

УДК 821.161.1.0

doi: 10.18101/1994-0866-2016-2-144-160

**«Губернатор» Леонида Андреева на экране:
к проблеме киноинтерпретации литературного текста**

© **Высочанская Анастасия Максимовна**

аспирант филологического факультета, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Россия, 119991, г. Москва, ул. Ленинские горы, ГСП-1

E-mail: stasyaleto@yandex.ru

© **Монисова Ирина Владимировна**

кандидат филологических наук, доцент кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Россия, 119991, г. Москва, ул. Ленинские горы, ГСП-1

E-mail: monisova2008@yandex.ru

Статья посвящена киновоплощениям известного рассказа Л. Андреева «Губернатор», в которых отразился дух разных эпох и использован принципиально различный киноязык. В одном случае прослеживается движение в сторону от претекста, не свойственный последнему агитационный пафос, а в другом случае — стремление соблюсти «букву» первоисточника, уловить его созвучие ситуации нового рубежа эпох, несмотря на значительную хронологическую удаленность друг от друга текста и фильма. Однако если в немой киноленте, искажающей содержание и стилистику оригинала, учтены художественные открытия модернизма, идет работа с лейтмотивами и интертекстом, то позднейшая экранизация считывает только социально-психологический план первоисточника и не выходит за пределы реалистической поэтики.

Ключевые слова: киноверсия, киноязык, экранизация, претекст, интерпретация, интермедальность, психологизм, темпоритм, внешнее, внутреннее, нарратив.

В статье 1926 г. «Леонид Андреев» Д. Святополк-Мирский охарактеризовал писателя как «пессимистичного толстовца» и указал на типологическую связь между «Смертью Ивана Ильича» Л. Толстого и рассказом Л. Андреева «Губернатор» (1905 г.) — в обоих случаях предметом художественного исследования становится ожидание смерти. Герои имеют одно и то же отчество, что делает их «братьями» по судьбе. Но, в отличие от пафоса религиозного возрождения, которым отмечен финал толстовского рассказа, концовка «Губернатора», по словам критика, — это *«равнодушная покорность неизбежному»* [6, с. 616]. Писатели избирают разный подход к обработке материала (сознание человека, обреченного на смерть и знающего это), их отличают и эстетические установки (если у Л. Толстого — реализм, граничащий с натурализмом, то у Л. Андреева — реализм с чертами экспрессионизма). Иван Ильич накануне смерти приходит к переосмыслению жизненных ценностей, тогда как у Петра Ильича разрозненность мыслей — *«казалось, что и с мыслями, как с людьми, его соединяла только вежливость и привычки»* [1, с. 143] — сочетается с твердым нежеланием

прятаться от мести тех, чьих близких расстреляли по его приказу. Ситуация обреченности вызывает ассоциации и с «Процессом» Ф. Кафки, где абсурдная мысль о неизбежности суда и казни и восприятие ее окружающими как логического следствия неких действий главного героя подчиняют себе объективную реальность. Так и мир Ивана Ильича сужается до его собственной болезни, а мир Петра Ильича, напротив, расширяется до масштабов государства (социальная проблематика привнесена образами рабочих и женщин, также упоминается Петербург) и целой Вселенной (образ Закона Мстителя).

Как и другие произведения писателя, отличающиеся необычностью материала и стилевой экспрессией, рассказ «Губернатор» привлек внимание отечественных кинематографистов. Представляет интерес то, какими способами интерпретаторы передают при интермедиальном переводе смысл и ключевые образы литературного оригинала. Речь пойдет о двух экранизациях рассказа Л. Андреева: немой черно-белой киноверсии 1928 г. под названием «Белый орел» режиссера Якова Протазанова и цветном звуковом фильме 1991 г. «Губернатор» Владимира Макеранца (рис. 1). Их сопоставление друг с другом и с андреевским текстом дает материал к размышлению о возможности диаметрально противоположных прочтений классического произведения. Интерпретационные расхождения связаны не только с идеологическим и социокультурным контекстом эпохи создания киноадаптации, но и с особенностями и возможностями художественного и технического арсенала, доступного киноискусству и востребованного в тот или иной период его развития. Добавим к этому разную меру давления киношаблонов и «звездных» амплуа, а также специфику обживания пространства кино театральными актерами с устоявшейся манерой игры, сформированной разными школами.



Рис. 1

Теоретик кино А. Базен утверждал, что вольные интерпретации экранизируемых произведений являются залогом прогресса кинематографического языка [4]. В 1920–1930-е гг., когда деятели кино стремились выработать новаторскую систему визуальных и постановочных приемов, специфических для искусства экрана, на первый план выдвигался эксперимент. Режиссеры немого кино, восполняя отсутствие звучащего слова, экспериментировали с методами обработки и передачи текста. Но, в отличие от кинолент, снятых по оригинальному сценарию, экранизации классики были обречены на столкновение с определенным зрительским ожиданием. Так, В. Вульф утверждала, что альянс кино и литературы невозможен, так как литература передает «внутреннее», а кинематограф — скорее, «внешнее», поскольку в центре его внимания — визуальное [3]. А. Базен, однако, вслед за С. Эйзенштейном отмечал положительное влияние литературы на кино и обратное влияние кино на литературу, обоюдно обогащающее их [4]. И хотя до сих пор находятся противники экранизаций — «нечистого кино», — литературные произведения разных жанров продолжают адаптироваться для экрана, и нередко весьма успешно. Однако вопросы о том, как лучше представить зрителю знакомый художественный текст, с одной стороны, и можно ли посредством киноадаптации выявить новые смыслы литературного оригинала — с другой, остаются одними из самых интересных и проблематичных в кинопроизводстве.

О создании и прокате «Белого орла» критик Н. Лебедев писал: *«Поводом для обращения к далеким от запросов современности произведениям И. Шмелева* и Л. Андреева было стремление руководства «Межрабпом-Руси» выпустить фильмы с участием корифеев МХАТ — И. Москвина и В. Качалова»* [5]. При этом оригинальные тексты подверглись существенной переработке. *«Нам хотелось, — вспоминает О. Леонидов, один из авторов сценария (наряду с Я. Уриновым и самим Протазановым), — видеть Качалова в таком образе, где он мог бы (по К. С. Станиславскому) сыграть «злого в добром» и «доброе в злом». Эти предпосылки и привели нас к «доброму» губернатору из рассказа Леонида Андреева»* [5]. Роль в фильме Я. Протазанова оказалась первой и единственной работой в кинематографе гения русской сцены. Личное обаяние актера вызывает зрительскую эмпатию, слова губернатора, обращенные к бюсту императора: *«Закачались мы с вами, Ваше Величество!»*, звучат эмоционально убедительно и выносят на поверхность связь андреевского рассказа с событиями «Кровавого воскресенья». Контраст ему создает В. Мейерхольд в роли зловещего, лишённого признаков человечности сенатора — «нетопыря», прототипом которого стал одиозный государственный деятель Г. Победоносцев (рис. 2).

Прошедший к этому времени путь от мхатовской школы до «Театрального Октября», В. Мейерхольд создает на экране не характер, а скорее лаконичную выразительную маску жестокого и циничного

* Имеется в виду фильм «Человек из ресторана», снятый почти одновременно по мотивам одноименной повести Шмелева.

царедворца. Для популярной кинозвезды тех лет Анны Стэн специально была написана роль гувернантки (рис. 3).



Рис. 2



Рис. 3

Их персонажи введены в фильм в процессе изменения общей концепции текста в сценарии. От сюжета рассказа остается лишь событийный каркас: ситуация расстрела бунтующих рабочих и убийство заглавного героя в финале. Переживания Петра Ильича (в фильме он Мишель — переименование на французский манер усиливает мотив отчуждения от народа) заметно редуцированы, на первый план выходит действие, большая часть которого дописывается сценаристами. Сам Андреев в статье «Письма о театре» предвидел путь, по которому пойдет «Великий Кино», отдающий, в отличие от чаемого писателем театра «психэ», предпочтение внешней эффектности и событийности [2]. Так, в фильме появляются эпизоды с участием царского сановника, сцена награждения губернатора орденом Белого Орла, придумано покушение гувернантки на его жизнь,

конфликт с маленькой дочерью, история рабочего-предателя Шпика и убийство им губернатора — все это в оригинале отсутствует. В. Качалов при внешнем соответствии описанному в рассказе типу («высокий, широкоплечий, воинственный» [1, с. 143], грузность, «тяжелая поступь») представил персонаж, весьма далекий от андреевского. Его герой обаятелен, полнокровен, не зол от природы, но при этом тщеславен, алчен, похотлив, трусоват и беспринципен. Актер в данной роли почти вписывается в рамки типичного для него кинематографа амплуа злодея-буржуа, который в финале получает по заслугам. Толстовские аллюзии из киноверсии, естественно, исчезают. Сомнения и раздумья настигают протазановского губернатора уже после содеянного (и то ненадолго, сменяясь страхом за свою жизнь и обидой на «неблагодарных» подопечных), более того, показано, как он яростно машет платком, отдавая приказ к расстрелу (у Л. Андреева этот жест выглядит вынужденным), и театрально злорадствует потом.

Отметим принципиальные идеологические моменты, привнесенные в киносценарий: действия губернатора санкционируются сверху (сенатор настойчиво напоминает ему о необходимости «твердой власти») — так реализуется мотив кровавого режима и, как уже было сказано, подчеркивается аналогия с январскими событиями 1905 года. Также убийцей губернатора становится не революционер-террорист, а потерявший работу озлобленный сексот — заявляется (в том числе и устами большевистского агитатора) негативная позиция большевиков по отношению к террору, их оружие мирное — стачки, голодовки и пр. Если в рассказе лейтмотивом проходит мысль о неизбежности убийства губернатора, озвученная многими персонажами (создается ситуация всеобщего напряженного ожидания), то в «Белом орле» гибели губернатора ждет только простой народ, жаждущий справедливой мести.

Интересно отметить, что в 1912 г. Я. Протазанов снял по андреевской пьесе «Анфиса» одну из первых психологических отечественных кинодрам, которая, к сожалению, не сохранилась, следовательно, даже после смерти писателя (1919), имея опыт совместной с ним работы, режиссер мог максимально точно реализовать авторскую задумку на экране. То же можно сказать о В. Качалове с его широчайшим драматургическим диапазоном: к этому моменту за плечами у актера роли Гамлета и Дон Жуана, Репетилова и Гаева, Каренина, Ивана Карамазова и Ставрогина, Тригорина и Астрова, даже Николая I в пьесе Д. Мережковского о декабристах. Есть и опыт участия в постановках произведений Л. Андреева: «Анатэма» (заглавный персонаж) и «Екатерина Ивановна» (Георгий). Но перед кинематографистами была поставлена иная задача, она предусматривала кардинальное изменение первоисточника в соответствии с решением задач революционного времени и искусства. Первые два варианта сценария фильма об обреченности старого мира, который Я. Протазанов, недавний эмигрант, задумывал показать без карикатурных красок, были запрещены Главреперткомом. Прошел только шаржированный, третий, — как в фарсовой пьесе М. Булгакова «Багровый остров», где цензор требует вычистить все «контрреволюционные» элемен-

ты спектакля, — зато удалось сохранить название с озвучиванием отрицательно маркированного для той эпохи белого цвета. Однако позиционирование «Межрабпом-Русью» данной киноленты как величайшего достижения отечественного кинематографа было явным преувеличением, о чем писала в свое время газета «Правда»: *«Как мировой боевик, как революционная драма и даже просто как драма реалистическая «Белый орел» не удался. В борьбе кино с андреевским текстом победил Л. Андреев, и ясно видишь, какие мучения претерпели в этой борьбе и сценарист, и режиссер, и актеры, и, вероятно, даже... Главрепертком»* [5].

Для современника «Белый орел», с одной стороны, раритет, бесценный документ времени и искусства, возможность увидеть работу легендарных мастеров театра и кино. Лента была отреставрирована в 1990-е гг. компанией РТР-фильм при поддержке Госфильмофонда — освежены титры и проработан аудиальный план (оригинальный саундтрек написал Т. Буевский, режиссером звуко- и видеозаписи выступил Ю. Котов). С другой стороны, фильм, зарекомендованный его создателями как драма, будет восприниматься современным зрителем под знаком других жанров — и даже не столько как наивный боевик, сколько как трагикомедия или фарс — что еще дальше уводит от первоисточника. Сатирические краски, которые в фильме использованы для изображения представителей власти (грозный сановник, который принимает слабительное и мечется по комнате, чиновник, кланяющийся мягким игрушкам в доме начальника, и т. д.), по-прежнему считаются, но становятся для сегодняшнего зрителя только частью общего (не предусмотренного создателями фильма) комического эффекта. Такой рецепции способствуют прямолинейный агитационный пафос киноленты, утрированная актерская игра и причудливый грим в совокупности с нарочитой постановочностью многих сцен, а также мажорный и несколько игривый саундтрек и закадровый смех (два последних элемента привнесены современными реставраторами и, вероятно, учитывают изменения в восприятии материала).

Д. Бойэм описала два подхода режиссеров к литературной основе экранизации. В первом случае сразу устанавливается связь с литературным источником: например, фильм открывается образом книги на экране, иногда она перелистывается, по ней могут идти титры (характерный пример — «Дневник сельского священника» Р. Брессона). Во втором случае акцентируется активность режиссера: например, через указание его фамилии в самом названии (фильм «Казанова Феллини» — заявлено субъективное режиссерское прочтение). В случае с «Белым орлом» изменено название претекста: в качестве ключевой детали в фильме выступает награда, полученная губернатором за расстрел рабочих. Так создатели киноленты выражают осуждение в адрес всей государственной монархической системы, считающей похвальным применение насилия против народа. Фильм «Губернатор» 1991 г., напротив, сразу устанавливает связь с первоисточником посредством сохранения не только оригинального названия рассказа, но и старинной орфографии. Кроме того, в финале напоминает, что фильм снят по мотивам одноименного произведения Л. Андреева.

Вторая картина более канонична и в жанровом отношении. Ее создатели стремятся идти за автором рассказа в воспроизведении текста, сюжета, характеров и атмосферы эпохи, сохраняют рефлексивный психологический план. Модернизация осуществляется корректно и строится на созвучности экзистенциальной и социальной проблематики двух рубежей эпох, а также на переосмыслении советской идеомифологии. Губернатор, как и у Л. Андреева, показан человеком, обремененным властью и совершившим преступление против собственного народа, но он ощущает это как роковую ошибку, за которую его ожидает расплата, и он покорно идет ей навстречу. Исполнитель главной роли Борис Химичев не только передает и, пожалуй, усиливает ту потерянность и пустоту, которые испытывает андреевский герой после расправы над рабочими, но и подчеркивает его мучительные колебания перед принятием решения о расправе. Фактура актера лишь отчасти соответствует внешности героя рассказа: снимается грузность, тяжелая поступь. Он выглядит более интеллигентным, утонченным и усталым — благородство облика способствует более сочувственному восприятию киногероя зрителем. Если Петр Ильич в рассказе показан внешне непоколебимым и величественным государственным человеком, вплоть до последних двух недель своей жизни, когда он ходит по городу, «как призрак», то Петр Ильич в фильме выглядит подавленным в течение всего экранного времени — об этом говорят сутуловатые плечи, растерянное лицо, взгляд героя, временами отсутствующий, будто опрокинутый внутрь. В рассказе подчеркивается двойственность характера: свою «губернаторскую» сущность герой ощущает как нечто чуждое человеческому характеру, но вместе с тем она — неотъемлемая его часть. *«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 подобная раздвоенность затушевана, идет смещение в сторону человеческой ипостаси личности главного героя, явно довлеющей здесь над официальной, государственной. Во время расстрела губернатор только поднимает платок, но не взмахивает им, как в рассказе, из-за чего у зрителя создается впечатление, что Петр Ильич не отдавал приказа стрелять, а его подчиненные сами поторопились совершить это злодеяние.

Важный момент киноадаптации текста, особенно психологического, — соотношение в ней «внутреннего» и «внешнего», как отмечает профессор П. Уэллс [7]. Кино, как правило, стремится визуализировать в крупном плане, мимике и жесте или озвучить в диалогах, закадровом тексте внутреннюю жизнь литературных героев, может использовать для этого музыкальное сопровождение. Раздумьям и переживаниям заглавного героя в рассказе отводится большое место (использованы внутренние монологи, прямой авторский комментарий и несобственно-прямая речь). В фильмах они не представлены ни в виде закадрового голоса, ни в виде субтитров (повторяющийся титр «КАК ЭТО СЛУЧИЛОСЬ?» в «Белом орле» озвучивает не столько вопрос, задаваемый губернатором самому себе, сколько нарративный ход, который позволяет показать утро накануне расстрела глазами нескольких

участников и свидетелей). Flashback трагических событий на экране не представлен, в то время как в рассказе воспоминания о них преследуют губернатора, и с этого собственно начинается повествование: *«Уже пятнадцать дней прошло со времени события, а он все думал о нем — как будто само время потеряло силу над памятью... О чем бы он ни начинал размышлять — о самом чуждом, о самом далеком, — уже через несколько минут испуганная мысль стояла перед событием и бессильно колотилась о него, как о тюремную стену... Точно он жил в комнате, где тысячи дверей, и какую бы он ни пробовал открыть, за каждой встречает его один и тот же неподвижный образ: взмах белого платка, выстрелы, кровь»* [1, с. 100]. Кинематографисты своими средствами передают центральный мотив произведения. Протазанов пользуется авторской «подсказкой» — рефренным повтором по тексту (с небольшими вариациями) фразы: *«И снова перед ним... взмах белого платка, выстрелы, кровь»* [там же, с. 105]. В «Белом орле» этот образ, напоминающий о расправе, визуально закрепляется через неоднократное повторение в разных мизансценах судорожного жеста руки героя, сжимающей платок, вплоть до заключительного эпизода, когда испуганный губернатор автоматически машет им в сторону убийцы — и звучит выстрел. В фильме В. Макеранца эта деталь не акцентирована, зато озвучены некоторые фрагменты внутренних монологов андреевского героя — например, Петр Ильич размышляет вслух в присутствии подчиненного о том, что его непременно убьют, и убьют из револьвера, а не бомбой: бомба для тех, кто прячется, а он прятаться не намерен. Однако в обоих кинолентах пропадает одна из очень важных в рассказе «внутренних тем» — попытки губернатора осмыслить народную жизнь в разрозненных деталях и фактах, его «непонимание» голода, детской смертности, пораженность степени бедности, при которой оказывается возможным носить оловянные обручальные кольца. Но этот пласт жизни так и остается для него непроницаемым, непознанным. Таким образом, значительная часть внутренней речи опущена и в звуковом фильме, зато важным выразителем настроения героя является сопровождающий его тревожный музыкальный лейтмотив. Он озвучивает мучительную рефлексия — прием особенно удачно работает в сцене, когда знакомый мотив «наплывает» на губернатора, слушающего игру дочери на фортепиано, и «перебивает» исполняемую ею музыкальную пьесу. В какой-то мере компенсирует утраченный текст и игра Б. Химичева в крупных планах, в том числе без слов. Но так или иначе редукция «внутреннего» приводит к упрощению, спрямлению характера главного героя не только в идеологически искаженной киноверсии 1928 г., но и — не столь радикально — в позднейшей адаптации рассказа.

Видоизменяется в фильмах и собственно «внешний» план претекста — взгляд на губернатора со стороны, воплощенный в многоголосии людей из народа и представителей губернаторского окружения. И здесь в первую очередь важна реализация оппозиции «власть — народ». У Протазанова данная оппозиция является ключевой, так как внимание зрителя сосредоточено на социальной проблематике и конфликте привилегированных классов общества (губернатор, сановник, архиерей) и угнетаемого рабочего класса

(гувернантка, заводчане). Присутствует и элемент открытой пропаганды в кадрах с листовками и изображением ужина богатого и голодовки нищего сословий (посредством параллельного монтажа — рис. 4).



Рис. 4

Вводится по идеологическим же соображениям (советское государство позиционирует себя как «семью народов») совершенно отсутствующая в рассказе тема антисемитизма имперских властей (негативная реакция петербургского сановника в адрес еврейских представителей на губернаторском приеме). Для самого губернатора удержание власти становится главной целью (он исполняет наказ из Петербурга). Его ближайшее окружение мало дифференцировано и подано сатирически: чиновники трусливы и глупы (боятся ездить с «обреченным» начальником, принимают крестьянскую котомку за бомбу и т. п.), жена погружена в бытовые заботы и не замечает ни нарастающей тревоги, ни интереса мужа к красивой гувернантке. Исповедальные сцены героя с сыном в фильме не включены, зато введена линия маленькой дочери, враждебно настроенной к жестокому отцу. Значительно расширен и «активизирован» противоположный лагерь: рабочие, агитаторы, заключенные (в фильме множество массовых сцен), подчеркивается не стихийность, но организованность и слаженность их действий. Пропадает андреевский мотив фатальности происходящего, так как убийство осуществляет озлобленный и разоблаченный рабочими доносчик (изменение мотивации), а также принципиально важный момент «непроницаемости» для губернатора народной души и воли (в рассказе народ уподоблен камню, дереву, олову). Фильм работает на простом контрасте, акцентируя классовые противоречия: если у Андреева раненые отводят глаза от губернатора, приехавшего их навестить, то у Протазанова герой посещает не госпиталь, а тюрьму и заключенные выражают ему свое презрение и поют революционную песню. Но, что интересно, для доказательства иной, чем в рассказе, идеи здесь используется аналогичный прием: андреевскому губернатору кажется, что отовсюду, как гул, несется мысль «Поздно!» (реализация во внешних ощущениях его внутренней тревоги), в фильме эта мучительная мысль подменяется выражением классовой ненависти — здесь это революционная песня, несущаяся к губернатору из всех тюремных окон. Постановочные крупные и сред-

ние планы (коллективные в том числе), а также емкие (но не андреевские) титры призваны передать народную ненависть к кровавой власти и готовность бороться с ней.

Уже отмечалось значительное расширение хронотопа в фильме Я. Протазанова за счет выведения во внешний событийный план образа Петербурга. В первых кадрах его визуальный облик выстраивается кинематографистами, как можно предположить, с опорой на пушкинского «Медного Всадника» и в целом на петербургский «текст» русской литературы: один за другим возникают на экране основные символические объекты северной столицы — памятник Петру I, Александрийский столп, Адмиралтейская игла, а далее прищипоренный конь, чугунный орел, атланты и т. д. За счет ракурса съемки «снизу вверх» объекты застывают «в неколебимой вышине», давят на зрителя — создается выразительный метанарратив (рис. 5).



Рис. 5

Персонифицирован Петербург не только в образе сановника, нам показана рука самого императора, подписывающего приказ о награждении губернатора на столе, где нарочито нагромождены пепельницы и канцелярские принадлежности с изображением орла. Весь арсенал приемов, показывающих властную вертикаль, призван убедить зрителя в несправедности, враждебности человеку самодержавной власти, частью которой является губернатор. Но подчеркивается и выморочность, уязвимость режима, уничтожающего собственный народ, — в фильме используется прозрачное иносказание: первая пуля, адресованная губернатору, попадает в стоящий рядом бюст Николая II.

В фильме В. Макеранца, как и в рассказе, проблема отношений власти и народа не является центральной, на первый план выдвигается фигура заглавного героя, у которого *«неподвижно стоит в мозгу... труп прошедших событий, лишенный погребения»* [1, с. 105]. Не выражен острый социальный контраст и на уровне деталей: в отличие от богатого дома губернатора и тем более дворца сановника в «Белом орле», здесь глава губернии и его семья окружены довольно скромным интерьером, Петербург остается образом «внесценическим». Однако возникают и социально маркированные образы садовника, сошедшей с ума женщины, с одной стороны, и образы Судака, Козлова, архиерея, жены и сына губернатора — с другой. Сочувственно показаны не только пострадавшие, очеловечены в фильме и представители власти — фигуры в тексте скорее функциональные. Например, полицмейстер Судак (актер И. Краско) обладает простой располагающей наружностью (в фильме Протазанова это комичный низкорослый персонаж с огромными усами) и характером честного служаки, почти Максим Максимыча, храброго, верного долгу и губернатору, покушение на которого всеми силами стремится предотвратить. Чиновник по особым поручениям Козлов в исполнении А. Волхонского — незаметный и незаменимый человек, по пятам следующий за губернатором и глубоко озабоченный его неосторожностью, а не собственной безопасностью (в фильме Протазанова его, трусоватого щеголя, саркастически представил молодой М. Жаров). Образы губернаторской жены, остро чувствующей перемены, происходящие с мужем, и нарастание внешней опасности, а также сына-офицера, сторонника строгих мер, которому чужды отцовские сомнения и у которого *«все делится без остатка»*, в большей мере соответствуют литературным прототипам.

Более индивидуально, чем в рассказе, и скорее в негативной оценке даны здесь образы «мстителей» (молодых террористов, как у Л. Андреева), появившихся буквально из подворотни (полуразрушенный забор некоего дома на окраине дважды показан в фильме). В этом же ряду персонажей развязный тип, которого допрашивает и, ничего не добившись, гонит взашей Судак. Создатели фильма, не нарушая «буквы» текста, переставляют акценты. В рассказе создается атмосфера отстраненного ожидания убийства героя, об этом говорят, как о *«вещи, уже давно и бесповоротно кем-то решенной... как о солнечном затмении»* [1, с. 122]. Споры, если и возникали, не были особенно горячи и *«у людей образованных... быстро переходили на широкую теоретическую почву, а о самом губернаторе... забывали, как о мертвом»* [1, с. 122]. Таким образом, мотив классовой ненависти преобразуется в первоисточнике в некий фатальный Закон Мститель — о нем говорится в финале рассказа, и его «провидит» сам герой: *«... разве могут спасти казаки, и агенты, и стражники человека, у которого смерть вот тут, во лбу... кто же убьет меня, как не Россия?»* [1, с. 113] — говорит губернатор сыну. В фильме эти слова тоже звучат, но атмосфера всеобщего ожидания неизбежного здесь скорее заменяется атмосферой сгущающейся опасности, в которой мечутся представители силовых структур, возникают подозрительные субъекты и только погруженный в себя губернатор бродит

по городу в поисках своей смерти. Финальный эпизод убийства героя в фильме недвусмысленно снижает образы заговорщиков (у Л. Андреева они даны беспристрастно): молодые люди держатся неуверенно, переминаются в нетерпении, выстрелив, убегают, теряя улики, как нашкодившие школьники, и камера еще долго плывет, удаляясь вверх, над распростертым на земле стройным силуэтом в форме (рис. 6).



Рис. 6

Убеждает в сказанном и антитеза крупных планов: благородное, усталое лицо героя, седые волосы, оттеняющие ровный загар, нарядный мундир — и неряшливые, заросшие юнцы в черном — открыто проявляется сочувствие совестливому представителю власти и неодобрение (а не приятие как кары) действий заговорщиков.

Введение большого числа новых второстепенных персонажей в ленте «Белый орел» позволило создателям не только радикально изменить концепцию первоисточника, но и создать определенный темпоритм киноповествования, отличный от «тягучего» андреевского, иначе сформировать хронотоп, выстроить оригинальный мотивный план. Движение этих персонажей в кадре создает эффект постоянного действия и «калейдоскопичности» реакций на поступок губернатора, увеличивая темп и масштабность кинонарратива. При этом второстепенные линии тесно переплетаются с видоизмененной магистральной. Так, сановник мотивирует губернатора к проявлению жестокости, его образ дан одновременно в зловещей и сатирической подсветке: ведя официальный разговор с героем В. Качалова в начальной сцене, он вырезает силуэты человечков из бумаги и при этом время от времени направляет острие в сторону близко стоящего собеседника. Здесь

можно усмотреть, с одной стороны, мотив бесполезности начальственной «мертвой души» через отсылку к гоголевскому главе губернии, вышивающему по тюлю, а с другой, — мотив механистичности, антигуманности власти, для которой люди всего лишь безликие фигурки. Деталь подсказана претекстом и связана там с заглавным героем: *«Он спокойно, как о фигурах из папье-маше, думал об убитых, даже о детях; сломанными куклами казались они, и не мог он почувствовать их боли и страданий...»*, — читаем о губернаторе [1, с. 103]. Однако продолжение следует: *«Но он не мог не думать о них, он продолжал видеть их ясно — эти фигурки из папье-маше, эти сломанные куклы — и в этом была страшная загадка, что-то похожее на чародейство...»* [1, с. 103]. В фильме мотив, как видим, упрощается и первоначально связывается с образом сановника (далее он получит развитие, о чем ниже). Такая обличительная подача персонажа, как и героизированная — гувернантки, отражает отношение к этим типажам с позиций классового мышления. Гувернантка пытается, но не может убить злодея: ее положительная натура противится этому. Обида маленькой дочери на отца также проходит через весь фильм, отражая отчуждение семьи от «убийцы детей». Линия обезумевшей от горя женщины связана с центральной косвенно, она скорее иллюстративная, показывающая невинно пострадавшую от решения губернатора сторону и призванная убедить зрителя, что такой человек заслуживает смерти. В фильме 1991 г. при сохранении верности первоисточнику в области слова и темпоритма состав второстепенных героев остался каноническим, то же можно сказать и о персонажах «внесценических» — например, анонимах, от которых губернатор получает письма (в «Белом орле» они не упомянуты, есть лишь момент получения письма с угрозой). Здесь наиболее важен образ гимназисточки, пишущей, что будет оплакивать губернатора как дочь, хотя в рассказе письмо имело выраженный романтический подтекст.

Если говорить о мере сохранения текста первоисточника в фильмах, то в немой ленте он практически исчезает, в титрах остаются только обращенные к архиерею слова губернатора и записка со словами «убийца детей», все остальные эмоционально маркированные реплики придуманы сценаристами. В фильме В. Макеранца диалогическая составляющая рассказа сохранена в полном объеме, текст писем (они читаются вслух) сокращен и частично изменен, малая часть авторского повествования переведена в монологическую форму или визуализована, большая часть отсутствует.

Две киноленты, как мы пытаемся показать, резко разнятся не только сюжетно, концептуально, но и стилистически, обе так или иначе трансформируют художественную ткань рассказа. Немой фильм работает на визуальных приемах, многие из которых координируются с модернистской техникой (система лейтмотивов, интертекстуальный план, густая метафоричность нарратива и т. д.). При этом его создатели учитывают и цитируют культовые явления современного им кино. Например, образ каменного льва, данный в разных ракурсах в сцене расстрела рабочих, отсылает к знаменитому «оживающему» каменному зверю из фильма С. Эйзенштейна «Броненосец “Потемкин”» (1925). С одной стороны, это метафора предстоящей кары за пре-

ступление властей против народа (вскакивающий каменный лев появляется тогда, когда броненосец направляет орудия на штаб-квартиру виновников расстрела), с другой стороны, это метафорическое выражение ужаса, который испытывают даже каменные изваяния, видя происходящее. Другая цитата — кукла губернаторской дочери, оставленная на полу, которая ассоциируется с расстрелянными детьми рабочих (*«почему-то все девочки»*) — она отсылает и к приведенному выше фрагменту рассказа Л. Андреева, и к сцене из «Трех толстяков» Ю. Олеси (1924), когда гвардейцы, разгоня восставших, выбрасывают из окна куклу наследника Тутти, и к сцене с детской коляской, беспомощно скачущей по лестнице, в том же фильме С. Эйзенштейна. Вводится мотив невинной жертвы, непростительности детских страданий. Вообще образ игрушки становится в фильме Я. Протазанова лейтмотивным и многозначным: кроме бумажных человечков в руках сенатора и игрушек губернаторской дочери есть еще отсутствующий в рассказе эпизод «разговора» героя с тряпичной фигуркой в колпаке о том, «как это случилось», — он сопровождается закадровым смехом, который, вероятно, призван подчеркнуть обреченность самого героя. Нарратив также усложняется противопоставлением топосов Петербурга и провинции, богатого губернаторского дома и бедных улиц города, собора и тюрьмы как контрастов «высокого», но подлого — и «низкого», но благородного сословий; а кроме того, манипуляциями с хронотопом, включающим в себя четыре flashback'a.

Напротив, фильм «Губернаторъ» довольно прост в плане визуальных и нарративных эффектов, техническое экспериментаторство выражено в нем мало; исключение составляет только замедленная съемка разбивающейся вазы в начале сцены волнений. Этот кадр отражает субъективное, «заторможенное» восприятие губернатора (он останавливается и оборачивается в сторону, после этого следует эпизод с вазой) в момент народного волнения. В остальном преобладают нейтральные ракурсы и движения камеры, наблюдается обилие крупных планов и минимум массовых сцен. Несмотря на установку идти за претекстом «след в след», создатели фильма игнорируют многие из пронизывающих его лейтмотивов, теряются рефренные повторы, которые вполне переводимы на киноязык, ослаблена, как уже говорилось, идея фатальности. Уходит мотив тяжелой «государственной» поступи (*«ходят так губернаторы»*), многократное уподобление героя мертвецу, *«церемониальным маршем ищущего могилы»*; мотивы, сопровождающие образ народа (*«на нас железные кольца»*) и др. В результате экранизируется только социально-психологический пласт претекста.

Различия в киноинтерпретациях обусловлены различными идейно-художественными установками их создателей. «Белый орел» ориентирован на злободневную социальную проблематику, это, можно сказать, «перспективная» адаптация рассказа Л. Андреева, учитывающая в первую очередь характер эпохи постановки — десятилетие Октябрьской революции. «Губернаторъ», напротив, ретроспективен, на что указывает архаичная орфография заглавия, он ориентирован на воссоздание рассказа Л. Андреева и эпохи, в нем запечатленной, в которой авторы фильма почувствовали созву-

чие современности. Существенна и разница в художественном инструментарии и технических возможностях, которыми обладало кино в 1920-е и 1990-е годы, и прежде всего наличие или отсутствие в нем звучащего слова, что напрямую связано с полнотой или редукцией психологической составляющей. Для фильма Я. Протазанова, как и для большинства лент того времени, принципиальным являлось следование определенному кинематографическому сюжетному канону (при этом технический канон черно-белого кино еще подвижен, окончательно он сложится только к концу 1930-х гг.). В «Белом орле» присутствуют классическая интрига (зрительское ожидание связано с тем, будут ли отомщены расстрелянные рабочие), любовный треугольник (губернатор — жена — гувернантка), четкость сюжетного развития и прозрачно мотивированный финал. Если говорить о технической стороне киноленты, можно отметить эксперименты, основанные на взаимодействии таких элементов киноязыка, как *план и свет* (крупный план гувернантки с гневным взглядом при интенсивном фронтальном освещении); *план и ракурс* (вид снизу на петербургские объекты, вид сверху на разбегающуюся толпу); *план и ритм* (например, быстрый ритм и меняющиеся планы в динамичной сцене расстрела рабочих; быстрый ритм и одинаковые (крупные) планы в сцене разговора губернатора и гувернантки после расстрела); пространственные (дом губернатора и тюрьма) и временные (*flashback*'и) *монтажные склейки*; «накладывание» на кадр *черной рамки* (эффект вида из бинокля) как изобразительный прием работы с кадром; реальное и условное *время внутри кадра* (ускорение танцующих пар в финале: зритель понимает, что это метафора, а не дословное изображение); музыкально-шумовое сопровождение. Сочетание технического разнообразия, учета некоторых модернистских приемов организации материала и упрощенного, «овнешненного» сюжета в итоге дает далекую от оригинала кинопостановку — в титрах даже не указано, что фильм снят по рассказу Л. Андреева. Утрированная мимика и театральные жесты контрастируют со сдержанной стилистикой самого рассказа и второго фильма, в котором театральная экспрессия преодолена. В нем преобладают не технические, а постановочные художественные средства: например, толпа замирает и затихает, когда рабочий, разорвав на груди рубашку, требует правды, а губернатор тихо отвечает, что не знает, где ее взять. В результате этого контраста создается впечатление внутренней отстраненности Петра Ильича. В рассказе сцена с рабочим — это часть воспоминания, переданного в экспрессионистической манере, в фильме эпизод представлен «реалистически» — и это последовательная позиция создателей фильма: она проявляется и в детализации обстановки провинциального города, и в естественной манере игры актеров. Абсурдность и ужас описанной в рассказе ситуации передается за счет звуковых эффектов и неестественного замирания толпы, а также показа тел расстрелянных; передача части мыслей губернатора в форме монологической речи и чтение им писем вслух также относится к постановочным приемам. Аудиализация и визуализация тех моментов, включая мелкие детали, на которые обращает внимание писатель, — важная черта фильма В. Макеранца. Так, если в «Белом орле» количество жертв

указано только на бумаге, в «Губернаторе» погибшие изображены, как в рассказе: *«убитые, под полосой серого брезента, лежали двумя правильными рядами, как на какой-то необыкновенной выставке»* [1, с. 101] (один из них, как и в первоисточнике, лежит с закинутой рукой). Внимание к деталям литературного произведения говорит о бережном отношении создателей фильма к тексту.

Итак, два фильма представляют собой различные примеры «нечистого кино» (в терминологии А. Базена): в первом случае литературный материал переставляется в соответствии с точкой зрения и техническими экспериментами режиссера (доминирование идеологической составляющей в кинематографе характерно для времен С. Эйзенштейна и Я. Протазанова); во втором случае фильм следует логике литературного произведения, его создатели заботятся о максимальном сохранении текста и ограничиваются в основном только постановочными приемами, избегая интенсивности формы. В первой версии губернатор — представитель ненавистного старого мира, который на момент фильма повержен, во втором — совестливый представитель власти, часть утраченной старой культуры, о которой уже думают с ностальгией.

Литература

1. Андреев Л. Собрание сочинений: в 6 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.
2. Андреев Л. Письма о театре. Повести и рассказы: в 2 т. — М.: Худож. лит., 1971.
3. Аронсон О. Кино, Вирджиния Вульф и опыт времени // Киноведческие записки. — 2004. — № 69.
4. Базен А. За нечистое кино: в защиту экранизаций // Базен А. Что такое кино? — М.: Искусство, 1972.
5. Лебедев Н. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918–1934 годы [Электронный вариант]. — URL: <http://www.bibliotekar.ru/kino/> (дата обращения 10.02.16).
6. Мирский Д. П. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года / пер. с англ. Р. Зерновой. — Л.: Overseas Publications Interchange Ltd, 1992. — С. 609–619.

"Governor" by Leonid Andreev: to the problem of film adaptation

Anastasiya M. Vysochanskaya

Research Assistant, Philological Faculty, Lomonosov Moscow State University
1 Leninskie gory St., Moscow 119991, Russia

Irina V. Monisola

PhD in Philology, A/Professor, Department of Contemporary Russian Literature
History and Modern Literary Process, Lomonosov Moscow State University
1 Leninskie gory St., Moscow 119991, Russia

The article deals with the screen versions of L. Andreev's famous story "Governor", in which the cinema language differs and two epochs are reflected from different viewpoints. "The White Eagle" (1928) as an agitational film is far from the original idea of Andreev's story. The creators of "The Governor" (1991), conversely, have followed it very close and tried to catch

the similarity of two centuries despite a big time gap between the text and this movie. If in a silent film which deformats the original content and stylistics the inventions of modernism have been taken into account, the latest movie adopts only socio-psychological level of the story and remains within the framework of realistic poetics.

Keywords: film version, cinema language, screen version, original, interpretation, intermediality, psychological insight, tempo, outer, inner, narrative.

References

1. Andreev L. *Sobranie sochinenii. T. 2. Rasskazy; P'esy. 1904–1907* [Collected Works. V. 2. Stories; Plays. 1904–1907]. In 6 v. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1990.
2. Andreev L. *Pis'ma o teatre. Povesti i rasskazy* [Letters about the Theater. Novels and Short Stories]. In 2 v. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1971.
3. Aronson O. Kino, Virdzhiniya Vul'f i opyt vremeni [Cinema, Virginia Woolf and Experience of Time]. *Kinovedcheskie zapiski — Film Studies Notes*. 2004. No. 69.
4. Bazin A. For an Impure Cinema: In Defence of Adaptation. *Bazin A. What is cinema?* In 2 v. Berkeley: University of California Press, 1967–1971.
5. Lebedev N. *Ocherki istorii kino SSSR. Nemoe kino: 1918–1934 gody* [Essays on the USSR Cinema History. Silent Movie: 1918–1934]. Available at: <http://www.bibliotekar.ru/kino/>.
6. Mirsky D. S. *A History of Russian Literature: From Its Beginnings to 1900*. Northwestern University Press, 1999.