

УДК 821.161.1.0

**ВЗГЛЯД ИЗ РАЗНЫХ ЭПОХ:  
О ДВУХ ЭКРАНИЗАЦИЯХ  
ОДНОГО РАССКАЗА ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА**

**Монисова Ирина Владимировна,**

*к. филол. н., доцент филологического факультета  
Московского государственного университета имени М. В.  
Ломоносова  
(г. Москва, РФ);  
e-mail: monisova2008@yandex.ru*

**Высочанская Анастасия Михайловна,**

*аспирантка филологического факультета Московского  
государственного университета имени М. В. Ломоносова  
(г. Москва, РФ);  
e-mail: stasyaleto@yandex.ru*

*Анализируются две экранизации известного рассказа Л. - Андреева «Губернатор» (1905), снятые в 1920-х и 90-х гг. и своеобразно отражающие идеологию, стиль и дух своего времени. В одном случае происходит смысловое удаление от претекста, проявляется несвойственная последнему агитационность, зато учитываются открытия модернистской прозы (лейтмотивная структура, монтажная композиция, интертекст). В другом же случае очевидно стремление режиссера вернуться к первоисточнику, выразить ностальгические чув-*

*ства по прошлому и найти переключки с ситуацией нового рубежа веков, однако при этом воспроизводится только социально-психологический слой рассказа Л. Андреева.*

**Ключевые слова:** *интермедиальность, киноязык, визуализация, претекст, интерпретация, психологизм, темпоритм, монтаж, лейтмотив, нарратив.*

Произведения Л. Андреева, необычные по материалу, живописные и обладающие стилевой экспрессией, ожидаемо привлекали внимание отечественных и зарубежных кинематографистов. Рассказ «Губернатор», навеянный событиями первой русской революции, экранизировался дважды: к десятилетию Октября Я. Протазанов снял фильм «Белый орел» по мотивам этого рассказа – идеологическая деформация претекста далеко уведила от писательского замысла, – а в начале 90-х на экраны вышел «Губернатор» В. Макаранца, и здесь верность первоисточнику подчеркивалась уже архаичной орфографией заглавия. Сопоставление киноверсий произведения позволяет проследить не только изменение киноязыка за 60–70 лет, разную степень давления киношаблонов, различную специфику обживания экранного пространства театральными и киноактерами, но и существенные перемены в общественном и художественном сознании, позволившие дать при интермедиальном переводе диаметрально противоположные версии классического оригинала. А. Базен утверждал, что вольные интерпретации литературных произведений являются залогом прогресса кинематографического языка [3]. Действительно, в 20–30-е гг. деятели немого кино, восполняя отсутствие звучащего слова, стремились выработать специфическую систему визуальных и постановочных приемов, и эти эксперименты были весьма интенсивны в случае визуализации литературных текстов, особенно широко известных, когда ситуацию осложняло наличие определенных зрительских ожиданий. Вопросы о том, как лучше представить на экране знакомый художественный текст – максимально бережно визуализируя оригинал или смело с ним экспериментируя, и можно ли посредством киноадаптации выявить новые смыслы литературного источника, – и сегодня остаются одними из обсуждаемых не только в кинопроизводстве, но и в науке.

Руководство кинокомпании «Межрабпом-Русь» к концу 20-х гг. задалось целью запечатлеть на экране выдающихся деятелей русской сцены – так созрел замысел «Белого орла» с участием В. Качалова и В. Мейерхольда, а также «Человека из ресторана» по известной повести И. Шмелева 1911 г., где главную роль сыграл И. Москвин. При этом оригинальные тексты подверглись существенному переосмыслению и предельному сокращению: сказывались условия эпохи (цензура пропустила лишь третий, идеологизированный до шаржа вариант сценария Я. Протазанова и О. Леонидова) и законы черно-белого немого кинематографа. От сюжета рассказа «Губернатор» остается лишь событийный каркас: расстрел по приказу главы губернии бунтующих рабочих и его убийство в финале. Переживания Петра Ильича, которые составляют основу андреевского текста, в фильме редуцированы и имеют другую природу: перед героем встает «групп прошедших событий, лишенный погребения» [1, с. 143], но вызывает лишь страх за собственную жизнь, а не сложный комплекс сомнений, вины и ощущения роковой предопределенности. Большая часть внешнего действия, которое выходит на первый план, наращивается сценаристами – впрочем, сам Андреев в «Письмах о театре» предвидел путь, по которому пойдет «Великий Киному», отдающий предпочтение, в отличие от театра, зрелищности и событийности [2]. Так появляются отсутствующие в оригинале эпизоды с участием царского сановника из Петербурга и сцена награждения Петра Ильича орденом Белого Орла, покушение гувернантки на его жизнь и конфликт с маленькой дочерью (альтернатива линии взрослого сына в рассказе), история рабочего-предателя Шпика, который и убивает губернатора (в рассказе это безымянные революционеры-заговорщики, воплощение Закона Мстителя). В. Качалов (роль в этом фильме оказалась единственной его работой в кино), внешне точно попадая в типаж (воинственность, грузность, «тяжелая поступь» государственного человека), представил персонаж, весьма далекий от андреевского. Герой в его исполнении по-своему обаятелен, жизнелюбив и не зол от природы, слова, адресованные бюсту императора, «Закачались мы с Вами, Ваше Величество!» звучат в титрах проникновенно и прочерчивают историческую перспективу. Однако по воле сценарис-

тов в герое подчеркивается тщеславие, алчность, сластолюбие, он не отличается смелостью и принципиальностью, а в отдельных сценах даже жалок. Отдавая приказ к расстрелу, он театрально машет платком, тогда как в рассказе этот жест смотрится вынужденным. Таким образом, персонаж практически вписывается в рамки ампула злодея-буржуа, типичного для немого кинематографа той поры, так что его смерть в финале выглядит заслуженной карой. В. Мейерхольд, играющий сенатора, в котором угадывается сходство с одиозным Г. Победоносцевым, создает на экране жесткую и лаконичную, в духе приемов «Театрального Октября», маску бесчеловечного царедворца, мертвой души – образ отсылает к произведениям Гоголя и Салтыкова-Щедрина. Так создается мотив кровавого режима, выносится на поверхность связь с событиями января 1905 года. В рассказе важнейший лейтмотив – мысль о неизбежности убийства губернатора и создается атмосфера всеобщего ожидания этого события едва ли не как явления природы, а в «Белом орле» смысл ситуации спрямляется: простой народ, возмущенный расстрелом мирного шествия, ждет справедливой мести душегубу.

Следует отметить, что и у Протазанова, и у Качалова был за плечами опыт работы с произведениями Л. Андреева (в 1912 г. режиссер снял по пьесе «Анфиса» одну из первых отечественных кинолент, актер сыграл в «Анатэме» и «Екатерине Ивановне»), однако перед кинематографистами стояла задача создания современного фильма, преследующего скорее агитационные цели и учитывающего ожидания кинозрителя. Впрочем, полученный продукт не показался властям убедительным: газета «Правда» отреагировала на премьеру фильма заявлением о том, что «как революционная драма и даже просто как драма реалистическая „Белый орел“ не удался. В борьбе кино с андреевским текстом победил Л. Андреев» [4]. Для современника же «Белый орел» – бесценный документ времени и искусства, редкая возможность увидеть на экране легендарных мастеров театра и кино, поэтому он был отреставрирован в 90-е годы при поддержке Госфильмофонда кампанией РТР-фильм. Но, с другой стороны, современный зритель будет воспринимать увиденное скорее не как драму, а как наивный боевик, даже фарс, что еще дальше уводит от андреевского оригинала. Сатири-

ческий язык при изображении представителей власти по-прежнему считается, но становится только частью общего комического эффекта: такая рецепция определяется прямолинейным агитационным пафосом фильма, утрированной (театральной) игрой и гримом актеров, нарочитой постановочностью многих сцен.

Если иметь в виду два вектора, избираемые кинематографистами при работе с литературной основой (об этом писала, в частности, Д. Бойэм), когда либо открыто подчеркивается связь с претекстом, либо, напротив, заявляется автономность экранизации, то в нашем случае эти подходы очевидны: в «Белом орле» изменено название оригинала и значимой деталью становится награда, полученная губернатором за расстрел рабочих, то есть априори выражается осуждение в адрес монархической системы, вознаграждающей насилие против народа; в фильме Макеранца сохраняется название рассказа и в титрах напоминает о его авторе. Вообще вторая кинолента во всех отношениях более канонична, в ней воспроизводится большая часть исходного текста, нет сюжетных нововведений, трактовка характеров в целом не противоречит оригиналу, подробно разработан психологический план. Модернизация производится более корректно и осуществляется посредством переосмысления советской идеомифологии и выявления общности экзистенциальной и социальной проблематики двух рубежных эпох. Заглавный герой, как и в рассказе, показан обремененным властью государственным человеком, совершившим преступление против собственного народа, он ощущает это как роковую ошибку, чреватую расплатой, навстречу которой покорно идет. Актер Б. Химичев в роли губернатора, пожалуй, даже усиливает растерянность и пустоту, что овладели героем после расстрела, и подчеркивает мучительность принятия им решения о расправе. Фактура актера не вполне соответствует внешности героя рассказа, он выглядит интеллигентным и утонченным – такое облагораживание облика персонажа способствует более сочувственной зрительской рецепции, и это концептуально для создателей киноленты. Внешняя неколебимость государственного человека, его «тяжелая поступь» в рассказе Андреева диссонирует с человеческими переживаниями Петра Ильича: «Так – ходят губернаторы, – думает он нелепо, в такт крупным

и твердым шагам, и садится опять, стараясь не шевелиться, чтобы каким-нибудь неосторожным движением снова не вызвать в себе губернаторского» [1, с. 105]. В фильме эта психологическая раздвоенность ослаблена, идет смещение в сторону человеческой ипостаси личности главного героя, довлеющей здесь над официальной. В сцене расстрела губернатор только поднимает платок, но не взмахивает им, как в оригинале, и у зрителя создается впечатление, что не сам герой, а его подчиненные поторопились совершить это злодеяние. Как видим, для создателей фильма персонаж интересен прежде всего как совестливый представитель власти, и в этом смысле он прямая противоположность персонажу «Белого орла».

Соотношение «внутреннего» и «внешнего», в терминах Уэллса [6], является важнейшим моментом киноадаптации литературного текста, особенно текста психологического – кино стремится перевести в визуальную плоскость (крупные планы, мимика, жест, бытовая и пейзажная деталь) и озвучить посредством экранного слова, закадрового текста или саундтрека внутреннюю жизнь литературных героев. Рефлексивный план в рассказе Андреева подробно и разнообразно представлен (внутренние монологи, прямой авторский комментарий, несобственно-прямая речь, система образно-смысловых лейтмотивов и текстовых рефренов), а в обеих экранизациях он существенно переработан в соответствии с общей концепцией. Так, в немом «Белом орле» текст рассказа почти полностью исчезает, в том числе и его психологический план, а фраза в титрах «Как это случилось?», несколько раз всплывающая на экране, является скорее не проявлением внутреннего голоса героя, а удачным нарративным приемом, с помощью которого дается стереоскопическая картина утра накануне расстрела рабочих (события освещены с позиций разных персонажей – свидетелей и участников). В современном фильме озвучены некоторые фрагменты внутренних монологов Петра Ильича посредством включения их в его диалоги с другими персонажами, важна игра актера в крупных планах, сопровождающая его музыкальная тема, повторяющиеся детали городского пейзажа, которые создают ощущение замкнутого пространства. Не представлен в фильмах *flashback* трагических событий, в то время как в рассказе воспоминания о них преследу-

ют губернатора, и именно с этого начинается повествование: «...О чем бы он ни начинал размышлять – о самом чужом, о самом далеком, – уже через несколько минут испуганная мысль стояла перед событием и бессильно колотилась о него, как о тюремную стену...» [1, с. 100]. Однако кинематографисты находят возможность по-своему передать центральный мотив произведения. Протазанов использует авторскую «подсказку» – рефрен о белом платке, который создает особый ритм рассказа: в фильме этот образ, напоминающий зрителю о расстреле, визуально закрепляется в ряде сцен с судорожным движением руки героя, сжимающей платок, – даже в заключительном эпизоде испуганный губернатор автоматически машет платком в сторону своего убийцы – и звучит выстрел. Во втором фильме эта деталь пропадает (прием выглядел бы нарочитым в ленте Макеранца с ее социально-психологической жанровой доминантой), зато она компенсируется лейтмотивным саундтреком, особенно выразительным в сцене, когда мотив «наплывает» на губернатора во время игры его дочери на фортепиано и «перебивает» звучащую музыкальную пьесу.

В обеих экранизациях переосмыслена одна из важных «внутренних тем» рассказа – настойчивые попытки губернатора постичь народную жизнь, о которой он знает лишь по отдельным деталям и фактам, его «непонимание» голода, детской смертности, той степени бедности, когда люди носят оловянные обручальные кольца. Эта чужая жизнь так и остается для него чем-то непроницаемым. В протазановском фильме тема дана в комическом ракурсе: губернатор и его окружение принимают крестьянскую котомку за бомбу, у Макеранца размышления героя о народе не озвучены, есть лишь эпизоды его отстраненного общения с простыми людьми. В разной степени обе киноверсии, более или менее радикально, спрямляют характер центрального героя: образ губернатора в первом случае приобретает саркастическую окраску, во втором заметно очеловечивается.

Претерпевает изменения и внешний план, в первую очередь реализация в фильмах оппозиции «власть – народ». У Протазанова она является ключевой в силу сосредоточенности создателей фильма на социальной проблематике и классовом конфликте (губернатор, сановник, архиерей с одной стороны – заводчане и губернант-

ка с другой). Для самого героя удержание власти становится главной целью, его окружение мало дифференцировано и подано сатирически: подчиненные трусливы и глупы, жена погружена в бытовые заботы и не замечает даже интереса мужа к красивой гувернантке. Существенно наращивается противоположный лагерь за счет введения множества массовых сцен с участием рабочих, заключенных, при этом подчеркивается не стихийность, как в рассказе, но организованность и слаженность их действий, а значит, снимается андреевский мотив фатальности происходящего. Фильм работает на простом контрасте, имеющем классовую основу: в рассказе раненые отводят глаза от губернатора, приехавшего их навещать, в фильме герой посещает тюрьму – и заключенные выражают ему свое неприкрытое презрение. Но для доказательства иной, чем в рассказе, идеи Протазанов использует аналогичный прием: литературному губернатору кажется, что отовсюду к нему несется мысль «Поздно!» (внешнее выражение внутренней тревоги героя), в фильме эта мысль замещается демонстрацией классовой ненависти – из всех тюремных окон к губернатору несется революционная песня. Внешний план «Белого орла» расширяется за счет образа Петербурга и петербургской части хронотопа, открывающей фильм. Визуально она выстраивается, как можно предположить, с опорой на петербургский «текст» русской литературы [5]: на экране сменяют друг друга символические объекты северной столицы – Медный Всадник, Александрийский столп, «Адмиралтейская игла». Далее появляются прищипоренные кони, «оград узор чугунный», орлы и атланты. Ракурс съемки «снизу вверх» заставляет монументальные объекты застыть «в неколебимой вышине», они «давят» на зрителя, создавая мрачный метанарратив. Персонифицируется Петербург не только в образе царедворца, покровительствующего губернатору, мы видим руку самого императора, подписывающего приказ о награде. Весь арсенал приемов изображения властной вертикали убеждает в несправедности самодержавной власти, одновременно подчеркивается и выморочность режима, уничтожающего собственный народ, например, через прозрачное иносказание в финале, когда первая пуля, посланная в губернатора, попадает в стоящий рядом бюст Николая II.



В фильме «Губернаторь», как и в рассказе, проблема отношений власти и народа не является центральной, на первом плане оказывается история порядочного человека, преступившего черту в силу служебной необходимости. Нет острого социального контраста на уровне деталей: представители власти окружены довольно скромным интерьером, Петербург, как и в рассказе, остается во «внесценическом» пространстве. В фильме присутствуют маркированные социально образы садовника, сошедшей с ума женщины, с одной стороны, и полицмейстера, чиновников, семьи губернатора – с другой, однако с пониманием показаны не только семьи пострадавших рабочих, но и представители власти – фигуры в рассказе Андреева скорее номинальные, здесь они очеловечены и индивидуализированы. Так, полицмейстер Судак в исполнении И. Краско – простой и честный служака, вызывающий в памяти Максим Максимыча, тогда как в фильме «Белый орел» это персонаж остро сатирический; чиновник по особым поручениям Козлов, которого в ранней версии саркастично играет М. Жаров, здесь честный профессионал, всеми силами пытающийся обеспечить безопасность Петра Ильича. Более выпукло, чем в рассказе, представлены образы «мстителей», недвусмысленно сниженные (у Л. Андреева они даны обобщенно и беспристрастно): неряшливые, заросшие, суетливые юнцы в черном составляют контраст благообразным, величественным губернатором в нарядном мундире. Итак, фатальный Закон Мститель, о котором идет речь в рассказе Андреева, преобразуется в «Белом орле» в мотив классово-вой борьбы, а во втором фильме скорее в атмосферу сгущающейся опасности, в которой мечутся представители силовых структур, возникают подозрительные субъекты и только погруженный в себя губернатор бродит по городу в поисках своей смерти.

Расширение внешнего плана и введение массовых сцен позволило создателям «Белого орла» выработать энергичный темпоритм киноповествования, отличный от «тягучего» андреевского, иначе выстроить хронотоп и предложить оригинальную систему мотивов. В фильме создается эффект постоянного движения и «калейдоскопичности» событий, нарастает масштабность нарратива и создается объемный цитатный план. В киноверсии 1991 г. в целом сохраняется верность первоисточнику в области слова и темпоритма. То

есть две киноленты отличаются не только концептуально, но и стилистически. Немой фильм ориентирован прежде всего на визуальные приемы, учитывает некоторые стороны модернистской поэтики (система лейтмотивов, метафоричность нарратива, интенсивный интертекст), а также цитирует культовые явления кино своей эпохи. Например, образ каменного льва, снятого в разных ракурсах в эпизоде расстрела рабочих, отсылает к знаменитому «оживающему» каменному зверю из фильма С. Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин»» (1925 г.) – это символ кары за преступление властей против народа и одновременно выражение ужаса, который испытывают даже каменные изваяния при виде происходящего. Мотив невинной жертвы поддерживается другой цитатой: кукла губернаторской дочки, брошенная на пол, ассоциируется с погибшими детьми рабочих («почему-то все девочки») – и заставляет вспомнить не только фрагмент рассказа, где расстрелянные кажутся губернатору тряпичными куклами, но и сцену из «Трех толстяков» Ю. Олеши (1924 г.), и эпизод с детской коляской, беспомощно скачущей вниз по лестнице, в упомянутой картине С. Эйзенштейна. Фильм Макеранца менее сложен в плане визуальных и нарративных эффектов, и не только потому, что технические эксперименты компенсируются наличием звучащего слова, но и потому, что для создателей этого фильма ближе реалистический и камерный, а не плакатный язык. Они используют нейтральные ракурсы, плавные движения камеры, длительные крупные планы и минимум массовых сцен. Исключение составляет замедленная съемка разбивающейся вазы в эпизоде, когда начинается выступление рабочих, – так передается «заторможенность» восприятия героем происходящего, его смятение. Но, как уже говорилось, в фильме теряется важная составляющая андреевского рассказа – сложная система лейтмотивов, многие из которых оформлены в тексте рефренными повторами, в принципе переводимыми на киноязык: это мотив тяжелой «государственной» поступи, неоднократное сравнение героя с мертвецом, «церемониальным маршем ищущим могилы»; мотивы, сопровождающие образ народа, уподобленного камню, дереву, олову, и др. В результате экранизируется только социально-психологический пласт претекста.

Итак, различия в киноинтерпретациях общей литературной основы обусловлены различными идейно-художественными установками их создателей. «Белый орел» является «перспективной» адаптацией рассказа Л. Андреева, отражающей характер и злободневные задачи эпохи постановки. «Губернаторъ», напротив, ретроспективен, ориентирован на «букву» оригинала и эпохи, в нем запечатленной, в которой авторы фильма почувствовали созвучие современности. Существенна и разница в художественных и технических возможностях, которыми обладало кино в 20-е и 90-е годы, и прежде всего наличие или отсутствие в нем звучащего слова, что напрямую связано с полной или редуцированной психологической составляющей. Для Я. Протазанова и его современников принципиальным было соблюдение определенных кинематографических канонов. Сочетание технического разнообразия, учета некоторых модернистских приемов организации материала и упрощенного, «овнешненного» сюжета в итоге дало далекую от оригинала экранизацию – в титрах даже не указано, что фильм снят по мотивам рассказа Л. Андреева. Утрированная мимика и театральные жесты контрастируют со сдержанной стилистикой как литературной первоосновы, так и второго фильма, в котором театральная экспрессия преодолена, но есть и свои потери на пути отказа от интенсивной формы. В первой киноверсии губернатор – представитель поверженного на момент съемок ненавистного старого мира, во второй – сочувливый представитель власти, часть утраченной старой культуры, о которой уже думают с ностальгией.

### Список использованных источников

1. Андреев Л. Собрание сочинений. В 6-ти т. Т. 2. Рассказы; Пьесы. 1904–1907. Редкол.: И. Андреева, Ю. Верченко, В. Чуваков; Сост. и подгот. текста Е. Жезеловой; Коммент. А. Богданова. М.: Худож. лит., 1990. 559 с.
2. Андреев Л. Письма о театре. Повести и рассказы в 2-х томах. М.: Худож. лит., 1971. 432 с.
3. Базен А. За нечистое кино: В защиту экранизаций. Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. 382 с.

4. Мирский Д. П. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года. Пер. сангл. Р. Зерновой. London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1992. С. 609–619.

5. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы. СПб: Искусство, 2003. 617 с.

6. Wells P. Classic Literature and Animation. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. Pp. 199–211.

A LOOK FROM DIFFERENT EPOCHS:  
ON TWO SCREEN VERSIONS  
OF ONE SHORT STORY BY LEONID ANDREEV

**Monisova Irina Vladimirovna,**

*associate Professor of the philological faculty of Moscow state  
University*

*(Moscow, Russia);*

*e-mail: monisova2008@yandex.ru*

**Vysochanskii Anastasia Mikhailovna,**

*postgraduate student of the philological faculty of Moscow state  
University*

*(Moscow, Russia);*

*e-mail: stasyaleto@yandex.ru*

*Two films based on L. Andreev's famous short story "Gubernator" are analyzed as an interesting fact of the evolution of Russian culture. They appeared in 1920-th and 90-th and reflected the ideology, style and spirit of their times. In the early screen version the meaning changes because of director's political agitation but despite that the artistic inventions of modernist's prose are presented (the leitmotif structure, the montage composition, the intertext). In another film we can observe the director's intention of returning to literary origin, expressing the nostalgic feelings for the past and finding some likeness between it and a beginning of a new epoch. But still he shows and interpretate just the social-psychological layer of L. Andreev's story.*

**Keywords:** *intermediality, cinematic language, visualization, pretext, interpretation, psychologism, tempo and rhythm, montage, leitmotif, narrative*

### References

1. Andreev L. Sobranie sochinenij. V 6-ti t. T. 2. Rasskazy; P'esy. 1904–1907. Redkol.: I. Andreeva, U. Verchenko, V. Chuvakov; Sost. ipodg. texta E. Zjezelova; comment. A. Bogdanov. M.: Hudozj. lit., 1990.559 s.
2. Andreev L. Pis'ma o teatre. Povesti I rasskazy v 2-h tomah. M.: Hudozj. lit., 1971.432 s.
3. Bazen A. Za nechistoe kino: V zash'itu ekranizacij. [For The Unclean Cinema: In Defense of Screening]. Bazen A. Chtotakoekino? M.: Iskusstvo, 1972.382 s.
4. Mirskiy D.P. Istoria russkoj literatury s drevnejschuch vremen do 1925 goda. Per. s angl. R. Zernovoj. London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1992. S. 609-619.
5. Toporov V.N. Peterburgskij text russkoj literatury. SPB: Iskusstvo. 2003. 617 s.
6. Wells P. Classic Literature and Animation. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.Pp. 199-211.