

Ольга Черкезова

Проблемы интерпретации русской классики («Отцы и дети» И. С. Тургенева в киноверсии А. Смирновой)

Исследование проблемы видео интерпретации русской классики выявляет парадоксальность современной социокультурной ситуации в России. С одной стороны, заметно активизируются попытки театральных и кино прочтений классических текстов. На рубеже веков одна за другой появляются новые версии вечных русских сюжетов: «Горе от ума» О. Меньшикова (1998), «Евгений Онегин» Ю. Любимова (2000), «Война и мир» П. Фоменко (2001), «Собачье сердце» (1988), «Идиот» (2003), «Мастер и Маргарита» (2005) В. Бортко и другие. С другой стороны, не менее очевидно снижение культуры чтения и сокращение самой читательской практики в медийном пространстве современной культуры. В подобном контексте видеорецепция вынужденно становится формой компенсации наметившихся «постлитературных» тенденций, своего рода проводником, ретранслятором классических текстов для нового массового коньюмера. В этой связи все большую актуальность приобретает традиционная проблема эстетической возможности визуальной перекодировки литературного текста.

Основы современных представлений о природе и механизмах художественной рецепции восходят к бахтинской теории диалога. Она позволяет преодолеть пресловутое противопоставление двух крайних методологических позиций — фетишизации литературного текста, с одной стороны, и теории «смерти автора» (Р. Барт), с другой. В свете идей М. М. Бахтина, художественная интерпретация представляет собой событие коммуникации, вариант «конвергентного дискурса» [1, 80], диалога «согласия» креативного и рецептивного сознаний,

в котором «всегда сохраняется разность и неслиянность» стремящихся к сближению, но никогда не сливающихся «голосов» [2, 364].

Продуктивность такого диалога обусловлена как *объективными*, так и *субъективными* факторами. С одной стороны, успех коммуникации, безусловно, зависит от уровня художественной компетенции интерпретатора, от его субъективной готовности и способности стать «идеальным», «концептированным» [3, 513] читателем текста: «Если читатель не сумеет занять уготованной ему позиции эстетического адресата данного текста, не сумеет проникнуть внутрь авторской картины мира, то коммуникативное событие произведения искусства в его эстетической специфике просто не состоится» [4, 82]. Общее падение читательской культуры сегодня, безусловно, не может не сказаться на уровне и качестве современных прочтений. Закрытые, монологические модели сознания (прагматически-бытового, технократического, политизированного, физиологического), сталкиваясь со смысловым объемом классического текста, нередко редуцируют его до логически не противоречащей собственным установкам схемы. Диалогическое равновесие конвергентного дискурса разрушается, диалог «согласия» превращается в императивный «дискурс власти» [4, 82]. Событие коммуникации оборачивается коммуникативным провалом.

Субъективный фактор является решающим и в другом не менее важном аспекте художественной коммуникации — принципиальной вариативности возможных прочтений литературного текста. Размышляя об особой смысловой емкости художественной структуры, Ю. М. Лотман анализировал «характерное для искусства явление, согласно которому один и тот же текст при приложении к нему различных кодов различным образом распадается на знаки», «выдает разным читателям различную информацию — каждому в меру его понимания» [5, 33—34]. Эта идея, с одной стороны, коррелирует с концепцией конвергентного дискурса, подчеркивая принципиальную важность позиции субъекта коммуникации, а с другой, акцентирует наличие объективной стратегии само-

го текста, предопределяющей возможную парадигму адекватных рецептивных решений. Модель восприятия заключена в самой структуре художественного объекта и поливалентна по своей природе. Она допускает различные варианты интерпретации, в зависимости от того, какой именно «дешифрующий код» был использован в процессе рецепции. Историческая смена таких «дешефрующих кодов» весьма симптоматична для понимания общих ментальных и социокультурных закономерностей эпохи.

В этой связи одной из заслуживающих внимания попыток современной интерпретации русской классики является, на наш взгляд, экранная киноверсия «Отцов и детей» И. С. Тургенева (режиссер А. Смирнова, 2008 г.). Появившись на исходе первого десятилетия нового века, она фиксирует некоторые существенные тенденции развития национального самосознания. История интерпретации «Отцов и детей» — одного из самых «злострадальных» романов Тургенева — отразила процесс содержательного углубления исследовательской мысли от внешних, социально-исторических характеристик до универсально-философского, онтологического осмысления его художественного содержания. В последние десятилетия XX века *идеологизация* сменилась исследованием художественной *метафизики* тургеньевского творчества. Ю. М. Лотман писал о взаимодействии «современно-бытового», «архетипического» и «космического» [6, 728] планов изображения в художественном пространстве тургеньевских романов. В. М. Маркович размышлял о «прометеевской» [7, 122—125] природе образа Базарова, предопределяющей онтологическую неизбежность трагического финала романа. Конфликт «отцов и детей» из сферы социально-исторической переместился в область вечных проблем человеческого бытия, а образ нигилиста Базарова обрел универсальный, архетипический смысл.

В начале XXI столетия все более актуальной становится еще одна возможность прочтения тургеньевского романа — возможность его *лирической* дешифровки. Пережив период идеологического отчуждения, национальное сознание обратилось к собственным истокам, пытаясь заново прочесть, каза-

лось бы, давно усвоенное и понятное. Еще в конце XIX века С. А. Андреевский писал: «Тургенев „исторический“, Тургенев — чуткий отрагатель известной общественной эпохи — уже исследован вдоль и поперек. Но Тургенев „вечный“, Тургенев — поэт не встретил еще должного изучения и объяснения, не заслужил еще подобающего поклонения и восторга...» [8, 316]. В начале XX века М. О. Гершензон скажет о Тургеневе: «Самым существенным в его творчестве считают именно „идею“. В свое время его идеи действительно входили в умственный оборот и, может быть, сыграли свою роль; теперь от них никому не тепло, они выдохлись давным-давно, а живым и жгучим для всех осталось в его творениях то, что он действительно любил: женщина и ее любовь» [9, 152].

Об этом и снят фильм А. Смирновой. Подтверждением зрительского интереса стал диапазон оценок и суждений, вызванных его просмотром: от резкого неприятия «нераскрытого» образа Базарова — до попыток понять своеобразие «лирического» замысла создателей: «Давно уже усвоенный штамп восприятия романа И. С. Тургенева как произведения о конфликте отцов и детей в этой экранизации исчезает вместе со скукой, протянувшейся из школьного времени ненужным шлейфом. Это фильм о любви — любви-фантоме Павла Петровича Кирсанова, любви-нежности Николая Петровича Кирсанова, любви-обмане, страсти, свалившейся внезапно на Евгения Базарова, отрицавшего даже саму мысль о возможности этого чувства. И наконец, вершина фильма, его апогей — это любовь родителей Базарова, неповторимо, мягко и больно, переданная Сергеем Юрским и Натальей Теняковой» [10].

Поэтическая природа творческого мышления Тургенева, лирико-философская «оркестровка» [11, 427] его прозы все чаще привлекает внимание современных исследователей (см. работы М. В. Половневой, 2002 г., С. В. Галанинской, 2003 г., Н. А. Захарченко, 2006 г., Е. Н. Левиной, 2008 г. и других). Подобная методология основывается на выявлении скрытого движения сквозных лирических тем, образов, деталей, взаимодействие которых формирует особое семантическое поле, символический «мерцающий подтекст» [12, 37] турге-

невской прозы. Этот структурный принцип диалогически воспринят и творчески воплощен авторами фильма. С первых же кадров начинает формироваться особая музыкально-поэтическая атмосфера киноповествования. Точно найденная в тексте деталь — букет цветов в женских руках — становится лирическим лейтмотивом, поэтическим камертоном экранного действия. Этот меняющийся в зависимости от времени года букет, являясь в начале каждой серии, приобретает характер символа, фиксирующего важную для Тургенева склонность к точным датировкам своих сюжетов и характерную цикличность его художественного мышления.

В тексте романа образ играет скорее орнаментальную, чем сюжетообразующую роль. В предыстории жизни Николая Петровича читаем: «Супруги жили очень хорошо и тихо: они почти никогда не расставались, читали вместе, играли в четыре руки на фортепьяно, пели дуэты; она сажала цветы [...], Аркадий рос — тоже хорошо и тихо» [13, 198]. Деталь возникает как бытовая примета счастливой супружеской жизни, семейного уюта. Букет цветов «на стол к завтраку» на всю жизнь останется для Николая Петровича потребностью воспоминания и возможностью приобщения к утраченному прошлому. Для Аркадия же — привычным знаком возвращения к родным пенатам: «Отец и сын вышли на террасу, под навес маркизы; [...] на столе, между большими букетами сирени, уже кипел самовар» (С., VIII, 212). Его будущая жена Катя впервые появляется, неся в руках «корзину, наполненную цветами» (С., VIII, 275) и на протяжении всего разговора с Базаровым и Аркадием прилежно разбирает их, как будто ища поддержки в этом незатейливом занятии от явно коробящих ее базаровских «афоризмов»: «„Люди, что деревья в лесу; ни один ботаник не станет заниматься каждою отдельною березой“». Катя, которая, не спеша, подбирала цветок к цветку, с недоумением подняла глаза на Базарова...» (С., VIII, 277).

Интересно, что именно в этом эпизоде фильма Катя занята не составлением букета, а игрой с борзой собакой (корзинка с цветами появится в ее руках позже — во время второй встречи с Аркадием после его возвращения в Никольское). Су-

ществленным оказывается не способ предметной конкретизации, а сам принцип киноизображения. И составление букета, и игра с собакой выступают как взаимозаменяемые действенные знаки особого способа художественного мышления: в частности, группировки романских персонажей по принципу их причастности (либо чуждости) общему природному миропорядку. Весьма характерные для Тургенева пантеистические воззрения, диалогически воспринятые создателями фильма, формируют собственную систему видео коммуникации, которая не всегда буквально следует реалиям литературного текста, но декодирует реализованную в нем авторскую картину мира.

Проходящая через весь фильм система сквозных лирических деталей иногда позволяет визуально «достроить», действительно уточнить и детализировать семантику сюжетного события. К примеру, сцена разговора Фенечки с Базаровым в «сиреновой беседке», одна из самых ярких и в фильме и в романе: «Она сидела на скамейке, накинув по обыкновению, белый платок на голову; подле нее лежал целый пук еще мокрых от росы красных и белых роз» (С., VIII, 342). Собирая букет для Николая Петровича, Фенечка, так же как и Катя, будто пытается спастись этим от недвусмысленных «комплиментов» Базарова: «„Какой вы!“ — промолвила она, перебирая пальцами по цветам» (С., VIII, 344). Состояние Базарова после вмешательства Павла Петровича и ухода Фенечки в тексте романа выражено по-тургеновски лаконичным авторским описанием («...и совестно ему стало, и презрительно досадно» (С., VIII, 346)), внутренне осложненным несобственно-прямой речью героя («иронически поздравил себя „с формальным поступлением в селадоны“» (С., VIII, 346)). В фильме событие завершено небрежным жестом Базарова, демонстративно отбрасывающего покалеченную красную розу. Зона молчания литературного героя действительно проживается киноперсонажем. Пластическая природа кинообраза активизирует эмоционально-чувственное восприятие. Литературное впечатление, перекодированное в зрительный образ, становится очевиднее (*очевиднее*, в буквальном смысле слова), а, следовательно, до-

ступнее для первичного, буквального восприятия. То, что могло бы показаться случайным или вовсе ускользнуть от внимания неопытного, наивного читателя, со всей очевидностью овещается в видеообразе. Семантика условного словесного знака зримо *проявляется* (проступает) в изображении.

Таким образом, выступая в роли лирического камертона, изобразительно-пластический образ обретает «внутреннюю одушевленность», особую «глубину» (Морис Мерло-Понти) [14, 45] изображения. Формируется новый «опыт объемности» [14, 45], когда невидимое осуществляется в видимом, когда сквозь чувственно-воспринимаемый контур изображения является внутреннее «событие» [15, 51] предмета. Такой способ *всматривания* (вчувствования) в изображение является, на наш взгляд, одним из важных направлений формирования особого типа визуального мышления, способного творчески преодолеть объективное противоречие, коренящееся в эстетической природе словесного и иконического знаков.

Безусловной заслугой создателей фильма является эта довольно редкая для кино попытка не просто экранизировать классический сюжет, но — найти возможные средства визуализации конститутивных принципов тургеневской прозы. Однако, далеко не все приемы лирической *тайнописи* Тургенева оказываются доступными визуальной перекодировке. К примеру, один из важных структурных принципов тургеневского дискурса — характерное ритмико-интонационное переключение, своеобразный ритмический сбой, маркирующий внутрисубъектное расслоение формально единого повествования. Оно происходит либо в результате перемены ракурса авторского зрения (от внешнего изображения — к лирическому «вчувствованию»), либо как следствие нарастания авторской интенции, преломленной в сфере персонажа.

Основные повествовательные приметы подобного переключения восходят к системе приёмов «ритмических воздействий» [16] тургеневской прозы, описанных В. М. Жирмунским. Она включает в себя «нагнетение однородно-построенных ритмико-синтаксических групп», использование словесных повторов и «подхватываний», риторических вопросов

и восклицаний, разнообразных приемов «лирического вчувствования в пейзаж»; наличие «звуковых повторов» и «лирической» пунктуации. Использование этого богатого арсенала позволяет лексически и ритмически маркировать внутрисубъектное переключение из плана описания в план медитации, фиксирующий мгновенные лирические импульсы, переливы авторских эмоций и акцентирующий, прежде всего, манеру интонирования, звучания авторской речи. Зарождаясь в ранней романтической поэтике Тургенева, этот структурный механизм факультативно используется и в зрелых формах его романа, определяя характерную зигзагообразность интонационно-ритмического рисунка тургеньевской прозы и обнаруживая субъективно отвергаемый автором «лирический элемент» [17, 230] объективного повествования.

В «Отцах и детях» самыми яркими проявлениями этой структурной тенденции принято считать два эпизода: изображение весеннего пейзажа III главы и вечернего сада в главе XI. В обоих случаях происходят очевидные перепады объективного повествования, маркируемые устойчивой системой вышеописанных лексико-синтаксических приемов. Семантика знака несет двойную нагрузку. С одной стороны, она мотивирована развитием характера романного персонажа. С другой — всякий раз подобный ритмический курсив, переключая ход динамического изложения в зону героя, одновременно активизирует преломленную в сфере персонажа авторскую интенцию.

К примеру, динамический пейзаж III главы, состоящий из двух композиционных эпизодов — картины ветхости и запустения крестьянской жизни, сменяемой яркой зарисовкой весеннего обновления природы. Включенный в зону восприятия Аркадия, он формирует и детализирует субъектную сферу героя, мотивируя постепенное движение и смену его настроений: «Аркадий глядел, глядел, и, понемногу ослабевая, исчезали его размышления...» (С., VIII, 206). При этом стилистически зафиксированная перемена способа передачи художественной мысли приводит к заметной на общем фоне «объективного» изложения поэтизации романного повествования:

«Все кругом золотисто зеленело, все широко и мягко волновалось и лоснилось под тихим дыханием теплого ветерка, все — деревья, кусты и травы; повсюду нескончаемыми звонкими струйками заливались жаворонки; чибисы то кричали, вясь над низменными дугами, то молча перебежали по кочкам; красиво чернея в нежной зелени еще низких яровых хлебов, гуляли грачи; они пропадали во ржи, уже слегка побелевшей, лишь изредка выказывались их головы в дымчатых ее волнах» (С., VIII, 205—206). Нагнетение параллельных синтаксических конструкций, лексических повторов, звуковых подхватываний, характерная тургеневская интонация создают ощущение ассоциативного разрастания, ритмической «воронки», втягивающей все большее количество деталей и углубляющей перспективу изображения. Нарастание поэтической эмоции, зафиксированное использованием характерного повествовательного конструкта, придает отрывку внутреннюю полифоничность, образуя своеобразный контрапункт голосов автора и героя.

В XI главе описание вечернего сада, включенное в сферу восприятия Николая Петровича, с одной стороны, также становится знаком погружения героя в мир воспоминаний и медитативных размышлений: «Ласточки летали высоко; ветер совсем замер; запоздалые пчелы лениво и сонливо жужжали в цветах сирени; мошки толклись столбом над одинокою, далеко протянутою веткою. „Как хорошо, Боже мой!“ — подумал Николай Петрович, и любимые стихи пришли было ему на уста...» (С., VIII, 250). С другой стороны, факультативное использование описанного повествовательного конструкта вновь приводит к усложнению субъектной сферы героя за счет активного нарастания лирической авторской интенциональности. Помимо вышперечисленных лексико-синтаксических приемов, в данном отрывке это маркируется почти дословным цитированием выдержки из письма самого Тургенева к С. Т. Аксакову, написанного в мае 1853 года: «...солнечные лучи забирались со своей стороны в глубь леса и обливали стволы осин таким теплым светом, что они становились похожи на стволы сосен; а листва их почти синела — и над нею поднималось бледно-голубое небо, чуть обрумяненное зарей»

(П., II, 156—157). Неоднократно отмеченное исследователями наличие подобных эпистолярных переключек — лишь наиболее очевидное проявление гетерогенной природы тургеневской прозы. Общая, конститутивная тенденция к внутрискруктурной диалогизации формально единого повествования многообразно манифестирована в прозе Тургенева в форме в той или иной степени композиционно явленных «гибридных конструкций» (М. М. Бахтин) [18, 118].

Очевидно, что внесубъектная, внешне событийно не маркированная природа такого дискурсивного переключения затрудняет его визуально-действенное воспроизведение. В первом случае, интенсивная динамика внутренне полемического переживания Аркадия обобщается и поглощается долгим панорамным, внутренне «неподвижным» изображением окружающего ландшафта. Во втором, «грустные думы» Николая Петровича о неизбежном непонимании поколений, во многом коррелирующие с умонастроениями самого автора романа, лишь частично действенно реализуются в прощальном диалоге отца с сыном. Лирическая же подоплека повествовательного события при этом естественным образом нивелируется. В результате важное коммуникативное событие романного дискурса не находит адекватного перевода на язык действенной, экранной событийности. Внутрискруктурная активизация авторской интенции, возможная в условно-знаковом контексте речевого высказывания, оказывается невозможной в контексте видео повествования. «Внутриатомный» [18, 113] слой художественной структуры литературного текста оказывается недоступен экранному изображению.

Таким образом, в ситуации видеоцентризма современной культуры кино с неизбежностью начинает играть просветительскую роль своего рода пропагандиста классической литературы в новом медийном пространстве. Однако, помимо субъективной готовности интерпретатора, все отчетливее осознается объективная необходимость усовершенствования и развития языка кино. Новые режиссерские стратегии не умаляют, а предполагают совершенствование операторской работы, развитие техники ассоциативного монтажа и средств

объемного изображения. Все это должно способствовать формированию нового *визуального мышления*, готового воспринять и творчески воспроизвести смысловой объем и «глубину» изображения классического литературного текста.

Список литературы

1. Теория литературы: учеб. пособие в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Издательский центр «Академия», 2010.
2. Бахтин М. М. Достоевский. 1961 г. // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М.: Русские словари, 1997. С. 364—374.
3. Корман Б. О. О целостности литературного произведения // Изв. АН СССР. Сер. Лит. и яз. 1977. № 6. С. 512—513.
4. Теория литературы: учеб. пособие в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Издательский центр «Академия», 2010.
5. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: «Искусство-СПБ», 1998. С. 14—285.
6. Лотман Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб.: «Искусство-СПБ», 1997. С. 712—730.
7. Маркович В. М. Человек в романах И. С. Тургенева. Л.: Изд-во ЛГУ, 1975.
8. Андреевский С. А. Тургенев: Его индивидуальность и поэзия // Андреевский С. А. Литературные очерки. 3-е изд., доп. «Литературных чтений». СПб., 1902. С. 262—318.
9. Гершензон М. О. Образы прошлого. А. С. Пушкин. И. С. Тургенев. П. В. Киреевский. А. И. Герцен. Н. П. Огарев. М., Т-во Скоропечатни А. А. Левенсон, 1912. С. 142—174.
10. Морозова Н. А. Фильм Авдотьи Смирновой «Отцы и дети» (2008): <http://nadezhdmorozova.livejournal.com/274135.html>
11. Пумпянский Л. В. Тургенев-новеллист // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 427—447.
12. Маркович В. В. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30—50 годы). Л.: Изд-во ЛГУ, 1982.
13. Тургенев И. С. Отцы и дети. // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч.: В 15 т. Письма: В 13 т. (Т. 1—15; т. 1—13). М.-Л.:

Изд-во АН СССР, 1960—1968. Соч., Т. 8. С. 193—402. С. 198. Далее все цитаты приводятся по этому изданию в тексте работы с указанием в скобках серии («С» — сочинения, «П» — письма), номера тома и страницы.

14. Мерло-Понти М. Око и дух / Пер. с фр., предисл. и коммент. А. В. Густыря. М.: Искусство, 1992. С. 9—57.

15. Петровская Е. В. Теория образа. М.: РГГУ, 2012.

16. Жирмунский В. М. Задачи поэтики // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., Изд. «Наука», 1977. С. 15—56; Жирмунский В. М. О ритмической прозе // Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975. С. 569—586.

17. Святополк-Мирский Д. П. Тургенев // Святополк-Мирский Д. П. История русской литературы с древнейших времен по 1925 г. М.: ЭКСМО, 2008. С. 219—232.

18. Бахтин М. М. Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., Художественная литература, 1975. С. 72—233.