

Динамика экранизаций зарубежной литературы в советском кино

Судя по обзорам киноведа¹ зарубежную литературу экранизировали крайне мало. Основными материалами для сценариев были прежде всего произведения отечественных авторов и здесь вследствие сложившейся в течении XIX в. литературоцентричности нашего художественного сознания перенос книг и пьес на экран был массовой практикой. Тем более, что на протяжении всего советского времени существовали тотальный контроль и цензура. Решения о съемках и утверждение сценариев происходили на самом высшем уровне – известна любовь вождя народов к кинематографу и его бдительная опека в отношении агитационно-мировоззренческого предназначения самого массового из искусств. И кино находилось в постоянной корреляции с движением литературного процесса в стране в сторону нового стиля под названием "социалистического реализма", снимая фильмы прежде всего аналогичного социалистического мейнстрима. Подобная корреляция позволяет выделить три явственно различимых периода в динамике экранизации зарубежной литературы в нашем кинематографе.

1. Первоначально экранизация зарубежной литературы стала уделом режиссеров преимущественно старшего поколения, не попавших в общую соцреалистическую струю. В 30-40 гг. XX в. было снято порядка десятка с лишним фильмов по мотивам зарубежных писателей, причем брали либо идеологически выверенные антифашистские сюжеты ("Профессор Мамлок" Раппапорта, "Семья Оппенгейм" Рошаля), либо аполитичные ("Принц и нищий" Гарина и Локшиной, "Белый Клык" Згуриди, "Цветные киноновеллы" Александра Мачерета по П. Мериме и Г.Х. Андерсену ит.п.), либо детские ("Гаврош", "Том Сойер" Лазаря Френкеля, "Дети капитана Гранта" и "Остров сокровищ" Владимира Вайнштока; "Таинственный остров" Эдуарда Пенцина).

2. В 50-60-е гг. главной темой экранизаций становятся интеллигентские рефлексии, соответственно на это время падает как освоение фундаментальной зарубежной классики ("Отелло" Юткевича, "Двенадцатая ночь" Фрида, "Дон Кихот" Евгения Шварца, "Гамлет" и "Король Лир" Григория Козинцева), и так первые подходы к теме героев-одиночек в стиле Хемингуэя ("Последний дюйм", по повести Д. Олдриджа и "Мост перейти нельзя" по пьесе А. Миллера "Смерть коммивояжера" Теодора Вульфовича и Никиты Курихина).

3. В 70-80-е гг. наступает качественно новый этап, связанный с постепенным размыванием основ пуританско-аскетической тоталитарной идеологии, проникновением потребительски-гедонистических, "буржуазных" жизненных мотиваций. Появилось понятие "развлекательное кино для умных" экранизации интеллектуальных детективов и приключенческих романов: Ф. Дюрренматта ("Авария" Витаутаса Жалакявичюса), Д. Пристли ("Опасный поворот" Басова), С.Хэйра ("Чисто английское убийство" Самсонова), А. Кристи ("Тайна "Черных дроздов" Вадима Дербенева), Р. Стивенсона ("Странная история доктора Джекила и мистера Хайда" Александра Орлова; "Черная стрела" Сергея Тарасова), В. Скотта ("Баллада о доблестном рыцаре Айвенго" того же Тарасова), Д. Дефо, М. Твена ("Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо", "Приключения Тома Сойера и Гекльберри Финна", "В поисках капитана Гранта"). Наконец появляется серия знаменитых телевизионных экранизаций: "Красное и черное" (по Стендалю) Герасимова, "Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона" (по А. Конан-Дойлю) Масленникова, "Приключения принца Флоризеля" (по Стивенсону) Евгения Татарского.

¹ Энциклопедия отечественного кино под редакцией Любви Аркус. Глоссарий. Экранизации в отечественном кино. URL: http://2011.russiancinema.ru/index.php?dept_id=15&dept_id=6&text_element_id=45 (Дата доступа 10.04.2016)

Но вот что удивительно, я не встретил в обзорах ни одной экранизации в кино советского периода зарубежной фантастики – и это в то время, когда зарубежные экраны давно и прочно заселили многочисленные пришельцы, роботы и вампиры. Лишь одно знаменательное исключение – "Солярис" А. Тарковского по роману С. Лема. Однако и это исключение по своей внутренней подоплеке лишь подтверждает чуждость формации нашего советского интеллигентского мышления – позитивизму интеллектуалов западного образца.

Интересно, что Лем негативно воспринял работу Тарковского, полагая, что Тарковский превратил его сциентистский, эпистемологический роман в очередную русскую интеллигентскую рефлексию по поводу своих моральных самокопаний. Так появления Хари перед Кельвином Лем интерпретирует в духе непознаваемого, у Тарковского – это лишь самобичевание и угрызения совести за прежние ошибки, приведшие к непоправимому – самоубийству. Также Лема чрезвычайно раздражал какой-то абстрактный гуманизм и патриотизм в образах матери, России, Земли и пр.

Сам А. Тарковский на встрече со зрителями в Восточном Берлине через две недели после выхода фильма (1973), попытался эксплицировать основные смыслы, которые он хотел донести до зрителей.² И они действительно не сциентистски-эпистемологические как у технократа С. Лема, а скорее морализующе-экзистенциалистские в духе Ф.М. Достоевского и всей нашей интеллигентской традиции (даром Лем заявлял, что вместо "Соляриса" Тарковский снял очередное "Преступление и наказание" – в космическом антураже):

- будущее есть скрытое до поры до времени сегодняшнее;
- столкновение с неземной "цивилизацией" будет всегда конфликтом внутри самого человека от этого столкновения с неизвестным;
- внутренняя духовная конституция в человеке должна быть активизирована и должна сегодня играть главную роль в человеческом общении, и именно потому, что технологии резко вырвались вперед, а чувствуем и мыслим мы все также, как и 300 лет назад;
- настоящие, так сказать "вечные" проблемы человеческого существования заданы неразрешимым способом, возможна и ценна лишь только реакция людей на эти архетипические ситуации.

²А. Тарковский. Пояснения режиссера к фильму "Солярис". URL: <http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Solaris02.html> (Дата доступа 10.04.2016).