

РЕЦЕПЦИЯ ЧЕХОВСКИХ ТЕКСТОВ В НЕМОМ ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНО

В статье популярность рассказов А.П. Чехова в немом отечественном кино объясняется особенностями поэтики этих произведений и связью их с массовой литературой. Рассказ «Беззаконие» и одноименный немой фильм 1915 г. анализируются с точки зрения нарратологии. Именно эта область литературоведения дает возможность сравнить разные способы рассказывания истории литературой и кинематографом.

Ключевые слова: *раннее творчество А.П. Чехова, рассказ «Беззаконие», «нарративные стратегии».*

Сформировавшийся к началу XX в. корпус классической литературы с появлением немого кино становится основой многих экранизаций. «Классика входит теперь в индустрию досуга и развлечения», – отмечает Борис Добин [1, с. 101]. А.П. Чехов в первые годы возникновения кино стал вторым после А.С. Пушкина по популярности экранизируемым автором. В период немого кино с 1909 по 1929 гг. было создано более 50 фильмов по чеховским произведениям. Это наследие дает богатую почву для исследования.

На наш взгляд, причина такой популярности чеховского творчества лежит в особенностях поэтики чеховских произведений. Большинство фильмов немого кино создано по ранним рассказам писателя. По мнению исследователей, начало творчества Чехова тесно связано с массовой литературой. «Она ничего явно не проповедовала, ничему прямо не учила, а только подробно и ярко рассказывала о русской жизни – о людях всяких сословий и профессий, занятых своими бытовыми делами» [5, с. 17]. Интерес к «среднему человеку», узнаваемость ситуаций, анекдотичность делали эти рассказы интересными для широкого круга зрителей.

Кинематограф, постепенно превращающийся из балаганного аттракциона в новую форму культурного отдыха и досуга, посещала разнообразная публика. А. Серафимович писал в то время: «Загляните в зрительную залу, вас поразит состав публики: здесь все – студенты и жандармы, писатели и проститутки, офицеры и курсистки, всякого рода интеллигенты в очках, с бородкой, и рабочие, приказчики, торговцы, дамы света, модистки, чиновники, словом, – в с е...» [2].

Кино ставило себе в первую очередь задачи увеселительные и развлекательные. Чтобы оправдать ожидания своей аудитории для вновь появившегося искусства жанры массовой литературы – различные сценки, юморески и юмористические и мелодраматические рассказы – в сочетании с именем известного писателя были настоящей находкой, служили лучшей рекламой картинам и обеспечивали большой приток зрителей.

Нацеленность произведений писателя на самую разнообразную аудиторию практически всех социальных групп России, широта тем и проблем, легкость их восприятия, демократизм чеховского смеха были еще одной причиной популярности рассказов Чехова для нового искусства. Со дня смерти писателя прошло совсем немного времени, а кино было тем местом, где герои и их прототипы могли встретиться.

Дачная тема затрагивается в немой картине «Беззаконие» 1915 г. (Режиссер М. Мартов, в главной роли Кондрат Яковлев. Фильм восстановлен А. Извольным). Картина снята по одноименному раннему рассказу А.П.Чехова, написанному в 1887 году и напечатанному в журнале «Осколки» под псевдонимом А. Чехонте. В качестве главного героя берется самый обычный коллежский ассессор Мигуев. Повествование ведется от 3 лица. Действие происходит летом в дачном поселке. Фабула строится на анекдотическом событии. Мигуев «согрешил» с горничной Агнией, и она грозила подкинуть ему ребенка, если он не откупится. Присев покурить на крыльце своего дома, мужчина обнаруживает рядом спящего младенца. Это основное событие является главным средством раскрытия его характера. Страх осуждения жены, начальника и сослуживцев заставляет его бежать и подкинуть ребенка, но муки совести все же берут верх. Он признается жене, оставляет у нее ребенка, идет на улицу, где и узнает, что младенца оставила знакомая дворника Ермолая прачка Аксинья, Мигуев говорит жене, что пошутил, и велит отнести ребенка дворнику.

Таким образом, в рассказе присутствуют все особенности раннего творчества писателя: краткость, анекдотичность фабулы, неожиданный финал, яркая характерность образа главного героя, характеристика персонажа через его речь, мотив чинопочитания, сочетание серьезного и комического, случай как повод переоценки героя.

Заглавие рассказа имеет двойной смысл. Беззаконие – это поступок Мигуева – обольщение девушки и желание сбыть куда-нибудь незаконного ребенка, но также сам младенец в начальном восприятии главного героя.

«– Подкинула-таки! – со злобой процедил он сквозь зубы, сжимая кулаки. – Вот оно лежит... лежит беззаконие! О, господи!» [4, с. 249].

Такая многозначность и вариативность заглавия углубляет смысловые аллюзии рассказа.

В повествовании нарратор равен персонажу, поэтому по терминологии Ж. Женетта здесь можно говорить о «внутренней фокализации». Особенно ярко это видно в начале рассказа, когда Мигуев сидит на крыльце и не замечает, что перед ним ребенок. Узнавание рассказчика, героя и читателя происходит одновременно. Сначала они видят «что-то мягкое», «какой-то узел», «осязал что-то теплое и влажное».

Понимание, что на крыльце дачи лежит младенец – главное событие рассказа. Амплитуда поведения Мигуева с этого момента колеблется от желания избавиться от ребенка до желания его оставить. В нарративной картине мира героя до этого события присутствовали вполне устоявшаяся удобная жизнь с

женой, которая ему все прощает и обеспечивает вполне комфортное существование, служба в департаменте, где он на хорошем счету, маленькие радости в виде прогулок и «минутное увлечение» с горничной. Все это в один момент рушится, а нарративная картина мира значительно расширяется. У внешне добропорядочного, но трусливого и похотливого чиновника во время пути с младенцем на руках проявляются самые лучшие качества: сострадание, жалость, доброта и даже возникают мысли об отцовстве.

Особенностью нарративной стратегии рассказа являются воспоминания Мигуева и его фантазийные предположения. Одним из важных мотивов нарратива становится мотив осуждения героя окружающими, при этом он в воображении Мигуева гиперболизируется от начальства и жителей дачного поселка до всей России.

«Его превосходительство наверно похлопает его теперь по животу, фыркнет и скажет: «Поздравляю... Хе-хе-хе... Седина в бороду, а бес в ребро... шалун, Семен Эрастович!». Весь дачный поселок узнает теперь его тайну, и, пожалуй, почтенные матери семейств откажут ему от дому. О подкидышах печатают во всех газетах, и таким образом смиренное имя Мигуева пронесется по всей России...» [4, с. 250].

Яркое противопоставление официального, мертвого и доброго, живого выстраивается через мотив казенной службы и мотив ребенка. *«Коллежский асессор с младенцем идет по улице! О, господи, ежели кто увидит и поймет, в чем дело, я погиб», «Под мышкой несущего живого человека, словно портфель»* [4, с. 250].

«Теперь я несущего под мышкой, как дрянную какую-нибудь, а лет через 30–40, пожалуй, придется перед ним навтыяжку стоять...» [4, с. 250].

Характер событийности у Чехова сосредоточен на внутренних метаниях Мигуева. Именно здесь происходит главное изменение. Мысли героя вертятся вокруг будущего ребенка, которое в свою очередь варьируется от ужасных картин воспитательного дома, бесприютности, голода в мастерской сапожника, куда, по мнению Мигуева, попадет его сын, если он его подкинет, до идиллических картин семейного счастья в его уютном доме, если он оставит его у себя. Желание лучшего, нежность к малышу побеждают. Это и является пиком изменений в образе главного героя.

Следуя законам мелодраматического сюжета, читатель уже предполагает «усыновление» и счастливый конец. Но развязка эти оживания не оправдывает. А нарративная картина мира героя в конце рассказа возвращается в первоначальное положение. Как часто бывает в чеховских рассказах, изменения ни к чему не приводят.

Экранизация рассказа 1915 г. (режиссер Б. Глаголин) начинается со вступления. Летом на городском балконе сидит человек и читает книгу А.П. Чехова. Он поглядывает в камеру, указывая на страницы рассказа. Мужчина как бы приглашает зрителей погрузиться в чеховскую историю. Он же и становится ее главным героем. С точки зрения нарратива можно расценить эту композиционную особенность как «рассказ в рассказе» или как обращение повествователя к читателю.

лю. Эти приемы не используются в экранизируемом рассказе, но они характерны для раннего творчества писателя.

Фильм снят на натуре. Зритель видит историю глазами кинематографического нарратора средним планом. Авторы картины добросовестно пересказывают чеховскую фабулу, несколько выпрямляя ее и добавляя некоторые акценты. Фокализация в фильме не статична. Есть эпизоды, где нарратор, а значит и зритель, знает меньше героя. Поругавшись с женой, Мигуев идет на прогулку. Подойдя к реке, он подглядывает в щель домика для переодеваний около купальни, получая большое удовольствие от увиденного. Это единственный момент фильма, где авторы используют «внешнюю фокализацию». Зритель может только догадываться о том, что видит герой. Развязная походка, подмигивания, ужимки должны подсказать зрителю об игривых пристрастиях Мигуева, которые станут причиной дальнейших событий.

На обратном пути, а не неделю назад, как в рассказе, он встречает прачку Агнию. Таким образом, чеховская «ретроспекция» в фильме сменяется нарративом «здесь и сейчас». Авторы фильма вмещают все события рассказа в один день, что увеличивает зрительский интерес.

В фильме, как и в рассказе, основным событием является нахождение ребенка, но фокализация здесь другая. Если в рассказе о том, что на крыльце лежит именно ребенок, герой и повествователь, а значит и читатель, узнают одновременно, то в фильме нарратор, а значит и зритель, уже видят ребенка и с удовольствием и смехом наблюдают за тем, как его замечает Мигуев. Подобная фокализация создает дистанцию между нарратором и героем, что позволяет сделать эпизод более интересным для зрителя.

В фильме отсутствуют все мысли о начальстве и сослуживцах, о возможной будущей судьбе ребенка, что значительно примитивизирует нарратив.

Основная идея нарратива в рассказе – это душевные переживания, которые раскрывают в Мигуеве лучшие его стороны. В кинонарративе зритель видит неприязнительную анекдотическую историю о развязном и любвеобильном герое с неожиданным финалом. Таким образом, от рассказа А.П. Чехова берется только фабула. Смена фокализации, «выпрямление» композиции – все ведет к желанию заинтересовать зрителя.

«...Кругозор читателя учитывается постоянно: повествователь, герой и читатель находятся в одном мире, служат в соседних департаментах, сидят рядом в театре, поблизости нанимают дачи и т. д.» [3, с. 14]. Все это в полной мере можно отнести и кинематографическому зрителю. Кино делало первые шаги в своем развитии и только искало инструментарий для адекватного отображения чеховской поэтики.

Литература

1. Добин Б. Классика, после и вместо: О границах и формах культурного авторитета. Сб. статей. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
2. Лебедев Н.А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918–1934 годы. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.bibliotekar.ru/kino/2.htm> (дата обращения: 15.04.2021).

3. Сухих И.Н. Ранний Чехов: черты писательской индивидуальности // Ранний Чехов: проблемы поэтики: коллективная монография / под ред. А. Д. Степанова. СПб.: Нестор-История, 2019. С. 6–18.

4. Чехов А.П. Беззаконие: (Рассказ) // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М.: Наука, 1974–1982. Т. 6. [Рассказы], 1887. М.: Наука, 1976.

5. Эйхенбаум Б. О прозе. Л.: Художественная литература, 1969. 503 с.

Т.В. Филиппова (Россия, Москва)

РАСШИРЕНИЕ ТЕМПОРАЛЬНЫХ ГРАНИЦ В СОВРЕМЕННОЙ ИНДИЙСКОЙ ПРОЗЕ В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА АРАВИНДА АДИГИ

На данном этапе формирования литературного процесса в Индии принято выделять постколониальную критику, особо рассматривающую современных авторов, к которым относится Аравинд Адига. Его дебютный роман «Белый тигр» был удостоен Букеровской премии в 2008 году, чем привлёк внимание эссеистов, критиков и литературоведов. Расширение темпоральных границ ошибочно рассматривается с точки зрения типичного приёма постмодернистского романа, однако, если обратиться к образу времени в индийской культуре, то важно отметить ряд традиционных черт, объединённых понятием «топоса», которые разрабатываются автором.

***Ключевые слова:** постколониализм, топос, время, литература Индии, постмодернистский роман, Аравинд Адига.*

Для обозначения топоса времени требуется обратиться к работе Эрнста Курциуса, выделявшего данное понятие в пространстве латиноязычной христианской Европы, означающий хранилище умозаключений, образную надстройку, проходящую через время и различные народности. Например, благодаря топологическому делению, можно проследить путь такого образа, как «мир есть театр» и его изменения во времена Средневековья, Ренессанса, Возрождения. Объединяющим началом он считает язык (латынь) и религию (христианство) [1, с. 215].

Подобной надстройкой для литературы Индии в контексте данного исследования можно признать санскрит и индуизм. Так, топос времени и его традиционное изображение мы можем найти в древнейших памятниках индийской и восточной литературы.

Описывая современный литературный процесс в Индии, нельзя не вспомнить так называемый спор традиционалистов и новаторов, освещенный в статье Милка Раджи Андада, «Заметка о современной индийской литературе». В ней он как один из авторов-индийцев, пишущих на английском, а не национальном языке, отвергал возвращение золотого века литературы за счет возвращения к