

Е.А. Топорина

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Аннотация. В статье рассматриваются некоторые особенности интерпретации произведений русской классической литературы при переносе в иные виды искусства. Внимание уделяется кинематографу. Автором выявляются следующие особенности: специфика литературного, кино- и театрального языков, проблема определения художественной интерпретации (переноса), стиль, деталь, национальная литературная традиция, этическая составляющая произведения, проблемы традиционности и новизны, человека в русской литературе. Эти особенности выявляются путём обращения к конкретному материалу – современным художественным интерпретациям произведений русской классической литературы. При написании статьи автор опирался на произведения классической русской литературы, литературоведческие, эстетические и философские работы, исследования, посвящённые проблемам теоретической и художественной интерпретации текста. Выводы: показана специфика классического текста как источника активного творческого осмысления в его художественной интерпретации; раскрыты особенности художественной интерпретации литературной классики как передачи её глубинных смыслов в иной художественной форме; проанализирована специфика художественной интерпретации русской классической литературы на конкретном материале современной художественной практики; предпринята попытка проанализировать адекватность современных прочтений классики.

Ключевые слова: русская классическая литература, художественная интерпретация, национальная литературная традиция, реализм, человек, миропонимание, дистанция, театр, кинематограф, соответствие.

Review. The article is devoted to some peculiarities of interpreting Russian classical writings when they are being transferred to other art forms. Much attention is paid to cinematography. Toporina has described such peculiarities as specific nature of the literary, cinema- and theatrical languages, the problem of defining the artistic interpretation (transfer), style, detail, national literary tradition, aesthetic component of a literary writing, problems of traditionalism and novelty as well as the role of personality in Russian literature. These peculiarities are defined through analyzing particular materials, i.e. modern artistic interpretations of Russian classical literary works. When writing her article, Toporina has appealed to classical fiction as well as literary, aesthetical and philosophical researches devoted to the problems of theoretical and artistic interpretation of texts. Conclusions: the researcher shows special features of a classical text as a source of active creative understanding in an artistic interpretation; describes peculiarities of artistic interpretation of classical literature as the way to convey the deepest meanings of classical literature through other artistic forms; examines peculiarities of artistic interpretation of Russian classical literature based on the analysis of particular artwork; attempts to analyze whether modern interpretations of classical literature are adequate.

Key words: world perception, human, realism, national literary tradition, artistic interpretation, Russian classical literature, distance, theatre, cinematography, compliance.

История духовной культуры богата примерами обращения к художественной интерпретации классического литературного наследия. Внутренняя творческая сила художественного текста такова, что литература, являясь генератором смыслов, – по выражению Лотмана, внутренне содержит в себе потенцию переосмысления этих смыслов в новой форме, тексте с иной кодировкой и семиотикой; иначе говоря, текст является ещё и генератором форм.

Проблема художественной интерпретации литературы, письменно выраженного слова, генетически связана с соответствием мысли слову и их соотношением. Трудность поиска подобной эквивалентности мысли слову, возможность нахождения её давно стала источником дискуссий о существовании подобной соизмеримости мысли и слова. Ф. Шлегель, обращаясь к данной теме, писал, что и «мысль и слово изначально едины, даже при самом многообразном их употреблении никог-

да не должны быть вполне разъединены, всегда и повсюду должны быть едины и находиться в согласии друг с другом», и даже если происходит их разъединение, то это имеет место лишь тогда, когда оба они, либо по крайней мере один из элементов не выполняет более своего назначения» [1]. В то же время, с точки зрения С. Аверинцева, слово не может полностью выразить смысл идеи; между ними всегда есть некий «зазор», который, если развить данную мысль, даёт право не только интерпретатору на некоторую свободу толкования, но и на истолкование, выраженное в иной форме искусства, отличной от первоизданной [2]. Это «активное» истолкование можно назвать художественной интерпретацией. Следует очертить «область применения» этого понятия или, скорее предпринять такую попытку – в силу отсутствия конкретного определения. Чтобы обрисовать основные «характеристики» художественной интерпретации, можно обратиться к определению Е.В. Волковой, согласно которому интерпретация – это «высказывание по поводу уже имеющегося суждения, раскрытие смысла другого высказывания, текста, учения, степень понимания их, одновременное условие и результат такого понимания» [3]. В художественном переводе интерпретатору приходится творчески «додумывать» за писателем то, что последнему в силу многообразия литературного слова и вообще, особенности литературного искусства делать не нужно.

Главная задача художественного перевода – передача смысла, заложенного в изначальном первоисточнике (в данном случае, литературном), но уже в иной, оригинальной форме воплощения.

Как показывает современная культурно-эстетическая практика, самой заметной «вторичной» формой такого эстетического осмысления, является кинематограф.

Режиссёры, такие как Тарковский и Козинцев, обращаясь к проблеме соответствия, считали, что «чем лучше писатель, тем невозможнее он для постановки... Поэтому для содружества режиссёра и писателя очень важно, что... кинопроизведение не может быть иллюстрацией литературного сочинения, оно неизбежно явится созданием чужеродной для литературы художественной образности» [4].

В каком-то смысле это соответствует и экранизации «Палаты № 6» К. Шахназаровым (2009). Перенеся место действия чеховского рассказа в наши дни, режиссёр строит фильм, как бы обращаясь к зрителю. Об этом свидетельствует способ ведения съёмки, ассоциирующийся в какой-то степени с жанром журналистского расследования – уделяя внимание повествовательности (рассказ, как и

фильм, повествует о событиях, уже происшедших) – фильм представляет собой серию интервью, объединённых тем, что «опрашиваемые» герои рассказывают о Рагине и связанных с его личностью событиях. Сам герой интервью по понятным причинам не даёт, являясь «вне разговора», над ним.

Перенесли постановщики и ноту «экстравертности зрения» (Г. Гачев), нехарактерная для писателя, которая присутствует в рассказе: «Если вы не боитесь ожечья о крапиву, то пойдёмте по узкой тропинке, ведущей к флигелю, и посмотрим, что делается внутри ... Мы входим в сени». «Внутренность» пространства провинциального города, затем больницы, как и для многих романских повестей Чехова, имеет особенное значение, становится камертоном для содержания повести. Враждебный, пугающий мир, лишённый цели подчиняет героя, долгое время сознающего, но не дающего себе труда помочь чужому, другому человеку («...И вдруг в голове его ... ясно мелькнула страшная, невыносимая мысль, что такую же точно боль должны были испытывать годами, изо дня в день эти люди. Как могло так случиться, что в продолжение больше чем двадцати лет он не знал и не хотел знать этого?») [5]. И если к переносу и стилю экранизации можно отнести эстетически неоднозначно, то нельзя не признать несомненными удачами творческие работы главных исполнителей фильма – А. Ильина (Рагин) и А. Верткова (Иван Дмитрич), сумевших донести ноту чеховского рассказа в фильме.

Закономерно, что обращение к отечественной литературе естественно – её диктует укоренённость в языке. Но и не только. Переходные периоды культуры всегда сопровождаются поиском чего-то более содержательного, основательного, этически и эстетически наполненного – такой была и есть литературная классика. И причина этого, прежде всего, в родном языке. Мандельштам, говоря о языке, уточняет, называя критерием единства литературы «только язык народа, ибо все остальные критерии сами условны, преходящи и производны» [6]. Отсюда, на наш взгляд, одна из главных проблем истолкования классического произведения русской литературы зарубежными истолкователями. В качестве одной из таких интерпретаций можно назвать «Онегина» (М. Файнс, 1999). Пренебрежение подлинным текстом и видом его выражения сделало картину недостоверной. Проникновение в текст писателя не может ограничиваться (особенно, если его переносят в другой вид искусства) поверхностным чтением, не чувствует зашифрованности смыслов, бытовых деталей, благодаря которым раскрываются образы героев.

Текст романа поставил постановщикам те проблемы, которые они не смогли решить, а, возможно, они не ставили себе целью «прочитать» его в том смысле, какой вкладывал Лотман.

Первое, на что указывал сам Пушкин: «Я теперь пишу не роман, а роман в стихах – дьявольская разница!» [7]. Проблема эта не носит формального характера – поэзия в «Евгении Онегине» – плоть и кровь, условие существования. Однако поэзия эта глубоко реалистична; отметим, что западной традиции, как указывал Берковский, понимание поэзии иное. В ней нет места бытописанию и деталям, вплетению «внетекстового мира» (Ю.М. Лотман) свойственным прозе. Пушкин идёт другим путём – органическое вплетение черт бытового характера не разрушает возвышенность и чистоту образов и характеров произведения; словом, сохраняет то, что читатель подразумевает под словом поэзия.

Превратив язык в целом в прозаический, создатели фильма пошли по пути экранизации прозы – поэтическое произведение было разбито на драматические сцены, а сама «лиричность» была отдана на откуп пейзажам и нескольким цитатам из романа. Действительно, при переносе на экран такого поэтического произведения трудность была очевидна – при всей четкости композиции романа, поэт свободно к ней относится – пропускает события, опускает главы, оставляет открытым финал. Этим Пушкин, по словам исследователя, «утверждал авторское право на произвольное построение «свободного» романа [8]. Создатели экранизации по-своему разрешили «свободу» романа.

Прежде всего, это связано с образом пушкинской Татьяной. Обратиться к нему для нас представляется важным, так как, на наш взгляд, именно этот женский образ является центральным, а в данной художественной интерпретации он претерпевает некоторые содержательные изменения. Не только трудность в стихе выдержать один эмоциональный тон, но любовь Пушкина к героине, его ответственное к ней чувство как будто «не позволяло» ему решиться к первому ключевому описанию героини (второй ключевой момент – финальное объяснение с Онегиным) – её письму. Вяземский пишет: «Автор сказывал, что он долго не мог решиться, как заставить писать Татьяну без нарушения женской личности и правдоподобия в слог: ... думал он написать письмо прозой, думал даже написать его по-французски: но, наконец, счастливое вдохновение пришло к стати и сердце женское запросто и свободно заговорило русским языком» [9]. В этом состояло разрешение парадокса, столь важное для читателя – «она по-русски плохо знала и изъяснялась с трудом» – по-

тому пишет, как заведено, по моде по-французски; но при этом «русская душою», о чём свидетельствует язык письма героини в романе. Прочувствовав этот факт, Достоевский в речи «Пушкин» отметит глубокую правильность образа героини, именно как взращённую на родной почве. Правомерно ли сказать это об экранной героине? Скорее нет, чем да. Пейзажи, окружающие мир Татьяны, переданы в фильме с большим вкусом, показана «классическая» русская зима, которую Татьяна «любила, сама не зная почему». Действительно, в умении вплести пейзаж в бытовую жизнь людей Пушкина сравнивали с мастерами фламандской школы, и оператору удаётся найти эквивалент в этом, особенно в сцене катания на коньках.

Однако ключевые сцены романа представлены в фильме, осмелимся сказать, не в пушкинском ключе. Примером тому является финальная сцена. Нравственный вопрос – осталась ли бы Татьяна с Онегиным после смерти мужа (его задаёт Достоевский), пошла ли за любимым человеком, в романе решается однозначно отрицательно. В фильме героиня едва удерживается от того, чтобы не «пойти» навстречу возлюбленному: «Ты опоздал! Слишком поздно!», – восклицает она. Но пушкинская Татьяна как тип русской женщины, лучший тип, не могла такого сказать. Она понимает, что есть Онегин в самом деле, – «уж не пародия ли он?», – говоря современным языком, существо экзистенциально противоположное ей, фантазия без почвы, по выражению Достоевского. Пойти навстречу ему значило не только сделать несчастливым другого, любящего его человека, или разрушить память о нём, но пойти против себя, не уберечься от «наносной лжи».

Возможно предположить, что авторы экранизации хотели избежать поучительности тона в финале, показав героиню плачущей и разбитой. Да, Татьяна «слезы льёт», она «бледна», но это не аффект и отчаяние, а исповедь – форма слова, имеющая особенную значимость в русской литературе. Нет в Татьяне «зазубренной реплики» [10], она «тиха» и «величава», простодушна, «без всякой примеси предполагаемых и вынуждаемых оценок другого» [11]. Удивительно точно охарактеризовал исповедальность М. Бахтин: «Исповедь как встреча <...> я и другого на высшем уровне или в последней инстанции. Но Я в этой встрече должно быть чистым, глубинным <...>. Без маски (внешний облик для другого, оформление себя не изнутри, а извне; это касается и речевой, стилистической маски), без лазеек, без ложного последнего слова, то есть без всего овнешняющего и ложного» [12]. Слова эти Бахтин адресует к Досто-

евскому, однако вспомним, что именно Пушкина Достоевский называет учителем, можно сказать, «источком» реализма в высшем смысле.

(В русской философии, в частности, С.Л. Франком это связывается с «сокровенным»; он высказывается о том, что поступки человека видимы всем, они могут составлять предмет общей оценки) [см: 13].

Сложность передачи отечественной классики зарубежными интерпретаторами ставит вопрос не только о временной, о пространственной дистанции. Говоря словами Б. Пастернака, «надо было попасть на ... месторождение», чтобы увидеть не только отдельный сюжет, героев, текст, но самую литературу, контекст её происхождения.

В применении к русской литературе это приобретает особенный смысл. С Пушкина, по словам Н. Берковского, русская литература утвердилась как проза-поэзия, литература по стилю глубоко сюжетная, не просто событийная.

Уловить стиль при построении нового произведения особенно важно. Определяя вслед за исследователем стиль как «принцип произведения» [14], заметим, что главенствующую роль играет не только манера автора, но и понимание интерпретатором того, что манера эта и характер текста происходит из определённой исторической эпохи. Конечно, чем отдалённее интерпретатор от той эпохи, тем шире его информационное и культурное поле, ему, в каком-то смысле «со стороны» его эстетической дистанции должно быть виднее. Однако это таит и угрозу. Распространённая мысль о том, что подобная дистанция делает интерпретационный опыт богаче, таит в себе угрозу подмены подлинного авторского замысла. Поэтому, обращаясь к классическому тексту, интерпретатор, с одной стороны, уже подходит к произведению прошлых эпох со своих, современных позиций – подобная новизна восприятия неизбежна; но более эстетически ценным нам представляется умение так войти в эпоху создания интерпретируемого произведения, что, представленное в иной форме, оно не становится чуждым новому зрителю.

Основой русской литературы является обращение к человеку, особенное отношение к нему, не просто как индивидуальности, но как микрокосму. Ещё первые критики русской литературы говорят об антропоцентричности отношения русских писателей к действительности. Неслучайно творчество Пушкина сравнивали не только с Байроном, но с живописью эпохой Возрождения, по обращённости к проблематике человека и оценке мира не с абстрактно-отвлечённой, но с человеческой точки зрения.

Русская литература, как указывает А. Гачева, «всегда была <...> трудом миропонимания» [15]. Современное миропонимание, испытывающее нравственно-эстетический кризис, в поиске оснований смысла существования, обращается к русской литературе, вкладывая в неё своё понимание. Здесь можно обратиться к проблеме определения реализма, на которой останавливается современный исследователь творчества Ф.М. Достоевского К. Степанян. В его работе «Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского» приводятся возможные трактовки термина «реализм».

Так, определяя термин как «направление в искусстве, которое наиболее близко изображает реальность», В. Руднев отмечает, что мы фактически имеем дело с «антитермином»; «как можно утверждать, что какое-то художественное направление более близко, чем другие, отображает реальность, если мы, по сути, не знаем, что такое реальность? <...>» Безосновность существования приводит к мысли о том, что «литература отображает не реальность, а прежде всего обыденный язык», следовательно, ни Пушкин, ни Гоголь, ни кто-либо из классиков не может считаться реалистом, по той причине, что «не подчинялись средней языковой норме, а скорее, формировали новую». «Каждое направление в искусстве стремится изобразить реальность такой, какой оно его видит. «Я так вижу» – говорит абстракционист, и возразить ему нечего» [16].

Подобный подход, «профанная интерпретация» кроет в себе психологический субъективизм, при котором отпадает сама необходимость в основательном изучении литературного текста, мировоззрения автора, и, как справедливо указывает К. Степанян, адекватные, глубокие прочтения, интерпретации текстов не только не нужны, но «возможными становятся бесчисленные варианты его «адекватного» анализа и интерпретации», разрывающие и отдаляющие от читателя суть миропонимания русской литературы [17].

Подобным обращением, на наш взгляд, можно назвать постановку «Чайки» в Сатириконе. Представляющий скорее «личные» переживания режиссёра, «прикрытые» Чеховым, – спектакль к последнему, тем не менее, имеет весьма опосредованное отношение.

Мировая значимость русской литературы толкает создателей на художественные интерпретации, часто граничащие с экспериментами. Трудно возразить тому, что в наше время почти во всех сферах искусства предпочтение отдаётся скорее новаторским тенденциям – в том числе в непрерывно оригинальной трактовке старого. Интерес

здесь скорее вызывает не такая тяга к новому (в истории культуры подобное закономерность, не случайность), а именно тяга к старому, традиция подобного обращения. Не будь традиции, и традиционного толкования, мы не смогли бы трактовать старый текст по-новому, преобразовать и искажать. Всегда, пользуясь словами исследователя, есть тот осадок, «молчание классического текста», который нельзя расшифровать; неопределенность этого остатка, но явственно данная сознанию постоянно притягивает к себе «переводчиков», интерпретаторов. А потому традиционное толкование творческими усилиями интерпретаторов «приобретает» новые оттенки. Примером тому служит экранизация «Вишневого сада» С. Овчаровым. Стремясь представить комедию, как того изначально желал А.П. Чехов, режиссёр признался, что «дал волю», а потому в титрах указано «по мотивам». Картина, снятая действительно отчасти в духе комедий немого кино с характерными для него быстрой сменой темпа и разнообразным подбором музыки (в оформлении использовалась и симфоническая, и жанровая музыка: романсы, марши, польки, вальсы), получилась, как обычно выходит с этой чеховской пьесой печальной. «Эта картина о том, что, живя в раю, люди его покидают», – рассказал режиссёр в интервью [18].

Сегодня наиболее художественно значимые интерпретации отличаются повышенным пиететом к оригинальному тексту, стремлением постичь глубинное, вневременное значение классики средствами современной выразительности, психоэмо-

ционально, чувственно и интеллектуально соотнести её художественный строй с эстетическим сознанием человека XXI в.

Подобным подходом продиктованы в наше время не только некоторые телеинтерпретации, но и отдельные сценические прочтения отечественных классиков. Такой можно назвать трактовку «Вишневого сада» С. Данченко, представленную МХАТ им. М. Горького. Упрекаемый часто в формальном следовании традициям, театр, на наш взгляд, противостоит нарочито модернистским трактовкам писателя. Выдерживающий ноту постановки, осуществленной К.С. Станиславским и В.И. Немировичем-Данченко, спектакль является выразителем той театральной традиции, когда режиссёр не идёт на поводу зрителя, сокращая пьесу, и копируя психологический рисунок игры. Это то воплощение «искусства переживания», о котором писал и которое ставил в центр сценического создания К.С. Станиславский.

Густав Шпет, затрагивая тему реализма в «Эстетических фрагментах», изданных в 20-е гг., отмечал, что «нет нового реализма <...> потому что мы не знаем, что такое реальность. Потеряли. Мы грезим о ней, значит, не знаем, что есть она. Наша жизнь стала ирреальной <...> А значит, угасло эстетическое восприятие иприятие действительности, осталось одно прагматическое» [19].

Характерно это и для нашей эпохи. Она находится в поиске действительности и находит её и формально, и содержательно, эстетически и этически, в русской классической литературе.

Список литературы:

1. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 2. М., 1983. С. 294.
2. Аверинцев С.С. Глубокие корни общности // Сов. музыка. 1988. № 11. С. 76–83.
3. Волкова Е.В. Произведение искусства в мире художественной культуры. М., 1988. С. 129–130.
4. Тарковский А.А. Лекции по кинорежиссуре: Сценарий // Уроки режиссуры. М., 1993. С. 19–20.
5. Чехов А.П. Повести и рассказы. М., 1997. С. 261.
6. Мандельштам О. О природе слова // Эстетическое самосознание русской культуры: 20-е годы XX века. Антология / Сост. Г.А. Белая. М., 2003. С. 167.
7. Пушкин А.С. Письмо П.А. Вяземскому от 4 ноября 1823 г. // Пушкин А.С. Собр. соч. в 10 т. М., 1962. Т. 9. С. 77.
8. Азарова Н.М. Текст. Часть I. М., 2002. С. 206.
9. Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 158.
10. Набоков В.В. Комментарий к роману «Евгений Онегин». СПб., 1998. С. 593.
11. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. [Электронный ресурс] URL: <http://teatr-lib.ru/Library/Vahtin/esthetic/> (дата обращения: 25.09.2014).
12. Франк С.Л. С нами Бог // Франк С.Л. Духовные основы общества. М., 1992. С. 304.
13. Печко Л.П. Стили искусства: эстетические контексты. Елец, 2010.
14. Гачева А.Г. «Нам не дано предугадать, Как слово наше отзовется...»: (Достоевский и Тютчев). М., 2004. С. 6.
15. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М., 1997. С. 253.
16. Степанян К.А. Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. СПб., 2009. С. 16.
17. Ганиянц Мария. Фильм Сергея Овчарова «Сад» по пьесе Чехова представили в Москве // РИА Новости, Москва, 29 октября 2008.
18. Шпет Г.Г. Эстетические фрагменты. [Электронный ресурс]. URL: [ModernLib.Ru.http://modernlib.ru/books/shpet_g/esteticheskie_fragmenti/read/](http://modernlib.ru/books/shpet_g/esteticheskie_fragmenti/read/) (дата обращения: 26.09.2014).

References (transliteration):

1. Shlegel' F. Estetika. Filosofiya. Kritika. T. 2. M., 1983. S. 294.
2. Averintsev S.S. Glubokie korni obshchnosti // Sov. muzyka. 1988. № 11. S. 76–83.
3. Volkova E.V. Proizvedenie iskusstva v mire khudozhestvennoi kul'tury. M., 1988. S. 129–130.
4. Tarkovskii A.A. Lektsii po kinorezhissure: Stsenarii // Uroki rezhissury. M., 1993. S. 19–20.
5. Chekhov A.P. Povesti i rasskazy. M., 1997. S. 261.
6. Mandel'shtam O. O prirode slova // Esteticheskoe samosoznanie russkoi kul'tury: 20-e gody XX veka. Antologiya / Sost. G.A. Belaya. M., 2003. S. 167.
7. Pushkin A.S. Pis'mo P.A. Vyazemskomu ot 4 noyabrya 1823 g. // Pushkin A.S. Sobr. soch. v 10 t. M., 1962. T. 9. S. 77.
8. Azarova N.M. Tekst. Chast' I. M., 2002. S. 206.
9. Tynyanov Yu.N. Pushkin i ego sovremenniki. M., 1969. S. 158.
10. Nabokov V.V. Kommentarii k romanu «Evgenii Onegin». SPb., 1998. S. 593.
11. Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva. M., 1979. [Elektronnyi resurs] URL: <http://teatr-lib.ru/Library/Bahtin/esthetic/> (data obrashcheniya: 25.09.2014).
12. Frank S.L. S nami Bog // Frank S.L. Dukhovnye osnovy obshchestva. M., 1992. S. 304.
13. Sm. Pechko L.P. Stili iskusstva: esteticheskie konteksty. Elets, 2010.
14. Gacheva A.G. «Nam ne dano predugadat', Kak slovo nashe otzovetsya...»: (Dostoevskii i Tyutchev). M., 2004. S. 6.
15. Rudnev V.P. Slovar' kul'tury XX veka. M., 1997. S. 253.
16. Stepanyan K.A. Yavlenie i dialog v romanakh F.M. Dostoevskogo. SPb., 2009. S. 16.
17. Ganiyants Mariya. Fil'm Sergeya Ovcharova «Sad» po p'ese Chekhova predstavili v Moskve». RIA Novosti, Moskva, 29 oktyabrya 2008.
18. Shpet G.G. Esteticheskie fragmenty. [Elektronnyi resurs]. URL: [ModernLib.Ru.http://modernlib.ru/books/shpet_g/esteticheskie_fragmenti/read/](http://modernlib.ru/books/shpet_g/esteticheskie_fragmenti/read/) (data obrashcheniya: 26.09.2014).