

## ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ КНИГ

*Николай ХРЕНОВ*

### ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ «ДРУГОГО ЛАОКООНА»

*Валерий Мильдон. ДРУГОЙ ЛАОКООН, или О границах кино и литературы. Эстетика экранизации. М.: РОССПЭН, 2007 (серия «Лики культуры»)*

Это ни в коем случае не рецензия на новую книгу замечательного филолога В.И.Мильдона. Это просто заметки на полях, сделанные во время ее прочтения и подчас очень от нее далекие. Откликнувшись на просьбу А.С.Трошина передать текст выступления в редакцию «Киноведческих записок», я вдруг испытал некоторую неловкость перед В.Мильдоном, с которым на протяжении уже многих лет нас связывает дружба. Но все-таки, поскольку я совершенно убежден, что он очень талантливый литератор и превосходный знаток литературы, я решился кое-где выпустить стрелы в адрес его книги. Буду надеяться, что он на меня не разгневается.

Название книги В.Мильдона интертекстуально. Но в этом прочитывается и замысел автора. Трактат Готхольда Эфраима Лессинга назывался «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии». Вышел он в 1766 году. Указывая на существующее родство между поэзией и живописью, Г.Э.Лессинг доказывал, что оно не исключает различий и во внешних приемах, и в специфическом содержании этих видов искусства. Если средством художника являются тела и краски в их пространственной организации, то средством поэта являются членораздельные звуки, воспринимаемые во времени. Выражаемое содержание в каждом из этих видов тесно связано со средствами вы-

---

В основе статьи—выступление на презентации книги во ВГИКе 20 октября 2007 года.

ражения. Так, поэт с помощью слов не сможет изобразить чувственно-телесный облик предметного мира с такой же полнотой, с какой его может изобразить живописец посредством линий и красок.

Иначе говоря, каждому виду искусства присущ специфический язык, который необходимо постичь каждому живописцу, когда он вдохновляется воспринятыми им образами живописи. И наоборот, каждому поэту, когда он вдохновляется живописным полотном, пытаясь выразить свои впечатления от картины с помощью слов.

Написанный много веков назад эстетический трактат Г.Э.Лессинга в начале XX века приобрел актуальное звучание, когда стало ясно, что возникший на рубеже XIX–XX веков кинематограф так увлекся литературными произведениями, что, казалось, вскоре вся литература, какой она сложилась за всю предшествующую историю, приобретает визуальные формы и начинает функционировать в своих экранных способах выражения. Естественно, ситуация рождала идею «нового Лаокоона», но на этот раз сопоставляться должны были уже не живопись и поэзия, а кино и литература как две эстетические системы—вербальная и визуальная. И такой трактат был написан в 1938 году. Его автором стал Рудольф Арнхейм. Трактат назывался «Новый Лаокоон: синтетические искусства и звуковое кино»<sup>1</sup>.

В начале XXI века трактат Г.Э.Лессинга все еще не забыт. И об этом свидетельствует только что вышедшая книга В.Мильдона «Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. Эстетика экранизации». Книга полемическая, острая и совершенно неожиданная. Выясняется, что, несмотря на длительную, а точнее, столетнюю свою историю, кинематограф, систематически обращаясь к литературе, так и не выработал какой-то системы необходимых предпосылок, которые бы позволили уяснить, что же такое экранизация художественного произведения. В данном случае оглядка на Г.Э.Лессинга совершенно оправдана. В.Мильдон хотел бы освободить понятие «экранизация» от всех тех установок, которые на нее проецируются и которыми она постоянно нагружается, установок социологического и идеологического характера, и вернуть рассмотрение этого вопроса исключительно в эстетическое, т.е. лессинговское русло. Ведь все остальные аспекты рассмотрения экранизации, на взгляд автора, не имеют отношения к существу вопроса и лишь запутывают дело. От этого страдает не только кино, история которого превращается в историю сплошных неудач с экранизациями, но и литература. Ведь зритель, знакомясь с экранной версией романа,



повести или рассказа, верит, что он воспринял сами эти роман, повесть, рассказ, и читать последние ему уже совсем необязательно. Но на поверку получается, что, как правило, зритель вступает в контакт с бледной, несовершенной и ущербной копией литературного произведения, и подлинного его соприкосновения с литературой у него все же не происходит.

Вот эта создаваемая с помощью кино иллюзия усвоения литературы, по мнению автора, очень вредит культуре. Ведь, по логике автора, среди потребителей экранной культуры есть и режиссеры, которые, усвоив экранные, т.е. несовершенные отпечатки, начинают в этом духе производить новые отпечатки, тиражируя их в обществе. За скобками же функционирования экранных версий остаются невоспринятые пласты художественности. И уже не только в литературе, но и в культуре в целом возникает инерция, приводящая к настоящему оскудению литературной жизни общества и к тому, что В.И.Мильдон называет провинциализмом, в данном случае, провинциализмом русской литературы.

Я склонен оценить появление книги В.Мильдона и те идеи, которые в ней излагаются, в высшей степени положительно. В замысле книги—вернуться к начатому Г.Э.Лессингом спору о возможности перевода одной художественной системы в другую. В свое время это была одна из первых попыток разобраться во взаимодействии в культуре вербального и визуального начал. И это, разумеется, в истории эстетики значимая страница. Правда, в связи с появлением кино на рубеже XIX–XX веков вопрос о соотношении вербального и визуального, как и вопрос о переводимости литературы в кинематографическую систему из эстетического и академического, мгновенно превратился в социальный. Такое было время. Не будем забывать, что в этот период публикой впервые становится все общество, все слои и группы населения. Такова была ситуация в культуре. Ведь в реальности реализовывался грандиозный проект Просвещения—поднять массы на уровень высших уровней знания и искусства. Задача-то ведь была благороднейшая. Это сейчас, в эпоху глобализации международная элита, объединяясь, изменяет этому грандиозному культурному проекту. С помощью кино читатель (он же зритель) романа XIX века в количественном отношении неимоверно расширился. И здесь возникает проблема не только творческая и эстетическая, но рецептивная. Обострилась проблема усвоения массой заложенных в литературных структурах смыслов. В процессе кинематографической адаптации литературные смыслы стали упрощаться до неузнаваемости. Тем более, что огромные по объему литературные произведения, вроде «Войны и мира», необходимо было укладывать в повествование, длящееся не более двух часов.

Чуть позже экранизация как проблема эстетическая усложнилась растворением искусства в идеологии, что, конечно, не могло не отразиться на экранном прочтении литературы и о чем В.Мильдон много и доказательно пишет. Когда Р.Арнхейм писал «Нового Лаокоона» применительно уже к кино, ему удалось остаться на эстетической или даже психологической точке зрения. Он, как известно, основывал свои выводы на гештальт-психологии. Потом появилось телевидение, и вопрос экранизации снова приобрел актуальность. Тогда-то и появилась возможность не расчленять и фрагментировать текст, чтобы успеть изложить его за два часа экранного времени, а следовать авто-

рскому, неторопливому изложению событий, что и вызвало к жизни многосерийность. В какой-то степени это была революция в экранизации. Но вопрос экранизации телевидение не только сделало актуальным вопросом для дискуссионный, но оно приблизило к постановке вопроса о литературе (и шире—печатной культуре), с одной стороны, и кино, с другой, как о специфических и разных способах коммуникации. Тогда-то Маклюэн и предложил пессимистическую формулу о закате под воздействием электронных технологий литературной коммуникации. Но это было лишь догадкой маргинального исследователя, обретающей, правда, сегодня формы трезвого предвидения и даже пугающей реальности, которую мы все сегодня драматически переживаем.

Выводы В.Мильдона неожиданно пессимистичны, как, впрочем, и прогнозы М.Маклюэна. История экранизаций (а она во многом составляет историю кино) в его книге предстает историей систематических неудач и поражений, историей безуспешных попыток перевести литературные шедевры на язык кинематографа. Эта история превращается в драму и кино, и литературы, но в еще большей степени культуры в целом, и за этой драмой интересно следить. Пожалуй, такого в литературе о кино еще не было.

Конечно, во все эпохи существовали «телохранители» от литературы, в том числе, и великие литературоведы. И среди них В.Б.Шкловский, которого мне довелось видеть и слышать, кстати, в стенах Института кинематографии. И им удалось сказать много интересного не только о попытках переноса литературы на экран, но и о закономерностях становления киноязыка. И впервые на страницах книги В.Мильдона я обнаружил критику в адрес В.Б.Шкловского. Должен признать, справедливую. Но что делать, если Виктор Борисович жил в эпоху, которую однажды назвали «эпохой восстания масс».

Я склонен придерживаться точки зрения, согласно которой экранизация— всего лишь один из возможных вариантов интерпретации литературного текста, который, как всякий текст, всегда, согласно У.Эко, открыт для множества интерпретаций. Прежде всего—индивидуальных интерпретаций. Но не только. В каждой такой интерпретации можно разглядеть и социальный смысл. И поэтому интерпретация, как утверждают представители так называемой рецептивной эстетики,—это всегда акт социальный, который не является нейтральным по отношению к эстетике. Интересующий В.И.Мильдона вопрос о несходстве эстетик и языков не снимается, но он и не является исчерпывающим. Социальная основа всякой интерпретации проявляется в том, что режиссер, предпринимая подобную интерпретацию, невольно вносит в нее и те общеэстетические представления и социально-психологические настроения, которые постоянно обновляются и сменяют друг друга, определяя общественный, т.е. массовый вкус.

Сегодня эстетика постмодернизма, несомненно, проявляется и в практике экранизаций. Но вопрос об экранизации как именно эстетический вопрос обострился еще в связи с постструктуралистской традицией, что получает продолжение в постмодернизме. Здесь интерпретация произведения связана с выявлением в нем так называемого Текста. Вместо Произведения—Текст. Когда Р.Барт пытается дать определение Текста, он пишет: «Тщетно было бы пытаться физически отделить произведения от текстов. В частности, не надо поддаваться соблазну формулировки: про-

изведение—продукт классики, текст принадлежит авангарду; речь идет не о составлении от имени современности приблизительного списка удостоенных награды и сортировке литературных творений на находящиеся «в» списке и «вне» его— в зависимости от хронологии. Нет, нечто «от текста» может присутствовать в весьма древнем произведении, а многие произведения современной литературы ни в чем не являются текстами»<sup>2</sup>. И еще: «Текст не элемент произведения, скорее произведение есть воображаемый хвост Текста». Или еще: «Текст испытывается только в работе, в процессе производства. Из этого следует, что Текст не может остановиться (например, на библиотечной полке); его конститутивным движением является пересечение (он как раз может пересекать одно произведение или несколько произведений)»<sup>3</sup>. Тут уж, извините, позволительны самые изощренные и неожиданные интерпретации знакомых вещей. Новая эстетика это, так сказать, санкционирует. С точки зрения этой эстетики произведение как целостная система уходит на второй план, а из романа извлекается то, что и сам автор осознавал весьма смутно, а, может быть, и вообще не осознавал. Тут его активным сотворцом является не только интерпретатор, т.е. режиссер, но и зритель со своими меняющимися эстетическими предпочтениями. Тут уж раскрепощенность режиссерской фантазии просто неизбежна.

В этом случае в романе следует ощутить не только то, что выражено в словах, но и то, что в подтексте, помимо слов, то, что не сказалось, но все же подразумевалось и содержалось в романе, а, может быть, стало предметом осознания автора лишь в других его произведениях. Не этим ли объясняется стремление многих режиссеров не сводить экранизацию к воспроизведению сюжета литературного произведения, а предпринять настоящую исследовательскую работу и предложить зрителю такую структуру, в которой смонтированы не только фрагменты, скажем, романа, а фрагменты из других произведений автора, размышления самого автора за пределами произведения, заметки писателя, извлеченные из записных книжек и т.д.? Но разве это возбраняется? Разве эстетика этого не позволяет?

Но здесь нельзя не упомянуть и еще об одной примечательной тенденции, когда режиссер отказывается ставить окончательный вариант замысла писателя и возвращает нас к первоначальному варианту произведения, извлеченному из архива, как это произошло с «Вассой Железновой» М.Горького в интерпретации Глеба Панфилова. Или просто экранизирует произведение, которое сам автор так и не смог закончить. Скажем, тут невозможно не вспомнить один из лучших отечественных фильмов—фильм Никиты Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино». Сценарий А.Адабашьяна, по которому Н.Михалков поставил свой фильм, представляет монтаж мотивов из самых разных произведений А.П.Чехова, в том числе, ранней пьесы «Безотцовщина («Платонов») и более поздних произведений: «Три года», «Моя жизнь», «Во дворе» и других. Сам режиссер признавался, что в его замысел входило проникнуть в мировосприятие не только позднего, но и раннего А.Чехова. Почему режиссеры часто прибегают к подобной рискованной процедуре? И что, это характерно лишь для отечественных режиссеров? Может быть, они, преодолевая стереотипы, связанные с тем, что автор обсуждаемой книги называет «большевистской

эстетикой)? В таком случае это только отечественная проблема. Но так ли это? Совсем не так. Нельзя не отметить, что и современное западное литературоведение (хотя бы в постструктуралистских и постмодернистских формах) тоже, как и В.Мильдон, озабочено тем, что определенная система идей (будь то «большевистская эстетика»—термин автора—или эстетика модерна, т.е. просветительская, рационалистическая, западная) мешает проявиться эстетическому началу и растворяет его в себе.

Таким образом, растворение в идеологии возможно не только на «этом берегу». В качестве примера такого борца с идеологией можно назвать Р.Барта. Оно также актуально и для западной культуры. Кстати, эта радикальная (постструктуралистская и постмодернистская) программа интерпретации в истории эстетики—не последняя, а лишь очередная. И она позволяет проследить эстетическую логику, которая, по мысли В.Мильдона, является спасительной. И вот логика—то эта очень капризна и очень прихотлива. И нет эстетики на все времена. Она оказывается подвижной, а самое интересное, что она просматривается в экранизациях, т.е. в интерпретациях, на которых лежит печать сменяющихся эстетических настроений.

Нечто подобное сегодняшней постмодернистской эстетике имело место и в начале XX века, о чем В.Мильдон пишет в связи с неудачей экранизации гоголевской «Шинели» и в связи с эйзенштейновским «монтажом аттракционов». В последнем В.Мильдон видит исходную точку порочного приема, представительного для «большевистской эстетики». «В дальнейшем не только агитационный театр,—пишет он,—но все советское искусство, включая кино, оказалось неким “монтажом аттракционов”, поскольку его подчинили одной единственной цели: оформлять зрителя в желаемой направленности. Следовательно, не художественные, а идеологические соображения брались в расчет. Но тогда результат заранее известен: ни экранизации не будет, ни художественного фильма, ни театра,—какое уж там “совершенство произведений”: искусства нельзя создать, исходя из одного и заранее известного смысла. Творческая работа всегда многозначна, и эти значения неведомы самому творцу. То, что собирался сделать Мейерхольд, называлось обслуживанием господствующих взглядов (пускай сами художники верили в эти взгляды—от этого результаты не меняются, ибо других взглядов не было) и по этой причине содействовало уничтожению творчества в стране—скажу без утайки»<sup>4</sup>. В замысле интерпретации пьесы А.Островского «На всякого мудреца довольно простоты», который С.Эйзенштейн осуществил на сцене, проявилось то, что Ю.Кристева—поклонница нашего М.Бахтина—назвала «разрушением поэтики». Но разрушение традиционной поэтики и связано с поисками в произведении того, что Р.Барт называет Текстом. В своей книге В.Мильдон превосходно показал, как кинематографический вариант «Шинели» не соответствует тексту Гоголя. Для него это очередной провал, неудача. «Как экранизацию эту вещь следует считать безоговорочным провалом, единственное объяснение которому в том, что, вопреки словам Тынянова, ни о какой экранизации речь и не шла»<sup>5</sup>.

Однако вот здесь-то у нас и возникает тот случай, когда с автором согласиться трудно. Ведь здесь мы имеем дело с классическим произведением кино. И в жестких оценках придирчивого исследователя нам становится тесно. В самом деле, историки оценивают «Шинель» как одно и самых ин-

тересных и сложных произведений немого кино<sup>6</sup>, что не удивительно, ведь автором сценария был один из самых интересных отечественных филологов Ю. Тынянов. Прочитав еще раз историка кино, который положительно оценивает использование в экранизации «Шинели» других произведений Гоголя: «Отказываясь заранее от экранизации—иллюстрации, фэкссы задумали как бы фантазию на темы Гоголя, и история скудной жизни Акакия Акакиевича Башмачкина вобрала в себя повороты жизни художника Пискарева из «Невского проспекта», соприкоснулась с некоторыми ситуациями повести «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»<sup>7</sup>. Но ведь это же совсем по Р. Барту—Текст «может пересекать одно произведение или несколько произведений». Это то, что демонстрирует замысел кинематографической «Шинели», а позднее дерзкий замысел Н. Михалкова с экранизацией А. Чехова.

Между тем В. Мильдон в данном замысле не обнаружил позитивных моментов. Он тоже констатирует в фильме монтаж из разных произведений. «Можно согласиться со сценаристом,—пишет он,—объединившим в “Шинели” две, а то и три вещи Гоголя: саму “Шинель”, “Невский проспект” и фразу из “Повести о том, как поссорились...” Все зависит от того, как это сделано. В настоящем виде это сделано так, что гоголевские тексты оказываются всего-навсего поводом к эксцентрике, и даже такая страшная сцена, как наказание палками сквозь строй производит впечатление пантомимы, неудачной имитации. Точно такое же впечатление оставляет эпизод глумления над Башмачкиным: клоунада, жесткий гротеск. Да, с оговорками эту сцену можно рассматривать в качестве полемики со слезоточивым “Коллежским регистратором” Ю. Желябужского, как и едва ли не цирковую репризу—Башмачкин на приеме у значительного лица, которого цирюльник бреет в служебном кабинете: того и гляди, это лицо проедется колесом или выкинёт какой-нибудь трюк. Какие уж тут слезы! Если такая осознанная грубость приемов составляла цель авторов, они ее достигли, но Гоголь в этом случае только предлог, и с утверждением Тынянова: мол, в “Шинели” по-новому ставился вопрос о классике в кино, нет оснований соглашаться. Так, возможно, хотели, вышло не так, ничего нового, напротив, глядя из сегодня, типологическая неудача, от этого не меньше досадная»<sup>9</sup>.

Между тем фильм Г. Козинцева и Л. Трауберга во многих отношениях не только интересен, но и показателен для понимания эстетического аспекта экранизации. Ведь этот фильм—свидетельство авангардистской, а точнее, модернистской интерпретации литературного произведения. Кстати, и это чрезвычайно парадоксально, такое прочтение одновременно можно рассматривать и как постмодернистское, что еще раз свидетельствует, что постмодернизм—не всегда отрицание модерна, а еще и его продолжение.

В связи с «Шинелью» невольно возникает вопрос, а что бы сказал автор, если бы он взялся анализировать «Соляриса» и «Сталкера» А. Тарковского, ведь в этих фильмах тоже литературная основа. В первом случае—С. Лема, а во втором—братьев Стругацких. И в том и в другом случае мы имеем пример вольного обращения с литературными текстами. Можно даже сказать, что в данном случае речь идет уже о других произведениях. А что бы сказал В. Мильдон об экранизации «Собачьего сердца» по М. Булгакову, «Дня затмения» и «Спаси и сохрани» А. Сокурова или «Маленьких тра-

гедиях» А.Пушкина, поставленных М.Швейцером? Или о «Станционном зрителе» С.Соловьева, о котором следовало бы упомянуть в сравнении с ранней экранизацией этой вещи А.Пушкина, о чем в книге подробно говорится. Ведь это все, на наш взгляд, подлинные шедевры, созданные на материале литературных произведений, но в то же время и весьма вольно обращающиеся с текстами. Один из таких шедевров—«Скверный анекдот» по Ф.Достоевскому (режиссеры А.Алов и В.Наумов, 1966) автор все же анализирует, но выясняется, что это тоже неудача.

А главное,—и я возвращаюсь к создателям фильма «Шинель», Г.Козинцеву и Л.Траубергу—интерпретацию литературного произведения вне актуальных для того времени установок художественного авангарда рассматривать невозможно. Г.Козинцев и Л.Трауберг, как и С.Эйзенштейн, этот авангард как раз и представляли. Как я уже отмечал, на «Шинели» лежит печать авангардистского прочтения классики. И это одно из имевших место в истории прочтений, которое удивительным образом перекликается с тем, что потом будут называть постструктуралистской и постмодернистской эстетикой.

Но я хочу продолжить мысль о постмодерне как продолжении модерна. Задолго до Р.Барта В.Мейерхольд призывал ставить не сюжет, а воссоздавать атмосферу, дух всего творчества того или иного классика. Мне представляется, что именно такой подход Р.Барт потом и вложил в то, что он называет Текстом. Поэтому не случайно Ю.Тынянов не просто переносит на экран сюжет «Шинели», но и включает в фильм фрагменты из других произведений Гоголя. Это же делают и П.Лунгин и Ю.Арабов при недавнем телевизионном переносе на телеэкран Гоголя. Кстати, этот фильм по Гоголю очень бы хотелось пересмотреть и над ним поразмышлять.

Нас к извлечению Текста из произведения в театре приучил В.Мейерхольд, а позднее Ю.Любимов. В одной из своих лекций, возвращаясь к опыту работы в кино, В.Мейерхольд ставил вопрос о воспроизведении на экране не только фабулы литературного произведения, но и авторского взгляда на мир<sup>9</sup>. В связи с особенностями режиссуры В.Мейерхольда Г.Козинцев скажет: «Открылось самое сложное: ставится не пьеса, а духовный мир автора. Не какой-то особый стиль отыскивается, присущий этому автору, а само метание его души, его вечная неудовлетворенность»<sup>10</sup>. По мнению Г.Козинцева, «новой эпохой режиссуры было понимание того, что не только пьеса—предмет постановки, но и сам духовный мир автора может быть материализован»<sup>11</sup>.

Когда историк кино дает положительную оценку экранизации «Шинели», он обращает внимание прежде всего на новаторство фильма. Он пишет: «Так была сделана одна из самых ранних в мировом кинематографе попыток приоткрыть на экране внутренний мир человека, передать его невысказанные мысли и мечты, то есть пересечь границы только лишь объективного, строго визуального искусства, каким формировалось кино, и приблизить его к литературе, ничем не ограниченной и беспредельно свободной в изображении как видимого, так и внутреннего. Режиссеры решили сделать объективной кинореальностью также и внутреннюю жизнь человека»<sup>12</sup>.

Как известно, слава театра на Таганке началась со спектакля «Добрый человек из Сезуана», поставленного по пьесе Б.Брехта. В театре на Таганке со дня его основания в фойе висит портрет Б.Брехта. Театральная эс-

тетика Б.Брехта во многом определяла эстетику этого театра и режиссуру Ю.Любимова. Здесь уместно задуматься над тем, откуда у Р.Барта возникла идея Текста. Видимо, тут сказывается именно влияние на него Б.Брехта и того, что применительно к Б.Брехту подразумевается под приемом очуждения. Дело в том, что по самой своей сути произведение монологично, ибо внушает читателю определенную систему поведения, т.е. идеологию. Через монолог в произведение вторгается идеология, которую и пытается разрушить своим эффектом очуждения Б.Брехт.

Идеология—обладающий мощной суггестивной силой механизм для внушения императивов определенной культуры и нужных этой культуре для регулятивных целей. Восприятие Произведения в соответствии с брехтовской теорией требует эмоционального погружения, вживания и растворения воспринимающего действие на сцене. По мнению Р.Барта, у Текста, в отличие от Произведения, другое предназначение. Текст не внушает и не устраняет критическое сознание воспринимающего, он направлен на преодоление отчуждающей функции произведения. Текст способен разрушить суггестивную, идеологическую функцию произведения. Структура Текста, как ее представляет Р.Барт, предстает тем самым монтажом сценического представления Б.Брехта, который способен противостоять последовательному разворачиванию фабулы. Собственно, смысл эффекта очуждения и заключается в этом противостоянии логике линейности и последовательности. Любопытно, но ведь именно Б.Брехт, который явно испытал в свое время воздействие режиссуры В.Мейерхольда, видимо, и зародил в сознании Р.Барта идею Текста. Так что получается, что постструктуралистская эстетика имеет своих прямых предшественников среди представителей отечественной режиссуры и немецкой драматургии.

Пессимизм автора распространяется не только на историю экранизации, но и на ситуацию, наблюдаемую сегодня в русской литературе. И вот тут с автором тоже очень хочется поспорить. В своей книге В.Мильдон констатирует: русская литература за это время, пока ее внедряли в массовое сознание, вошла в эпоху упадка, застоя и успела превратиться в провинциальную. Она потеряла свое всемирное значение. Причины упадка русской литературы автор напрямую связывает с вулгаризацией ее в процессе многочисленных упрощенных попыток ее экранного истолкования. «Пренебрежение законами эстетики в течение десятилетий,—пишет В.Мильдон,—воспитало поколения людей, для которых эстетические соображения не играли решающей роли»<sup>13</sup>.

В какой-то степени это справедливо. Но тут я бы не хотел целиком с автором согласиться. Если русский психологический роман XIX века—это своеобразный в истории России Ренессанс (прежде всего литературный), то ведь этот Ренессанс не может продолжаться вечно и не может повторяться. Уже и то благо, что такой Ренессанс однажды имел место. Стоит ли говорить, что резонанс его во всем мире велик и по сей день. И русская литература вовсе не успела утратить для мира своего значения. А потому этот резонанс кое-кого даже продолжает раздражать. Кому-то очень хочется расказывать байки о беспомощности русских в политических и экономических реформах. И очень бы хотелось к этой беспомощности приплюсовать еще и искусство. Но это уже не относится ни к литературе, ни к эстетике. Никогда

не была русская литература провинциальной. И, наверное, долго еще не будет таковой. В мире по-прежнему и читают Достоевского, и ставят Чехова. XX век невозможно представить без М.Булгакова, А.Платонова, В.Набокова, А.Солженицына, И.Бродского, В.Аксенова и других. А ведь существует еще великая поэзия XX века—Пастернак, Мандельштам, Цветаева, Ахматова, и о них сейчас за рубежом тоже много пишут. Может быть, лишь сегодня заложены в их произведениях смыслы только и начинают доходить до массового читателя. Какие, например, глубокие исследования о русских символистах и русских футуристах у австрийского слависта А.Ханзен-Леве.

Разумеется, большевистская эстетика не могла не нанести вреда искусству. Но утверждать, что она прошла катком по нему и все истребила, было бы неверным. Не определяла она всех проявлений художественного сознания. Оно имело инерцию. Литературный ренессанс, получивший выражение в русском психологическом романе XIX века, имел продолжение в философском, религиозном и художественном ренессансе начала XX века, и ничто не могло истребить этот исходящий из него могучий духовный импульс, который, может быть, и явился спасительным для всей российской цивилизации, пассионарные представители которого—революционеры так прельстились учением Маркса, давшим форму их эсхатологическим настроениям.

Правда, когда В.Мильдон отвечает на вопрос о причинах всемирного резонанса русской литературы, то он почему-то отвечает на него так: потому что человек был и остается существом словесным. Не думаю, что это исчерпывающее значение русской литературы. Слово—только средство. А в чем суть? Думаю, что следует искать в содержании, в духе этой литературы. Я думаю даже, в религиозном духе. В этом плане мнение Д.Мережковского, изложенное им в его сочинении о Льве Толстом и Достоевском, может помочь. Он жестко связал творчество названных классиков с разворачивающимся Возрождением, которое понимал как Возрождение духовное. Их романы имели религиозный смысл. Так, о Ф.Достоевском он, в частности, пишет: «Он уже не только носил в себе, но в значительной мере и осуществил одну из великих религиозных возможностей нашего времени, хотя и не ту, что была в Л.Толстом, однако не меньшую; не только хотел, но и был, хотя, может быть, не в такой степени, как этого хотел, предвозвестителем новой религии—воистину был пророком»<sup>14</sup>.

К счастью, как сегодня выясняется, этот религиозный нерв нашей литературы, который попробовали стереть с помощью экспериментов со школьными программами в эпоху большевистской эстетики, все еще не история. И об этом свидетельствует сегодняшняя «новая волна» в современном кино. Недавно вышедший на экраны второй фильм Андрея Звягинцева «Изгнание» (кстати, тоже связанный с литературным первоисточником—фильм поставлен по У.Сарояну) свидетельствует, что именно религиозное начало, без которого невозможно представить русскую литературу и вообще русское искусство, сегодня возрождается в кино. Режиссер уже в первом своем фильме взял такую высокую ноту, что, кажется, никого рядом с ним и поставить невозможно. То же самое ощущение и от его второго фильма. Ассоциации только разве с висконтиевским фильмом «Гибель богов», но в еще большей степени с античными трагедиями, в которых господствуют страсти, убийства и преступления. В фильме «Изгнание» воскресают античные

мифы. И персонажи у А. Звягинцева напоминают античных героев. Однако в еще большей степени фильм Звягинцева относит к Л. Толстому, столь внимательному к агонии семьи в его «Крейцеровой сонате» и «Анне Карениной». Духовный распад семьи страшнее распада империи. Потому, что в основе семьи лежит религиозное начало. Здесь религия и нравственность находятся в единстве. К этой толстовской мысли возвращает и А. Звягинцев. По сравнению с этим основным мотивом цитаты из фильмов А. Тарковского, вроде мистического шелеста листьев от сильного порыва ветра или отнесения к визуальным образам ренессансной живописи с мадоннами и ангелами, кажутся излишними. Аналогии с Ингмаром Бергманом тоже кажутся поверхностными. А. Звягинцев с его темой семьи как религиозного организма совершенно самостоятелен и аналогии здесь неуместны. Если наши сегодняшние режиссеры смогут это ощутить, то можно надеяться, что мы находимся на пути к кинематографическому ренессансу. Ведь все ренессансы в истории русской культуры парадоксально возвращают к религии, что, конечно, исключено в западной культуре. Но уже сейчас ясно, что религиозный нерв современного фильма—это новый, более плодотворный виток возвращения к великой русской литературе и ее смыслу. Она все еще продолжает владеть умами и является основой всей нашей культуры. В соответствии с этим будут предприниматься и последующие современные ее интерпретации.

Когда В. Мильдон пишет о причинах упадка русской литературы, то он много стрел выпускает в сторону того, что он называет «большевистской эстетикой», т.е. попытками прочтения литературных текстов в духе вульгарной социологии и классовой расстановки сил в истории. Не приходится с этим спорить. Когда-то в это верили. Возможно, даже В. Б. Шкловский верил в то, что его классовое прочтение «Капитанской дочки» так важно. И здесь он, конечно, заслуживает критики. Вот цитата из В. Мильдона: «Несколько поколений творческого люда воспиталось, повторяю, на том, что искусство служит родине, человечеству, делу мира, дружбе народов, разоблачению козней империалистов и т.д., в сущности же тому, чего хочет в настоящую минуту власть. Выработалась привычка, быстро ставшая едва ли не инстинктом, не думать о художественных требованиях—единственная и естественная причина упадка кино—и литературной продукции в 30–80-е годы»<sup>15</sup>. И еще: «За десятилетия служения идеологии умерщвлен взгляд на искусство как свободную деятельность, т.е. в себе самой носящую свои законы»<sup>16</sup>.

Согласно логике автора, получается, что большевистская эстетика была, есть и будет. Она стала нашей психологией. И она уже не только в резолюциях партийных съездов, но в умах людей. Она—реальность сегодняшнего дня. Она—барьер, тормоз. По ней-то и бьет автор залпом. И в этом пафос автора прекращает быть эстетическим, он становится уже публицистическим. Поэтому если в двух словах сформулировать сверхзадачу книги В. Мильдона, то она звучит так: «Назад к эстетике». С этим не поспоришь. А все же это не вся правда. Нельзя отождествлять реальные художественные и эстетические процессы с «большевистской эстетикой».

В историю экранизаций как сплошную историю неудач у В. Мильдона попадают даже такие фильмы, которые мы по привычке называем классическими. Единственное исключение, которое делает автор, это «Белые ночи»

Лукино Висконти по Достоевскому. «Хотя и здесь,—пишет В.Мильдон о фильме Висконти,—не обошлось без “дописывания” оригинала, но, странно ли, нет ли, это ему не повредило. Конечно, итальянский художник создал свой текст, используя текст русского, однако не исказил смыслов. Да, все та же любовная история, однако на сей раз она изображена как вечная, непреходящая драма, а это недалеко от содержания литературной первоосновы. Готов даже рассматривать работу Л.Висконти в качестве удачной экранизации, сколько бы это ни противоречило моим собственным утверждениям, хотя какое тут противоречие, любая теория допускает исключения»<sup>17</sup>. Правда, назвав фильм Л.Висконти в качестве удачной экранизации, автор все же не объясняет читателю, в чем же эта удача заключается. Анализ фильма отсутствует. И еще одним исключением для В.Мильдона явился фильм «Одиноким голос человека» по произведениям А.Платонова (режиссер А.Сокуров, сценарист Ю.Арабов). Но ведь никакого анализа фильма в книге нет.

Ну и что ж, что в историю неудач попадают классические фильмы. Значит, заслуживают. Главное—свежий взгляд. Доказательность. Логика. Во всем этом В.Мильдону не откажешь. И великолепный стиль. И логика. И доказательность. Ко всему этому автор нас приучил в своих предыдущих книгах. Но я все же пожалел, что автор подробно останавливается больше на дореволюционном кино, на 20–30-х годах. И едва доводит дело до пырьевского «Идиота», а ведь будет еще «Идиот» В.Бортко.

Кроме того, приходится все же сожалеть, что здесь не уделяется внимание принципу историзма. Он не работает и применительно к эстетике. И вообще, к понятию художественности, о чем размышляли великие русские филологи начала XX века—формалисты, а позднее, ближе к нашему времени—Ю.Лотман.

Принцип историзма необходим применительно не только к эстетике и художественности. Нет эстетики на все времена. Ни кинематографической, ни литературной. Она—в движении. Эволюция киноязыка прошла несколько этапов, и на каждом из них складывались специфические отношения между кино и литературой. В Институте искусствознания вышло даже несколько книг на эту тему, в которых эта проблема обсуждается<sup>18</sup>. А главное, на всех экранизациях лежит печать сменяющихся художественных ориентаций, стилей, течений. И это, несомненно, эстетический аспект обсуждаемой в книге темы. И никакая «большевистская эстетика» этому не является помехой.

Да, конечно, можно сколь угодно возлагать надежды на будущие структуры киноязыка, которые позволят осуществить идеальную экранизацию, но следовало бы этот идеал поискать в уже существующем опыте. Например, в той же экранизации «Шинели». Убежден, что он существует. Но его можно разглядеть, если под экранизацией понимать одну из возможных интерпретаций, актуализируемую визуальными средствами. Трудно требовать от режиссеров 20-х годов, чтобы они следовали логике психологического романа XIX века. Разрушение поэтики—следствие разрушения эстетики. Столкнулись разные эстетики. Ведь именно в это время классиками для массы становятся Дюма и Стивенсон. Кстати, это констатация В.Шкловского. Он пишет: «Дюма и Стивенсон становятся классиками. По-новому увлекаются Достоевским—как уголовным романом»<sup>19</sup>. Вывод

справедливый. Налицо—не прогресс, а регресс в предшествующие психологическому роману стадии литературного развития. Но регресс—неизбежное явление эволюции. Тем более, в 20-е годы, когда масса упразднила элиту. Из психологического роман вернулся снова в приключенческий. Это не следствие распространения кино. Это происходит параллельно.

В этот период сама литература вернулась к предшествующему этапу в литературной эволюции. То же самое происходит и в театре. В книге о В.Мейерхольде К.Рудницкий пишет: «Мейерхольд объявил войну психологизму и в поисках чистоты формы «потребовал сугубого внимания к пластике, ритму, к экспрессии позы и, наконец, особой читки, технику которой, как и все остальные элементы символистского направления, он наметил в Студии на Поварской»<sup>20</sup>. В этой трансформации эстетики, разумеется, сказывается влияние и рецептивного фактора. Так, данные библиотек того времени позволяют утверждать, что читатель 20-х годов не проявляет интереса к старой беллетристике. «Не читают даже Толстого, Достоевского и Гоголя (если эти книги читают, то только с учеными целями)...»<sup>21</sup>.

Но естественно, что на этот регресс в большей степени отреагировало кино. Б.Эйхенбаум констатирует: возрождение авантюрного романа больше всего проявилось в кинематографических формах. Что делать? На пути к массовому зрителю литература и особенно в своих кинематографических формах теряла не только содержащиеся в ее текстах смыслы, но и утрачивала поздние элитарные уровни развития. Много ли читателей было у русского психологического романа XIX века? В какой среде существовал его читатель? Это ведь не была массовая среда. Н.Рубакин писал: «Если бы издания Достоевского, Тургенева, Островского и других печатались через год, если бы они расходились ежегодно по десяти тысяч экземпляров, так и тогда они приходились бы по одному экземпляру на сотню человек из привилегированных классов, по одному экземпляру на тысячи квадратных верст российской империи»<sup>22</sup>. Это только в XX веке литература входила в массы. И поэтому возникли утраты. Но можно ли было этого избежать? Донесение литературных смыслов до массы—это же, как мы уже отмечали, идеал эпохи Просвещения, вообще модерна. И он заметно начал осуществляться. Но, несомненно, что бум приключенчества наиболее ярко проявился в кинематографических формах. Такова прихотливая логика развития романа, заданная не кино, а культурой, в которой место элиты заняла масса. И понятно, многое в литературном произведении, когда оно экранизировалось, утрачивалось. Но этот этап со временем все же преодолевался. И поэтика психологического романа XIX века постепенно все же возрождалась.

Книга В.И.Мильдона невольно подводит к вопросу, можно ли историю экранизаций свести к истории отношений литературы с эстетикой, с одной стороны, и идеологией, с другой. По-моему, нельзя. Я хочу обратиться к идее цикличности литературы. Но это и циклическая логика эстетики. Вообще, она изложена у М.Эпштейна. То, что В.Мильдон подразумевает под эпохой «большевистской эстетики»,—лишь одна стадия литературного развития XX века. М.Эпштейн называет ее функциональной. Это искусство социального и гражданского служения. Это новый классицизм. Литература становится делом государственным. Это яркая страница в литературе XVIII века.

И это повторилось в 20-е годы XX века. Но были и другие стадии. Например, стадия, когда от социальной фазы произошел сдвиг в сторону к моральной. Наступает эпоха сентиментализма. Открывается личность и ее чувства. Применительно к нам это эпоха оттепели. «Но вот с середины 50-х годов, с оттепели, утеплившей и размягчившей сердца. Начинается вторая фаза—и трудно подобрать ей более точное название, чем «социалистический сентиментализм». Опять критика жестких классицистических канонов, отказ от «социологизма», ставшего «вульгарным»,—пишет М.Эпштейн,—в пользу моральных подходов по “душе” и по “совести”. В центре внимания—неповторимая человеческая личность. “Людей неинтересных в мире нет”—кредо одного из зачинателей этого нового сентиментализма Евгения Евтушенко, сравнимое по значению лишь с бессмертным карамзинским: “и крестьянки любить умеют”. Снова образы “маленьких людей”, портных, бухгалтеров и чулочниц вместо полководцев и ратоборцев. Главное требование к литературе—искренность, личная взволнованность, исповедальность»<sup>23</sup>. Затем наступает религиозное возрождение. Интерес к мистике. Выражение невыразимого. Тут Тарковский. Этот процесс—с «Матрёнина двора» А.Солженицына. Снова процитируем М.Эпштейна. «Но дальше движется литература, и по какому-то неведомому закону опять переходит из моральной стадии в религиозную, над точкой суверенного нравственного индивида надстраивает метафизическую вертикаль. Конец “пражской весны” и “Нового мира”, быть может, хронологически наиболее внятно обозначили этот переход, сказавшийся прежде всего у самого Солженицына, в его личном переходе от “нравственного социализма” к христианству. Нравственность исчерпалась как суверенная сила, гуманистический порыв и как “совесть без Бога”»<sup>24</sup>. Этой тенденции соответствует поиск национальных корней (В.Шукшин). Затем искусство стремится освободиться и от нравственности, и от религии. И, естественно, от государственного служения. Сегодня о таком служении вообще забыли.

Воздействовала ли эта циклическая логика на опыт экранизаций, понимаемых как интерпретации? Да, и ее следует учитывать. Тогда не будет казаться, что в художественном процессе все определяла «большевистская эстетика». Циклическая логика, о которой я говорю, это тоже эстетическая логика, но не логика «большевистской эстетики». Как эта логика соотносится с внутренним содержанием, с эстетическими закономерностями экранизируемых произведений? Да, соотносится. Ведь не случайно же на памяти нашего поколения возник образ Мышкина у И.Пырьева. М.Эпштейн прав. В искусстве начиналась религиозная эпоха. Всем известно, какой архетип в процессе работы над романом всплыл в сознании Ф.Достоевского. Конечно, И.Пырьев даже и заикнуться не мог о Христе. Но все же движение к новой эстетике с ее религиозным нервом улавливается даже в фильме И.Пырьева. А к этому можно прибавить еще швейцеровскую экранизацию толстовского «Воскресения». И ведь не случайно из всей литературы И.Пырьевым был выбран Достоевский. Он был прочитан, понят и воплощен. Удачно? Нет. А дальше уже А.Тарковский с фильмом «Иваново детство». Это тоже экранизация. И тоже к религии имеет непосредственное отношение. И в какой-то степени можно утверждать: то, что не удалось И. Пырьеву, но к чему он все же шел, удалось уже режиссерам нового поколения и, в частности, А.Тарковскому.

Но здесь в истории экранизаций работает еще один фактор. Интерпретация или опережает время, или запаздывает. Многое определяет даже не эволюция киноязыка, а рецептивный опыт зрителя. Как показывает рецептивная эстетика, эстетические горизонты воспринимающего. Ведь зритель и читатель—тоже активные фигуры в процессах интерпретации. А интерпретация, как мы уже отметили,—акт не только индивидуальный, но и социальный. А в социальности тоже есть разные уровни. К сожалению, в первые десятилетия истекшего столетия уровень социальности—увы!—не был высоким.

И последнее. Какие бы факторы в экранизации ни проявлялись и как бы к ним ни относиться, при литературных текстах всегда должны быть «телохранители». Когда-то формулу экранизации начал выводить Б.Эйхенбаум в «Поэтике кино». Когда я был студентом, такими формулами занимался У.Гуральник. Сегодня на этом посту, «на часах» стоит В.И.Мильдон. И прекрасно. И за это ему спасибо. Может быть, он не всегда и не во всем прав и заставляет нас спорить с собой, но полемический пафос его оправдан, а его книга и талантлива и полезна. Хочется поздравить В.И.Мильдона с выходом очередной талантливой книги.

1. Арнхейм Р. Кино как искусство. М., 1960.
2. Барт Р. От произведения к тексту.—«Вопросы литературы», 1988, № 11., с. 126.
3. Там же, с. 126.
4. Мильдон В. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. Эстетика экранизации. М.: РОССПЭН, 2007, с. 119.
5. Там же, с. 121.
6. История советского кино. Т. 1. М.: Искусство, 1969, с. 342.
7. Там же, с. 343.
8. Мильдон В. Указ. Соч., с. 94.
9. Мейерхольд В. Портрет Дориана Грея.—В кн.: Из истории кино. Вып. 6. М., 1965, с. 20.
10. Козинцев Г. Собрание соч. в 5 т. Т. 2., Л.: Искусство, 1983, с. 452.
11. Козинцев Г. Указ. Соч., Т. 2., с. 156.
12. История советского кино. Т. 1. М.: Искусство, 1969, с. 343.
13. Мильдон В. Указ. Соч., с. 124.
14. Мержковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995, с. 138.
15. Мильдон В. Указ. Соч., с. 124.
16. Там же, с. 90.
17. Там же, с. 155.
18. Экранные искусства и литература. Немое кино. М., 1991; Экранное искусство и литература. Звуковое кино. М., 1994; Экранное искусство и литература. Современный этап. М., 1994; Экранные искусства и литература. Телевизионный этап. М., 2000.
19. Шкловский В. Литература и кинематограф. Берлин, 1923, с. 26.
20. Рудинский К. Режиссер Мейерхольд. М.: Искусство, 1969, с. 66.
21. Зелинский К. Книга, рынок и читатель.—«Леф», 1925, № 3, с. 123.
22. Рубакин Н. Этюды о русской читающей публике. М., 1895, с. 19.
23. Эпштейн М. Постмодерн в России. М., 2000, с. 156.
24. Там же, с. 156.