
УДК 821.161.1.0

doi: 10.18101/1994-0866-2017-3-106-118

ОБ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОЙ ДОМИНАНТЕ РОМАНА Ф. СОЛОГУБА «МЕЛКИЙ БЕС»: ТЕАТР ИЛИ КИНО?

© *Кольцова Наталья Зиновьевна*

кандидат филологических наук, доцент,

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Россия, 119991, г. Москва, ул. Ленинские горы, 1/51

E-mail: koltsovaru@rambler.ru

© *Монисова Ирина Владимировна*

кандидат филологических наук, доцент,

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Россия, 119991, г. Москва, ул. Ленинские горы, 1/51

E-mail: monisova2008@yandex.com

Один из выдающихся текстов Серебряного века рассматривается в статье в интермедиальном аспекте: исследуется поэтика произведения в ее соотношении с языком театра и кино на основании анализа сценических и экранных версий романа. Высказывается предположение, что, несмотря на карнавализацию жизни у Сологуба, «театральный» язык в целом не близок его манере романиста, которую можно охарактеризовать как онирическую, тогда как условность кино с его сознательным воссозданием мира грез в большей степени отвечает представлению писателя о реальности. Делается вывод о том, что посредством интермедиального анализа проясняются многие черты стиля литературного первоисточника: в зеркале театра или кино литература познает себя.

Ключевые слова: театр; кино; интермедиальность; поэтика; онирический; *realia*; *realiora*.

Нередко оценка литературного произведения или стиля писателя, данная мастером другого вида искусства, оказывается неожиданно точной и продуктивной, позволяет обнаружить в отдельном тексте или творческой манере художника неочевидные с академической точки зрения качества и планы. Так, выдающийся кинорежиссер и теоретик кино М. Ромм выделял среди классиков русской литературы писателей, чья литературная техника сопоставима с языком современного искусства — кинематографа. В статье «Вопросы монтажа» он писал: *«Пушкин и Толстой необыкновенно точные художники, в частности, в отношении монтажа... По сути говоря, “Война и мир”, так же как и “Анна Каренина”, построен по всем принципам параллельного монтажа с одновременным ведением ряда линий. “Пиковая дама” же не только чрезвычайно интересна в отношении перебросок с эпизода на эпизод, очень своеобразного, прихотливого ведения действия со столкновением контрастных кусков, но и внутри почти каждого эпизода в ней предусмотрены точные и изящные монтажные формы»* [11]. Не случайно при анализе произведений Л. Толстого и филологи нередко пользуются кинематографической лексикой, отмечая помимо композиционных приемов, отсылающих к кино-

монтажу, усиление роли визуального ряда, введение «сцен с выключенным звуком» и другие эффекты, словно предвосхищающие киноязык. Если продолжить мысль режиссера, можно выделить и круг писателей, в творчестве которых доминирует театральная стихия — среди них Ф. М. Достоевский, М. А. Булгаков. Так, в книге «Повествование и драма», исследуя «механику жанра» романов Достоевского, Т. Родина писала о театральности его прозы, подчеркивая, что и специфический способ построения сюжета, и особенности хронотопа, и зрелищность сцен, и своего рода «визуализация» психологических процессов посредством прямого и даже утрированного психологизма являются следствием диффузии драмы и эпоса [2]. Кинематографический «протест» (мы говорим о звуковом кино) против театра во многом связан с отторжением прямого психологизма. Напомним здесь о хрестоматийной разнице между манерой игры театрального актера и киноактера: введение в фильм природы требует от артиста более естественного поведения. Для художника «кинематографического» — для Толстого, например — характерно недоверие к слову и театральному жесту, в котором прозревается фальшь, нарушение органики жизни, и это влечет за собой усиление визуального начала в его произведениях, использование развернутых сравнений и метафор, портретного лейтмотива — интенсивной детали, по В. Шкловскому.

Театральная природа булгаковского текста также проявляется не только в плане содержания, но и в выражения. В «Театральном романе», например, условное время соотносено с этапами мировой истории драматического искусства: временные рамки романа раздвигаются за счет отсылок к античному театру и балагану, театру Мольера, Островского, Чехова. Добавим к этому относительно узкий круг центральных персонажей, афористичность и сжатость авторских характеристик, напоминающих «разросшиеся» ремарки. Обрисовка персонажей в соответствии с традицией того или иного жанра — от трагедии до водевиля, прием травестирующей цитатности выявляют карнавальную природу булгаковского мира, а многочисленные аллюзии на Достоевского и ориентация на диалогичность его романного мира привлекают внимание к близким моментам [3]. Итак, согласимся, что среди литературных классиков есть грамотные «кинематографисты» — «режиссеры» и «операторы», — а есть «театралы», владеющие театральным языком и чувствующие органичность обращения к нему даже в пределах текста эпического.

Об интермедиальной доминанте романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» заставляет задуматься, с одной стороны, его экранизация 1995 г., осуществленная режиссером Н. Досталем, а с другой — неудачная постановка романа на сцене в авторской переработке 1909 г. Как известно, «Мелкий бес» (1892–1902 гг.), выдержавший при жизни автора десять публикаций, был замечен не сразу: он долго ждал выхода в свет (до 1905 г., когда стал печататься в журнале «Вопросы жизни»), а затем вышел отдельным изданием в 1907 г. Революционные события в стране отвлекли внимание аудитории от нового романа, но вскоре он приобрел большую популярность. В известной мере эта популярность и стала причиной того, что автор посчитал необходимым создать вариант своего произведения для сцены, что и осуществил в 1909 г., выбрав наиболее значимые, с его точки зрения, эпизоды и линии романа и несколько

изменив концепцию. «...Мне хотелось бы, — писал Сологуб, — чтобы сцена, очеловечив Передонова, вызвала к нему сочувствие зрителя... Постановка должна быть ярко реалистична, с резко обозначенным бытом, постепенно, однако, убывающим к концу, когда уже является фантастический элемент, бредовый. Безобразия быта... претворяются в безумие, в невозможный в действительности страшный бред» [4, с. 357]. При такой установке автора инсценировки, весьма отличной от романа, теряет значимость линия Саша — Людмила, которую Сологуб сократил до нескольких коротких эпизодов, к тому же некоторые из них (с эротическим звучанием) из боязни цензурного запрета были переработаны (действие заменено разговорами о нем). И если усеменение некоторых побочных линий романа и отказ от ряда персонажей (Мурин, Кириллов и др.) воспринимаются как функциональное сокращение для сцены эпического текста, обедняющее, но не искажающее его смысл, то сознательное нарушение Сологубом баланса «темного» (Передонов, Варвара и их окружение) и «светлого» (Людмила и Саша, Рутиловы) планов романа привело к разрушению важных смыслов первоисточника. «На сцене не было бытовой картины, нарисованной в романе, но зато была клиническая картина и, так сказать, “скорбный лист” тяжелого кошмарного безумия... автор романа и автор переделки совершенно не поняли друг друга, и в то время как автор романа задался целью вызвать в читателе и гнев, и ужас перед позорной русской действительностью, автор переделки не вызывает ничего, кроме глубокого, искреннего и бесконечного сожаления к несчастному безумцу», — писал критик А. Яблоновский [4, с. 357].

7 ноября 1909 г. и 4 января 1910 г. состоялись премьерные показы спектакля «Мелкий бес» соответственно в Киевском театре «Соловцов» (режиссер Н. Попов) и в театре К. Незлобина в Москве (режиссер К. Марджанов). При «выдающемся внешнем успехе», как говорилось в одной из первых рецензий, спектакль оставил у зрителей и критиков чувство недоумения и неизбежное желание сравнить пьесу с романом. Главными темами для обсуждения были изменение романной концепции героя и вопросы сценичности, или адекватности переложения на язык сцены произведения Сологуба. «В романе Передонов более изображен со стороны подлости, чем слабости; в драме же наоборот. И пьеса должна проводиться не под знаком негодования и сатиры, а под знаком возможно полного сочувствия к слабому и несчастному Передонову. Чтобы каждый зритель, в себе почувствовав хоть частицу передоновщины, сжалился бы над ним», — писал автор наиболее мягкой из рецензий [4, с. 358]. Были и более жесткие оценки постановки. На авторские просчеты при инсценировке романа указывали многие рецензенты, полагая, что Сологуб «сделал из отличного повествования», каковым является роман, «пьесу с упрощенной психологией, нестройными действиями, упрощенным жанром»; писали, что «в пьесе, как всегда в переделках, нет формы: строгой и четкой, формы драматической — все растрепано, дрожит и мелькает, как в плохом **синемафотографе**» [4, с. 358]; замечали, что пьеса не сценична, «страдает длиннотами и довольно скучна». Но все же критика приходила к вопросу о сценичности символистского текста как такового, возможности адекватно передать его зыбкую, многозначную природу языком театра. И это

при том, что, по словам А. Чеботаревской, к тому времени сложилась традиция рассматривать роман Сологуба «с точки зрения... “быто-обличительной”, “историко-гражданственной”... как продукт восьмидесятилетия, а героя его, Передонова, как порождение общественной реакции и провинциального мракобесия» [5, с. 312]. Сама жена писателя видела существенное отличие в восприятии быта у символиста Сологуба и реалиста Чехова. Она ссылалась, в частности, на сологубовское эссе «Театр Единой Воли»: «Никакого нет быта, и никаких нет нравов, — только вечная разыгрывается мистерия... Один вечный диалог на вечные, единые темы Любви и Смерти» [5, с. 312].

Наибольшую сложность, по мнению критиков, представлял перенос на сцену галлюцинаций и наваждений душевнобольного Передонова, которые должны были проецироваться во внешнее пространство, предстать перед зрителем на подмостках. Разбирая первую редакцию постановки «Мелкого беса» в театре Незлобина, П. Ярцев иронично оценивает театральные приспособления и приемы для передачи психического состояния героя: «Сон разыгрывается за тюлем, на подставке, в глубине, — как это прежде делалось в операх, — а видения — карты и чертики — показывали на сцене волшебным фонарем. Такие приемы — совсем детские и мешают спектаклю... “Недотыкомка” во втором акте пролетала как маленькая серая охотка: это было неплохо. <...> В последней сцене... “недотыкомка” была на маскараде и говорила хриплым голосом. И это было нехорошо» [4]. В. Азов с горечью писал Сологубу, что в театре Незлобина бред Передонова превратили в «масляничный балаган» [4, с. 368]. «На сцене она (Недотыкомка) выглядит слишком грубо, слишком реально и совершенно не производит впечатления того склизкого, увертливого существа, которое так хорошо известно по роману. Это большое, тяжелое “нечто в сером”... не дает ничего кошмарного...», — с разочарованием констатировал В. Боцяновский [4, с. 368]*.

Конечно, неудачу романной инсценировки можно объяснить самыми разными, в том числе и внешними причинами. Не только модернистский роман, но и сама по себе новая драма, и символистская драма в особенности, требовали специфических условий для постановки, обновления техники декораций и сценической инженерии, принципиальных изменений в игре и пластике актеров, иного отношения к невербальным элементам спектакля — всего этого не мог в полной мере дать театр начала века, даже экспериментальный. Бурный рост в это время театрально-драматургических концепций (среди них и идея «театра одной воли» самого Сологуба) свидетельствовал о назревшей необходимости театральных реформ. Сложности постановки символистской пьесы отчетливо осознавал и автор «Мелкого беса»: «Этому препятствует

* Предпринятое критиком ироническое сопоставление образов из произведений Сологуба и Леонида Андреева (Недотыкомка и Некто в сером) заставляет вспомнить резкую реакцию К. Станиславского на те сложности, которые предполагало обращение театра к модернистским пьесам: «Лучше совсем закрыть театр, чем ставить Сологуба и Андреева. Перечтите «Жизнь Человека», и вы в ужас придете от фальши, придуманности, сплошной гримасы» [6, с. 80].

несоответствие сил и средств современного театра с литературными устремлениями писателей-модернистов. <...> Бытовые пьесы в духе Островского теперь немислимы. <...> Как я определяю свою пьесу? Бытовая ли она? Да, она бытовая. Она изображает быт, доведенный до его крайности и потому впаший в свою противоположность, в безумие, ужас, безобразия, кошмар. <...> Сумасшествие Передонова — не случайность, а общая болезнь, и это есть быт нынешней России» [5, с. 313].

И все-таки карнавальное начало романа «Мелкий бес» могло бы способствовать органическому переносу его на сцену, скажем — на современную нам сцену. И такие попытки тоже предпринимались. После длительного забвения в советские времена «Мелкий бес» появился на сцене театра «Современник» в 1988 г., а пятью годами ранее — в Таллинском русском драматическом театре. Обе постановки осуществил режиссер Р. Виктюк, который руководствовался желанием, во-первых, вернуть выдающийся текст Серебряного века современному зрителю, а во-вторых, подчеркнуть актуальность его проблематики в эпоху перемен. Он выделил в романе «цензурную тему, сыскное начало, доноительство», что, по словам режиссера, «искоренить в России невозможно» [12], а также эстетизировал линию Саши — Людмилы, акцентировав чувственное начало. «Мелкий бес» привлек в начале нашего века внимание мхатовцев («Учитель словесности», 2003 г., режиссер Н. Шейко) и вахтанговцев (одноименный спектакль в постановке А. Яковлева, 2007 г.). Трагифарс театра им. Вахтангова широкого резонанса не имел, критика писала о нем сдержанно, отмечая облегченность раскрытия романной проблематики («история болезни», а не «передоновщина») и не очень удачное сценическое воплощение сдвинутого сознания героя. Так, роль Недотыкомки в спектакле играла актриса театра лилипутов, мир «реальный» и «мир видений» были разделены на сцене прозрачным занавесом почти в духе старой постановки незлобинского театра. Спектакль «Учитель словесности» по пьесе В. Семеновского, которая, в свою очередь, была написана по мотивам романа Сологуба, напротив, обсуждался очень бурно. От претекста в нем мало что осталось: при сохранении основных сюжетных линий драматург создает постмодернистские «поминки по классической русской литературе», нашпиговывая текст хрестоматийными цитатами и выводя на финальный карнавал героев в узнаваемых костюмах русских писателей. Передонов в талантливом исполнении В. Гвоздицкого был переосмыслен как изнанка, темная сторона русского интеллигента вообще, а пошлый, безумный, выморочный мир городка, по мнению проницательных критиков, — как обратная сторона болезненно-утонченного Серебряного века. «Фаршированный Сологуб», «Плевков в вечность» — характерные названия рецензий на спектакль Н. Шейко. В июне 2015 г. состоялась премьера музыкально-драматической фантазмагии «Мелкий бес» в театре Покровского (режиссер Г. Исаакян, композитор А. Журбин). В основу современной оперы также легла пьеса В. Семеновского.

Выскажем предположение: было что-то, из-за чего перенос романа на сцену даже при деятельном участии самого автора оказался неудачным, а в случае с современными постановками — обедняющим и весьма спорным. Мы говорим в данном случае о причинах внутренних, стиливых, а не об ограни-

ченности возможностей академической или экспериментальной сцены начала века и не о переименовании романа современниками. Нам кажется, что, несмотря на карнавализацию жизни у Сологуба, театральный язык в целом не близок его манере романиста, которую можно охарактеризовать как онирическую. План снов и наваждений настойчиво проявляется в романе как в частностях, так и в реализации общей концепции писателя. Сологуб обращается к символике снов и болезненных видений центрального героя, и воплощение этого внутреннего пространства на сцене представляет определенную сложность даже для современного театра, оборудованного по последнему слову театральной техники и инженерии и накопившего большой опыт в собственно театральном мастерстве. Но онирическая манера письма связана и с самой установкой писателя-символиста на то, чтобы показать мир не сущностей, но «кажимостей», и эта зыбкая реальность, теряющая очертания, противится переносу на сцену. Театральная условность для ее передачи, если можно так сказать, грубовата, на что и указывали отдельные рецензенты спектакля «Мелкий бес». Противопоставление мира «кажимостей» (видимостей) миру сущностей в романе Сологуба осуществляется не только благодаря особой организации хронотопа [7] и ориентации на точку зрения безумного героя. Оно создается и с помощью особой повествовательной манеры, помогающей ввести ракурс некоего невыявленного, обобщенного свидетеля жизни провинциального города. Сологубовский романский зачин дает точку зрения человека, незнакомого с городком: *«После праздничной обеды прихожане расходились по домам. Иные останавливались в ограде, за белыми каменными стенами, под старыми липами и кленами, и разговаривали. Все принарядились по-праздничному, смотрели друг на друга приветливо, и казалось, что в этом городе живут мирно и дружно. И даже весело. Но все это только казалось»* [1, с. 25]. Как видим, создается острабяющий эффект, мы входим в этот мир не изнутри (для сравнения: в произведениях Достоевского, как правило, «летописец» принадлежит тому миру, о котором идет речь, несмотря на изменения повествовательного ракурса), и это сопоставимо со взглядом обобщенного зрителя в кино. Условно говоря, кино рассчитано на человека, который впервые попадает в мир, представленный на экране: мы, зрители, входим в фильм как в новый город, социум и т. п. — даже при условии, что это знакомое пространство (на эту «узнаваемость» работает интертекстуальный план), мы все равно его обживаем заново, кинорежиссер обычно учитывает этот острабяющий эффект кино. Кроме того, восприятие пространства у Сологуба не «привязано» в тексте к некоему субъекту — будь то повествователь, герой — фокальный персонаж, будь то читатель, к которому можно обращаться («когда ВЫ попадаете в незнакомый мир, ВАМ кажется...»). Сологуб дает ощущение ВНЕ конкретного реципиента, просто намечает воспринимающее сознание, но чье — неясно, — и это тоже схоже с кино. Согласимся, что театральному режиссеру необходимо особое мастерство, чтобы перевести на язык театра двойственную, обманчивую и лукавую природу мира «Мелкого беса», в том числе неопределенность повествовательного ракурса, — или вынужденно упростить ее. И, возможно, именно условность кино с его сознательным воссозданием мира грез в большей степени отвечает соло-

губовскому представлению о реальности как о покрывале Майи, выброшенном на мир первосущностей.

Сделаем существенные оговорки. Во-первых, не будем забывать, что в начале века кино воспринимается как очередной аттракцион, увеселение, мало кто думает о нем как о новом виде искусства со своим быстро формирующимся языком и широкими возможностями. Поэтому в некоторых рецензиях отрывочность текста инсценировки, выборочная цитатность по отношению к роману иронично сравнивались с мельканием кадров и дрожанием света в «дешевом синемафотографе». Во-вторых, от кино (и тогда, и сейчас), в силу его «натурности», конкретности «картинки», обычно ждут «реализма», а точнее — правдоподобия, попадания в авторский замысел. Характерны в этом смысле слова Чеботаревской: «...истинное искусство всегда концентрирует действительность, являя часто одну сторону, в противоположность фотографии, кинематографу и всем прочим механическим системам запечатления, стремящимся отобразить одинаково точно все видимости реального» [5, с. 313]. Кино, на первый взгляд, ближе к реальности, чем театр, от него и ждут большей «правды» — а в киноверсии известного литературного произведения превыше всего ценится близость к первоисточнику. Однако представления автора книги о том, что считать «правдой», могут далеко не всегда совпадать со зрительскими ожиданиями, особенно когда автор — символист. Для Сологуба, как уже говорилось, «реальность» может быть лишь видимостью, мороком, наваждением. Л. Силард подчеркивает, что роман «Мелкий бес», посвященный жизни русской провинции, возвращает читателя к творчеству Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова, М. Е. Салтыкова-Щедрина, он насквозь интертекстуален, однако не менее важно то, что он является произведением символиста, остро ощущающего призрачность бытия [8]. И — вот парадокс — чем гуще, плотнее и весомее быт в романе, тем более ощутима его кафкианская, сновидческая природа. Вспомним еще раз слова писателя о «*быте.., впавшем в безумие... кошмар*» как «*общей болезни*» современной ему России: размывая границы между явью и сном, Сологуб предвосхищает открытия XX века, подвергающего сомнению сам статус реальности. И именно кино оказывается, как можно предположить, наиболее родственным искусству Сологуба языком. Таким образом, роман, как нам кажется, не обладая выраженной сценичностью, по природе своей скорее кинематографичен.

Фильм Н. Досталы «Мелкий бес» 1995 г. «по мотивам романа Сологуба», стал, на наш взгляд, одним из интереснейших и вдумчивых его прочтений, вполне современных по звучанию, хотя и без нарочитой модернизации первоисточника. Его не настигли в специфической социокультурной атмосфере 1990-х гг. слава и громкий успех: вероятно, Сологуб показался изрядно подзабытым и неостроактуальным, а может быть, зритель отвык от столь многослойного в смысловом отношении материала. В благожелательных отзывах на фильм отмечалось, что в нем передана «*раблезианская природа романа*», «*грубый, низменный, балаганный юмор*», усиленный утрированной, тяготеющей к гротеску игрой талантливых актеров; фильм квалифицировался как «*чернейшая, сумасшедшая, немного артхаусная комедия*» [13]. Отмечалось,

что Досталь не столько переосмыслил, сколько довел до логического завершения мысль Сологуба о том, что в обыденной рутине, в убогой пошлости жизни любое чистое чувство обречено на муки, поэтому Людмила и Саша в финале *«входят в широко открытые двери взрослого паноптикума»* [14]. Отличие режиссерской трактовки от авторской (особенно настойчивая «рифмовка» двух основных сюжетных линий) оценивалось по-разному, но в большинстве случаев принималось. Представляется несправедливой и поспешной оценка фильма А. Шемякиным, который писал, что *«"Мелкий бес" Николая Досталь — последовательная попытка перевести модернистский роман в классический, — как если бы его писали Панаев или Григорович»* [9]. Мы как раз собираемся доказать обратное: Досталь глубоко прочувствовал фактуру романа Сологуба и исходит из его символистской природы. Критик утверждает, что в киноленте *«полностью отсутствует тема извращенной борьбы Передонова с общественными извращениями, сделавшая роман гениальным предвидением и поставившая его героя в ряд с Хлестаковым и Петром Верховенским»* [9, с. 36]. Действительно, режиссер значительно сокращает этот план романа, связанный с боязнью либеральных мыслей и литературы, доносительством, борьбой за всеобщую «благонамеренность», вообще двойничеством сологубовского героя по отношению к чеховскому «человеку в футляре». Однако сцены нелепого доноса Передонова директору гимназии на Сашу Пыльникову и «проработка» того на дому дают в границах фильма представление о безумном, «беликовском» радении главного героя на общественном поприще и, конечно, помогают выявить общечеловеческое содержание образа. Добавим, что аналогичные сокращения были сделаны и самим Сологубом при работе над инсценировкой романа.

Нам более близка точка зрения автора одной из немногих аналитических работ о фильме В. Зусевой: *«Фильм Досталь, преследуя те же цели, что и сологубовская драма, оказался конгениальным роману»* [10]. Об этом же было сказано и в одной из сетевых рецензий: *«Не каждый режиссер способен предложить трактовку классического романа, не уступающую оригиналу»* [15]. Режиссер, с одной стороны, передал вполне узнаваемую атмосферу рутины провинциального российского городка начала XX в., знакомую по произведениям современников и предшественников писателя. С другой стороны, он не стремился не только к «жизнеподобию», но даже и к точному воспроизведению коллизий претекста. Провинциальный текст строится и Сологубом, и Досталем с оглядкой, во-первых, на традиционный образ провинции, а во-вторых, петербургский миф русской литературы. То есть, с одной стороны, нагнетается мотив замкнутости, самодостаточности, стагнации и вымороженности провинциального мирка — будь то город С, или NN, или Калинов, или Глупов, а с другой — призрачности, миражности Петербурга, до которого *«хоть три года скачи...»*. Этот мотив призрачности восходит к тому же Гоголю и закрепляется в фильме, в частности, сюжетной рамкой, которую придумал Досталь: на мосту через речку сидит почтальон и, складывая из писем корабрики, пускает их по реке. Река Лета уносит хрупкую и призрачную жизнь с ее мнимыми заботами — школьной рутинной, чиновничьими отчетами, письмами-доносами. Этот же почтальон, внешность которого напо-

минает характерного «гоголевского» персонажа (толстые нос и губы, как у Петрушки, слуги Чичикова), приносит Передонову поддельное письмо из Петербурга — т. е. выступает в роли некоего «посредника» между мирами — островком безумия и «большим» миром. Но это мнимый проводник: письмо — подделка, Волчанская — блеф, а есть ли вообще Петербург и не живут ли там люди с песьими головами? И письма без конвертов отправляются не почтовым экипажем, а по реке, в никуда.

Сама же проблема интертекстуальности решается Досталем весьма своеобразно: он не в обязательном порядке идет за Сологубом в использовании той или иной аллюзии (есть своя сложность в перенесении на экран литературной цветописси, символики имен, лейтмотивов), но СВОИМИ СРЕДСТВАМИ отсылает к тем же источникам, что и автор романа. Так, к Гоголю восходит мотив распечатанных писем, к Достоевскому — преступления; финальная картина с вдохновенным страдальческим лицом Передонова, который высвобождается, словно из кокона, из форменной одежды и остается в белой смирительной рубашке, из которой также рвется, как из земного плена, как из плотного мира кажимостей, опутавших подлинную жизнь, заставляет нас вспомнить не только Поприщина, обращающегося к матушке, но и князя Мышкина с его «детским», чистым взглядом. Вообще, в последних сценах фильма безумец Передонов превращается едва ли не в юродивого, и это, безусловно, «возвращает» зрителя к Сологубу, для которого герой — не только квинтэссенция подлого и безумного мира, но и его главная жертва (последнее, как уже говорилось, особо акцентировано в пьесе). И мотив дороги, полета (образ рук-крыльев в белой смирительной рубашке) также оказывается амбивалентным: дорога, пролегающая меж полей и небом, оказывается не только традиционным символом свободы, полета, но и путем в сумасшедший дом.

Вопреки мнению критика, оценившего фильм как экранизацию Панаева или Григоровича, Досталь, как видим, учитывает символистскую природу произведения, в котором, на взгляд непроницательного читателя, нет ничего противоречащего классическому реализму XIX в., но на самом деле должна чувствоваться и постепенно проявляться, по словам Чеботаревской, *«призрачность и условность этих только внешне бытовых ликов»* [5, с. 313]. Точно и остроумно воспроизводятся в фильме «карнавальные» сцены: сатурналии, хохот inferнальных сил, «навыи чары» сестер Рутимовых, манкость «волшебницы» Вершиной, завлекающей в сад своей ворожкой (в замечательном исполнении Е. Майоровой), блеющий хохот «барашка» Володина, пляски, «отпевающие» мертвецки пьяную хозяйку. Все это, безусловно, относится к находкам режиссера, тонко чувствующего фактуру романа. Досталь здесь точно следует за Сологубом. При воссоздании карнавальной стихии романа режиссер учитывает и важнейший принцип карнавального мира с его гротескными, амбивалентными образами героев, в которых сочетаются комическое и трагическое, высокое и низкое. Володин в исполнении С. Баталова — и оборотень, и сакральная жертва (агнец), и едва ли не Сатир, а его «козлоногость» в какой-то момент фильма начинает восприниматься зрителем не только как элемент костюма (реалистическая мотивировка странного облика Володина — это городской маскарад), но и как зловещий знак прича-

стности к миру бесовщины. Отметим и воплощение в фильме важнейшего для Сологуба мотива смеха: талантливые артисты тонко обыгрывают разные виды смеховой интонации — хохот, бляение, безумный тонкий смешок Передонова, залиvistый смех Рутитовых и т. д. Карнавальная эстетика, снимая «конкретно-историческое» с происходящего, обнажает надвременное в облике порочного города и его жителей. Но главное, что во время маскарада герои предстают в своем подлинном виде: безобидный Володин — как сатир, едва ли не черт, Варвара — в пугающей зловещей маске и т. д. Красочный и яркий визуальный ряд призван не только воссоздать реминисцентный фон самого романа, изобилующего отсылками к различным историко-культурным пластам, но и вынести на поверхность то «подлинно реальное», или *gealioira*, что прячется за узнаваемо-жизненным, будничным и рутинным.

Один из самых серьезных «вызовов» режиссеру — это образ недотыкомки, преследующей сходящего с ума Передонова. Странные звуки (повизгивание), включение «субъективной камеры», позволяющей увидеть мир глазами безумного персонажа, — вот приемы, которыми пользуется режиссер. Однако недотыкомку у Достала может видеть не только Передонов, но и другие — например, Володин («дерьмо, а бегае»). Кроме того, превращения нечистой силы фиксирует и зритель: ворону с бантиком, которая пригрезилась Передонову и которую его спутники расценили как курьез, в следующем кадре видим и мы. При этом «субъективная камера» здесь не работает (герой уже ушел) — происходит некая объективизация нечистой силы.

Так, кинематографическими средствами Досталь добивается эффекта размывания границ между «реальностью» и пространством бреда, безумия, — эффекта, которого писатель достигает другими способами, в том числе и с помощью игры слов, привлекающей внимание к фамилии Саши — Пыльников (одно из «воплощений» недотыкомки — клубок пыли). Саша для Передонова — тоже идефикс, некий объект, на котором он так же болезненно сосредоточен, как и на недотыкомке, который «сводит его с ума» своей непроясненностью, недоовожденностью (неясно, кто это — мальчик или девочка). В романе параллель между недотыкомкой и Сашей актуализируется и благодаря характеристикам юного героя, особенно в сцене маскарада: «*Гейша, юркая, сильная, визжала пронзительно, царапалась и кусалась*», — то есть Саша описывается в тех же словах, что и «мелкий бес» [1, с. 270]. В фильме эту языковую параллель создать сложнее, поэтому она заостряется с помощью сюжетных линий.

Работая над сюжетом, авторы сценария не только сокращают материал, как Сологуб в пьесе, что при интермедиальном переводе неизбежно, но и предлагают его концептуальную перегруппировку. Появляется «рамка» с почтальоном; совершается двойное убийство (не только Володина, но и Варвары); введены рифмующиеся сексуальные сцены; безумие Передонова заявлено практически сразу (уже в церкви он «чует» недотыкомку), однако «нарастание» темы — иное, чем у Сологуба, — остается. Наиболее важным оказывается принципиальное сближение линий *Передонов — Варвара* и *Саша — Людмила*, в романе только намеченное. Досталь добивается этого, монтируя сходные по смыслу или пластике эпизоды (Варвара целует кукиш Пе-

редонова — в следующем кадре Саша целует руку Людмилы), «дописывая» истории героев (Людмила проговаривает сходство Саши с Ардальоном на детской фотографии; совращение гимназиста происходит в спальне Передонова). Этот параллелизм подчеркивается внешним сходством между актерами в парах: мужские роли исполняют субтильные, светловолосые и светлоглазые С. Тарамаев и А. Елистратов, а женские — крепкие и рыжеволосые И. Розанова и П. Кутепова. Здесь кинематографисты отступают от буквы текста, особенно это касается образа Саши Пыльникова, представленного в романе «хорошо откормленным» румяным брюнетом. Создателям фильма показалось более важным подчеркнуть андрогинную сущность героя, что удалось благодаря остроумному решению пригласить на эту роль солиста скандально известной в 1990-е гг. группы «Револьверс» А. Елистратова, любимца подростков, обладающего внешней пубертатной «неоформленностью». Зритель, знакомый с его манерой исполнения (фальцет, микст) и видевший клипы на немудреные песни группы, получал своеобразную «подсказку».

Итак, режиссер выносит параллелизм сюжетных линий из романного подтекста и визуально закрепляет его, так что линия молодых героев выглядит в фильме как своего рода предыстория героев зрелых. Юность, грация, свежесть ощущений не спасают «небесных обывателей» (Блок) от потери невинности и погружения в морок. Возможно, поэтому Досталь исключает важную для Сологуба сцену встречи Саши и Людмилы в овраге, на лоне природы, убирая идиллическую ассоциацию с Дафнисом и Хлоей, снимая сологубовское противопоставление двух линий и демонстрируя тем самым жесткий и скептический взгляд из современности. Все точки над «i» расставляются в последних эпизодах фильма, когда во время соития Саша слышит визг недотыкомки: «мелкий бес» покидает Передонова и вселяется в него. Обе линии скрепляются диким криком героев, хронотоп как бы закольцовывается. Такое внятное озвучивание мысли о неистребимости пошлости жизни соответствует очень важной для символистов, и Сологуба в особенности, идее «дурной бесконечности». Вероятно, для «чистоты эксперимента» и нужна была режиссеру смерть Варвары: первая пара «оживает» во второй. Вместе с тем, по верному замечанию Зусевой, в романе рассказана история *«падения в бездну и невозможности духовного воскресения, раскаяния и просветления»*, тогда как фильм предлагает скорее *«историю грехопадения и возможного воскресения»* [10], о чем свидетельствует несологубовский — просветленный — финал линии Передонова, «обрамленной» церковными песнопениями.

Так, «уходя» от сюжета, режиссер «возвращается» к философскому подтексту произведения, к его символистской основе. В известном смысле движение от сюжета к замыслу можно прочесть как воплощение идеи В. Иванова — путь от «realia» к «realiora». Проблема интермедийности, таким образом, актуальна не только в связи с возможностями «перевода» текста с языка литературы на язык иных видов искусства, но и с точки зрения наиболее глубокого понимания собственно литературного источника: в зеркале театра или кино литература познает себя.

Литература

1. Сологуб Ф. Мелкий бес. — М.: Художественная литература, 1988. — 303 с.
2. Родина Т. М. Достоевский: Повествование и драма. — М.: Наука, 1984. — 245 с.
3. Кольцова Н. З. К вопросу о жанровом своеобразии «Театрального романа» М. А. Булгакова (Булгаков и театрализация романа) // Российское историко-культурное наследие. — 2002. — № 6–7. — С. 164–171.
4. Павлова М. Писатель-Инспектор. Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников. — М.: Новое литературное обозрение, 2007. — 994 с.
5. Чеботаревская Ан. К инсценировке пьесы «Мелкий бес» // О Ф. Сологубе. Критика. Статьи и заметки / сост. Ан. Чеботаревская. — СПб.: Навьи Чары, 2002.
6. Рудницкий К. Русское режиссерское искусство, 1908–1917 гг. — М.: Наука, 1990. — 278 с.
7. Ильев С. Русский символистский роман: аспекты поэтики. — Киев: Лыбидь, 1991. — 168 с.
8. Силард Л. Поэтика символистского романа конца XIX — начала XX в. (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. — Л., 1984. — С. 265–280.
9. Шемякин А. Новая классика для новых русских // Искусство кино. — 1995. — № 9.
10. Зусева В. «Мелкий бес» Ф. Сологуба: роман, драма, фильм // Новый филологический вестник. — 2009. — № 2(9). — С. 107–115.
11. Ромм М. Вопросы монтажа [Электронный ресурс]. — URL: <http://kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article6> (дата обращения: 10.11.16).
12. Интервью с Р. Виктюком [Электронный ресурс]. — URL: <http://news.novgorod.ru/news/29608/> (дата обращения: 10.11.16).
13. URL: <http://films.imhonet.ru/element/202800/gallery/> (дата обращения: 10.11.16).
14. URL: <http://www.ekrank.ru/?id=f468> (дата обращения: 10.11.16).
15. URL: <http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/ros/hud/3807/forum/print> (дата обращения: 10.11.16).

ABOUT INTERLUDE OF FYODOR SOLOGUB'S NOVEL
"THE PETTY DEVIL": THEATER OR CINEMA?

Natalya Z. Koltsova

Cand. Sci. (Phil), A/Prof., Department of History of Modern Russian Literature and Modern Literary Processes, Lomonosov Moscow State University
1/51 Leninskie Gory St., Moscow 119991, Russia

Irina V. Monisova

Cand. Sci. (Phil.), A/Prof., Department of History of Modern Russian Literature and Modern Literary Processes, Lomonosov Moscow State University
1/51 Leninskie Gory St., Moscow 119991, Russia

The article considers one of the outstanding texts of the Silver Age in the aspect of interlude; based on the analysis of scenic and screen versions of the novel we investigate poetics of the work in correlation with the language of theatre and cinema. It is suggested that, despite the carnivalization of life in F. Sologub's "The Petty Devil", "theatrical" language as a whole is not close to the novelist's manner, which can be described

as an onyric one, whereas the conventionality of cinema with its conscious reconstruction of the dream land is more in line with the writer's idea of reality. We have concluded that interlude analysis allows clarifying many features of the style of any literary source: literature recognizes itself in the mirror of theater or cinema.

Keywords: theater; cinema; interlude; poetics; onyric; realia; realiora.