, должна отдалять потенциальную аудиторию от адекватного восприятия смыслообразующих ингредиентов первоначального текста. «Интерпретация, таким образом, воспринимается как насильственный акт искажения интерпретируемого текста; – констатирует современный философ Славој Жижек, – парадоксально, но считается, что искажение намного больше приближает к “истине” интерпретируемого текста, чем его историческая контекстуализация» [4, с. 173].

«Осовременивание» классического произведения, по нашим наблюдениям, в новом веке происходит по двум направлениям. И оба связаны с генеральными тенденциями, которые характеризуют современную шоуцивилизацию. Первое и самое наглядное связано с созданием визуального отражения реальности на экране, продуцируемого соотношением современного образа конкретной исторической эпохи, складывающегося в массовом сознании зрительской и читательской аудитории, и тем визуализированным зрелищем, которое ему предъявляет экран. И подобная тенденция особенно явно, как мы увидим в дальнейшем,

проявилась при увиденных телеверсиях сочинений русских классиков – Куприна и Достоевского.

Второе направление интерпретации эталонных текстов относится к сфере смыслово-образной трактовки того, что называется содержательным дискурсом, который автор формирует в структуре собственного сочинения. И в этом аспекте сближение экранной интерпретации с тем комплексом идей, которые закладывал автор в текст, может быть более эффективным. Парадокс заключается в том, что намеренная актуализация мотивов классики в некотором смысле может, с одной стороны, упрощать логику восприятия с помощью экранной наглядности. С другой – именно она способствует повышению восприимчивости идеологических моментов, которые несёт в себе любое классическое произведение. «Эта интерпретация, – отмечает уже цитировавшийся нами Славой Жижек, – явно представляет собой случай грубого “осовременивания”, без всякого соблюдения филологических правил, иногда они анахроничны, и часто в них допускаются “фактические неточности”, лишая работу её собственного герменевтического контекста; и тем не менее, именно эти грубые нарушения вызывают захватывающий “эффект истины”, сокрушительное новое видение...» [4, с. 173–174].

Для более адекватного анализа выбранных нами телеверсий отечественной литературной классики следует хотя бы кратко дать обзор отношений интерпретируемых текстов и их авторов с экранной культурой на исходе прошлого столетия и в начале столетия нынешнего.

История отношений десятой музы с романом Фёдора Достоевского «Бесы» достаточно коротка, XX век завершался киноверсиями романа в исполнении Анджея Вайды (1988) и Игоря Таланкина (1992). Новый век открыл не только новую страницу в экранной одиссее одного из самых спорных текстов Достоевского, но и в отношениях писателя и телеэкрана в принципе. Стоит вспомнить превращённые в сериалы романы «Идиот» (2003, режиссёр – Владимир Бортко), «Преступление и наказание» (2007, режиссёр – Дмитрий Светозаров) и «Братья Карамазовы» (2009, режиссёр – Юрий Мороз). Если прибавить к этому списку телесериал «Бесы» 2006 года, снятый сразу тремя режиссёрами (Валерий Аха-

дов, Геннадий Карюк и Феликс Шультеес), то станет очевидным факт доминирующего присутствия автора-классика в отечественном эфирном пространстве.

Можно утверждать, что окончательный разворот в сторону творчества Фёдора Михайловича совершился после премьеры биографического сериала «Достоевский» в 2011 году. Символично, что именно режиссёр Владимир Хотиненко осуществил данный проект. Экранная реальность XXI в. обрела для русского классика и его героев черты, прежде всего, телевизионного зрелища. Размеренность ритма повествования, организация сценарной фабулы по сериальным законам, некая усреднённость визуального решения большинства эпизодов, привлечение на ключевые роли знакомых массовому зрителю медиаперсон – всё это отличительные черты современного Достоевского-ТВ, которые выстраиваются в систему, подчинённую законам и правилам шоу-цивилизации, когда «картинка» становится настолько неброской и иллюстративной, что при возможном сопоставлении эпизодов из разных сериалов «по Достоевскому» их невозможно было бы отличить один от другого. Более того, стилистическая схожесть экранных «драм из старинной жизни» последнего десятилетия в практике российского телевидения коснулась и других проектов, обращённых к прошлому России. Как это случилось, например, с экранизацией тем же Юрием Морозом романа Бориса Акунина «Пелагия и Белый бульдог» (2009).

Помимо создания невнятной и приближительной атмосферы прошлого в кадре все эти попытки «осериалить» классику отмечены желанием авторов проектов втиснуть всю многослойность и философскую глубину, остроту размышлений автора в жесткие жанровые рамки, превращая текст классика в сюжетное переложение криминальных обстоятельств фабулы. Можно сказать, что Достоевский «форматировался» под законы сериальной конструкции. Пожалуй, только «Идиот» Владимира Бортко избежал подобной участи. А вот Владимир Хотиненко пал творческой жертвой именно этого тренда.

Со школьной скамьи мы знаем о том, что у великого русского писателя есть книга, в которых он сказал всю правду о революционерах-радикалах. Правда, не все выпускники школ скандальную книгу читали,

но миф о запретности этого текста сопровождает роман почти полтора века. Его политизация происходит постоянно, независимо от того, какая власть на дворе. И при этом как-то забывают о его художественных особенностях, и о том, что перед нами, прежде всего, литературное сочинение, а не политический памфлет. Мотивы из «Бесов» постоянно проникают в наше культурное сознание. В разное время к этому приложили руку и кинорежиссёр Андрей Тарковский, и композитор Дмитрий Шостакович, и драматург Михаил Шатров. Не говоря уже о таких именах, как Владимир Немирович-Данченко, Лев Додин, Юрий Любимов, Альбер Камю. Традиционно «навязчивая» реклама загодя объявила фильм шедевром, умолчав о том, что в его титрах значится выразительное – «по мотивам». С этого момента, собственно, и начинаются расхождения телезрелища с текстом первоисточника.

Любой выпускник филфака с ходу укажет на десятки отклонений версии Хотиненко от литературного оригинала. Точно так же, как возникнут и вопросы к консультантам по быту. Но всё это можно было бы проигнорировать, получи мы адекватное воспроизведение в кадре того психологического напряжения, нерва людских отношений на грани истерики, к которым был так склонен писатель. В случае «Бесов» ему явно мешали задачи идеологические. Не случайно, что композиционно текст сего романа отличен от того, как написаны другие его знаменитые классические романы. И здесь, как мне кажется, авторы сериала допустили существенный просчет, перекроив сюжет, превратив его в банальное уголовное расследование убийства Шатова. Тем самым упрощается сюжетно-композиционное содержание текста первоисточника, отформатированного под параметры детективной интриги. Появился даже чахоточный следователь Горемыкин (Сергей Маковецкий), ведущий дело. А по сему фабула движется в двух временах – настоящем и прошлом.

Подобные скачки во времени разрушают то нарастание ужаса и страха от власти ложных радикальных идей, которые так ощутимы в тексте. В сериале же мы видим кучку растерянных пошляков и ничтожеств, ведомых, правда, бесами покрупнее – Верховенским-младшим (Антон Шагин) и Ставрогиным (Максим Матвеев). Нас изо всех сил пытаются убедить, что

именно эти люди и толкают всё общество в пропасть, но не получается. Не помогают ни свиньи, пришедшие в фильм из святых книг, ни бабочки, «залетевшие» из «Молчания ягнят», ни гром и молния, ни сцены разъярённой толпы. Всё это – не более чем кинематографический антураж, призванный поддержать попытки актуализировать текст Достоевского в направлении политических ассоциаций.

Только вместо «бесов» получаются какие-то «бесенята» и «чертенята». А вместе с ними на экран и проникает та аморальность, которая так возбуждающе интересовала писателя, рискующего в своих гениальных романах переступить грани нравственных начал в героях. «Бесы» в этом смысле – пограничное сочинение, где даже одну из глав о растлении несовершеннолетних публикуют отдельно от основного текста. Ключ привычного ретродетектива в стиле «а-ля Акунин», к сожалению, не поворачивается в замке, открывающем путь к постижению текста Фёдора Достоевского, хотя многие актеры продемонстрировали неистребимое желание погрузиться в пучины страстей, соблазнов, пороков и кровавых идей. Но не у каждого хватило на то сил и человеческого отчаяния, чтобы до конца отпустить своё сознание и подсознание в бездну, а без этого очень трудно постичь то величие человеческого Зла, с которым всю жизнь бился Достоевский.

Отношения текстов Александра Куприна с отечественным кинематографом были менее драматичными и не столь ярко заметными, как экранизации произведений Фёдора Достоевского. В разные времена отечественные кинозрители увидели экранизации «Поединка» (версии 1957 и 1982 года), «Олеси» (1971), «Гранатового браслета» (1964), «Ямы» (1990). То есть можно, как и в случае с Достоевским, утверждать, что в прошлом веке версии купринских повестей стали явлением исключительно кинематографической практики. Телевидение, тем не менее, ждало своего часа. И он наступил. Мы увидели телесериал «Куприн».

Стоит отдать должное тому, кто придумал этот необычный для телевизионных форматов проект. Формально предложенный экранный продукт имеет все признаки сериала. Однако 12 серий поделены поровну между тремя самостоятельными фильмами по четыре серии каждый. Так мы и

смотрели подряд: «Куприн. Яма», «Куприн. Впотьмах», «Куприн. Поединок». У каждой из частей был свой режиссёр – Влад Фурман, Андрей Эшпай и Андрей Малюков соответственно. Объединяющей все части фигурой стал сам писатель – Александр Куприн, которого сыграл Михаил Пореченков. Приём этот не нов: ещё в картине «Гранатовый браслет» на экране появлялся сам Александр Иванович Куприн, которого сыграл Григорий Гай.

Драматургическая фантазия авторов нынешнего проекта поначалу кажется далёкой от текстов первоисточников, ибо в каждый из фильмов причудливым, а порою очень изящным способом вплетались сюжеты и мотивы «неосновных» экранизируемых новелл. Так, например, история про весёлое заведение в «Яме» была фабульно сопряжена ни с чем иным, как с «Гранатовым браслетом». А в «Поединке» довелось увидеть истории из «Юнкеров» и «Брегета». По сути дела, в течение недели с телеэкрана нам предъявили избранное собрание сочинений Александра Ивановича. И в таком концентрированном виде мысли писателя стали звучать ещё отчётливее. Он искренне верил в позитивное начало в человеческой природе, но как честный творец не мог закрывать глаза на уродливость жизни, которая подталкивала большинство его персонажей, увиденных в реальности и перенесённых на страницы сочинений, к тому, чтобы шествовать по жизни несправедливым путём.

В этом смысле композиция сериала оказалась удачной. От явных грехопадений и мерзости действительности, находящихся в контрасте к романтическим порывам души человеческой в «Яме», через непреодолимую силу рока, «опускающего» героя до положения мерзавца, метасюжет экранного действия движется к ситуациям, где честь и благородство оказываются единственной надеждой автора на спасение человека. К трагическому сожалению, по Куприну такое возможно лишь ценой гибели индивидуума. В фильме обращает на себя внимание значительное количество добровольных и полудобровольных уходов из жизни персонажей. И если при чтении купринских повестей и новелл по отдельности подобное обстоятельство как-то не бросалось в глаза, то в плотном экранном сочленении эти печальные разрешения сюжетов классика

производят временами весьма гнетущее впечатление. Наглядность сюжетных перипетий, которые Куприн в текстах всегда мастерски организовывал, породила требуемый эмоциональный и интеллектуальный эффект.

Многое в такой стилистике зависело от актёрского состава. И хочется порадоваться за то, что большинство из исполнителей оказались, что называется «к месту», сумев преодолеть те шлейфы, которые тянулись за ними из прежних их экранных работ. Двойственность экранных версий новелл русского классика воплотила в себе фигура рассказчика, т. е. самого Куприна. Медийная узнаваемость имиджа Михаила Пореченкова, которому досталась роль не то наблюдателя, не то участника экранизируемых сюжетов, обернулась против его героя. Двойственность как раз противопоставлена такому автору, как Куприн, который большинство своих историй узнавал именно «из жизни». Сочность бытовых подробностей, поражающая и манящая в текстах классика, в сериале получила яркое и доходчивое визуальное решение. Тем самым шоу-цивилизация оказалась «полезной» для визуализации плотной и образной по подробностям купринской прозы.

Нам они были явлены в оригинальном замысле сериала, призванного, видимо, продемонстрировать некую «энциклопедию русской жизни» на самом излёте существования той страны, которая канула в пропасть истории, принявшей облик Первой мировой войны. И как не повторить здесь вслед за другим классиком: «Повсюду страсти роковые, и от судеб защиты нет». Ощущение грядущей и неотвратимой нравственной катастрофы рождается в сериале из общего пасьянса людских историй, который выложил на игровом поле действительности злой Рок и который так неожиданно превратился в экранную реальность, явленную зрителям с телеэкрана наглядно, весомо, зримо.

Перед зрителями предстала новая экранная реальность, порождённая текстами двух русских классиков. Но черты её оказались различными, как различны бывают и проявления ликов шоу-цивилизации, которая «экранизирует» большинство концептуальных и ключевых текстов мировой словесности прошлого и позапрошлого веков. Результаты, явленные на телеэкра-

не, оказываются разными – и по степени воздействия, и по адекватности духу, букве и смыслу литературного первоисточника. Крайне важно в подобных условиях уметь «вычитывать» из экранного зрелища именно те мысли и чувства, которые двигали автором первоначального текста, и тогда, быть может, «увиденный» в рамке телевизионного кадра текст зрелища позволит «прочитать» по-новому классическое сочинение.

Однако нельзя сбрасывать со счетов и то обстоятельство, что проводимая ведущими участниками отечественного телевизионного пространства политика «сериализации» классики имеет и позитивный аспект, связанный с реализацией просветительской функцией важнейшего электронного медиа современности. Правда, постулируется он в несколько парадоксальной форме известного афоризма, характерного ещё для советского школьника и студента: «Я «Войну и мир» Толстого не читал, а смотрел». Зрительский успех сериалов последних лет – «Идиот», «Мастер и Маргарита», «Преступление и наказание», «Золотой телёнок», «В круге первом», «Доктор Живаго» – был зафиксирован медиаизмерителями. Прямым следствием этого стал рост количества покупок изданий экранизированных книг после премьер сериалов, а также повышенный спрос на них в библиотеках. Аудитория предпочла удовлетворение первоначально-

го интереса к произведениям Достоевского, Булгакова, Ильфа и Петрова, Солженицына и Пастернака с помощью наглядной сюжетности телевидения. И только затем возникла необходимость иного, более вдумчивого, основанного на радио, осмысления увиденного, а затем и прочитанного. Хотя в данной ситуации немаловажным фактором был выбор объектов экранизации, каждый из которых практически имеет не только конкретный текст, сюжет, набор персонажей, но и своеобразный мифологический культурный шлейф в массовом сознании. Телевидение создаёт некий аудиовизуальный код экранизируемого текста. Его «дешифровка» (декодирование) происходит уже в момент непосредственного просмотра созданного аудиовизуального продукта в виде сериала. Можно сказать, что ситуация просмотра сериала-экранизации есть факт приобщения индивидуального сознания реципиента к господствующим темам и образам, вербализированным в образцах текстов классической литературы.

Во всяком случае, тенденция «чтение после просмотра» вновь получила подтверждение после эфирных премьер проанализированных нами экранных телеверсий классических текстов Достоевского и Куприна. И в этом аспекте прагматически-познавательную составляющую современной шоу-цивилизации можно только признать.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
2. Болъц Норберт. Азбука медиа. М.: Европа, 2011. 136 с.
3. Васильев А. Д. Современное мифотворчество и российская телевизионная словесность. М.: Ленанд, 2014. 240 с.
4. Жижек Славой. Чума фантазий. Харьков: Гуманитарный Центр, 2012. 388 с.
5. Ильченко С. Н. Шоу-цивилизация: конец реальности? СПб.: ИВЭСЭП, 2014. 198 с.
6. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 92 с.
7. Рассадин Ст. Испытание зрелищем. Поэзия и телевидение. М.: Искусство, 1984. 224 с.

References

1. Bakhtin M. M. Estetika slovesnogo tvorchestva. M.: Iskusstvo, 1979. 424 s.
2. Bol'ts Norbert. Azbuka media. M.: Evropa, 2011. 136 s.
3. Vasil'ev A. D. Sovremennoe mifotvorchestvo i rossiiskaya televizionnaya sloves-nost'. M.: Lenand, 2014. 240 s.
4. Zhizhek Slavoi. Chuma fantazii. Khar'kov: Gumanitarnyi Tsent, 2012. 388 s.
5. Il'chenko S. N. Shou-tsvivilizatsiya: konets real'nosti? SPb.: IVESEP, 2014. 198 s.
6. Lotman Yu. M. Semiotika kino i problemy kinoestetiki. Tallin: Eesti Raamat, 1973. 92 s.
7. Rassadin St. Ispytanie zrelisshchem. Poeziya i televidenie. M.: Iskusstvo, 1984. 224 s.

Статья поступила в редакцию 29.01.2015