

Татьяна Круглова  
Экранизация русской классики в формате  
телесериалов: репрезентация общего  
национального наследия и социальное  
конструирование будущего  
(на примере работ В. Бортко: «Собачье сердце»,  
«Мастер и Маргарита», «Идиот»).

---

Общество, находясь в ситуации цивилизационного транзита, может осуществить переход только при условии конструирования общего будущего. Социальное воображение первично, а выстраивание образа прошлого и определение места классического наследия — вторично. Без понимания параметров образа будущего невозможно разобраться с коллективной исторической памятью, а значит, и с ролью в этих процессах классических произведений. Экранизации В. Бортко могут быть рассмотрены как репрезентации различных фаз движения постсоветского общества и интерпретированы в контексте смены культурных циклов по модели В. Паперного<sup>1</sup>.

Литературная классика в своих социокультурных функциях амбивалентна, она двойственно ориентирована на единство и различие, на память о прошлом и идеал будущего. С одной стороны, она объединяет нацию через общий культурный код (и смысловой, и языковой), символизирует непрерывность истории и преемственность поколений. С другой стороны, классические тексты порождают различия, создают «опасные» зоны дискуссий, нередко активизируют новые позиции в культурном пространстве и времени. «„Культовые“ и/или „канонизированные“ литературные тексты, являвшиеся сим-

---

© TSQ № 44. Spring 2013. © Tatiana Kruglova, 2013.

<sup>1</sup> Паперный В. Культура 2. (2, исправл., изд.). Москва, НЛО, 1996.

волами тех или иных групп, не просто становятся достоянием более широкой аудитории (в случае телевидения — массовой), но фактически побуждают переопределять границы и основания общности»<sup>2</sup>. Различия (расколы, разрывы) могут проходить по линии поколений, по границам между сообществами внутри одной национальной культуры. Эти способности литературной классики — производить единство и различия, — используются разными социальными силами влияния, в том числе и государственной властью.

Распад СССР совпал с общими трансформациями мировой культуры: сменой литературоцентризма и эпохи чтения парадигмой визуальной (экранной) культуры и эпохой постграмотности. По мнению исследователей русской культуры на протяжении всего ее существования, включая и советский период, для нее была характерна высокая степень воздействия литературно-политической напряженности на национальное самосознание. Как отмечают Г. Фейдин, А. Панченко, Ю. Лотман, Б. Успенский, В. Живов, в России в начале XIX века произошел кризис символического авторитета: при возрастающей секуляризации общества церковь и государство недооценили символов своей собственной легитимности. Русские писатели, во многом отчужденные от религиозных и политических институтов, охотно присвоили себе оставшийся избыток «символического авторитета»<sup>3</sup>. Этот символический авторитет литературной классики переформатировался в советское время, приспособившее российский литературоцентризм к нуждам новой социально-политической ситуации.

К. Партэ назвала способность русской литературы напрягать культурное поле «опасной»: «Существенным признаком российского текста является его опасность»<sup>4</sup>. Литература

---

<sup>2</sup> Каспэ И. Рукописи хранятся вечно: телесериалы и литература// <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/78/kal18.html>

<sup>3</sup> См. об этом: Моллер-Салли С. «Классическое наследие» в эпоху соцреализма, или Похождения Гоголя в стране большевиков//Соцреалистический канон, СПб., Академический проект, 2000.

<sup>4</sup> Партэ К. Опасные тексты России. Политика между строк. СПб., Филологический фак-т СПбГУ, 2007.

в России традиционно порождала «опасные тексты», и этого от нее ждали. Истоки культурно-политического кодекса русского писателя К. Партэ видит в критике 1840-х годов. По ее мнению, этот кодекс живет и до сих пор: «В самом простом изложении русскому писателю предъявлялись следующие эстетические требования: принять реализм, свободный от двусмысленности, отвергнуть модернизм как чуждый стиль и признать политическую, философскую и социальную роль и ответственность литературных произведений и их авторов в России»<sup>5</sup>.

В постсоветский период — 1990-е и 2000-е годы — стало возможным констатировать, что художественно и духовно значимые сочинения прошлого продолжают оставаться базой общенационального культурного дискурса, но перестали быть частью национальной политики. Вектор формирования символического капитала нации перешел в сферу СМИ, прежде всего телевидения. Место классической русской литературы в процессе борьбы различных общественных сил в этот период было крайне неопределенным, ее ресурс практически не использовался. Государственные каналы телевидения стали осуществлять движение в сторону присвоения и перераспределения символического капитала русской классики в формате телесериалов в начале 2000-х. Главной фигурой социального заказа на экранизацию классики стал в этот период режиссер В. Бортко — член коммунистической партии Российской Федерации, депутат Государственной Думы, активный общественный и политический деятель, сторонник возрождения социализма как единственного спасительного будущего России, автор статей, реабилитирующих Сталина («Сталин — самая оболганная фигура XX столетия»). Кроме того, в ситуации, когда фактор идеологии снова стал влиять на структуру поля художественной культуры, В. Бортко оказался одним из самых активных агентов партийной публицистики. Сдвиг в сторону публичной идеологической позиции произошел по видимости добровольно, без внешнего давления и вмешательства.

---

<sup>5</sup> Партэ К. Опасные тексты России. Политика между строк. СПб., Филологический фак-т СПбГУ, 2007, с. 105.

Таким образом, очерчивается любопытное совпадение в одном культурном персонаже четкой политической и идеологической позиции, откровенной тенденциозности, нежелания стоять над схваткой, и в то же время именно этот персонаж стал наиболее авторитетным исполнителем социального заказа на классику как на проект национальной идеи «единства» в условиях транзита от СССР к постсоветской России. Похожая ситуация, когда необходимо было соединить классово-партийную точку зрения на искусство и национальную идею, уже была реализована в советской истории. Важно отметить также то, что заказ был выполнен в целом удовлетворительно и с точки зрения государства в лице его телевизионных каналов, и с точки зрения массового адресата. Нам представляется, что необходимо говорить не просто об одном из режиссеров, успешно занявшим нишу экранизации классики на телеэкране, а о знаковом социокультурном феномене. На наш взгляд, позиция В. Бортко парадоксальна: откровенная идеологическая тенденциозность на фоне «верности» классике, четкая личностная позиция в публичном пространстве и отсутствие авторской художественной воли, репутация «антисоветчика» после телефильма «Собачье сердце» и сталинистская риторика сегодня. Парадокс Бортко особенно ярко высветился сейчас, когда мы постоянно слышим недоуменные возгласы со стороны либерального крыла творческой интеллигенции: «Как можно защищать Ленина и Сталина, если Вы сняли «Собачье сердце», которое было нашим знаменем во время перестройки?»<sup>6</sup>.

В. Бортко — так называемый «средний режиссер», который никогда не был представителем советского авторского кинематографа, ни один его фильм из снятых до «Собачьего сердца» не стал событием, он не получал наград от сообщества киноэкспертов. Как успешный режиссер, он состоялся в качестве постановщика «милицейских сериалов». Более того, сам он в ряде интервью настаивал на том, что у него нет ника-

---

<sup>6</sup> Николай Сванидзе, проект «Исторический процесс», 2012 год, телеканал РТР.

кой концепции, кроме добросовестного следования первоисточнику. Именно такой режиссер приобрел репутацию автора, который в силах осуществить миссию сохранения русского классического наследия. Успех «Собачьего сердца» обеспечило Бортко репутацию специалиста, гарантирующего одновременно верность первоисточнику и доступность. Затем эта слава послужила фундаментом для следующего заказа государственного канала — на экранизацию «Идиота» по Ф. М. Достоевскому. Высокие рейтинги сериала по Достоевскому, в свою очередь, стали рекламой «Мастера и Маргариты»: и внизу, и вверху имя В. Бортко уже было гарантией успеха.

Феномен В. Бортко разворачивался в течение большого исторического отрезка: от «Собачьего сердца» периода перестройки, до «Идиота» и «Мастера и Маргариты» 2000-х. За это время сменились не только социальные реалии, но и типы отечественной экранизации. Вот что по этому поводу пишет И. Каспэ: «До недавнего времени можно было говорить о безусловно доминирующем типе отечественной экранизации: этот тип сложился в середине 1990-х годов и воспроизводился в формате „фестивального кино“, в прокат практически не попадавшего. Способы обращения с литературным текстом здесь преимущественно определялись (и создателями фильмов, и их критиками) как „вольное переложение“, „картина по мотивам“»<sup>7</sup>. Общий эстетический знаменатель этого типа экранизаций — «гротеск», «экспрессия», «абсурд». «В 2003 году, на канале „Россия“ появляется проект, который не только в эту линию не вписывается, но и демонстрирует во многих смыслах кардинально противоположные стратегии экранизации классики: „Идиот“ Владимира Бортко и по масштабам рекламной кампании, и по принципам показа распознается как массовое зрелище, призванное восстановить ценность высоких канонов. В тех экранизациях, которые в немалом числе вслед за „Идиотом“ выходили на двух центральных, ведущих каналах в течение нескольких последних лет, без труда угады-

---

<sup>7</sup> Каспэ И. Рукописи хранятся вечно: телесериалы и литература // <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/78/kal18.html>

вается именно эта переменная: от „свободы интерпретации“ к „верности тексту“, от элитарных игр с понятием „массовой культуры“ к массовости как таковой»<sup>8</sup>.

Решающим в этом процессе является появление нового игрока — государства в виде его телевизионных каналов. В риторике, сопровождающей показ сериалов В. Бортко, «восстановление безусловной ценности литературных канонов связывается с актуализацией структур национальной идентичности. Иными словами, интерес телевидения к литературе будет истолковываться как начало формирования нового национального пантеона, а способы показа литературных текстов — как косвенная или даже прямая трансляция норм, соответствующих новой национальной идеологии. Новое, телевизионное возвращение к этим текстам может трактоваться как намерение завуалировать, смягчить наиболее острые, травматические версии прошлого или, более радикально — вывернуть их наизнанку, подменить негативные образы „советского“ ностальгической апологией»<sup>9</sup>.

Телефильм «Собачье сердце» сыграл революционизирующую роль в переходный период, в нем присутствовало ясное размежевание с советским прошлым, и был горизонт движения к будущему. Образ России, «которую мы потеряли, но должны вернуть» — это Россия профессора Преображенского и доктора Борменталья, без Шарикова и Швондера. Произошла своего рода символическая отмена того трагического будущего в виде сталинизма, которое неизбежно, с точки зрения исторической правды, ждало профессора и его помощника. Режиссер их спасает, вслед за Булгаковым осуществляя реванш. В этом смысле «Собачье сердце» было «опасным» текстом, но «Идиот» и «Мастер и Маргарита» продемонстрировали утрату этого свойства и, вероятнее всего, его невосребованность. Революционизирующие и проективные значения «Собачье сердце» задавались, скорее всего, не авторским замыслом и смелой художественной концепцией, а контекстом

---

<sup>8</sup> Каспэ И. Рукописи хранятся вечно: телесериалы и литература // <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/78/kal18.html>

<sup>9</sup> Там же.

перестройки, вчитывались самыми активными агентами будущих либеральных реформ — советской интеллигенцией. Этот социальный слой утратил в 2000-е годы свою лидерскую роль, и контекст теперь задается другими агентами.

Вычленим параметры «феномена Бортко», прибегнув к рецензиям как обычных зрителей, так и профессионалов. Последние экранизации В. Бортко имели рекордные рейтинги, но в то же время и крайне разноречивые отзывы. Лозунг «верности классике» воплотился в семантической нейтральности, принципе «золотой середины», иллюзии объективности. Двусмысленность и неопределенность авторской позиции была прочувствована и зрительской аудиторией, раздававшей «Мастеру и Маргарите» прямо противоположные идеологические оценки и противоречивые интерпретации — от просоветской до антисоветской. Особенно в этом отношении показательна рецензия Дм. Черного, который записал режиссера в «контрики, у которого кончилось вдохновение»; «постаревшие, вялые, тестообразные герои вызывают неприятное недоумение. Воланд/Басилашвили — состарившийся Бузыкин»; «„Собачье сердце“ — вдохновенно снятая и сыгранная контра. Теперь — закат и пустота. Действительность вернула те времена и нравы, о которых, „зелено-абажурных“, тосковал в романе Булгаков»; «Булгаков предвосхитил мечту советского интеллигента; мечта Мастера — не участвовать в этом коллективном социалистическом способе производства, а выиграть много денег и сделаться любовником жены советского чиновника, написав при этом богоискательский роман, который жене партийного рогоносца нравится больше светлого коммунистического будущего: пахнет нашим родным времечком — стабилизацией, ядрить ее!»<sup>10</sup>. Рецензент упрекает Бортко, что тот недостаточно обнаружил параллели между внутренней пустынностью эпохи 1930-х годов и пустотой начала 2000-х. Вывод Черного: «Взяв лучшее антисоветское произведение советской эпохи, нынешние «контрики» не сумели ничего на нем надстроить.

---

<sup>10</sup> Черный Дмитрий: [www.pretich.narod.ru/eskusstvo/teatr-kino/master-marg-re.htm](http://www.pretich.narod.ru/eskusstvo/teatr-kino/master-marg-re.htm)

Старые, немощные, они доигрывают любимые мотивы, не умея уже заставить прочих в них влюбиться»<sup>11</sup>.

Обратим внимание на частотность в рецензиях слова «нормальное». Один из блогеров точно отмечает сравнение с первой экранизацией «Мастера и Маргариты» в начале 1990-х: «Ю. Кара делал мизантропический антисоветский фарс, у Бортко — сатира, но не карикатура на гротескное «хомо советикус», у него — нормальные люди». Постоянно то с позитивной, то с негативной интонацией отмечается «отсутствие обаяния у нечистой силы», недостаточная мистичность, приземленность, оповседневливание, сведение к минимуму иронии, гротеска и комизма. И. Волгин в рецензии на «Идиот» пишет о том, что режиссер «выделил первый, непосредственно осязаемый, психологически-зрелищный ряд; общая тенденция сериала — несколько умерить столь любезное для профессиональных знатоков русской души безудержье; авторы избежали соблазна напрямую отождествить Мышкина с его евангельским прототипом»<sup>12</sup>.

Концепт «нормальности» очень показателен, так как именно он отталкивает гротеск и другие формы ярко выраженной художественной условности. Эстетическая «нормальность» — условие сокращения дистанции между сталинской Москвой и Петербургом XIX века с одной стороны, и современной Россией 2000-х годов. Различия между хронотопами прошлого, настоящего и будущего в художественном мире могут выражаться только благодаря эстетическому дистанцированию, закрепленному в разных формах художественной условности, а стертая, объективистски-нейтральная манера, стилизованная под «документальность», серьезный тон повествования, — закрывают горизонт интерпретаций, а значит, и проектов будущего. «Объективный» взгляд уравнивает оппозиции, создавая иллюзию согласия. Это уловка, позволяющая по видимости сохранить основные акценты первоисточника, но существенно их смягчить, заретушировать.

---

<sup>11</sup> Черный Дмитрий: [www.pretich.narod.ru/eskusstvo/teatr-kino/master-marg-re.htm](http://www.pretich.narod.ru/eskusstvo/teatr-kino/master-marg-re.htm)

<sup>12</sup> Волгин И. [www.volgin.ru/public/898.html](http://www.volgin.ru/public/898.html)



Документальная манера, серьезность повествования работают также на еще один постоянно повторяющийся в рецензиях мотив — создание общего ощущения «подлинности», «правдоподобия». Об этом же пишет и И. Каспэ: «Модус правдоподобия вообще чрезвычайно важен в этом сериале — он контрастирует с не менее важным модусом условности. Такой контраст создается при помощи довольно нехитрых средств. Документальная хроника (едва ли не самый стереотипный знак „реального“ в кино) соседствует со всевозможными маркерами иллюзорного, фиктивного, бутафорского: кадры переполнены либо радостно-обыденным солнечным светом (мягкие блики подсвечивают фактуру повседневности, ослепительные лучи вспыхивают вместе со счастьем и страстью), либо мистическим лунным»<sup>13</sup>. Концепт «правдоподобия» обобщается следованием «общим местам», а классика перестает быть «опасным» текстом, продуцирующим различия.

Тексты Достоевского и Булгакова были в свое время опасными и «антисоветскими», но вбрасывание их в массовое культурное пространство 2000-х годов произошло в контексте возвращения «священного» статуса русскому реализму. В этом отношении В. Бортко — не столько «коммунист» в искусстве, сколько антимодернист, и еще больше — антипостмодернист. Выбор Булгакова, Достоевского и Гоголя (последняя экранизация В. Бортко — кинофильм «Тарас Бульба» по Н. Гоголю) на роль главных агентов по формированию национальной идентичности вполне последователен для этой тенденции. Всех этих авторов сближает умеренный консерватизм, разочарование в возможностях социального проектирования, неверие в прогресс, эволюция от социальных проблем к метафизическим поискам. Но сам Бортко не вышел на уровень религиозно-метафизических поисков своих героев, приземляя и историзируя мотивы художественного мира Булгакова и Достоевского. Отсюда и упор на медицинской стороне их поведения: финал «Идиота» — натуралистическая иллю-

---

<sup>13</sup> Каспэ И. Рукописи хранятся вечно: телесериалы и литература // <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/78/kal18.html>

страция клинической картины заболевания, достоверно сыгранная Евгением Мироновым.

Выбор этих авторов для экранизации в современной России обнаруживает не только бессознательные установки режиссера, но и своеобразные комплексы и травмы опыта социалистического переустройства. Социализм вместо образа «светлого будущего» помещается в прошлое, обретает ретроспективные черты.

«Феномен Бортко» объясняется в контексте общего реставрационного поворота российского общества, процессов, аналогичных тем, которые описаны В. Паперным в его книге «Культура 2», посвященной смене революционно-авангардистской культуры новаторов, устремленных в будущее (Культура 1), культурой консерваторов, реставрирующих до-модернистскую картину мира (Культура 2). «Красная реставрация», по выражению В. Шкловского, произошла на рубеже 1920-х — первой половине 1930-х годов. Этот поворот проходил под лозунгом «Назад, к классике» и ознаменовался масштабной государственной поддержкой изданий классиков, празднованием юбилеев писателей, экранизациями и инсценировками. В период Культуры 2 национальной классике присваивается статус «народного» искусства: происходит отождествление народного (социалистического по содержанию) и классического (дореволюционного) искусства. В этом процессе выражается намерение слить символический капитал классической русской литературы с государственной властью, усиливая одно через другое. Во всех эстетико-политических проектах Культуры 2 просматривается навязчивое стремление сделать как можно «классичней». Демонстрация этого жеста наиболее явно воплотилась в архитектуре и интерьере общественных зданий этого периода. «Возвращение к классике» било сразу по двум мишеням: по автономии классического наследия и по современному новаторскому искусству. Новый метод (соцреализм) должен был нейтрализовать критическую и аналитическую направленность классического русского искусства XIX века и выполнить также функцию борьбы с формализмом. В течение трех десятилетий не устраивалось

практически ни одной выставки современного зарубежного искусства. Экспозиции русского искусства в центральных музеях оканчивались 80-ми годами XIX века.

Все это очень напоминает сегодняшнюю ситуацию. Концепт «народности», хотя и не звучит буквально, скрывается внутри «единства» и «стабильности». Два последних концепта знаменуют собой ведущий признак хронотопа Культуры 2 — консерватизм. Консервативность означает в нашем понимании свое отношение к будущему: оно есть подобие настоящего, получившего легитимацию из прошлого. Конструирование будущего как продуктивная задача, стимулирующая общество к развитию, невозможно на базе отказа от поисков различий между этапами российской истории. Возникает опасность дурной бесконечности.

Б. Гаспаров в своем выступлении, посвященном феномену «советской ностальгии» (Екатеринбург, Уральский Федеральный университет, 16 мая 2013 года) убедительно показал, что к 1970-м годам в советском сознании слились память о Великой Октябрьской революции и Великой Отечественной войне. А в 1990-е годы возникает образ «России, которую мы потеряли», в котором симбиотически соединились черты советского дискурса с памятью о дореволюционной России. Ностальгический проект, все активнее разворачивающийся в современной России, при кажущемся алогизме сочетания советского и дореволюционного, обладает сильным мифологическим напряжением, блокирующим процедуры конструирования будущего, отличного от настоящего. Классика не выполняет в описанных случаях функции переопределения границ и формирования оснований новых общностей, иначе говоря, не участвует в деле коллективного социального воображения.

В современных условиях консерватизм — соединение классичности и умеренной массовости — нуждается в стилистическом оформлении. Таким стилистическим мэйнстримом становится «сталинский стиль» в костюмах и декорациях телесериалов. «Если в конце 1980-х годов читательский опыт регулировался регистрами „открытия новой информации“ и „разоблачения старых мифов“, то недавние телесериалы ориентиро-

ваны на „узнавание“ и „преодоление разрывов“»<sup>14</sup>. Специфика телесериалов — «мягкая» трансляция норм. Телевидение осуществляет синтез классичности и массовости, выполняя заказ по формированию структур национальной идентичности: «Согласно одному из общих мест телекритики, сериалы (не только литературные) опираются на консервативные, родовые, семейные ценности и одновременно отрабатывают новые, актуальные модели социального поведения. Уже сам факт обращения к национальной „высокой литературе“ отсылает к символам „родового“, „своего“ и вместе с тем „подлинного“, „настоящего“, „реального“»<sup>15</sup>. Таким образом, эстетическая позиция В. Бортко вписывается в общую тенденцию устранения разрывов и преодоления границ. Сама процедура «возвращения к классике» оказывается самодостаточной, как бы освобождающей от необходимости ставить актуальные вопросы, с неизбежностью раскалывающие общество, продуктивно обостряющие конфликты, вызывающие дискуссию о социально-значимых целях развития.

«Феномен Бортко» интересен еще и тем, что он задает эстетическую норму — не только «правильной» экранизации, но и в целом «подлинного» искусства. Предположим, что если период «путинской» стабильности может быть прояснен по аналогии с моделью Культуры 2, значит, эстетический образец должен напоминать в каких-то существенных чертах произведение соцреализма<sup>16</sup>. Очевидно, что за точку отсчета нужно взять время, когда классическая картина мира переживала кризис и подвергалась нападкам со всех сторон, а модернизм еще не наступил, то есть середину XIX века, когда Салон и Академия начинают выполнять охранительные функции и напрямую обслуживать власть как политическую, так и финансовую. Искусство этого периода очень похоже в разных

---

<sup>14</sup> Каспэ И. Рукописи хранятся вечно: телесериалы и литература // <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/78/kal18.html>

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> См. об этом: Круглова Т. А. Советская художественность, или Нескромное обаяние соцреализма. Екатеринбург, Гуманитарный университет, 2005.

странах. Это же время — время появления кича и его высоко-го варианта — бидермайера. Историки искусства всегда относились пренебрежительно к этому периоду в истории искусства, главным эстетическим качеством которого была умеренность как эстетическая, так и мировоззренческая. Это было искусство вчерашних нуворишей, время расцвета буржуазного вкуса среднего класса, тесно связанное с процессами демократизации культуры и присвоением буржуазией символического капитала аристократии. Это время смещения центра от оперы к оперетте, от концерта — к кабаре и кафешантану. Искусству этого периода характерна смесь правдоподобия, положительности, психологизма в виде чувствительности, отсылка к модным философским течениям, красочность и доступность. Это предварительная ступень к модерну, ибо только в нем буржуазный вкус «возвысился», облагородился, утончился, привел к новому художественному синтезу. В этом «суррогате» идеального буржуазного произведения искусства была попытка совместить не потерявшие ностальгической прелести идеалы классической эпохи аристократов и демократические ценности деловых людей, в том числе и ценности рынка.

Искусство 1930—1940-х годов XX века очень напоминает по своим художественным признакам вышеописанный феномен. Такая же ярко выраженная интенция создания идеально сбалансированного, демократически доступного, хорошего качества исполнения и мастерства, положительно ориентированного, дешевого, просвещающего и развлекающего, официального и массового, избегающего явных проявлений дурного вкуса, художественного произведения.

При использовании до конца принципа аналогий, становится очевидно, что в такой оптике экранизации В. Бортко предстают формой, в которую облечены пока не осознающие себя таковыми буржуазные ценности нового российского среднего класса, как и, в свое время, дискурс соцреализма, присвоивший себе символический авторитет литературно-политического кодекса русских писателей, выразил ценности среднего советского класса — опоры сталинизма.