

И.В. Монисова (*Москва*),
А.М. Высочанская (*Москва*)

ВЗГЛЯД ИЗ РАЗНЫХ ЭПОХ: О ДВУХ ЭКРАНИЗАЦИЯХ ОДНОГО РАССКАЗА ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА

Произведения Л. Андреева, необычные по материалу, живописные и обладающие стилевой экспрессией, ожидаемо привлекали внимание отечественных и зарубежных кинематографистов. Рассказ «Губернатор», навеянный событиями первой русской революции, экранизировался дважды: к десятилетию Октября Я. Протазанов снял фильм «Белый орел» по мотивам этого рассказа – идеологическая деформация претекста далеко уводила от писательского замысла, – а в начале 90-х на экраны вышел «Губернатор» В. Макеранца, и здесь верность первоисточнику подчеркивалась уже архаичной орфографией заглавия. Сопоставление киноверсий произведения позволяет проследить не только изменение киноязыка за 60-70 лет, разную степень давления киношаблонов, различную специфику обживания экранного пространства театральными и киноактерами, но и существенные перемены в общественном и художественном сознании, позволившие дать при интермедиальном переводе диаметрально противоположные версии классического оригинала. А. Базен утверждал, что вольные интерпретации литературных произведений являются залогом прогресса кинематографического языка [3]. Действительно, в 20-30-е гг. деятели немого кино, восполняя отсутствие звучащего слова, стремились выработать специфическую систему визуальных и постановочных приемов, и эти эксперименты были весьма интенсивны в случае визуализации литературных текстов, особенно широко известных, когда ситуацию усложняло наличие определенных зрительских ожиданий. Вопросы о том, как лучше представить на экране знакомый художественный текст – максимально бережно визуализируя оригинал или смело с ним экспериментируя, и можно ли

посредством киноадаптации выявить новые смыслы литературного источника, — и сегодня остаются одними из обсуждаемых не только в кинопроизводстве, но и в науке.

Руководство кинокомпании «Межрабпом-Русь» к концу 20-х гг. задалось целью запечатлеть на экране выдающихся деятелей русской сцены — так созрел замысел «Белого орла» с участием В. Качалова и В. Мейерхольда, а также «Человека из ресторана» по известной повести И. Шмелева 1911 г., где главную роль сыграл И. Москвин. При этом оригинальные тексты подверглись существенному переосмыслению и предельному сокращению: сказывались условия эпохи (цензура пропустила лишь третий, идеологизированный до шаржа вариант сценария Я. Протазанова и О. Леонидова) и законы черно-белого немого кинематографа. От сюжета рассказа «Губернатор» остается лишь событийный каркас: расстрел по приказу главы губернии бунтующих рабочих и его убийство в финале. Переживания Петра Ильича, которые составляют основу андреевского текста, в фильме редуцированы и имеют другую природу: перед героем встает *«труп прошедших событий, лишенный погребения»* [1, с. 143], но вызывает лишь страх за собственную жизнь, а не сложный комплекс сомнений, вины и ощущения роковой предопределенности. Большая часть внешнего действия, которое выходит на первый план, наращивается сценаристами — впрочем, сам Андреев в «Письмах о театре» предвидел путь, по которому пойдет «Великий Киномо», отдающий предпочтение, в отличие от театра, зрелищности и событийности [2]. Так появляются отсутствующие в оригинале эпизоды с участием царского сановника из Петербурга и сцена награждения Петра Ильича орденом Белого Орла, покушение гувернантки на его жизнь и конфликт с маленькой дочерью (альтернатива линии взрослого сына в рассказе), история рабочего-предателя Шпика, который и убивает губернатора (в рассказе это безымянные революционеры-заговорщики, воплощение Закона Мстителя). В. Качалов (роль в этом фильме оказалась единственной его работой в кино), внешне точно попадая в типаж

(воинственность, грузность, «тяжелая поступь» государственного человека), представил персонаж, весьма далекий от андреевского. Герой в его исполнении по-своему обаятелен, жизнелюбив и не зол от природы, слова, адресованные бюсту императора, «Закачались мы с Вами, Ваше Величество!» звучат в титрах проникновенно и прочерчивают историческую перспективу. Однако по воле сценаристов в герое подчеркивается тщеславие, алчность, сластолюбие, он не отличается смелостью и принципиальностью, а в отдельных сценах даже жалок. Отдавая приказ к расстрелу, он театрально машет платком, тогда как в рассказе этот жест смотрится вынужденным. Таким образом, персонаж практически вписывается в рамки амплуа злодея-буржуа, типичного для немого кинематографа той поры, так что его смерть в финале выглядит заслуженной карой. В. Мейерхольд, играющий сенатора, в котором угадывается сходство с одиозным Г. Победоносцевым, создает на экране жесткую и лаконичную, в духе приемов «Театрального Октября», маску бесчеловечного царедворца, мертвой души – образ отсылает к произведениям Гоголя и Салтыкова-Щедрина. Так создается мотив кровавого режима, выносится на поверхность связь с событиями января 1905 года. В рассказе центральным лейтмотивом проходит мысль о неизбежности убийства губернатора и создается атмосфера всеобщего ожидания этого события едва ли не как явления природы, а в «Белом орле» смысл ситуации спрямляется: простой народ, возмущенный расстрелом мирного шествия, ждет справедливой мести душегубу.

Следует отметить, что и у Протазанова, и у Качалова был за плечами опыт работы с произведениями Л. Андреева (в 1912 г. режиссер снял по пьесе «Анфиса» одну из первых отечественных кинолент, актер сыграл в «Анатэме» и «Екатерине Ивановне»), однако перед кинематографистами стояла задача создания современного фильма, преследующего скорее агитационные цели и учитывающего ожидания кинозрителя. Впрочем, полученный продукт не показался властям убедительным: газета «Правда» отреагировала на премьеру фильма заявлением о том, что «как

революционная драма и даже просто как драма реалистическая «Белый орел» не удался. В борьбе кино с андреевским текстом победил Л. Андреев» [4]. Для современника же «Белый орел» – бесценный документ времени и искусства, редкая возможность увидеть на экране легендарных мастеров театра и кино, поэтому он был отреставрирован в 90-е годы при поддержке Госфильмофонда кампанией РТР-фильм. Но, с другой стороны, современный зритель будет воспринимать увиденное скорее не как драму, а как наивный боевик, даже фарс, что еще дальше уводит от андреевского оригинала. Сатирический язык при изображении представителей власти по-прежнему считается, но становится только частью общего комического эффекта: такая рецепция определяется прямолинейным агитационным пафосом фильма, утрированной (театральной) игрой и гримом актеров, нарочитой постановочностью многих сцен.

Если иметь в виду два вектора, избираемые кинематографистами при работе с литературной основой (об этом писала, в частности, Д. Бойэм), когда либо открыто подчеркивается связь с претекстом, либо, напротив, заявляется автономность экранизации, то в нашем случае эти подходы очевидны: в «Белом орле» изменено название оригинала и значимой деталью становится награда, полученная губернатором за расстрел рабочих, то есть априори выражается осуждение в адрес монархической системы, вознаграждающей насилие против народа; в фильме Макеранца сохраняется название рассказа и в титрах упоминается о его авторе. Вообще вторая кинолента во всех отношениях более канонична, в ней воспроизводится большая часть исходного текста, нет сюжетных нововведений, трактовка характеров в целом не противоречит оригиналу, подробно разработан психологический план. Модернизация производится более корректно и осуществляется посредством переосмысления советской идеомифологии и выявления общности экзистенциальной и социальной проблематики двух рубежных эпох. Заглавный герой, как и в рассказе, показан обремененным властью государственным человеком, совершившим преступление против

собственного народа, он ощущает это как роковую ошибку, чреватую расплатой, навстречу которой покорно идет. Актер Б. Химичев в роли губернатора, пожалуй, даже усиливает растерянность и пустоту, что овладели героем после расстрела, и подчеркивает мучительность принятия им решения о расправе. Фактура актера не вполне соответствует внешности героя рассказа, он выглядит интеллигентным и утонченным – такое облагораживание облика персонажа способствует более сочувственной зрительской рецепции, и это концептуально для создателей киноленты. Внешняя неколебимость государственного человека, его «тяжелая поступь» в рассказе Андреева диссонирует с человеческими переживаниями Петра Ильича: *««Так – ходят – губернаторы», – думает он нелепо, в такт крупным и твердым шагам, и садится опять, стараясь не шевелиться, чтобы каким-нибудь неосторожным движением снова не вызвать в себе губернаторского»* [1, с. 105]. В фильме эта психологическая раздвоенность ослаблена, идет смещение в сторону человеческой ипостаси личности главного героя, довлеющей здесь над официальной. В сцене расстрела губернатор только поднимает платок, но не взмахивает им, как в оригинале, и у зрителя создается впечатление, что не сам герой, а его подчиненные поторопились совершить это злодеяние. Как видим, для создателей фильма персонаж интересен прежде всего как совестливый представитель власти, и в этом смысле он прямая противоположность персонажу «Белого орла».

Соотношение «внутреннего» и «внешнего», в терминах Уэллса [6], является важнейшим моментом киноадаптации литературного текста, особенно текста психологического – кино стремится перевести в визуальную плоскость (крупные планы, мимика, жест, бытовая и пейзажная деталь) и озвучить посредством экранного слова, закадрового текста или саундтрека внутреннюю жизнь литературных героев. Рефлексивный план в рассказе Андреева подробно и разнообразно представлен (внутренние монологи, прямой авторский комментарий, несобственно-прямая речь, система образно-смысловых лейтмотивов и текстовых рефренов), а в обеих экранизациях он

существенно переработан в соответствии с общей концепцией. Так, в немом «Белом орле» текст рассказа почти полностью исчезает, в том числе и его психологический план, а фраза в титрах «Как это случилось?», несколько раз всплывающая на экране, является скорее не проявлением внутреннего голоса героя, а удачным нарративным приемом, с помощью которого дается стереоскопическая картина утра накануне расстрела рабочих (события освещены с позиций разных персонажей - свидетелей и участников). В современном фильме озвучены некоторые фрагменты внутренних монологов Петра Ильича посредством включения их в его диалоги с другими персонажами, важна игра актера в крупных планах, сопровождающая его музыкальная тема, повторяющиеся детали городского пейзажа, которые создают ощущение замкнутого пространства. Не представлен в фильмах flashback трагических событий, в то время как в рассказе воспоминания о них преследуют губернатора, и именно с этого начинается повествование: *«...О чем бы он ни начинал размышлять – о самом чужом, о самом далеком, – уже через несколько минут испуганная мысль стояла перед событием и бессильно колотилась о него, как о тюремную стену...»* [1, с. 100]. Однако кинематографисты находят возможность по-своему передать центральный мотив произведения. Протазанов использует авторскую «подсказку» – рефрен о белом платке, который создает особый ритм рассказа: в фильме этот образ, напоминающий зрителю о расстреле, визуально закрепляется в ряде сцен с судорожным движением руки героя, сжимающей платок, – даже в заключительном эпизоде испуганный губернатор автоматически машет платком в сторону своего убийцы – и звучит выстрел. Во втором фильме эта деталь пропадает (прием выглядел бы нарочитым в ленте Макеранца с ее социально-психологической жанровой доминантой), зато она компенсируется лейтмотивным саундтреком, особенно выразительным в сцене, когда мотив «наплывает» на губернатора во время игры его дочери на фортепиано и «перебивает» звучащую музыкальную пьесу.

В обеих экранизациях переосмыслена одна из важных «внутренних тем» рассказа – настойчивые попытки губернатора постичь народную жизнь, о которой он знает лишь по отдельным деталям и фактам, его «непонимание» голода, детской смертности, той степени бедности, когда люди носят оловянные обручальные кольца. Эта чужая жизнь так и остается для него чем-то непроницаемым. В протазановском фильме тема дана в комическом ракурсе: губернатор и его окружение принимают крестьянскую котомку за бомбу, у Макеранца размышления героя о народе не озвучены, есть лишь эпизоды его отстраненного общения с простыми людьми. В разной степени обе киноверсии, более или менее радикально, спрямляют характер центрального героя: образ губернатора в первом случае приобретает саркастическую окраску, во втором заметно очеловечивается.

Претерпевает изменения и внешний план, в первую очередь реализация в фильмах оппозиции «власть – народ». У Протазанова она является ключевой в силу сосредоточенности создателей фильма на социальной проблематике и классовом конфликте (губернатор, сановник, архиерей с одной стороны – заводчане и гувернантка с другой). Для самого героя удержание власти становится главной целью, его окружение мало дифференцировано и подано сатирически: подчиненные трусливы и глупы, жена погружена в бытовые заботы и не замечает даже интереса мужа к красивой гувернантке. Существенно наращивается противоположный лагерь за счет введения множества массовых сцен с участием рабочих, заключенных, при этом подчеркивается не стихийность, как в рассказе, но организованность и слаженность их действий, а значит, снимается андреевский мотив фатальности происходящего. Фильм работает на простом контрасте, имеющем классовую основу: в рассказе раненые отводят глаза от губернатора, приехавшего их навестить, в фильме герой посещает тюрьму – и заключенные выражают ему свое неприкрытое презрение. Но для доказательства иной, чем в рассказе, идеи, Протазанов использует аналогичный прием: литературному губернатору кажется, что отовсюду к

нему несется мысль «Поздно!» (внешнее выражение внутренней тревоги героя), в фильме эта мысль замещается демонстрацией классовой ненависти – из всех тюремных окон к губернатору несется революционная песня. Внешний план «Белого орла» расширяется за счет образа Петербурга и петербургской части хронотопа, открывающей фильм. Визуально она выстраивается, как можно предположить, с опорой на петербургский «текст» русской литературы [5]: на экране сменяют друг друга символические объекты северной столицы – Медный Всадник, Александрийский столп, «Адмиралтейская игла». Далее появятся прищипоренные кони, «оград узор чугунный», орлы и атланты. Ракурс съемки «снизу вверх» заставляет монументальные объекты застыть «в неколебимой вышине», они «давят» на зрителя, создавая мрачный метанарратив. Персонифицируется Петербург не только в образе царедворца, покровительствующего губернатору, мы видим руку самого императора, подписывающего приказ о награде. Весь арсенал приемов изображения властной вертикали убеждает в несправедности самодержавной власти, одновременно подчеркивается и выморочность режима, уничтожающего собственный народ, например, через прозрачное иносказание в финале, когда первая пуля, посланная в губернатора, попадает в стоящий рядом бюст Николая II.

В фильме «Губернаторъ», как и в рассказе, проблема отношений власти и народа не является центральной, на первом плане оказывается история порядочного человека, преступившего черту в силу служебной необходимости. Нет острого социального контраста на уровне деталей: представители власти окружены довольно скромным интерьером, Петербург, как и в рассказе, остается во «внесценическом» пространстве. В фильме присутствуют маркированные социально образы садовника, сошедшей с ума женщины, с одной стороны, и полицмейстера, чиновников, семьи губернатора – с другой, однако с пониманием показаны не только семьи пострадавших рабочих, но и представители власти – фигуры в рассказе Андреева скорее номинальные, здесь они очеловечены и

индивидуализированы. Так, полицмейстер Судак в исполнении И. Краско – простой и честный служака, вызывающий в памяти Максим Максимыча, тогда как в фильме «Белый орел» это персонаж остро сатирический; чиновник по особым поручениям Козлов, которого в ранней версии саркастично играет М. Жаров, здесь честный профессионал, всеми силами пытающийся обеспечить безопасность Петра Ильича. Более выпукло, чем в рассказе, представлены образы «мстителей», недвусмысленно сниженные (у Л. Андреева они даны обобщенно и беспристрастно): неряшливые, заросшие, суетливые юнцы в черном составляют контраст с благообразным, величественным губернатором в нарядном мундире. Итак, фатальный Закон Мститель, о котором идет речь в рассказе Андреева, преобразуется в «Белом орле» в мотив классовой борьбы, а во втором фильме скорее в атмосферу сгущающейся опасности, в которой мечутся представители силовых структур, возникают подозрительные субъекты и только погруженный в себя губернатор бродит по городу в поисках своей смерти.

Расширение внешнего плана и введение массовых сцен позволило создателям «Белого орла» выработать энергичный темпоритм киноповествования, отличный от «тягучего» андреевского, иначе выстроить хронотоп и предложить оригинальную систему мотивов. В фильме создается эффект постоянного движения и «калейдоскопичности» событий, нарастает масштабность нарратива и создается объемный цитатный план. В киноверсии 1991 г. в целом сохраняется верность первоисточнику в области слова и темпоритма. То есть две киноленты отличаются не только концептуально, но и стилистически. Немой фильм ориентирован прежде всего на визуальные приемы, учитывает некоторые стороны модернистской поэтики (система лейтмотивов, метафоричность нарратива, интенсивный интертекст), а также цитирует культовые явления кино своей эпохи. Например, образ каменного льва, снятого в разных ракурсах в эпизоде расстрела рабочих, отсылает к знаменитому «оживающему» каменному зверю из фильма С. Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин»» (1925 г.) – это символ кары за преступление

властей против народа и одновременно выражение ужаса, который испытывают даже каменные изваяния при виде происходящего. Мотив невинной жертвы поддерживается другой цитатой: кукла губернаторской дочки, брошенная на пол, ассоциируется с погибшими детьми рабочих («почему-то все девочки») – и заставляет вспомнить не только фрагмент рассказа, где расстрелянные кажутся губернатору тряпичными куклами, но и сцену из «Трех толстяков» Ю. Олеши (1924 г.), и эпизод с детской коляской, беспомощно скачущей вниз по лестнице, в упомянутой картине С. Эйзенштейна. Фильм Макеранца менее сложен в плане визуальных и нарративных эффектов, и не только потому, что технические эксперименты компенсируются наличием звучащего слова, но и потому, что для создателей этого фильма ближе реалистический и камерный, а не плакатный язык. Они используют нейтральные ракурсы, плавные движения камеры, длительные крупные планы и минимум массовых сцен. Исключение составляет замедленная съемка разбивающейся вазы в эпизоде, когда начинается выступление рабочих, – так передается «заторможенность» восприятия героем происходящего, его смятение. Но, как уже говорилось, в фильме теряется важная составляющая андреевского рассказа – сложная система лейтмотивов, многие из которых оформлены в тексте рефренными повторами, в принципе переводимыми на киноязык: это мотив тяжелой «государственной» поступи, неоднократное сравнение героя с мертвецом, «церемониальным маршем ищущим могилы»; мотивы, сопровождающие образ народа, уподобленного камню, дереву, олову, и др. В результате экранизируется только социально-психологический пласт претекста.

Итак, различия в киноинтерпретациях общей литературной основы обусловлены различными идейно-художественными установками их создателей. «Белый орел» является «перспективной» адаптацией рассказа Л. Андреева, отражающей характер и злободневные задачи эпохи постановки. «Губернаторъ», напротив, ретроспективен, ориентирован на «букву» оригинала и эпохи, в нем запечатленной, в которой авторы фильма

почувствовали созвучие современности. Существенна и разница в художественных и технических возможностях, которыми обладало кино в 20-е и 90-е годы, и прежде всего наличие или отсутствие в нем звучащего слова, что напрямую связано с полнотой или редукцией психологической составляющей. Для Я. Протазанова и его современников принципиальным было соблюдение определенных кинематографических канонов. Сочетание технического разнообразия, учета некоторых модернистских приемов организации материала и упрощенного, «овнешненного» сюжета в итоге дало далекую от оригинала экранизацию – в титрах даже не указано, что фильм снят по мотивам рассказа Л. Андреева. Утрированная мимика и театральные жесты контрастируют со сдержанной стилистикой как литературной первоосновы, так и второго фильма, в котором театральная экспрессия преодолена, но есть и свои потери на пути отказа от интенсивной формы. В первой киноверсии губернатор – представитель поверженного на момент съемок ненавистного старого мира, во второй – совестливый представитель власти, часть утраченной старой культуры, о которой уже думают с ностальгией.

Список литературы

1. Андреев Л. Собрание сочинений. В 6-ти т. Т. 2. Рассказы; Пьесы. 1904–1907. Редкол.: И. Андреева, Ю. Верченко, В. Чуваков; Сост. и подгот. текста Е. Жезеловой; Коммент. А. Богданова. – М.: Худож. лит., 1990. 559 с.
2. Андреев Л. Письма о театре. Повести и рассказы в 2-х томах. – М.: Худож. лит., 1971. 432 с.
3. Базен А. За нечистое кино: В защиту экранизаций. Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. 382 с.
4. Мирский Д.П. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года. Пер. с англ. Р. Зерновой. – London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1992. – С. 609–619.

5. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. – СПб: Искусство. 2003. 617 с.
6. Wells P. Classic Literature and Animation. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 199–211.