

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ В. Н. КАРАЗІНА
ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА СЛОВ'ЯНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ

**ЕКРАНІЗАЦІЯ ЯК ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ
(«ДАМА З СОБАЧКОЮ» А. ЧЕХОВА І Й. ХЕЙФЦА)**

Кваліфікаційна робота
студентки 2 курсу другого (магістерського)
рівня вищої освіти
спеціальності 035 «Філологія»
спеціалізації 035.03 «Слов'янські мови і
літератури (переклад включно),
перша – російська»
освітньо-професійної програми
«Мова і література (російська),
створення текстового контенту та
креативне письмо»
Сюй Цзіньсунци

Науковий керівник:
Шеховцова Тетяна Анатоліївна,
доктор філологічних наук,
професор

Харків – 2022

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
РАЗДЕЛ 1. ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ РАССКАЗА А. ЧЕХОВА «ДАМА С СОБАЧКОЙ» И ЕГО КИНОИНТЕРПРЕТАЦИИ.....	5
1.1. Рассказ А. Чехова «Дама с собачкой» в литературоведческой рецепции.....	5
1.2. Фильм И. Хейфица «Дама с собачкой» в оценках критики.....	
РАЗДЕЛ 2. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ РАССКАЗА А. ЧЕХОВА И ЕГО ЭКРАНИЗАЦИИ.....	
2.1. Сюжет, образы, детали, эпизоды в литературном оригинале и киноверсии.....	
2.2. Кинематографические приемы в повести и фильме.....	
ВЫВОДЫ.....	
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	

ВВЕДЕНИЕ

Антон Павлович Чехов вошел в историю мировой литературы как мастер коротких рассказов и драматург, оказавший большое влияние на последующее литературное развитие. Пьесы Чехова идут на сценах театров всего мира. Существует множество экранизаций произведений писателя. Проза и драматургия Чехова переведены на европейские и восточные языки, в том числе и на китайский язык. Как отмечает Ли Лянь-Шу, Чехов – один из самых известных русских авторов, которым китайские писатели следуют в своем творчестве. Китайских читателей привлекает в Чехове сдержанный и уравновешенный характер, который близок китайскому складу ума. Художественный стиль Чехова тоже отличается сдержанностью, которая, по словам известного китайского историка, поэта, драматурга и прозаика Го Можо, «очень подходит вкусу восточного народа»: «В литературе восточный народ любит что-то лирическое, любит что-то глубокое и богатое содержанием, но не страдающее тяжеловесностью; любит вкус, который похож <...> на вкус зеленого чая, к легкой сладости которого примешивается некоторая терпкость <...> Все должно иметь внутреннюю, скрытую красоту, а не внешнюю пышность. Восточный народ любит скромные тона, любит меланхолию, а не гоняется за величественностью, которая пугает своей гнетущей силой». Чехов изображает обыкновенную жизнь обыкновенных людей, их счастье и невзгоды, радости и горе, которые близки и китайскому народу. А чеховские интеллигенты своими разочарованиями и мечтами напоминают китайской интеллигенции ее собственную судьбу [14, с. 52–78.].

Одним из наиболее известных прозаических произведений Чехова является рассказ «Дама с собачкой» (1899), в котором в полной мере воплотилось художественное новаторство писателя. В. Набоков, который называл таких писателей, как Конрад и Камю, никчемными, сказал о «Даме с собачкой»: «Все традиционные правила повествования нарушены в этом чудесном рассказе в двадцать примерно страниц. Здесь нет проблемы, нет обычной кульминации,

нет точки в конце. Но этот рассказ – один из самых великих в мировой литературе» [20].

Одной из лучших экранизаций этого произведения справедливо считается фильм режиссера И. Хейфица (1960), снятый к 100-летию со дня рождения А. Чехова. Сопоставление экранизации и ее литературного первоисточника помогает выявить особенности взаимодействия кино и литературы, соотнести авторские концепции писателя и режиссера, уяснить игру смыслов между кинотекстом и литературным первоисточником, обнаружить способы перекодирования литературного произведения, его перевода на киноязык.

В. И. Мильдон полагает, что экранизация позволяет зрителю открыть в известном литературном тексте неведомые ранее смыслы [19, с. 12] и ждет от фильма «прибавления к смыслам оригинала, прочтение в нем того, чего прежде не догадывались прочесть и что стало возможным благодаря особенностям киноязыка» [19, с. 13].

Цель данной квалификационной работы – выявить изменения, которые претерпевает литературное произведение при преобразовании в кинематографическую версию, объяснить причины, их обуславливающие.

Задачи работы:

- изучить и обобщить основную научную и критическую литературу по теме исследования, обозначить основные направления научно-критической мысли;
- сопоставить литературный оригинал и экранизацию, уяснить художественную концепцию каждого из них;
- выявить отличия киноверсии от литературного произведения;
- охарактеризовать кинематографические приемы, используемые для воплощения художественной концепции писателя и режиссера.

Актуальность работы обусловлена интересом современной науки к проблеме передачи особенностей литературного текста средствами других искусств, в частности, кинематографа.

Новизна работы состоит в том, что в ней впервые предложен комплексный сопоставительный анализ рассказа А. Чехова и фильма И. Хейфица.

Объект исследования: рассказ А. Чехова «Дама с собачкой» и одноименный фильм И. Хейфица.

Предмет исследования: особенности поэтики рассказа А. Чехова и фильма И. Хейфица, способы перекодирования литературного оригинала; экранизация как источник новых смыслов для текста рассказа.

Методологической основой работы послужили исследования, посвященные проблемам сопоставительного анализа литературного текста и кинотекста, а также труды ученых, занимавшихся изучением прозы А. Чехова.

В работе используется метод сопоставительного исследования с элементами интертекстуального и интермедиального анализа.

Структура работы. Работа состоит из введения, двух разделов, заключения и списка литературы. В первом разделе проанализирована критическая и научная литература, посвященная прозе А. Чехова, рассказу «Дама с собачкой» и одноименному фильму И. Хейфица, выявлены ведущие тенденции и дискуссионные проблемы в изучении рассказа «Дама с собачкой» и его киноверсий.

Во втором разделе проведен сопоставительный анализ рассказа А. Чехова и его экранизации, прослежены трансформации чеховского текста на сюжетном, образном, повествовательном уровнях, выявлены кинематографические приемы в чеховском рассказе.

РАЗДЕЛ 1. ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ РАССКАЗА А. ЧЕХОВА «ДАМА С СОБАЧКОЙ» И ЕЕ КИНОИНТЕРПРЕТАЦИЙ

1.1. «Дама с собачкой» А. П. Чехова в литературоведческой рецепции

Изучению творчества Чехова посвящена обширная научная литература. Одним из первых литературоведческих исследований «Дамы с собачкой» можно считать фрагмент из «Лекций о русской литературе» В. В. Набокова, которые он читал американским студентам в 1940-е годы. Писатель отмечает ряд особенностей, определяющих новаторство чеховского рассказа: естественность повествования; достижение точных характеристик за счет внимательного отбора и распределения деталей, без развернутых описаний, когда «каждая деталь подобрана так, чтобы залить светом все действие»; отсутствие особой морали, особой идеи, «которую нужно было бы уяснить»; рассказ основан на системе волн, оттенках настроения; Чехову одинаково дорого и высокое, и низкое, отображающие «красоту и убогость» мира»; отсутствие завершенности: «До тех пор, пока люди живы, нет для них возможного и определенного завершения их несчастий, или надежд, или мечтаний» [20]. По мнению Набокова, чеховский рассказчик стремится подметить, казалось бы, незначительные детали, «но именно потому, что эти мелочи не имеют значения, бессмысленны, они крайне важны в создании атмосферы именно этого рассказа» [20].

Б. С. Мейлах в статье «Два решения одной темы» провел сравнительный анализ сюжетных линий «Анна Каренина – Вронский» и «Анна Сергеевна – Гуров». По мнению исследователя, любовь приводит Гурова к резкому осуждению окружающей жизни, и «такая трактовка темы любви так близка роману Толстого, что кажется прямым её развитием». Главным в рассказе автор статьи считает постановку вопроса о причинах трагедий, и вопрос о любви таким образом перерастает у Чехова «в мечту об иной жизни, полной героизма, творчества, красоты» [17, с.184–187].

Г. П. Бердников в монографическом исследовании выполнил детальный анализ «Дамы с собачкой» в контексте творчества писателя, стремясь определить место этого рассказа в идейно-художественной системе чеховского творчества, выявить общественные причины личной драмы героев. Исследователь пришел к выводу, что Чехов прослеживает зарождение и развитие любви, ее обогащающее воздействие на героя, раскрывая при этом драму обездоленности и бесприютности человека, расставшегося с обывательскими представлениями [1, с. 95]. Кроме того, автор монографии увидел в рассказе «отголоски личных, интимных переживаний Чехова», имея в виду историю последней любви писателя [1, с. 35–36].

Г. А. Бялый также полагал, что любовь, поднявшая героев высоко над обывательским миром, даёт им силу поставить вопрос об освобождении. Чехов показывает, что «жизнь начинает требовать от людей каких-то решительных действий, разрыва с привычным существованием». Семья же в рассказе имеет отношение к тому миру, где «осетрина с душком», где люди ведут «кущую и бескрылую жизнь» [3, с.68–69].

В. Б. Катаев в монографии «Проза Чехова. Проблемы интерпретации» показал, что в центре внимания писателя находится образ Гурова и то, что происходит в душе героя. В финале рассказа нет привычных «развязок-воскресений» и «развязок-возрождений», нет найденного решения обсуждавшихся в произведении проблем, света открывшейся истины. Финал указывает на переход героя в новое состояние, его отказ от определенных стереотипов и появление новых вопросов. Как показывает автор монографии, эти перемены в представлениях Гурова проясняются при сопоставлении двух оппозиций: «казалось – оказалось» и «кончатся – начинаться». Анна Сергеевна, кажется, ничем не примечательная женщина, но именно она оказалась для Гурова настоящей любовью. Чехов пишет о тайне, заключающейся в любви, показывая, что каждый случай уникален [12, с. 250–268].

Во второй монографии В. Б. Катаев пишет о литературных связях чеховского шедевра, проводя параллели с рассказом «Огни» и «Каменным гостем» А. С. Пушкина. Образ Гурова соотносится с вечным типом мировой литературы – Дон Жуаном. По мнению ученого, из известных трактовок этого вечного образа Чехову ближе всего именно герой пушкинской маленькой трагедии – «Дон Жуан полюбивший, нашедший в любви счастье» [11, с. 108]. Развивая это сопоставление, А. Пецык приходит к выводу, что мифологические и литературные праобразы Чеховым переиначиваются, снижаются, обытовляются [24, с. 65].

Л. А. Звонникова рассматривала художественное время рассказа как время духовного пробуждения Гурова. По наблюдениям исследовательницы, время ускоряется вне встреч Анны Сергеевны и Гурова и замедляется в эпизодах их общения. Бежит бытовое время, замедляется время любви; человек как будто преодолевает время, под влиянием любви приобщаясь к «высшим и отдалённым целям» – к правде и красоте, к природе, к самому себе [8, с. 103–107].

Т. А. Шеховцова рассмотрела «Даму с собачкой» в ряду произведений пушкинского юбилейного года и в контексте пушкинского творчества, как лирического, так и прозаического. По мнению исследовательницы, тема любви в «Даме с собачкой» «интерпретируется скорее в пушкинском, чем в чеховском ключе» [40, с. 104].

Ученые обращали внимание на отдельные эпизоды и детали чеховского рассказа, например, на знаменитую реплику об «осетрине с душком». А. Д. Степанов трактует ее как «провал коммуникации», когда бытовая ситуация оказывается непригодной для душевных откровений и выражения сильного чувства, да и герой не находит адекватных слов, чтобы рассказать о своем переживании [28, с. 245]. О. В. Руднева, вслед за Г. П. Бердниковым, рассматривает слова об осетрине с душком как стимул для осмысления героем слепоты и пустоты мещанской обыденщины и своей бывшей жизни [25, с. 12].

Вызывала споры среди исследователей также сцена в Ореанде. В. И. Тюпа пришел к выводу, что этот фрагмент демонстрирует «ложномыслие» и

«высокомыслие» Гурова [33, с. 48–49]. Н. Е. Разумова и А. Д. Степанов, напротив, полагают, что способность услышать в шуме моря «шум времени» в момент просветления свидетельствует в пользу героя, чье слово в данном эпизоде сливается со словом повествователя [26, с. 414; 28, с. 316–317].

«Дама с собачкой» неоднократно привлекала внимание китайских переводчиков и литературоведов. Этот рассказ впервые был переведен на китайский язык Чжао Цзиншэнем для восьмитомного «Собрания лучших рассказов Чехова», изданного шанхайским издательством «Каймин» в 1930 году. Перевод был выполнен не с языка оригинала, а с английского перевода. В 1953 году китайский переводчик Жу Лон перевел сборник рассказов Чехова, куда вошла «Дама с собачкой», уже с русского языка и опубликовал в Шанхайском издательстве переводов.

В течение столетия китайские переводчики и исследователи в своем выборе произведений всегда придерживались двух принципов: «духовность» и «классичность». Высшие оценки зарубежным писателям и их произведениям давались по шкале их духовного качества и художественной ценности. Не случайно Чехов стал первым из тех, с кем китайские переводчики и издатели захотели познакомить китайских читателей ещё в начале XX века. По неполным данным, в течение столетия участвовали в распространении Чехова в Китае 70 с лишним переводчиков, не было ни одного издательства, которое не издало бы чеховские рассказы.

Профессор Пекинского университета иностранных языков Чжан Цзяньхуа выделяет несколько этапов перевода и восприятия Чехова. Первую половину XX века ученый характеризует как «китайское культурное просвещение», когда Чехова переводили как просветителя, одного из русских прометеев. В 50–70-е гг. XX в. трактовка Чехова изменилась. Политизированная обстановка страны усилила внимание критиков к идеологическому аспекту творчества художника, к его роли в духовном перевоспитании людей Нового Китая. Такая ситуация достигла своего предела под воздействием усложнившейся политической жизни в Китае во время «культурной революции» [38].

Последнее тридцатилетие (80-е гг. XX в. – первое десятилетие XXI в.) представляет собой период обогащения и размягчения душ китайских читателей. Вследствие деидеологизации духовной атмосферы в стране наблюдается небывалый плюрализм в интерпретации творчества Чехова [39, с. 102].

Несколько по-иному представляет историю изучения творчества Чехова в Китае Ли Лянь-шу, также выделяя три периода. Начальный – включает всю первую половину XX в. В это время русский язык не был распространен в стране, Чехова читали на японском или английском, а также делали переводы с этих языков. Научное изучение на этом этапе только начиналось, в основном печатались критические и публицистические отзывы.

Второй период приходится на 1949–1976 гг. «Частые перемены в политической жизни страны, а также господство догматизма и прагматизма в идеологии заметно мешали этому. Чехов был оценен в основном благодаря влиянию на пореволюционное китайское общество» [14., с. 53]. Переводились в основном социально острые произведения. В этот период Чехов уже широко издавался и переводился с подлинника.

Третий период начался с 1977 г. и продолжается поныне. В это время ведется интенсивное и всестороннее изучение творчества русского классика. Обозначился интерес к чеховской поэтике, широкому спектру проблем, в том числе психологизму и гендерной проблематике [14., с. 53].

Активная переводческая деятельность стимулировала интерес исследователей к «Даме с собачкой». Гао Юн в работе «Проза как духовная автобиография: Чехов и его “Дама с собачкой”» высказывает мысль о том, что в данном произведении Чехов интегрирует свой индивидуальный жизненный опыт, используя эту историю «темной, тайной любви» для изучения вопроса поиска себя и открытия себя.

В «Даме с собачкой» важным образом, подразумеваемым в тексте, является внутренний дух писателя Чехова, человека, который настаивает на своей оригинальности, который достаточно смел, чтобы противостоять пошлости

жизни, который стремится открыть себя и дорожит своей свободой. По мнению исследователя, Чехов уходит от морализаторства и показывает трагедию повседневной жизни; «Дама с собачкой» – «это антиморальная критика, переосмысление и обсуждение проблем брака, любви и общества, а также того, как человек должен ориентироваться в любви и браке» [43, с. 109]. Гао Юн полагает, что Чехов проецирует в этот рассказ свою собственную психологию тоски и страха перед любовью и вместе с тем показывает, что в любви можно раскрыть себя. В рассказе передана «боль двойной жизни», однако, в то время как Анна мучается от этой «темной тайной любви», Гуров упивается этой тайной жизнью, которая, как ему кажется, раскрывает его истинную сущность [43, с. 109–119].

Ли Цзябао в статье «Печальные женщины – анализ судеб женщин в произведениях Чехова» анализирует систему факторов, сформировавших отношение Чехова к женщинам, в том числе обстоятельства собственной жизни писателя и влияние на его творчество литературных традиций. В статье выделяются основные женские типы. Выбор для специального анализа рассказа А. П. Чехова «Дама с собачкой» обоснован как сходством, так и различиями русской и китайской культур, универсальной значимостью концепта «любовь». Ли Цзябао подчеркивает, что рассказ «Дама с собачкой» имеет глубокое социальное содержание, которое простирается от вопросов любви до вопросов общественной жизни. Анализируя сюжет рассказа и психологию героев, китайский исследователь приходит к выводу, что в Анне Сергеевне Гуровой привлекали ее искренность, простота и смелость пробудиться к новой жизни посреди унылого существования. В финале рассказа Ли Цзябао усматривает предвидение и приветствие Чеховым социальных перемен, а также трудный путь к освобождению и борьбу главного героя [46, с. 49–54].

В статье Лю Яюэ «Любовь без правил, драма без вины» (2011) рассматривается не только роман героев, но и этапы их личностных изменений. В центре внимания автора этический парадокс: чем сильнее любовь между главными героями, тем болезненнее их чувство; в рассказе проявлялось «стремление двух

искренних личностей к борьбе с ложной и удушающей старой жизнью» [48, с. 103]. По мнению Лю Яюэ, Чехов художественно показал душную семейную клетку как символ старой жизни, а запретную любовь Анны к Дмитрию – как олицетворение решимости пробить эту косную стену. Оба главных героя являются жертвами в браке без любви. Лю Яюэ приходит к выводу, что в самой любви героев нет порока, поэтому их взаимоотношения он назвал печальной драмой без вины.

Изучая влияние Чехова на китайских писателей, Сюй Сяюй в статье «Как “Безмолвный голос” Ли Эра подражает “Даме с собачкой” Чехова» [49, с. 161] анализирует рассказ современного китайского автора Ли Эра «Безмолвный голос» (1998), созданный по мотивам сюжетной канвы «Дамы с собачкой». Автор зафиксировал заимствование сюжета, структуры, персонажей, деталей «Дамы с собачкой». В статье рассматривается, какими путями Ли Эр создал современную «китаизацию» по мотивам русского классического произведения. По мнению автора статьи, «в своем подражании Ли Эр обозначил параметры преемственности и завершил своим произведением диалог с Чеховым на рубеже двух веков» [49, с. 161].

Важным направлением в изучении «Дамы с собачкой» китайскими литературоведами являются гендерные исследования. Джин Шанджи в своей работе проводит сравнение плана повествования в рассказе Чехова и произведении-адаптации *The Lady with the Dog* (1972) американской писательницы Д. Оутс. По мнению исследователя, использование линейной нарративной структуры позволяет четче противопоставить героев, заострить внимание читателя на пассивности Анны в ее взаимоотношениях с Гуровым. Она, как и ряд других чеховских героинь, является не субъектом, а объектом, не может проявить инициативу в отношениях, тем самым задерживается в своем собственном развитии. «Чехов <...> через линейную нарративную структуру показал мужское доминирование и женскую пассивность, склонность к депрессии. Внутреннее состояние мужских персонажей постепенно меняется по мере продвижения сюжета, они чувствуют истинную любовь и преследуют

желаемую цель, в то время как женские персонажи остаются без изменений, и появление их на сцене всегда следует за мужским» [44, с. 20].

Сходную позицию занимают Циньюэ Юйджу и Пу Юймин. По их мнению, в чеховской прозе женщины, подобные Анне Сергеевне, Душечке и др., находятся в состоянии афазии и в плену предписанных мужчинами правил. Женщина является не личностью, а «изучаемым и обсуждаемым объектом, а также придатком для удовлетворения эгоистичных желаний мужчин» [50, с. 132]. Это же наблюдение приводится в книге Линь Шумин, называющего Анну Сергеевну «специей скучной жизни Дмитрия Гурова» [51, с. 136]. В этой статье чеховская Анна также сравнивается с героиней одноименного рассказа-адаптации Д. Оутс, где рассматривается изменение статуса женщин в дискурсе власти, происшедшие без малого за 100 лет. Писательница применила измененную фокализацию: ее история происходит в Нью-Йорке и Нантакете и подается с точки зрения Анны. В образе, созданном Оутс, отмечен следующий этап феминизации XX в.: ее Анна осознает себя (свои мысли, свое тело) субъектом, а не объектом желания мужчин, стремится подчиняться своим собственным желаниям, преодолевая тяжесть афазии. Авторы статьи считают, что женский опыт героини Оутс более убедителен, чем у чеховской Анны (Цит. по: [16, с. 124–129]).

1.2. «Дама с собачкой» И. Хейфица в восприятии критики

Премьера фильма состоялась 28 января 1960 года – накануне 100-летия со дня рождения Чехова. Многие тогда и предположить не могли, что эта, казалось бы, очень русская экранизация завоеует огромную популярность во всем мире. Картиной восхищался Федерико Феллини. Марчелло Матростройни заявил, что счел бы за честь сыграть в таком фильме. Ингмар Бергман посвятил ленте «Дама с собачкой» большую статью в английском журнале «Films and Filming»: «Мало есть фильмов, способных создать впечатление цвета так, как этот фильм: несмотря на то что он черно-

белый, вы ощущаете его в цвете... Чрезвычайно редко встречаешь что-либо столь совершенное» [13].

На XIII Международном кинофестивале в Каннах (1960) И. Саввина получила специальную премию «За лучшее исполнение женской роли», а сам фильм – приз лучшей национальной программы «За гуманизм и исключительные художественные качества». Британский киноинститут включил «Даму с собачкой» в число лучших фильмов года. На IV Международном смотре фестивальных фильмов в Лондоне И. Хейфиц получил почетный диплом за режиссуру. В 1961 году Британская киноакадемия присудила диплом «За изобразительное решение фильма» И. Каплану и Б. Маневич-Каплан [13].

Кинокритики называли фильм выдающимся, открывающим новый этап кинематографического прочтения Чехова событием русской культуры. Отмечалось, что большинство чеховских рассказов не укладываются в прокрустово ложе жанра. Картина Хейфица не превратилась ни в мелодраму, ни в романтическую драму. «Дама с собачкой» – история печали, история счастливой и несчастной любви. Филигранная элегия Хейфица пронизана токами 60-х: пристальным вниманием к человеческой личности, осознанием ее как величайшей ценности, возвышенным и трепетным отношением к ней [27].

О. Зиборова отмечает, что «перевод» литературы на язык кино – это особая область кинотворчества, где создателю фильма приходится преодолевать очень специфические сложности. Режиссеру нужно не просто предъявить на экране заложенный в произведении сюжет, представив героев и изобразив перипетии их жизни, – ему надо суметь передать стиль и атмосферу литературного первоисточника. Чем масштабнее автор, по произведению которого снимается кинофильм, чем оригинальнее его язык и сложнее образы, тем труднее приходится с ним режиссеру-«переводчику».

В качестве примера исследовательница анализирует особенности перевода на язык кино чеховской фразы «Она поехала на лошадях, и он провожал ее. Ехали целый день». Хейфиц домысливает психологические характеристики героев:

«Путешествие из Ялты в Севастополь – разное для каждого из двух героев. Для Гурова это длинное и неудобное сидение в тряском дилижансе – вынужденная дань вежливости. Ведь скоро закончится еще одно его похождение или любовное приключение и останется воспоминание. Для Анны Сергеевны этот день – прощальный» [9]. Поэтому герои смотрят на окружающее «разным, непохожим взглядом»: для Гурова «это путешествие целиком земное, и он увидит лошадей, спину кучера, отары овец, пассажиров». Для героини «это заоблачное путешествие, будто в счастливом сне увиденное, после которого неминуемо пробуждение и будни», поэтому она видит «облака под собою, лежащие на склонах гор, <...> нависшие над дорогой скалы, с которых ниспадают серебряные водопады, кипарисы, будто зеленыеobeliski. А справа все время море. Большое, сияющее до боли в глазах и сливающееся с таким же сияющим небом» [9].

Именно такой «перевод», долгое путешествие позволяют перенести смыслы из литературы в кино: ведь по внутреннему смыслу прощание героев продолжается гораздо дольше, и оно куда значительнее, чем описывающие его чеховские 10 слов. В несимметричности, несинхронности чувств героев «заклучен действенный заряд, разница уровней, вызывающая течение, движение» [35].

О. Зиборова обращает внимание на то, что природа и у Чехова, и у Хейфица становится действующим лицом, она активно вмешивается в суть отношений героев. В круговорот человеческих попадают и обычные предметы, детали человеческого быта; когда действия людей затягивают их в свою орбиту, они обретают особый смысл и значительность, потому что тогда на них тоже ложится отсвет событий и чувств, о которых идет речь в повествовании [9].

Е. Тимошенко считает главной проблемой экранизации «Дамы с собачкой» необходимость «развернуть общие фразы в эпизоды с визуальными образами и диалогами» [30] и показывает на примерах, что режиссер справился с этой проблемой.

Р. М. Перельштейн рассматривает один из устойчивых лейтмотивов фильма И. Хейфица – мир падших вещей, то есть вещей использованных, потерянных, сломанных (опорожненная бутылка, оброненная перчатка, пустая чернильница в форме всадника с отбитой головой). По мнению киноведа, эти вещи предстают как «улики среднеарифметического существования» [23, с. 85]. Мерилом отверженности вещей является выхолощенность человеческих отношений. Поэтому, внедряя «видимую» и не всегда фигурирующую у Чехова вещь, Хейфиц проливает свет как на присущий Чехову тип предметно-художественного видения, так и на индивидуальный стиль писателя [23, с. 85].

Л. Н. Нехорошев относит фильм Хейфица к такой жанровой разновидности экранизаций, как переложение: режиссер стремится донести до зрителя суть классического произведения, особенности писательского стиля, духа оригинала, но с помощью специфических средств киноповествования [21].

ВЫВОДЫ к 1 разделу

Рассказу А. П. Чехова «Дама с собачкой» посвящена обширная научная литература на разных языках. Ученые обращали внимание на проблематику и поэтику рассказа, анализировали образы героев, особенности сюжета и авторской позиции, привлекали богатый литературный контекст. Китайские исследователи достаточно хорошо знакомы с ключевыми трудами российских литературоведов, потому порой испытывают их влияние. Самостоятельным направлением китайских чеховедческих студий являются гендерные исследования.

Самая известная киноверсия «Дамы с собачкой», фильм И. Хейфица, получила высокие оценки критики. Киноведа обращали внимание на режиссерские метафоры, характеризовали авторские установки фильма. Однако всестороннего сопоставления чеховского рассказа и его экранизации до сих пор не было предложено.

РАЗДЕЛ 2. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ РАССКАЗА А. ЧЕХОВА И ЕГО ЭКРАНИЗАЦИИ

Взаимосвязь литературы и кино была предметом обсуждения с момента появления кинематографа, поскольку первые художественные фильмы часто были экранизациями литературных произведений. Такие ученые, как Ю. Тынянов, Ю. Лотман, Ю. Цивьян, М. Ямпольский и др., рассматривали кинотекст с разных позиций, характеризуя его специфические особенности и возможности [15; 32; 36; 42]. В. Мильдон разграничил понятия экранизации и интерпретации. Если экранизация открывает новые смыслы, заложенные автором, но не увиденные читателем, то интерпретация «раскрывает индивидуальность интерпретатора, а не автора» [18, с. 11]. Е. И. Григорьянц рассматривает экранизацию как «своеобразный вариант интерпретации книжного текста, образное воплощение понимания его режиссером» [4, с. 54–55]. По мнению К. Ю. Игнатова, адекватность кинотекста литературному оригиналу, складывается из передачи идейно-художественного содержания и авторского стиля [10, с. 7].

Исследователи рассматривают экранизацию литературных произведений как особое проявление интертекстуальных отношений: «Экранизация – это интертекст как таковой, так как у него уже есть претекст» [7]. Одной из существенных проблем при исследовании экранизаций является разное понимание соотношения интертекстуальности с интермедиаальностью [7]. Н. В. Тишунина предлагает следующие определения интермедиаальности: «В узком смысле интермедиаальность – это особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств. В более широком смысле интермедиаальность – это создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или

создание художественного "метаязыка" культуры). И, наконец, интермедиальность – это специфическая форма диалога культур, осуществляемая посредством взаимодействия художественных референций» [31, с. 153].

Теория интермедиальности применяет концептуально-методологическую базу теории интертекстуальности при исследовании проблем синтеза и взаимодействия искусств [29]. Нередко терминология из сферы интертекстуальности становится инструментарием исследователя при описании интермедиальных явлений, в том числе и относящихся к экранизации.

Опираясь на труды исследователей, сопоставим рассказ А. Чехова и фильм И. Хейфица.

2.1. Сюжет, образы, детали, эпизоды в литературном оригинале и киноверсии

Рецепты адаптации литературы к кино каждый режиссер, взявшийся за экранизацию, придумывает сам. Рассказывая о работе над «Дамой с собачкой», И. Хейфиц приоткрыл секреты своего творчества: «По существу, поиск эквивалента прозаического описания, выражающего это описание на языке действия, и есть техника экранизации. Если действие упрятано глубоко, его надо обнаружить, если его нет, его надо выдумать. <...> Одним словом, надо сделать то, что делает хороший переводчик, если он художник» [35].

Именно поэтому, как справедливо полагает О. Зиборова, появление в фильме эпизодов, в первоисточнике не присутствовавших, не является проявлением волюнтаристского отношения к произведению и неуважения к писателю – введение подобных «новшеств» не противоречит концепции режиссера, ставящего задачу сохранить дух произведения, ибо это всего

лишь способ иначе выразить авторскую мысль – показать ее через действие, поскольку только так ее и можно выразить средствами кино [35].

В фильме «Дама с собачкой» И. Хейфиц не просто перенес на экран литературное произведение, он внес свои дополнения в сюжет, привнес или изменил эпизоды и использовал собственные детали. Идею фильма режиссер обозначил так: «“Зерно” экранизации – в зарождении второй жизни, тайной, но явной, в ее постепенном перевесе над жизнью явной, но теперь уже второстепенной, автоматической» [35, с. 56].

Первые кадры фильма выполняют функцию пролога. Брошенная на отмели лодка, плавающая у берега пустая бутылка, козел с оловянными пустыми глазами. Эти детали воспринимаются зрителями как негативные символы пошлости и быта. Тревожная музыка усиливает ощущение безвременья и запустенья. Повтор почти одной и той же комбинации звуков акцентирует внимание на автоматизме происходящего. Далее используется прием контраста: изящная, хрупкая дама с собачкой и толстая купчиха, взбирающаяся на весы.

Эпизод со встречей парохода представлен в рассказе и в фильме по-разному. В рассказе Анна Сергеевна и Гуров гуляют вместе, и пароход встречаются тоже вместе. В фильме Анна Сергеевна поспешно уходит от Гурова и на пристани с букетом цветов стоит одна, словно ожидая мужа. Она хочет и не хочет, чтобы он приехал, пытается подавить зарождающееся чувство любви к Гурову. Гуров же стоит в стороне и наблюдает за ней, подстерегает, как охотник жертву.

Московская жизнь Гурова представлена в фильме более детально, чем в рассказе. Показан его дом, его семейная обстановка. Фраза Чехова о том, что герой готовился петь в частной опере, трансформируется режиссером в эпизод с игрой на фортепиано. Игра на фортепиано для Гурова – способ передать свои чувства. Но жена видит в его игре лишь внешнюю сторону: «Браво, ты был великолепен».

Прием гостей позволяет развернуто представить характер жены Гурова, ее главенствующее положение в семье, ее тщеславие, шаблонность. Игру Гурова она слушает, не вынимая папиросы изо рта. Однако она искренне привязана к мужу. Провожая его в Петербург, героиня произносит несколько театральную, пафосную фразу «Я не люблю разлук!», но на глазах у нее слезы и она заботливо раскладывает по карманам мужа носовой платок, портсигар и даже конфеты. Фраза, которую жена Гурова диктует дочери, может рассматриваться как режиссерский комментарий к истории героя: «Что-нибудь да будет такое, чего с другими никак не будет».

В фильме можно встретить эпизодических персонажей, которых нет в рассказе. Это толстяк Никодим Александрович, купеческая семейная пара, господин с дамой в павильоне, а затем на морской прогулке, миллионер Фролов и т. д. Эти персонажи важны для воссоздания обстановки, окружающей Гурова, привычной для него жизни. Хейфиц привлекал и другие произведения Чехова, так, сцена между Гуровым и Фроловым в ресторане заимствована из рассказа «Пьяные». Тем самым расширяется интертекстуальный фон фильма.

В рассказе Чехова город, где живет Анна Сергеевна, именуется «город С.». Этим подчеркивается его усредненность и незначительность, как будто «город С.» настолько мал, что ему не нужно название. В нем доминирует серый цвет, что тоже символично. Режиссер Хейфиц дает городу точное название – Саратов. Это небольшой город в 1146 милях от Санкт-Петербурга, родного города Анны Сергеевны, со знакомыми улицами, любимой семьей, друзьями, с которыми она выросла. Понятно, что героиня до глубины души ненавидела этот провинциальный город, далекий от родного дома, не такой оживленный и интересный, как Петербург, политическая и культурная столица, и не самый подходящий для жизни молодой женщины, окончившей институт. Саратов воспринимается зрителем как конкретное, реалистичное место, которое легко представить себе, куда можно поехать, как поедет

Гуров. Саратов был убедительной причиной, чтобы Анна испытала отвращение, достаточное для того, чтобы солгать мужу и бежать в Ялту.

Чеховский «Город С.» дает читателю широкий простор для ассоциаций. Саратов в фильме Хейфица – и конкретный город, и символ (режиссер детально воспроизводит главную «достопримечательность» этого города – забор с гвоздями», вдоль которого долго идет Гуров). В то же время, уточняя название города, Хейфиц делает его более понятным для зрителей, усиливает реалистическую составляющую.

Конкретизирует Хейфиц и еще одного чеховского «персонажа» – собачку. В рассказе речь идет о даме с собачкой, затем упоминается маленькая собачка, белый шпиц. Белая собачка подчеркивает личность Анны, одинокой и неуверенной в себе женщины. Чехов не дает собаке имени, хотя именно она является поводом для знакомства героев. В городе С. появление собачки подтверждает местонахождение дома Анны, поскольку белый шпиц – это атрибут героини. От волнения Гуров не может вспомнить, как зовут собаку, и это раскрывает переживания героя. В фильме Хейфица собачку зовут «Ральф» и она становится самостоятельным и сквозным действующим лицом, удостоенным крупного плана. Хейфиц вводит эпизод, когда Гуров видит белого шпица на московской улице и бросается за ним, хотя это совсем другая собака.

Сцену покаяния в ялтинской гостинице прерывает фрагмент, когда шпиц бежит по коридору к камере (зрителям) и садится в центре кадра перед дверью номера Анны. Е. Тимошенко полагает, что в этом эпизоде фильма Хейфиц намекает на лакейство мужа Анны, который «сразу же садится перед другими по их приказу, когда бы о нем ни заговорили» [30]. Однако в комментариях режиссера раскрывается характер шпица, ревнующего свою хозяйку. Об этом говорит и Гуров. Лежащая перед дверью собачка скучает без прежней ласки, поскольку внимание Анны теперь отдано другому. Недаром «Ральф» несколько раз недоброжелательно тьякает на Гурова.

В фильме, на пароходе, когда Анна говорит Гурову, что вернется в Саратов, она называет себя «дама с собачкой», чего нет у Чехова. Такая самохарактеристика показывает, что героиня понимает сложившуюся ситуацию, мимолетность их романа для Гурова, который легко забудет ее имя.

Размышления Гурова после отъезда Анны Сергеевны Чехов описывает так: «...глядя в темную даль, Гуров слушал крик кузнечиков и гудение телеграфных проволок с таким чувством, как будто только что проснулся. И он думал о том, что вот в его жизни было еще одно похождение или приключение, и оно тоже уже кончилось, и осталось теперь воспоминание» [37]. В фильме, после того как уходит поезд с Анной Сергеевной, Гуров замечает, что ее белая перчатка осталась на перроне. Он подходит к перчатке, поднимает ее, делает с ней несколько шагов, вешает на ограду и уходит. Белая перчатка впервые появилась через неделю после встречи Анны и Гурова. Во время разговора перчатка упала на землю, Гуров поднял ее и, возвращая героине, задержал в своей руке. Теперь он расстается с ней без сожаления, как будто ставя точку в курортном романе.

Чехов подробно описывает, как Гуров вспоминает и мечтает об Анне после возвращения в Москву, и ее поэтический образ контрастирует с прозой окружающей жизни. У Чехова пошлость действительности ярче всего передает знаменитая фраза об «осетрине с душком». Хейфиц воссоздает эту сцену, но вводит и дополнительные эпизоды.

В первом эпизоде Гуров и его богатый приятель Алексей Семенович выпивают в ресторане. Алексей Семенович издевается над лакеями, не видя в этом ничего непристойного, и жалуется, что его жена вышла за него из-за денег, в то время как он женился по любви. Гуров не говорит о себе, но его чувства передают слова из песни ресторанной певицы: «Забывать хочу, но не могу, и тихо сердцем изнываю». Затем Алексей Семенович предлагает заплатить Гурову, чтобы он спел для него песню. Уход из ресторана после этого оскорбительного предложения раскрывает тонкую душевную

организацию героя, чувство собственного достоинства. Есть старая китайская поговорка, что нужно смотреть не на то, что человек говорит, а на то, что он делает. Алексей Семенович громко говорит о любви, но пытается купить дружбу и любовь за деньги, в его мире все имеет свою цену. Хейфиц сатирически изображает в фильме таких людей, показывая, что за внешне богатой жизнью скрывается душевная нищета, равнодушие к другим, презрение к низшим, а также презрение к самому себе, потеря себя и смысла жизни, заваленной деньгами.

Во втором эпизоде, играя с друзьями в карты, Гуров пытается поговорить с ними о любви, вспоминая строку из «Тристана и Изольды»: «В вас – моя жизнь, в вас – моя смерть». Собеседники же переводят тему в «биологический» и материальный план («Для любви нужно нанимать отдельную квартиру»).

Эти эпизоды создают основу для размышлений Гурова в чеховском рассказе: «Какие дикие нравы, какие лица! Что за бестолковые ночи, какие неинтересные, незаметные дни! Неистовая игра в карты, обжорство, пьянство, постоянные разговоры всё об одном. Ненужные дела и разговоры всё об одном отхватывают на свою долю лучшую часть времени, лучшие силы, и в конце концов остается какая-то куцая, бескрылая жизнь, какая-то чепуха, и уйти и бежать нельзя, точно сидишь в сумасшедшем доме или в арестантских ротах!» [37].

Любовь Гурова к Анне заставляет героя понять всю пустоту, пошлость и бессмысленность его прежней жизни, захотеть настоящей жизни, настоящей любви. Хейфиц непосредственно показывает московскую жизнь Гурова, позволяет зрителю почувствовать то, что чувствует Гуров, увидеть, какая жизнь невыносима для героя. Музыкальный интертекст рассказа – «Гейша», на премьере которой встречаются герои в городе С., – обыгран режиссером «с опережением»: Гуров до поездки в Саратов в своем московском доме играет музыкальный фрагмент из этой оперетты, который прервется мелодией Анны Сергеевны.

Рассказ Чехова заканчивается открытым финалом. Писатель показывает перерождение героя: «Прежде, в грустные минуты, он успокаивал себя всякими рассуждениями, какие только приходили ему в голову, теперь же ему было не до рассуждений, он чувствовал глубокое сострадание, хотелось быть искренним, нежным...

– Перестань, моя хорошая, – говорил он. – Поплакала – и будет... Теперь давай поговорим, что-нибудь придумаем» [37].

Далее герои предстают как одно целое, хотя голос Гурова все же выделяется: «Потом они долго советовались, говорили о том, как избавиться себя от необходимости прятаться, обманывать, жить в разных городах, не видеться подолгу. Как освободиться от этих невыносимых пут? – Как? Как? – спрашивал он, хватая себя за голову. – Как?» [37]. В фильме эта реплика поделена между героями, что подчеркивает их близость. Первую часть произносит героиня, вторую – герой.

Последняя фраза рассказа окончательно открывает финал, намечая отдаленную и неопределенную перспективу: «И казалось, что еще немного – и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается» [37]. В фильме эту фразу начинает Гуров и заканчивает Анна Сергеевна.

Фильм Хейфица завершается тем, что Анна и Гуров стоят у окна номера московской гостиницы. Через некоторое время Гуров что-то говорит Анне, обнимает ее и выходит из номера. Из-за двери он слышит рыдания любимой женщины. Пройдя несколько шагов по снегу, герой поднимает голову к Анне, которая в слезах стоит у окна, и снимает шапку. Вначале мы видим его глазами Анны – сверху вниз, затем камера перемещается к Гурову, и зритель видит освещенное окно с героиней снизу, из темного двора. Квадратик окна, в который заключены герои, отгораживает их от окружающих, от мира. Образ нищего, играющего на флейте в темном колодце двора, тоже многозначен, потому что потом на этом же месте во

дворе будет стоять Гуров, глядя на окно Анны Сергеевны. Он такой же нищий, ловящий мгновения счастья, как подаяние. Эпизод с нищим добавлен режиссером, но сам образ нищего взят у Чехова: в третьей главке рассказа упомянут нищий, который вошел во двор дома Анны Сергеевны, и на него напали собаки.

Финал фильма неоднозначен. Режиссер использовал необычный ракурс съемки – через окно: мы видим беседующих героев и можем только догадываться, о чем они говорят. Крест оконного переплета заставляет вспомнить о «птицах в клетке» (слова Чехова). Хейфиц оставляет финал на усмотрение зрителя: каждый может вложить в уста героев то, что хочет услышать. Каждый может трактовать финал по-своему, даже окно может восприниматься по-разному: и как луч света, символ немеркнувшей любви, и как гаснущая надежда, поскольку в последних кадрах оно превращается в далекую светящуюся точку и исчезает.

2.2. Кинематографические приемы в повести и фильме

Одной из особенностей чеховской прозы ученые считают ее кинематографичность. В творчестве писателя предваряются некоторые приемы кинематографа: прием монтажа, визуализация изображаемого, когда обстоятельства раскрываются через ключевые визуальные детали-образы, кадровость мышления и т.п. [2]. Повествование воссоздает визуальный ряд, зримые детали, в воспоминаниях Гурова использован прием наплыва и т.п.

В работах чеховедов неоднократно отмечалась значимость визуального аспекта в произведениях писателя. Это, безусловно, облегчало работу режиссера, поскольку Чехов порой выступал в роли сценариста, предлагая основу для съемок и заранее «подсказывая» Хейфицу, как снимать. Конечно, проза – это не сценарий, поэтому режиссер будет вносить свои изменения для усиления визуального восприятия, придавая новый смысл написанному Чеховым. Хотя, по мнению Л. Е. Бушканец, «рассказ Чехова укладывается в

один фильм практически без потерь» [2], талантливый режиссер всегда использует средства кинематографа, создавая свой уникальный «перевод» литературного текста на язык фильма. Именно так поступает Хейфиц, работая над «Дамой с собачкой».

Визуализация образа в чеховской «Даме с собачкой» непосредственно переносится в кино. Писатель использует прием визуализации уже с первых страниц. Например, первое появление Анны Сергеевны Чехов описывает с точки зрения Гурова: «сидя в павильоне у Верне, он видел, как по набережной прошла молодая дама, невысокого роста блондинка, в берете: за нею бежал белый шпиц» [37]. Мы видим женщину, идущую по набережной, причем ее словесный портрет передает конкретные внешние черты. Хейфиц представляет героиню в длинных кадрах, снятых неподвижной камерой, и использует субъективный ракурс. Анна медленно идет со своим шпицем на поводке, и зритель видит ее вначале глазами Гурова, сбоку, а потом глазами нейтрального наблюдателя. Затем крупным планом представлена верхняя часть ее тела, актриса поворачивается, и зрители видят ее лицо. Интересно, что тут же режиссер дает крупный план, чтобы выделить собачку. Через секунду этот крупный план мотивируется биноклем в руках праздного глазующего курортника.

Завязка знакомства (Гуров подзывает шпица) очень легко распределяется по кадрам, причем камера переходит от героя к собачке и обратно: «Он ласково поманил к себе шпица и, когда тот подошел, погрозил ему пальцем. Шпиц заворчал. Гуров опять погрозил» [37].

Описывая прогулку героев после обеда, Чехов создает визуализированный пейзаж: «Они гуляли и говорили о том, как странно освещено море; вода была сиреневого цвета, такого мягкого и теплого, и по ней от луны шла золотая полоса» [37]. Писатель использует цвет, чтобы передать эмоциональную атмосферу эпизода: пейзаж так прекрасен, теплые цвета делают его мирным и спокойным, это действительно романтический вечер у моря. Хейфиц воссоздал чеховский текст с помощью одного неподвижного кадра. Интересно композиционное решение: горизонтальное деление кадра на три равные

части придает картине более эстетичный вид. Поскольку это черно-белый фильм, на цвета указывает реплика героини, а лунная дорожка видна в кадре.

В другом эпизоде Анна и Гуров встречаются на набережной пароход (в фильме Анна приходит встречать мужа, а Гуров наблюдает за ней издали). В описании доминирует визуальная составляющая: «По случаю волнения на море пароход пришел поздно, когда уже село солнце, и, прежде чем пристать к молу, долго поворачивался. Анна Сергеевна смотрела в лорнетку на пароход и на пассажиров, как бы отыскивая знакомых, и когда обращалась к Гурову, то глаза у нее блестели» [37]. В этом отрывке Чехов прибегает к смене планов, увеличивая и уменьшая размеры объектов. Мы видим сначала пароход издали, затем он приближается; мы видим сначала всю толпу, а далее происходит наезд камеры на объект съемки — на «пожилых дам, одетых как молодые», и на генералов. Хейфиц также использует этот прием, на крупном плане передавая блеск глаз Анны Сергеевны, при помощи общего плана придавая описанию динамичность (толпа все время в движении, статична только героиня).

В рассказе Чехова подробно описывается обстановка, окружающая героев, предметный фон их встреч. Вот знаменитый пейзаж в Ореанде, представленный общим планом: «В Ореанде сидели на скамье, недалеко от церкви, смотрели вниз на море и молчали. Ялта была едва видна сквозь утренний туман, на вершинах гор неподвижно стояли белые облака. Листва не шевелилась на деревьях, кричали цикады, и однообразный, глухой шум моря, доносившийся снизу, говорил о покое, о вечном сне, какой ожидает нас» [37]. Здесь описание природы переходит в размышления героя: «Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет. И в этом постоянстве, в полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас кроется, быть может, залог нашего вечного спасения, непрерывного движения жизни на земле, непрерывного совершенства» [37]. Эта картина передает ощущение величия мира и примиряет с мыслью о смертности отдельного человека.

Природа изображается как вечное существо, живущее самостоятельной жизнью, не нарушаемой человеческим обществом, в котором заключена вся полнота человеческих стремлений. В этой части образ природы не имеет отношения к Анне и Гурову, это не хранилище эмоций героя и не сцена, важная для его жизни в данный момент, а философское откровение. Однако способность Гурова пережить это откровение, хотя бы на миг отрешиться от прозы и банальности повседневной жизни возвышает героя. Хейфиц вводит в фильм прекрасные кадры пейзажей Ореанды, большие панорамные снимки гор, облаков, моря. Все это создает философскую картину природы. Режиссер использует образ кучера, который ждет Анну и Гурова, и, увидев эти картины природы, опускается на колени, благоговейно молится, воздевая руки к небу, не подозревая о так называемом «достоинстве» человека, забыв обо всем и просто восхваляя красоту мира. Благодаря своей умиротворяющей, успокаивающей визуальной «музыке», Ореанда кажется мифическим местом.

В рассказе Чехова присутствуют символические детали. В лучшем номере провинциальной гостиницы города С. «весь пол был обтянут серым солдатским сукном и была на столе чернильница, серая от пыли, со всадником на лошади, у которого была поднята рука со шляпой, а голова отбита» [37].

Серый цвет подчеркивает пошлость серого, скучного быта, пошлость и удуше среды, в которой живет главная героиня. Эти детали несложно перенести на экран – зачастую крупным планом. Режиссер сохранил чеховские детали, но у него своя интерпретация. Фигурка с отбитой головой вначале дана крупным планом и находится в центре кадра, затем смещается в правый нижний угол, как бы вытесняется героем. В следующем эпизоде эта фигурка уже в левом нижнем углу кадра, а Гуров смотрит на него из правой части кадра, когда камера надвигается на них, и сдувает пыль со всадника. Здесь может быть два прочтения: с одной стороны, Гуров увидел серый город, в котором живет Анна, и серый забор, именно пошлость, горечь ее жизни он хочет сдуть; он – спаситель ее жизни. С другой стороны, в этом эпизоде Гуровым владеют

смешанные чувства, он встревожен: не забыла ли его Анна? Не покрылось ли пылью, не исчезло ли воспоминание о нем?

Описывая провинциальный театр, Чехов также использует смену планов: «Театр был полон. <...> был туман повыше люстры, шумно беспокоилась галерка; в первом ряду перед началом представления стояли местные франты, заложив руки назад; и тут, в губернаторской ложе, на первом месте сидела губернаторская дочь в боа, а сам губернатор скромно прятался за портьерой, и видны были только его руки» [37].

Чехов представляет театр сверху вниз, от макро-картин до микро-деталей. Это вводит театр в сознание читателя. Режиссер фактически воспроизводит эту визуальную динамику. Он снимает данный фрагмент примерно за три минуты, используя различные планы, чтобы запечатлеть театр таким, каким его написал Чехов, переводя повествование в реальную картину. Восприятие Гурова также в первую очередь зрительно: «Всё время, пока публика входила и занимала места, Гуров жадно искал глазами» [37]. Сцена встречи героев построена на смене темпа: медленное начало, когда герои увидели друг друга, ускоренный, задышающийся ритм движения по коридорам и лестницам в поисках места для уединения, который передает динамичная камера, наконец, остановка на темной лестнице, признание и возвращение.

Чеховская «Дама с собачкой» рассказана от третьего лица, но в аспекте главного героя. Мы смотрим на мир чаще всего глазами Гурова. Переживания героев передаются через детали («потеряла в толпе лорнетку») или при помощи особого темпа повествования. Хейфиц также использует в основном субъективные срезы. Когда Анна признается, что ее муж – «лакей», камера надвигается на лицо героини, меняя средний план на крупный. Второй раз – когда Гуров играет в карты и говорит о любви, а шуточные слова карточных партнеров расстраивают его, камера вначале показывает общим планом четырех игроков, а затем надвигается на лицо Гурова. В обоих случаях крупный план передает чувства героев в момент эмоциональной кульминации. Однако если чувства Анны выражаются и словесно, Гуров молчит и выражение

лица его не слишком меняется, гнев выражается быстрым приближением камеры.

В фильме «Дама с собачкой» присутствует чувство равновесия. К примеру, в эпизоде в ялтинском павильоне композиция из трех беседующих людей имеет очень устойчивый визуальный эффект. Даже когда актеры находятся в движении, а камера неподвижна, соблюдается принцип равномерности (Equipartition principle), чтобы зрителям было комфортно смотреть, и почти каждый кадр похож на застывшую картину. У режиссера отличное чувство баланса, картина симметрична и содержательна.



В моногеройных кадрах режиссер также тщательно продумывает композицию, используя цветовые переходы. Фильм выдержан в сдержанной тональной гамме, мягкая воздушная атмосфера создает тонкий, нежный рисунок изображения, позволяет передать подтексты и полутона чеховского повествования. Критики называли эту технику «акварельной» [5]. В результате создаются психологические портреты героев, передается определенное настроение.



В первом кадре использована перспективная композиция, во втором – плоскостная, что подчеркивает на этом этапе разницу между персонажами (Анна – в открытом пространстве, Гуров – ограничен стеной шаблонов и стереотипов). Дальний план Анны намекает на ее загадочность для Гурова,

средний план героя соответствует шаблонности его поведения (крупный план лица не нужен, герой еще не способен на серьезные переживания).

Хейфиц, как опытный режиссер, соблюдает правило 180 градусов (восьмерки) и точно планирует пространство кадра. Согласно этому правилу, когда два персонажа общаются друг с другом, камера во время съёмки не должна пересекать воображаемую линию взаимодействия этих лиц. Например: во время свидания Анна и Гуров стоят на узкой каменной лестнице и разговаривают, и по мере того, как разговор длится, камера покажет крупным планом лицо Анны, а затем перейдет к панорамному снимку их обоих, где они вновь смотрят друг на друга, но уже видны со спины.



Используя визуальные возможности кинематографа, Хейфиц достраивает эпизоды, стремясь передать психологические нюансы.



В эпизоде у окна поезда, когда Анна собирается уезжать из Ялты и, прощаясь с Гуровым, говорит, что хочет его запомнить, она с нежностью закрывает глаза. Гуров же в это время галантно кланяется другой даме. Прямое выражение эмоций Анны показывает, что она всерьез влюблена, а Гуров в этот момент все еще относится к происходящему как к обычной интрижке.

Когда Гуров решает ехать из Москвы в Саратов, он стоит за дверью комнаты и смотрит, как дети танцуют вокруг елки. Затем герой оборачивается с выражением лица, передающим его сомнения и нерешительность, боязнь разрушить семейное гнездо, предчувствие сложностей в их отношениях с Анной.



Важнейшим приемом кино является монтаж. Для С. М. Эйзенштейна монтаж был не только техническим средством кино, но и способом мышления, философской концепцией. Режиссер указывал на то, что «сопоставление двух монтажных кусков больше похоже не на сумму их, а на произведение» [41, с. 64]. Чехов использует этот прием в своем творчестве. Например, по принципу монтажа построен эпизод, когда Анна Сергеевна произносит слова покаяния, а Гуров в это время ест арбуз. Эпизод с «осетриной с душком», где эта реплика карточного партнера соседствует с признанием Гурова о знакомстве с очаровательной женщиной, также основан на монтажном сопряжении.

В фильме монтажные сцепления – очень важный и действенный прием. Например, когда Гуров играет на фортепиано для гостей в своем доме, он смотрит на свечи, и в пламени свечи наплывом возникает лицо плачущей и кающейся Анны (в ее номере тогда тоже горела свеча). Внутренняя жизнь героя, его воспоминания визуализируются. Следующий кадр показывает реакцию его жены, очарованной игрой, но не погасившей папиросу. Визуализируется любовный треугольник. Закончив играть, Гуров задувает свечу, как бы обрывая воспоминания, пряча свою тайну.

Когда Анна и ее муж садятся в театре, муж кланяется дочери губернатора. Затем, в соответствии с чеховским текстом, из-за занавеса появляются руки губернатора, которым муж Анны кланяется еще раз. Режиссер объединил скрещенные руки и поклон мужа, создавая сатирический образ «лакея».

Таким образом, в «Даме с собачкой» Хейфиц использует прием монтажа, передавая мысли Чехова не последовательностью кадров, а именно их сцеплением, столкновением, сопоставлением.

Выводы к разделу 2.

Бережно относясь к чеховскому оригиналу, И. Хейфиц не теряет практически ничего из текста первоисточника, находя кинематографические аналоги для повествовательных фрагментов рассказа. Сюжетная основа и последовательность событий, описанных Чеховым, в фильме не изменились. Но отдельные «узловые» моменты рассказа подверглись более серьезной разработке, при этом были использованы чисто кинематографические средства. Режиссер вводит эпизодических персонажей, отсутствующих у Чехова, и символические детали, позволяющие прояснить чеховский подтекст, передать лирическую атмосферу «Дамы с собачкой». Кинематографичность чеховского рассказа, позволяющая читателю наглядно представить изображаемое, облегчает «перевод» литературного оригинала на язык киноискусства.

ВЫВОДЫ

В современной науке экранизация рассматривается как режиссерская интерпретация литературного произведения. Сопоставление экранизации и литературного оригинала помогает лучше уяснить особенности художественного первоисточника и вместе с тем выявить специфические возможности кинематографа в раскрытии смыслов литературного текста.

Взаимодействие литературного произведения и его киноверсии может рассматриваться как в интертекстуальном, так и в интермедиальном аспектах. В первом случае речь должна идти о переносе, трансформации и приращении смыслов, во втором – об использовании разными искусствами сходных художественных приемов.

Поскольку экранизация представляет собой перевод вербального текста на язык визуальных образов, в ней значительное место занимает цитатно-реминисцентный пласт. Цитаты и реминисценции сохраняют в себе изначальный смысл и в то же время приобретают дополнительные смысловые оттенки, порожденные новым кинематографическим контекстом.

Бережно относясь к литературному оригиналу, И. Хейфиц сохраняет его содержательные и стилистические особенности. Не случайно операторскую технику фильма называют «акварельной», она построена на тончайших нюансах света и тени. Режиссер в полной мере использует весь арсенал кинематографических средств, стремясь передать не столько букву, сколько дух подлинника. Следует подчеркнуть, что уровень режиссерского осмысления и киновоплощения чеховского текста в значительной степени превосходит уровень литературоведческой науки того времени, в которой доминировал социологический подход.

Чеховский рассказ представляет собой перспективный материал для экранизации, поскольку писатель нередко использует кинематографические приемы: визуализацию, монтаж, смену планов. Однако при переводе на язык кино возникает необходимость развернуть повествовательные фразы в эпизоды

с визуальными образами и диалогами, передать реплики повествователя героям, детализировать события и эпизоды, о которых в рассказе только упоминается. Характеристики героев, данные Чеховым очень кратко, одним-двумя штрихами, в фильме визуализируются и становятся более определенными.

Хейфиц конкретизирует то, что у Чехова недоговорено: город С. становится Саратовом, собачка получает имя и оказывается сквозным персонажем с содержательной функцией, супруга Гурова становится действующим лицом. Найденные режиссером детали и образы (пустая бутылка, оброненная перчатка, пара лошадей, молящийся извозчик, нищий музыкант) позволяют прояснить чеховский подтекст. Режиссер акцентирует символическое содержание образов свечи, клетки, перчатки, нищего. Расширяя чеховский интертекст, создатель фильма привлекает другие произведения писателя, например, рассказ «Пьяные». Режиссер разворачивает и чеховские интертекстуальные отсылки: например, Гуров в своей московской квартире играет музыкальный фрагмент из оперетты «Гейша», на премьере которой в Саратове встретятся герои.

Новые смысловые перспективы, которые открывает экранизация Хейфица, не деформируют, а обогащают главные смыслы классического текста, демонстрируя его многомерность и наглядно обозначая опорные моменты чеховской художественной концепции.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бердников Г. П. «Дама с собачкой» А. П. Чехова. К вопросу о традиции и новаторстве в прозе Чехова. Ленинград: Худож. лит., 1976. 95 с.
2. Бушканец Л. Е. Художественный язык А. П. Чехова и язык кино // Учен. зап. Казанского гос. ун-та. 2007. Том 149, кн. 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyy-yazyk-a-p-chehova-i-yazyk-kino>
3. Бялый Г. А. «Пути, мною проложенные...» А. П. Чехов // Бялый Г. А. Чехов и русский реализм. Ленинград, 1981. С. 68–69.
4. Григорьянц Е. И. Книга в контексте современной культурной коммуникации // Книга: исследования и материалы. Сб. 82. Москва: Наука, 2004. С. 51–59.
5. Гукасян Ф. Намеренная «традиционность». О светотональном решении фильма «Дама с собачкой». URL: <https://chapaev.media/articles/7998>
6. Денисенко Т. С. Интертекстуальные и интерсемиотические особенности кинотекста (на примере кинотекста фильма Херардо Вера «La celestina»). URL: https://elib.sfu-kras.ru/bitstream/handle/2311/20769/Denisenko_T.S..pdf?sequence=1&isAllowed=y
7. Елисеева А. В. Типы интертекстуальных связей при экранизации литературных произведений (на материале фильмов Р. В. Фасбиндера) // Известия Российского гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. 2014. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/typy-intertekstualnyh-svyazey-pri-ekranizatsii-literaturnyh-proizvedeniy-na-materiale-filmov-r-v-fasbindera>
8. Звонникова Л. А. Заколдованный круг. Проза А. П. Чехова. 1880–1904. Москва: ВГИК им. С.А. Герасимова, 1998. 120 с.
9. Зиборова О. «Дама с собачкой» 1960, реж., сц. Иосиф Хейфиц. URL: <https://pandia.ru/text/82/350/28936.php>

10. Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль: на англоязычном материале: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2007. 24 с.
11. Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. Москва: Изд-во МГУ, 1989. 261 с.
12. Катаев В. Б. Две оппозиции в «Даме с собачкой» // Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. Москва: Изд-во МГУ, 1979. С. 250–268.
13. Курортный роман в стиле XIX века: как на «Ленфильме» снимали «Даму с собачкой». URL: <https://spbdnevnik.ru/news/2018-06-25/kurortnyy-roman-v-stile-xix-veka-kak-na-lenfilme-snimali-damu-s-sobachkoj>
14. Ли Лянь-шу. Влияние Чехова на китайских писателей // Чехов и мировая литература. Москва: ИМЛИ РАН, 2005. Кн. 3. С. 52–78. (Лит. наследство; Т. 100).
15. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю. М. Об искусстве. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 1998. 702 с.
16. Лян Сюэфэй. Гендерные исследования китайских литературоведов о творчестве А. П. Чехова // Вестник МГПУ. 2021. № 3 (43). С. 124–129.
17. Мейлах Б. С. Два решения одной темы // Нева. 1956. № 9. С. 184–187.
18. Мильдон В. И. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы: Эстетика экранизации. Москва: РОССПЭН, 2007. 221 с.
19. Мильдон В. И. Что же такое экранизация? // Мир русского слова. 2011. № 3. С. 9–14.
20. Набоков В. Лекции по русской литературе. Антон Чехов. URL: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:vsbSGrXDrqQJ:nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/lekcii-po-russkoj-literature/chehov.htm+&cd=7&hl=ru&ct=clnk&gl=ua>
21. Нехорошев Л. Н. Драматургия фильма. Москва: ВГИК, 2009. 344 с.
22. Приходько В. С. Исследование экранизации как проблема литературоведения // Мова і культура. 2009. Вип. 12. С. 218–225.

23. Перельштейн Р. М. Мир падших вещей в фильме И. Хейфица «Дама с собачкой» // Мир русского слова. 2013. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mir-padshih-veschey-v-filme-i-heyfitsa-dama-s-sobachkoj>
24. Пецык А. «Дама с собачкой»: чеховские Дон-Жуаны // Полілог. Житомир, 2014. № 2. С. 63–65.
25. Руднева О. И. Психологизм рассказов о любви в творчестве А. П. Чехова и И. А. Бунина // Литература в школе. 2018. № 8. С. 11–13.
26. Разумова Н. Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск: Томский гос. ун-т, 2001. 521 с.
27. Российские фильмы. URL: <https://www.russkoekino.ru/books/ruskino/ruskino-0059.shtml>
28. Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. Москва: Языки славянской культуры, 2005. 400 с.
29. Тимашков А. Ю. Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX–XX веков: автореф. дис. ... канд. иск. Санкт-Петербург, 2012. 23 с.
30. Тимошенко Е. «Дама с собачкой». Рассказ Чехова и фильм Хейфица. URL: <https://proza.ru/2012/07/16/1444>
31. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. 2001. Вып. 12. С.149–154.
32. Тынянов Ю. Н. Об основах кино // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино». Санкт-Петербург: РИИИ, 2001. С. 39–60.
33. Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. Москва, 1989. 135 с.
34. Хамина А. А., Зильберман Н. Н. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестн. Томского гос. ун-та. 2014. № 389. С. 38–45.

35. Хейфиц И. Мой автор – Чехов // Искусство кино. 2001. № 12. [перепечатка из: Искусство кино. 1976. № 11]. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article7>
36. Цивьян Ю. Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе // Труды по знаковым системам. Вып. 17. Структура диалога как принцип работы семиотического механизма. Тарту: Тартуский ун-т, 1984. С. 109–122.
37. Чехов А. П. Дама с собачкой. URL: <https://ilibrary.ru/text/976/p.1/index.html>
38. Чжан Цзяньхуа. Антон Чехов в Китае. URL: <http://www.china-voyage.com/2010/06/chexov-v-kitae/>
39. Чжан Цзяньхуа. А. П. Чехов глазами китайских переводчиков и критиков // Вестн. Московского ун-та. Сер. 22: Теория перевода. 2010. № 3. С. 102–119.
40. Шеховцова Т. А. «У него нет лишних подробностей...»: Мир Чехова. Контекст. Интертекст: монография. Харьков: ХНУ имени В. Н. Каразина, 2015. 196 с.
41. Эйзенштейн С. М. Монтаж. Москва: ВГИК, 1998. 193 с.
42. Ямпольский М. Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. Москва: РИК «Культура». 2003.
43. 高永.小说作为一种精神自传—契诃夫和他的《带小狗的女人》//现代传记研究, 2018, 第 11 期, 第 109–119 页). (Гао Юн. Проза как духовная автобиография. А. П. Чехов и его «Дама с собачкой» // Современные биографические исследования. 2018. № 11. С. 109–119).
44. 金善姬.契诃夫与欧茨叙事方法比较研究—以同名作品"带小狗的女人"为中心//延边大学硕士学位论文·2014,第 1–37 页). (Джин Шанджи. Сравнительные исследования повествовательных стратегий Чехова и адаптации Оутс, ориентированной на одноименный рассказ «Дама с собачкой»: магистерская работа. Университет Яньбянь, 2014. С. 1–37).

45. 郭沫若.契诃夫在东方. 人民文学出版社. 1961 年. 第 167–169 页 (Го Можо. Чехов на Востоке // Собрание сочинений Го Можо. Т. 13. Изд-во Народная литература, 1961. С. 167–169).
46. 李嘉宝. 悲情女性 — 论契诃夫笔下的妇女命运. 荆州师范学院学报. 2002 年 04 期. 第 49-54 页 (Ли Цзябао. Печальные женщины – анализ судеб женщин в произведениях Чехова // Вестник Цзинчжоуского пед. ун-та. 2002. № 4. С. 49–54).
47. 朱逸森. 契诃夫—人品·创作·艺术. 上海: 华东大学出版社. 1994 年. 324 页 (Чу Исын. Чехов: личность, творчество, мастерство. Шанхай, 1994. 324 с.)
48. 刘雅. 无条件的爱情, 无过错的悲剧—《带小狗的女人》书评//中国科教 创新导刊, 2011. № 7.第 103–104 页(Лю Яюэ. Любовь без правил, драма без вины – рецензия на книгу «Дама с собачкой» // Путеводитель по инновациям в науке и образовании Китая. 2011. № 7. С. 103–104).
49. 徐晓宇.论李 Д 《暗 BE 的声音》对契诃夫《带小狗的女人》的仿写//中国比较文学.2018,第 2 期,第 161 (Сюй Сяюй. Как «Безмолвный голос» Ли Эр подражает «Даме с собачкой» Чехова // Китайская сравнительная литература. 2018. № 2. С. 161).
50. 秦月宇珠、朴玉明.《女性失语到女性自我 意识的呈现—论契诃夫与乔伊斯·欧茨同名小说"带小狗的女"中的安娜 II 文化学刊. 2015. №. 7.第 130"141 页 . (Циньюэ Юйджу, Пу Юймин. Эволюция от женской афазии к женскому самосознанию по одноименному рассказу Чехова и Джойс Оутс «Дама с собачкой» // Культурология. 2015. Вып. 7. С. 130–141).
51. 林树明.多维视野中的女性主义文学批评[M].北京: 中国社会科学出版社, 2004 (5) (Линь Шумин. Феминистская литературная критика в многомерной перспективе. М.; Пекин: Китайское обществ. науч. изд-во, 2004 (5))