

УДК 82 (072)

ПРОБЛЕМЫ РЕЦЕПЦИИ РУССКОЙ КЛАССИКИ В ЗАРУБЕЖНОМ КИНО**Харитонова Л.М.***Карагандинский государственный университет им. Е.А.Букетова, Караганда,
e-mail: novoedelo@yandex.ru*

Статья посвящена вопросам создания семиотической сферы русской классической литературы и русского мира в зарубежном кинематографе. Проблемы рецепции русской классики описаны на материале художественного фильма голландского режиссера Йоса Стеллинга «Девушка и смерть». Выбор материала обусловлен его эстетической природой – фильм не является экранизацией конкретного произведения, а образует широкое интертекстуальное поле, в котором искушенный зритель обнаружит образное, мотивное, сюжетно-композиционное сходство с произведениями А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевского, И.С. Тургенева, А.П. Чехова и др. Автор статьи ставит задачу выявить литературный контекст фильма, явные и неявные отсылки к миру русской классики, соотнести их с художественной идеей фильма. В процессе анализа исследуется художественная реализация таких мотивов русской литературы, как мотивы памяти, рокового слияния двух сердец, любви и смерти. Автор приходит к выводу, что они выполняют скорее декоративную функцию и служат чисто эстетическим задачам режиссера, а их идейное содержание значительно ослаблено.

Ключевые слова: рецепция, литература и кино, мотив, художественный мир, знак**PROBLEMS OF RECEPTION OF THE RUSSIAN CLASSICS
IN THE FOREIGN CINEMA****Haritonova L.M.***Ye.A. Buketov Karaganda State University, Karaganda, e-mail: novoedelo@yandex.ru*

The article is devoted to the creation of a semiotic sphere of Russian classical literature and Russian world in foreign cinema. Problems of reception of the Russian classics are described on the material of the film of Dutch Director Jos Stelling «The Girl and death». The choice of material is due to its aesthetic nature – the film is not an adaptation of a particular work, it forms a broad intertextual field in which sophisticated audience will find figurative, motivic, thematic and compositional similarities with the works of A.S. Pushkin, F.M. Dostoevsky, I.S. Turgenev, A.P. Chekhov and others. The author of the article sets the tasks to identify the literary context of the film, explicit and implicit references to the world of Russian classics, relating them to the artistic idea of the film. The article is shown the artistic realization of such motives of Russian literature as the motifs of memory, the fateful merger of two hearts, love and death. The author comes to the conclusion that they perform more decorative function and are purely aesthetic objectives of the film, and their ideological content is significantly weakened.

Keywords: reception, literature and cinema, the motive, the art world, sign

Рецепция русской литературной традиции занимает особое место в культурном пространстве мировой культуры и позволяет определить особенности социокультурных, психологических и эстетических аспектов ее восприятия. С самого начала кинематографической эры и по сей день интерес к русской классике у зарубежных режиссеров и сценаристов не угасает. Богатство содержания, глубина философско-психологического анализа, стремление к постижению универсальных законов природы и жизни, притягательная загадочность персонажей – все это вдохновляет на сотворчество, рождая желание не только прикоснуться к классике, но и по-новому ее «прочитать» посредством богатых возможностей киноязыка. Как отмечает М.К. Бронич «в связи с понятием диалога, утвержденным М.М. Бахтиным, рецепция становится объектом исследования как важнейший механизм взаимодействия культур и литератур. Диапазон интерпретаций механизмов вписывания» литературных произведений и яв-

лений одной культуры в контекст другой в современной науке необычайно широк: от традиционных «влияний» до постмодернистского «цитатного сознания» [1].

Национальный русский колорит, имеющий свое выражение в культуре, быте, природе, а главное – в том самом феномене «загадочной русской души», всегда был притягателен для европейских интеллектуалов. Голландский режиссер Йос Стеллинг, культовый мастер авторского кино, снял два «русских фильма» – «Душка» (2007) «Девушка и смерть» (2012). Каждый из этих фильмов имеет равное количество поклонников и противников. Краеугольным краем дискуссий всякий раз является именно «русский вопрос». Поклонники режиссера благодарят его за тонкую работу, интересные творческие решения «русской темы», противники же высказываются довольно ревностно, обвиняя Стеллинга в посягательстве на святая святых – русскую классику. Среди критических отзывов можно встретить не просто ироничные замечания,

а жестокий сарказм: «В прокате «Девушка и смерть» Йоса Стеллинга – мучительная элегия о бренности бытия по мотивам русской классической литературы ... Стеллинг воссоздает лестную иллюзию востребованности русской природы, русских актеров и монументального литературного багажа, спасающих потерянную душу европейского интеллигента от всепроникающего тлена бытия» [4]. Поверхностный смысл, игра штампами – вот что видят многие критики в «русских фильмах» Стеллинга. Другая часть критиков высоко ценят талант Стеллинга, а фильм «Девушка и смерть» считают великолепным живописным полотном с тонким лирическим рисунком: *Сотканный из тонких и, вероятно, очень личных намеков, фильм «Девушка и смерть» является вполне самостоятельным художественным высказыванием, размышлением чуткого европейца о загадочной русской душе* [5].

«Девушку и смерть» сам режиссер назвал «поклоном русской литературе». Его рецепция русской культуры носит избирательный характер. Наша задача выявить литературный контекст фильма, явные и неявные отсылки к миру русской классики, соотнести их с художественной идеей фильма. Культурные и литературные ассоциации свободно переплетаются в фильме, основу которого составляет мелодраматический сюжет об обреченной любви и неизбежности прощания.

Действие фильма происходит в двух временных рамках: Германия конца XIX века и послевоенная Россия. Основное место, где разворачиваются события, – немецкий пансион – дом свиданий. Главный герой, немолодой русский врач Николай, совершает путешествие в Германию, он возвращается в страну, которой нет на географической карте, – в страну своей молодости. Он вспоминает любовь, которая была главным событием его жизни, и которую он не смог сберечь.

Российской публике фильм предстал без субтитров (они были сделаны гораздо позже премьеры). На русском герои говорят приблизительно четверть фильма, остальную часть на немецком и французском. Диалоги на трех языках имеют функциональное назначение: немецкий – язык прагматики, на нем говорят в фильме только о делах; французский – язык любви, на нем разговаривают влюбленные; русский – язык меланхолии, воспоминания, утраты, ностальгии, на русском говорят Нина и Николай, вспоминая родную Россию. Языковой барьер российского зрителя не смущал режиссера. Накануне премьеры он

посоветовал зрителям «отключить разум»: «Этот фильм надо смотреть сердцем» [2]. Отсутствие общего языка коммуникации – смелый режиссерский прием, мотивирующий зрителя на сотворчество, на соучастие в сюжете фильма и предполагающий активную зрительскую рецепцию. Этот минус-прием как нельзя лучше способствует созданию атмосферы непонимания, ответственности, невозможности коммуникации. К примеру, Николай не может объяснить с управляющим отелем, причина этому не только плохое владение языком, но и разность ценностных установок европейского и русского мира. Это особенно заметно, когда Николай, после первой встречи с Элизой восторженно читает строки пушкинского стихотворения «Я помню чудное мгновенье...», Нина увлеченно переводит его на немецкий, а портье остается при этом подчеркнуто равнодушным, надменным и холодным. Николай противопоставлен всему кругу немецких вельмож под предводительством графа – им нет необходимости объясняться, понимание не будет достигнуто. Поневоле вспоминается тютчевское «Silentium»: Как сердцу высказать себя? Другому как понять тебя? / Поймет ли он, чем ты живешь? / Мысль изреченная есть ложь. Коммуникация возможна только между двумя любящими сердцами. И тогда их общим языком становится язык музыки, язык поэзии, язык жестов. Влюбленные говорят мало, в их словах нет страстных признаний. Но средства художественной выразительности и изобразительности настолько мощны, что заменяют необходимость в обычном языке. Общий язык нарратива режиссер заменяет языком знаков. В качестве знаков выступают декорации, детали интерьера, музыка, костюмы, само поведение героев, репрезентирующее национальные ментальные черты.

Главным знаком в фильме становится стихотворение Пушкина «Я помню чудное мгновенье...». И это первый, главный и единственный знак русской литературы в фильме, выраженный *непосредственно*. Все остальные – скорее носят ассоциативный характер, имеющие связь с первообразом, но в фильме *претерпевающие значительную трансформацию*. В этом и состоит сложность анализа, поскольку его предметом становится *мир авторских (режиссерских) ассоциаций*, создающих новые смыслы и новые коллизии. Т.е. фильм не является экранизацией, он не снят по мотивам какого-либо произведения. Скорее, это явление постмодернистской культуры с ее цитатным мышлением. Какие смыслы возникают на пересечении этих цитат, сохраняют ли они

свой первоначальный смысл – в этом и необходимо разобраться.

Хрестоматийно известное стихотворение Пушкина «Я помню чудное мгновение...» иллюстрирует любовную историю Элизы и Николая и становится сюжетобразующей основой фильма. Любовная тематика здесь подчинена философско-психологической, и главным оказывается изображение разных состояний внутреннего мира героя. «Я помню чудное мгновение» – так начинается стихотворение, а заодно и воспоминание о главной встрече в жизни русского врача Николая Бородин. И стихотворение, и сюжет фильма построены на сопоставлении двух планов – жизнь и любовь. Жизнь идет своим чередом «в глуши, во мраке заточенья», но любовь – это «божество» и «вдохновенье», которые торжествуют не только над жизнью, но и над смертью. Фильм заключен в рамку воспоминания, собственно, как и стихотворение Пушкина, ставшее его главным литературным символом. Воспоминания об Элизе приходят к герою вместе с книгой, которую приносит Нина. Открывая ее, видя знакомый почерк и надпись: «Я буду ждать тебя всегда» Николай предается воспоминаниям, не заметив, как ушла Нина. Любители пушкинской поэзии, наверняка, вспомнят пушкинские строки: «Цветок засохший, безуханный, забытый в книге вижу я, и вот уже мечтою странной душа наполнилась моя...».

Катарсический эффект книгам и фильмам, построенным на модели воспоминаний, почти гарантирован. Ведь у зрителя/читателя появляется возможность видеть происходящее сквозь призму уже знакомого финала. Воспоминание в фильме Стеллинга – это не только композиционная основа, это и ностальгия по ушедшей эпохе, так резко отдалившейся от нас вследствие коренных исторических переломов, революций, войн. Этот мотив-воспоминание характерен для русской прозы начала XX века в лице В. Набокова, И. Бунина. Сюжетно-мотивным комплексом, организующим композиционную рамку фильма, становится посещение могилы и связанное с этим воспоминание. Подобная композиция характерна для многих образцов русской прозы, начиная с сентиментальной повести Н.М. Карамзина. «Бедная Лиза» разворачивается как воспоминание при виде могилы Лизы в Симоновом монастыре (Имена героинь Карамзина и Стеллинга схожи – Лиза и Элиза. Однако на вопрос журналистов о влиянии Карамзина на выбор имени героини Стеллинг ответил отрицательно: «Скорее, здесь речь идет об имени наиболее популярном в немецком обществе того

времени»), которую рассказчику показал когда-то герой этой истории – Эраст, к моменту рассказывания уже сам почивший. Структуру воспоминания легко обнаружить в «Станционном смотрителе» А.С. Пушкина, в котором также реализуется мотив посещения могилы как мотив возвращения к самому себе. В «Легком дыхании» И. Бунина, как и в фильме И. Стеллинга, образ могилы выполняет рамочную функцию и создает композиционное кольцо. Остановимся более подробно на образе могилы Элизы. В начале фильма, когда герой приезжает на могилу Элизы, могильная плита цела и невредима, она серого кладбищенского цвета, ничем не отличающаяся от соседних могил. В финале, уже после «условной» встречи героев и смерти Николая, на могиле Элизы видны глубокие трещины, сквозь которые прорастает трава, появляются белые розы. Возможно, этим режиссер пытался задать еще одну рамку фильму – событие самого рассказывания. Т.е. помимо Николая, глазами которого мы видим все произошедшее, есть еще некто, кто повествует, возможно, человек уже нашей эпохи (поскольку могильная плита в конце фильма подверглась существенному воздействию времени). Это создает дополнительный и очень значимый смысл рассказанной истории – любовь Николая и Элизы все еще жива, благодаря живущему о ней воспоминанию, и кто-то в знак этой любви все еще приносит на могилу белые розы. Так роман русского парня и немецкой девушки вырывается за пределы своего времени-пространства и становится еще одной главой в вечной истории любви и смерти.

Обратимся к мотивной структуре фильма и сопоставим ее с миром русской литературы. Основным мотивом фильма является мотив любви и смерти, характерный для многих произведений русской классики. Само название фильма заставляет нас вспомнить стихотворение М. Горького «Девушка и смерть», идея которого в роковом единении любви и смерти: «Что ж, – сказала Смерть, – пусть будет чудо!/Разрешаю я тебе – живи!/ Только я с тобою рядом буду,/ Вечно буду около Любви!»

При этом любовь оказывается сильнее страха смерти, чем и побеждает ее. Идея всепобеждающей любви явно звучит и у Стеллинга. Тургеневские «цитаты» о любви и смерти органично вплелись в идейную ткань фильма. Для Тургенева любовь – роковая сила, которая ломает личность. Человек, столкнувшись с сильным чувством, уже не может оставаться прежним, любовь слепа, безжалостна и перемальвает любого. Любовь и смерть – две стихийные силы,

действующие иррационально и таинственно [6]. Любовь – злой фатум и почти всегда обречена. Достаточно вспомнить историю Аси и Н.Н., Базарова и Одинцовой, Инсарова и Елены. Некоторые сюжетные элементы словно написаны по мотивам тургеневских повестей. Умирает одна, всеми забытая, как и Элиза, девушка Лукерья из «Живых мощей», которая, стала чахнуть, не дождавшись помолвки с Василием, а Василий, как и Николай – потужил, потужил, да и женился. Смертью героини, красивой, черноглазой певицы Клары Милич, заканчивается ее любовь к Аратову в повести «После смерти». В этой повести есть несколько важных моментов, в контексте анализируемого фильма. Объяснение в любви посредством пушкинского текста и музыки. Клара поет романсы, Элиза аккомпанирует на фортепиано. Взгляды героев пересекаются именно во время исполнения музыкального произведения. Клара посмотрела на Аратова «несколько раз с особенной настойчивостью ... своими темными, пристальными глазами», игру взглядов наблюдаем и у Стеллинга. Герои Тургенева и Стеллинга держат в руках томик Пушкина. Клара читает пушкинские строки «вся жизнь моя была залогом свиданья верного с тобой» Аратову, не заглядывая в книгу, объясняясь посредством поэтического слова в любви. Николай читает Пушкина своей возлюбленной и это единственная вербальная форма признания в любви в фильме Стеллинга. Клара, получившая отказ Аратова, заканчивает жизнь самоубийством, и только потом, после смерти Аратов познает всю глубину чувства. К Аратову приходит призрак Клары, который зовет героя умереть вместе с ней, чтобы познать любовь. Схожий эпизод мы видим и в финале фильма – появление призрака Элизы – воплощение желания героя быть и умереть вместе. Таким образом, идея власти любви трансформируется в некий символ красоты любви и страдания. Именно это мы видим и у Стеллинга.

Как только сильное чувство просыпается в Элизе, до этого не знавшей любви, она становится жертвой тяжелой, неизлечимой болезни. На протяжении фильма мы видим угасание ее жизни. После каждой встречи с Николаем туберкулез героини обостряется, и остановить стремительное приближение смерти уже невозможно.

Николай Бородин в начале фильма отдаленно напоминает князя Мышкина, чуждого окружающей культуре, но очень чуткого, увлеченного, сердобольного. Далее, «в тревогах шумной суеты», герой становится жестче, способный на резкие поступки. В сцене с картами происходит метамор-

фоза: Мышкин становится Рогожиным, смеющимся в лицо этим людям в масках, бросающий вызов своему главному противнику – графу, «хозяину» Элизы. Сцена с картами апеллирует к «Игроку» Достоевского. Карточная игра в романе, по мнению Ю.М. Лотмана, «звучит настойчивой антитезой буржуазного накопительства Европы и русского стремления переменить судьбу «в один час» [3]. Для русского человека, в отличие от европейца, игра в карты не преследует цель обогатиться материально. Азарт русского человека иной природы. Игра – попытка бросить вызов судьбе, испытать ее, изменить жизнь в одночасье. Стеллингу удалось передать истинный дух русского игрока. Николай бросает все на ветер, в том числе Элизу, и навсегда покидает Германию, доказавший свое превосходство над миром мумий в карнавалых костюмах. В конце фильма Николай предстает «обыкновенным человеком» Чехова, врачом, имеющим в образе Сергея Маковецкого портретное сходство с писателем.

В прекрасной Элизе знаток русской классики увидит синтез героинь Достоевского, Тургенева, Чехова, Куприна. С роковой красавицей Настасьей Филипповной Элизу роднит ее происхождение. Они обе рано осиротели и оказались на содержании богатых мужчин. Их роль определена с детства – быть красивой куклой в чужих руках. Падшие женщины, которые не властны над своей судьбой. Их можно продать, купить или поставить на кон в карточной игре. Если Настасья Филипповна под влиянием страстей и противоречивости своей души постоянно находится в поиске верного решения, то героиня Стеллинга довольно пассивна и эмоционально холодна. Она уже давно сделала выбор, приняла решение, смирилась с судьбой содержанки. Элиза и Нина – падшие женщины немецкого пансиона. Их жизнь схожа с жизнью куртизанок, описанных Куприным в «Яме». Его героини похожи на маленьких глупых детей, интересующихся только безделушками и красивыми вещами. Кукольная комната Элизы изображается в нескольких сценах. Героиня выглядит довольно счастливой среди множества коробочек с нарядами и дорогими украшениями, до тех пор, пока в ее сердце не поселится любовь. Куртизанка Нина, русская женщина, значительно отличается от немецких куртизанок, приближенных к графу. Ее русская душа со страстным желанием помогать, спасать, оберегать заставляет забыть о ее физической нечистоте, что является традиционным мотивом для «падших» женщин Достоевского. В любви Николая и Элизы она становится «ангелом

хранителем», оберегая их от самодура графа. Она знакомит Николая с его возлюбленной в начале фильма и в конце ленты появляется снова, с томиком Пушкина в руках, воскрешает воспоминания героя.

При всем богатстве киноязыка и образов в фильме Стеллинга его главных персонажей нельзя назвать глубокими личностями, с высокими духовными запросами – словом, такими, каких любит русская классика. Это обычные люди, столкнувшиеся с трепетным чувством в жестких жизненных обстоятельствах. Параллели с героями Достоевского или Тургенева напрашиваются (об этом говорит сам Стеллинг и критики), но это всего лишь параллели, а не попытка воплощения хотя бы какой-то их значимой черты, свидетельствующей о глубине натуры и силе характера. Герои Стеллинга лишены мучительной духовной рефлексии, приводящей героев к познанию истины. Изображая жизнь обычных людей в обычных обстоятельствах, Стеллинг следует чеховскому принципу драматургии: «нужно изображать жизнь, какая она есть, и людей таких, какие они есть. ... Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье, и разбиваются их жизни». Событийность уходит на второй план, но психологизм от этого не редуцируется, а, напротив, – становится более глубоким.

Таким образом, фильм Стеллинга транслирует различные коды русской классической литературы. Персонажная система, сюжетно-композиционная организация, мотивная структура фильма – все, так или иначе, имеет отсылки к известным текстам

русских классиков. Это своеобразный тест для зрителя, позволяющий определить, насколько широк круг его литературных ассоциаций. Фильм вряд ли можно назвать «русским по духу», но возможно, это и не было целью режиссера. Мотивы русской литературы (мотивы памяти, рокового слияния двух сердец, любви и смерти) выполняют скорее декоративную функцию и служат чисто эстетическим задачам режиссера, их идейное содержание значительно ослаблено. Последнее не умаляет очевидных достоинств фильма. Обращение к русскому литературному контексту позволило режиссеру вырваться за рамки традиционного сентиментального кино и придать фильму непотворимые лирические интонации.

Список литературы

1. Бронич М.К. Рецепция русской литературы и культуры в творчестве Сола Беллоу: Автореферат дисс. ...докт. филол. наук. – Нижний Новгород, 2010. – С. 4.
2. Девушка и смерть Йоса Стеллинга. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.aif.ru/culture/movie/42921>. (дата обращения: 02.03.2016).
3. Лотман Ю.М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю.М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки. – СПб.: Искусство-СПб, 1995. – С. 786.
4. Рыжова П. Резкспорт русской клоквы. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://news.mail.ru/society/13056551/>. (дата обращения: 19.02.2016).
5. Саиров В. La vie, et les larmes, et l'amour. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gazetasubtitly.ru/item/?id=322>. (дата обращения: 18.02.2016).
6. Сенькина Ю.Н. Тургеневская концепция любви в интерпретации ученых. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: CyberLeninka.ru/article/n/turgenevskaya...lyubvi-v. (дата обращения: 03.03.2016).