

Александр Панов

Казус «Бесприданница» vs. «Жестокий романс» —
тридцать лет спустя

Если быть откровенным, я никогда не намеревался экранизировать «Бесприданницу» А. Н. Островского. Нет, не то чтобы я не любил этой пьесы или недооценивал ее. Она, как принято говорить, не находилась в русле моих режиссерских интересов.¹

Именно так режиссер Эльдар Рязанов начинает свой рассказ о том, как снята его картина «Жестокий романс» по пьесе А. Н. Островского «Бесприданница». Дальше он заявляет, что к тому времени он успел уже совершенно забыть, о чем пьеса, но, поскольку фильм уже снят, читателю полагается получить какое-нибудь разумное объяснение, зачем режиссеру понадобилось все-таки взяться за эту работу. Вот объяснение:

В эти дни я почему-то вдруг решил перечитать «Бесприданницу» Александра Николаевича Островского. Признаюсь, я прочитал ее как вещь свежую. Память моя тогда не была отягощена дотошным знанием пьесы, историей ее создания, литературоведческими изысканиями. И фильм прошлый тоже скрывался в тумане времени. (...) Поэтому впечатление от пьесы было непосредственное, не загруженное никакими представлениями, штампами, знаниями. Мой контакт с пьесой можно было охарактеризовать, я не боюсь этого сказать, как первозданный. Пьеса мне очень понравилась².

Проблема в том, что в этом объяснении отсутствует настоящая причина того, почему режиссер принялся за постановку фильма. На мой взгляд, секрет в фразе «Пьеса мне очень по-

© TSQ № 44. Spring 2013. © Alexander Panov, 2013.

¹ Рязанов, Эльдар. «Послесловие к фильму». *Нева*, 1985, № 1, с. 159—174.

² Там же. С. 161.

нравилась!». Ни одному режиссеру не удастся прочитать и решить приняться за постановку того или иного произведения, если оно не вызвало в нем творческого импульса, заставив осознать, что в произведении кроются большие возможности воздействия на современную публику. Но какую же могла быть та, актуальная для восьмидесятых годов двадцатого века, проблема общества?

Продолжая свой рассказ о судьбе пьесы, Рязанов доходит до сути проблемы — чем произведение Островского трогает за душу зрителя, какие духовные и социальные проблемы российского общества оно пытается решить. Анализ Рязанова, безусловно, совершенно точен:

Чем же объяснить то, что протозановская картина (первая экранизация пьесы режиссером Яковом Протозановым — прим. мое А. П.) так запала в души людей?

Во-первых, самой драматургией Островского: история оказалась очень емкой и как говорится, отражала «вечные» проблемы, рассказывала о «вечных» страстях. Причем рассказывала без дидактики, без указующего перста, по-крупному! Драма в своей структуре отражала глубинные процессы, происходящие в недрах русского общества конца прошлого века. Тут и обнищание дворянских фамилий, и идущие в гору талантливые промышленники и воротилы, и насаждение крупного капитала, и амбициозные претензии новых мещан, и прощание с натуральной патриархальной российской жизнью, и неукротимая власть денег. А рядом сильные страсти, — как высокие, так и низменные. Чистая любовь, которую пытаются продать и купить, предательство, цинизм, измена, ревность и, наконец, убийство. Если вдуматься, набор, близкий к мелодраме.³

Тут имеются два объяснения. Первое из них — исторического характера: пьеса Островского анализирует исторически осуществившиеся процессы в недрах русского общества. С современной точки зрения интерес к этим процессам может быть только познавательным. Для жизни людей второй половины двадцатого столетия они вряд ли имели бы какое-либо особое значение. Второе объяснение, по словам Ряза-

³ Там же. С. 160.

нова, связано с вечными проблемами человеческих страстей и моральных дилемм. Кажется, именно это могло бы заинтересовать зрителей восьмидесятых годов. А поскольку набор событий и душевных терзаний, которые предлагает драма Островского, близок мелодраме, то и выбор жанра, в котором решен фильм Рязанова, кажется вполне естественным. Впрочем, такой точки зрения придерживается и актриса Нина Алисова, исполнившая когда-то роль Ларисы в протозановской экранизации.

Великая нравственная ответственность перед женщиной — тема вечная. Всегда нужная. Сейчас исчезли понятия богатство и бедность, деньги как всеподавляющая сила, бесприданница. Эти понятия сейчас не существуют. Однако чувства существуют, и высокие нравственные принципы тоже. Любовь, Верность, Честность, Долг, живут и всегда требуют защиты.

В фильме меня покорило то, что все подчинено одной теме, одной идее: защите высокого идеала Любви, Романтизма, Прекрасного. Это видится в каждом кадре⁴.

Все выглядит вполне логичным. Зритель восьмидесятых годов двадцатого века может принять общественные проблемы, содержащиеся в сюжете Островского, «к сведению», в очередной раз убедиться в человеконенавистнической сущности капитализма, и сосредоточиться на «вечных» проблемах морали, страстей и человеческих дилемм. Именно они могут взволновать зрителя и заставить его сопереживать судьбам героев. Да, но этого не было!

Официальная критика встречает фильм с трудно скрываемой злостью. Аргументов много, и они самые разные, но, в целом, их можно распределить в две основные группы. С одной стороны, критики недовольны не вполне убедительной трактовкой роковой роли искусствителя Паратова в развитии конфликта. В трактовке Рязанова и в исполнении Никиты Михалкова этот герой довольно привлекательный, слишком симпатичный. Согласно классовому взгляду на искусство, это недопустимо. Ведь Паратов является представителем крупной бур-

⁴ Алисова, Н. «Глазами современника». *Литературная газета*, 31 октября 1984 г. № 44, с. 3.

жуазии, а она ни в коем случае не может обладать человеческим обликом. С другой стороны, «маленького человека» Карандышева злостно высмеяли, глубоко унизили. Хотя Островский и показал его мелочность, ничтожность, манию величия, тем не менее маленького человека нельзя так подавлять.

Мне кажется, однако, что подобная риторика, является лишь защитной стеной, за которой скрывается страх, что картина Рязанова ставит проблемы, которые зрители ощущают и которые им ощущать не полагается. Не полагается, так как живут они в бесклассовом обществе, в котором подобные конфликты в принципе невозможны.

Данное предположение окажется вполне реалистичным, если проследить за реакциями зрительской аудитории, занявшими скромное место на страницах «Литературной газеты». Редакция, исповедующая те же самые взгляды на искусство, как и казенная критика, публикует письма читателей, призывающих «Не трогайте классику! Она священна!» Всего одно письмо говорит другое. Хотя, оказывается, оно не единственное, поскольку в ходе дискуссии писатель Вениамин Каверин цитирует письмо, показанное ему редакторами. В нем реакция слишком смущающая для блюстителей казенного статуса — зрители, оказывается, взволнованы не моральными дилеммами, а аллюзиями, которые конфликт фильма вызывает по отношению к современной социальной действительности.

Мы живем в 80-х годах нашего века, и нас удивила фраза Е. Суркова: «Ведь мы в 70-х годах прошлого века». Может быть, Е. Суркову и кажется, что он живет там вместе с Островским, но нас больше волнуют проблемы сегодняшнего дня. (...) И трагедия не в том, что вокруг Ларисы одни подонки ничтожные, а в том, что каждый человек может быть и порядочным, и нет, в зависимости от складывающихся жизненных обстоятельств. (...) Нам показалось, что в фильме выстрел мог быть, а мог и не быть, и тогда бы Лариса присоединилась к людям, не дарящим себя, а берущим от других. И не есть ли это более приемлемый способ для людей в наше время? Ведь в массе люди не погибают под выстрелами, а изменяются внутренне. Но это тоже достаточно трагично.⁵

⁵ Каверин, Вениамин. Значение мотива. *Литературная газета*, 9 января 1985 г. № 2, с. 3.

Еще конкретнее письмо зрительницы из Киева Евгении Камчатовой:

*Вл. Гусев заметил в адрес Н. Михалкова, что его Паратов в «Жестоким романсе», дескать «никакой не Паратов». Мне хотелось бы сформулировать по-другому: «Паратов, но не только Паратов». Михалков играет эту роль чуть отстраненно, по брехтовски «играя играет». Переоденьте Паратова в вельвет и кожу, пересадите с белого коня в светлые «Жигули» — и будет современный супермен, ну, хотя бы директор станции автосервиса из фильма «Инспектор ГАИ».*⁶

Продолжим наши рассуждения, высказывая одну гипотезу. Давайте представим себе, что по каким-либо причинам фильм Рязанова был снят десять лет спустя. Эта разница в десять лет в корне изменила бы ситуацию. Не только потому, что идеологических ограничений, сопровождающих появление картины в 1984 году, уже не существовало бы; но оказалось бы, что и цитированные нами слова Нины Алисовой неверны. Потому что в 1994 году история Ларисы и Паратова могла бы быть вполне реальной — и блестящих богачей, и деклассированных «дворянских семей» вполне хватало. Только тогда ими оказались бы не настоящие дворяне, а позабытые университетские преподаватели, доктора наук, творческие личности или представители других, хорошо обустроенных при социализме слоев общества. Тут, однако, возникает вопрос совершенно иного плана. Как объяснить тот факт, что всего в три-четыре года реализуются процессы, требующие, в принципе, нескольких десятков лет. Это просто невероятно!

Оказывается, социальные процессы, которые Островский анализирует в пьесе, проходили и в пределах бесклассового, дескать, советского общества. Только здесь речь идет не о купцах, промышленниках и финансистах, а о формировавшемся во времена Брежнева классе номенклатуры. Для этого класса трансформация (политических) возможностей в финансовую и экономическую власть всего за три-четыре года не являлась проблемой.

⁶ Камчатова, Евгения. Совмещение времен? *Литературная газета*, 23 января 1985 г., № 4, с. 3.

В восьмидесятые годы двадцатого века наличие подобной социальной ситуации, с сопутствующими ее нравами и порядком, ни для кого не была секретом. Вот почему и зрители реагировали так спонтанно на фильм, описывающий другую, ушедшую в прошлое эпоху, с которой современные поколения связаны только универсальными ценностями морали. Теперь уже становится понятной революционная злость идеологически подготовленной критики, как и ее желание свести появившуюся кинокартину к обычной экранизации.

До сих пор наши рассуждения пытались доказать что-то совершенно очевидное для человека, пережившего описанные события. Более интересным, однако, на мой взгляд, является вопрос о том, каким образом достигнут художественно-социальный эффект, реализованный в фильме. Одно из тяжелейших обвинений со стороны критики состоит в том, что классический текст Островского не только идеологически искалечен из-за превращения Паратова в почти симпатичную фигуру блестящего русского плеябоя, но он еще и снижен из-за трансформации серьезной драматургии в мелодраму. По мнению критиков, это произошло из-за того, что режиссеру очень хотелось удовлетворить массовый вкус и добиться успеха.

Именно жанровая трансформация, по-моему, способствует режиссеру решить свои не только художественные, но и сугубо социальные задачи. Мне кажется, однако, что способ мышления типа «классика» — «массовая культура», «высокое» — «низкое», «аналитичность» — «сензационность» не является достаточно продуктивным. Да, действительно, жанры классической мелодраммы и «жестокое романса» можно отнести к массовой культуре. То же самое можно сказать и о жанре баллады, являющейся первообразом как мелодраммы, так и жестокого романса. Это, однако, вовсе не означает, что характерные для этих жанров сюжеты, мотивы и послания невозможно использовать для реализации смысловых трансформаций и внушений, избегая превращения полученного результата в факт массовой культуры.

Сделать подобный анализ в 1984 году было невозможным. И не только по идеологическим, но и по сугубо методологиче-

ским причинам. Побороть в те времена доктрину реализма, изображающую «типичных героев в типичных обстоятельствах», было немислимо. Согласно этой же доктрине, художественное произведение выполняет свою познавательную-аналитическую задачу, давая читателю возможность проследить в конфликте произведения за ролью каждого героя — представителя определенного класса или круга общества. Если, однако, отойти от идеи познавательного характера словесности и принять более адекватную в наше время антропологическую методологию, можно достичь иных результатов. Что я имею в виду?

Предмет общей антропологии связан с изучением взаимодействия человека и окружающей среды, переходящего в убеждения, образы мира и представления о нем, в разные виды настроения, в чувства и ценности, т. е. во все то, что находится в основе представления о всем человеческом. Известно, что в этом процессе преобразования решающую роль играет искусство, и в особенности словесность. А возможность добиться воздействия на убеждения, настрой и ценности общества и индивидуума содержится в самом механизме построения художественных образов, сюжетов и мотивов, а также в специфическом механизме их восприятия и осмысления. Точкой переплетения всех аспектов художественного акта, где объединяются специфические способы построения художественного дискурса с его общественными функциями, т. е. специфическими способами воздействия на формирование поведенческого настроения и ценностей, является жанр. Таким образом, изучая выбор данным автором определенного жанра для разрабатывания интересующей его социальной проблематики, литературоведение может довольно адекватно интерпретировать специфические послания искусства обществу⁷.

Вот почему решение Эльдара Рязанова трансформировать жанровую конструкцию пьесы Островского и таким образом по-новому разработать содержащиеся в сюжете «Беспридан-

⁷ Подробнее см. в: Panov, Alexander, „The Anthropological Approach in Literary Studies“. In: *Sjani (Journal of Literary Theory and Comparative Literature)*, Tbilisi, 10 (2009), pp. 59–71.

ницы» конфликты, мотивы и ценностный настрой, дает ему возможность достичь своей основной художественной цели: спровоцировать общественное сознание людей так, чтобы оно смогло осмыслить духовные проблемы сложившейся к концу двадцатого столетия общественной ситуации.

Наиболее элементарное объяснение изменений, которым подвергнут текст Островского, связано с расхождением специфических структурных характеристик театра и кинематографа и способов, которыми они строят свои фикциональные миры. Театр может рассчитывать, главным образом, на возможности, предлагаемые ему диалогом — на основе реплик участников действия зритель реконструирует единый контекст изображаемых событий. В отличие от театра, кинематограф обладает непосредственной нарративной структурой. Он повествует при помощи образов, а реплики героев являются только частью единого рассказа о событиях, напоминая этим обычную для бумажной литературы условность повествования. Неслучайно в своем «Послесловии к фильму» режиссер так подробно описывает все трансформации драматургической структуры, которые он предпринял, чтобы превратить ее, по его же словам, в романную. Более продвинутые критики, и прежде всего режиссеры, принявшие участие в дискуссии, понимают необходимость в подобных трансформациях и принимают их.

Но, если превращение драматургической в нарративную структуру воспринимается более или менее спокойно, не так обстоят дела с оценкой решения Рязанова превратить пьесу Островского в мелодраму. Кстати, то, во что режиссер превратил пьесу, не типичная мелодрама, а жестокий романс, как и настаивает название фильма. Тут оценка критики уничтожительная. Возможность предпринятой трансформацией достичь какого-либо иного смыслового воздействия, которое превратило бы разработанные Островским проблемы в проблемы близкие и нужные современному зрителю, не рассматривается. А стоило бы!

Есть жанры, какими, например, являются эпопея и ода, чья основная задача состоит в утверждении основ существую-

щего социального порядка. Другие жанры, однако, как, например, сказка, показывают, что существующий порядок, хотя и справедливый по отношению к общности, не является таковым по отношению к конкретному человеку. Поэтому их основной принцип конструирования связан с возможностью выйти за пределы социальной структуры и добиться определенной, хотя и условной, социальной справедливости.

Таким же является и жанр баллады. Она появляется в эпохи бурных общественных перемен, когда обычные структуры, и прежде всего традиционная патриархальность, рушатся. В такие времена человек чувствует себя одиноким в окружающем его мире ненависти и начинает упорно искать выхода. В большинстве случаев этот самый выход осмысливается как индивидуальную предопределенность человека. Так именно и появляется мотив Судьбы. От того, что уготовила человеку судьба, зависит, в значительной степени, как он проживет свою жизнь. Подобная изначальная фаталистичность проявляется в том, что герой баллады, как правило, не является фигурой, активной в развитии сюжета — его сами события вовлекают в страшную и роковую коллизию.

Как бы ни были разнообразны их сюжеты и герои, баллады, по существу, можно свести к трем основным типам. Первый тип связан с незаслуженным страданием кого-то невиновного, чаще всего — молодой девушки. Второй тип баллады составляют сюжеты, при которых герой, хотя и нечаянно, все-таки нарушает установленный уже порядок. По многим признакам этот тип балладных сюжетов связан с мотивом трагической вины, разработанным в древнегреческой трагедии. В этом случае слушатель или зритель, хотя и тронутый страданиями героя, все-таки понимает справедливость подобного наказания и в его сознании происходит катарсис. Третью группу составляют сюжеты, при которых герой нарушает существующий порядок вполне осознанно, прекрасно при этом понимая все трагические последствия своих действий. В эпоху романтизма, однако, нарушение статус-кво — рекомендуемая модель поведения, и поэтому данный тип баллады восприни-

мается как средство глорификации, независимо от высокой цены, которую герой вынужден заплатить за свою дерзость⁸.

По существу, жанр мелодрамы, как и специфическое русское явление «жестокий романс» являются вариантами баллады. С особой силой это относится к жестокому романсу⁹. В нем можно выделить чуть больше десятка основных сюжетов. Отличаются они друг от друга главным образом причинами трагедии, а выбор концовок вовсе невелик: убийство, самоубийство, смерть героя от горя. Излюбленный сюжет жестокого романса — совращение девушки коварным соблазнителем. Обманутой остается либо умереть с тоски, либо свести счеты с жизнью, либо отомстить. В отличие от баллады, в жестоком романсе нет мира потустороннего. Всюду только злодейство и ответное страдание героев. Такое миропонимание отражает глубокие сдвиги в народном сознании. Под влиянием примитивно истолкованных обрывков научных знаний рушились традиционные религиозные и мифологические представления, и люди испытывали острое чувство враждебности окружающего мира, духовной незащищенности и жизненного краха¹⁰.

Жанр жестокого романса появляется в среде мещанства где-то во второй половине девятнадцатого века. В отличие от традиционной баллады он является жанром городской культуры и отражает глубинные социальные перемены и срывы патриархального сознания. А его совпадение во времени с появлением пьес Островского и, прежде всего, «Бесприданницы» вряд ли случайно. На самом деле великий драматург отражает те же социальные и духовные трансформации, которые нам уже знакомы из «Послесловия» Рязанова. Если мы

⁸ Смирнов, Ю. И. *Восточнославянские баллады и близкие им формы*, М.: Наука, 1988 (Подробное описание балладных сюжетов); Панов, Александр. *Художественная система на Ботевата поезия*. София, 2012 (Полное описание баллады как жанра).

⁹ Тростина, М. А. Жестокий романс: жанровые признаки, сюжеты и образы // *Новые подходы в гуманитарных исследованиях: право, философия, история, лингвистика*. Межвузовский сборник научных трудов, Вып. IV, Саранск, 2003, с. 197—202.

¹⁰ Русская литература. Энциклопедия для детей. Москва: Аванта, 1998.

познакомимся с модным в наше время учебно-популяризаторским текстом, названным «кратким содержанием» пьесы, а потом сравним его с содержанием фильма «Жестокий романс», мы удивимся почти полному их совпадению. Такое совпадение наблюдается и по отношению типичных для жанра жестокого романса сюжетов. Почему, однако, общее решение пьесы, в полном ее варианте, не производит подобного впечатления?

То, что отличает пьесу Островского от балладно-мелодраматического ощущения мира, это отсутствие фаталистической предопределенности. Учитывая гуманистические традиции русской литературы девятнадцатого века, Островский сталкивает мир человека с его страстями, надеждой, ценностями и нравственными правилами, с одной стороны, с миром денег, с другой стороны. Да, действительно мир человека, который в русской литературе последней четверти девятнадцатого столетия приравнивается к уходящему миру дворянской культуры и образа жизни, рушится и постепенно уходит со сцены. В то же время, однако, конфликт все еще воспринимается как конфликт, подчиненный решениям человека и его воле. Человек должен бороться за свою судьбу и свои ценности — это тот гуманистический пафос, который внушает русская классическая литература. Даже в тех случаях, когда конкретный человек терпит крах и погибает, его человеческий мир, его моральные ценности остаются, не исчезают. В этом смысле гибель Ларисы, даже если мы рассмотрим ее в плане балладного сюжета, представляет, скорее всего, третий его тип, при котором герой сознательно противопоставляется заведенному порядку и существующим обстоятельствам, платя при этом дорогую цену за свою дерзость.

Тот самый гуманистический пафос утверждают и пьесы прямого наследника Островского — А. П. Чехова. Его пьесу «Чайка» с большой уверенностью можно рассматривать как продолжение «Бесприданницы». Сопоставление пьесы Чехова с сюжетом пьесы Островского раскрывает большие и знаковые совпадения. Даже на уровне символов, образ, которым обобщен зыбкий и находящийся под угрозой гибели челове-

ческий мир, один и тот же — Эльдар Рязанов в своем «Послесловии» несколько раз подчеркивает факт, что имя Лариса в переводе с греческого означает «чайка». А и в трагической кульминации фильма, незадолго до своей гибели, Лариса следит за полетом одинокой чайки. Этот символ уязвленной человеческой сущности прекрасно обобщен в эпизоде Чеховской пьесы, в котором писатель Тригорин обобщает в своем блокноте впечатления от рассказа Нины Заречной фразой: *«Случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее»*. В русской классической литературе судьбой управляют все еще люди, даже и в тех случаях, когда своими действиями они губят себя. Сам фатальный исход — тоже вопрос собственного решения. В пьесе Чехова Треплев застрелился, а в пьесе Островского героя, хотя в нее выстрелил неудачливый жених, пытается представить случившееся как свое собственное решение. Это, может быть, трагическая, но вполне осознанная попытка человека противостоять своему превращению в вещь или в пассивную жертву обстоятельств.

Проходит, однако, лет сто, и взаимоотношения между миром людей и выдуманной второй реальностью знаков — денег или идеологий — радикально меняются. Все начинается с утопии, что возможно найти способ уничтожить все конфликты и любое насилие человека над человеком. На самом деле, однако, человеческое полностью исчезает. Мир чувств, страстей, желаний, нравственных коллизий и ценностей поглощен ужасающей машиной тоталитарных идеологий, для которых судьба человека ничего не значит. Вот в какой обстановке фаталистический взгляд на мир вдруг начинает казаться вполне естественным. Своим решением разработать сюжет Островского в жанре мелодрамы и жестокого романа режиссер, в сущности, не хотел свести высокий классический текст к уровню массовой культуры, а попытался использовать мотив слепой судьбы, пожирающей людей, чтобы трансформировать смысл и внушение исконного сюжета во что-то более близкое к ощущениям современного зрителя.

Существует мнение, что фильм Рязанова как будто предугадывает то, что случится всего лет через десять — всепогло-

щающую власть денег и их губительное воздействие на мир человека. На самом деле нам не следовало бы говорить о каком-либо пророческом таланте режиссера. Мир второй реальности был полновластным хозяином и во времена съятия фильма. При этом, его воздействие на жизнь людей был намного страшнее, так как мир денег, в известной степени, более откровенный — там все ясно, все имеет свою цену, все можно купить и продать. Иными словами, человек сам может решить — быть вещью или не быть.

В пьесе Островского конфликт между миром людей и миром денег сложен и неоднозначен. В нем нет абсолютно невиновных. Каким-то образом каждый из героев, даже Лариса, стремится к деньгам. Герои все еще не осознали, что деньги лишь знак стоимости, но не сама стоимость. Поэтому и становятся жертвами этого своего заблуждения. Стремление каждого из них имеет две стороны: человеческую и иллюзорную, связанную с деньгами. Это касается даже Кнурова и Вожеватова, воплотивших в себя демоническую силу денег. Даже эти герои обладают своей сугубо человеческой жаждой счастья, но ошибаются в том, что могут достичь его благодаря своей экономической мощи. Но эта уверенность оказывается не что иное, как заблуждение, оказывается, что судьба человека зависит, в конечном счете, от его собственных человеческих страстей, желаний и ценностей; выстрел Карандышева является результатом сложной палитры чувств — ревности, унижения, уязвленной гордости, нежелания принять факт, что видят в нем смешную игрушку. Реплика Карандышева, когда он осознает, что он смешон и когда задается вопросом, надо ли за это казнить человека, является ключевой для понимания смыслового внушения пьесы.

Решив трансформировать жанр в сторону мелодрамы и жестокого романа, Рязанов, в сущности, нарушает равновесие между миром человека и миром второй реальности, на основе которой построена пьеса. В его фильме вторая реальность целиком поглощает в себя все человеческое и превращает отдельного индивида в беззащитную игрушку в руках слепой судьбы. В плане художественном этот эффект достигнут

двумя основными способами: переосмыслением роли Паратова и введением ракурса внешнего комментария, осуществленного при помощи музыкального сопровождения.

Решение представить Паратова иным, более «человечным» как будто противоречит функциональной роли, которую он должен играть в мире жестокого романса, роли фатального искусителя. Именно в этом, однако, и состоит режиссерская удача. Если бы Паратов был показан обычным фатальным соблазнителем, фильм действительно можно было бы отнести к парадигме массовой культуры.

Противоположное решение, однако, делает более сложным и возвышенным смысловое послание произведения. Паратов, так же как и Лариса, находятся во власти тех же человеческих чувств и стремлений к счастью. Актер Никита Михалков сыграл своего героя как положительного и обаятельного человека, живущего не только для того, чтобы блеснуть благодаря своему состоянию, но и чтобы испытывать настоящие человеческие чувства. Сцена в конце первой серии, в которой герой прокатывается с девушкой на борту «Ласточки», довольно показательна: в ней Паратов и вправду «блестящий барин», как человек и мужчина он по-настоящему обаятелен. Он, однако, позволил второй реальности завладеть им. А вместе с ним и Ларисой. Тут речь идет не о свободе выбора, когда человек сам решает кем ему быть; убежденность, что важны лишь ценности второй реальности, что простыми человеческими желаниями надо пренебрегать, оказывается фатальной.

Я уже несколько раз использовал понятие «вторая реальность» вместо понятия «власть денег». Сделал я это совершенно сознательно, чтобы расширить как можно больше смысловое послание фильма. В 1984 году власть денег не ощущалась так сильно, как сто лет назад или как десять лет спустя. В то же время власть идеологии, решающей что главное в жизни и что не главное, действительно была всепоглощающей.

Если идеология и установленный социальный порядок требуют от тебя определенного поведения, значит твоя исконно человеческая жажда счастья и любви является неоправданной слабостью. В подобной ситуации человек является не

в меньшей мере вещью, чем в ситуации откровенной купли-продажи, только здесь он подчинен не столько деньгам, сколько воле номенклатуры. Вот как мотив фатальной предопределенности и проказ слепой Судьбы становится определяющим для раскрытия смыслового послания фильма.

В тексте Островского этот мотив только слегка затронут. И не могло бы быть иначе, поскольку иное противоречило бы гуманистическому пафосу произведения. Решив, однако, вывести этот мотив ведущим при построении смыслового послания фильма, Рязанов должен был еще решить, как передать его зрителю и поставить его печать на все происходящие события. Он сумел добиться нужного художественного эффекта посредством музыкального комментария и внушений музыки. В своем «Послесловии» он не раз подчеркивает роль музыкального сопровождения.

Историю о бесприданнице я почувствовал сразу же как печальную песню, как грустный романс. Не как мюзикл, где герои бы пели вместо того, чтобы выясняться нормально, а как драматическую вещь, напоенную музыкой, романсами, песнями. Название «Жестокий романс» возникло буквально в первые же дни, когда я принял решение о постановке (...) Мне показалось, что «Жестокий романс» название верное и емкое. Оно в какой-то степени определяет и жанр вещи, в котором я собирался ее ставить¹¹.

В одном из писем зрителей, опубликованных в «Литературной газете» упоминается о брехтовском приеме, которым Никита Михалков решает образ Паратова и согласно которому актер будто комментирует поступки своего героя. Тот же принцип театра Брехта лежит в основе единого решения фильма. Известно, что в постановках Брехта в ключевых местах действие прерывается, и в интерлюдии исполняются песни, мотивы которых являются своеобразным комментарием происходящего на сцене. В фильме Рязанова этот прием применяется и звучит полной силой.

В сущности, песни, чьи тексты специально подобраны режиссером, разрабатывают два основных мотива. Первый из

¹¹ Там же. С. 170.

них — о силе человеческой страсти и мечты. Наиболее ярко и в то же время ясно он разработан в романсе «Под лаской плюшевого пледа», написанном на стихи Марины Цветаевой, который Лариса исполняет. В этом романсе она как будто раскрывает саму себя, свою жажду любви и счастья, но и свой страх, что не обнаружит их в жестоком мире, ее окружающем.

Второй мотив, выведенный еще более решительно, это мотив всемогущества Судьбы, представленной чуть ли не законом природы. Мотив появляется несколько раз — в песне Паратова на стихи Киплинга и в романсе «Я словно бабочка к огню». Стихи последнего романса написаны самим Рязановым, который после долгих и безуспешных поисков точного текста, нужного для раскрытия данного мотива, сам его сочиняет.

Интересно узнать, как на основе длинной поэмы Киплинга «За цыганской звездой» композированы обе песни Паратова. В первой серии, на борту «Ласточки» он поет четыре строфы, одна из которых вводит мотив судьбы скорее как взаимную предопределенность мужчины и женщины. Во второй серии, во время пикника «с цыганами и шампанским», Паратов исполняет новый вариант, состоящий из шести строф, в котором мотив судьбы переплетается с образами грозы, грусти, божьей метлы, выметающей океанскую пыль и т. д. Кроме того, исполнение сопровождается цыганским хором, что превращает лирический романс первой серии в неистовое и страшное веселье во время больших испытаний. В следующую минуту Лариса делает решительный шаг — идет в каюту Паратова, тем самым окончательно компрометируя себя.

Внушение песни «Я словно бабочка к огню» вполне понятно — она вводит мотив вызванного неизвестной силой влечения девушки к ее искусителю, мотив измены и предательства и словно комментирует происходящее на экране. Кроме словесного исполнения музыкальная тема этой песни появляется каждый раз, когда действие проходит через какой-либо решающий этап развития. Обе ключевые сцены — та, в которой Паратов пытается убедить Ларису, что не он ее бросил, а она его обманула, и вторая, в которой Паратов, договорившись

с Кнуровым и Вожеватовым, уговаривает Ларису присоединиться к веселой компании на «Ласточке», проходят на музыкальном фоне той же песни. Зритель будто слышит «Я словно бабочка к огню» как раз в то самое мгновение, когда Лариса принимает решение пойти с Паратовым на пикник. Вряд ли можно подобрать более ясное внушение.

Важно отметить, что ни одна из звучавших в фильме пяти песен сама по себе не жестокий романс и не баллада. Их функция в том, чтобы введением отдельных мотивов, характерных для баллады и жестокого романса: судьбы, предательства, невинной жертвы, неистовой жажды любви и т. д. — превратить весь фильм в жестокий романс. Такой прием чрезвычайно смелый, и в то же время довольно интересный.

Итак, каков результат смелого эксперимента Эльдара Рязанова? Действительно ли трансформация «Бесприданницы» в мелодраму, исполненную «песней-пляской», подчиняется массовому вкусу и опошляет классический текст, или у нее иная функция? На мой взгляд, рискованный шаг, предпринятый режиссером, вполне себя оправдал.

Во-первых, фильм действительно сумел приблизить классический текст к ощущениям и взглядам современной публики. Во-вторых, что важнее, посредством трансформации смыслового потенциала произведения и деликатно усилив тему неумолимой Судьбы, пожирающей героев и не дающей им никакой возможности собственного выбора, Рязанов сумел изменить гуманистическое послание Островского и адаптировать его к современным условиям. Со времени создания «Бесприданницы» прошло более ста лет. За этот период человечество пережило век больших утопий и социальных экспериментов, уничтоживших в своих тоталитарных машинах миллионы человеческих судеб. После такого гуманитарного опыта пафос русской драматургии конца девятнадцатого столетия с ее преклонением перед уходящим красивым миром и внушением, что несмотря на все невзгоды человек должен сохранить в себе человеческое и не подчиняться обстоятельствам, выглядит несколько неубедительным. Может ли отдельный человек противостоять безмилостному ходу тоталитарной ма-

шины, сыгравшей роль фатальной судьбы в жизни нескольких поколений?

Сегодня можно считать, что казус «Бесприданница» vs. «Жестокий романс» решен в пользу фильма. И победа заключается, прежде всего, во внушении, которого фильм достиг: человек с его желаниями, страстями, ценностями и волнениями не должен быть подвластным манипуляциям, которые могут загнать его в западню второй реальности — денег, власти или иных знаков жизни. Как же нужен нам этот пафос сегодня, когда деньги снова начинают казаться воплощением неутомимой Судьбы!