

УДК 778.5.01.041+778.5.04.071

## Репрезентации ребенка в экранизациях русской классической прозы в фильмах С. Бондарчука 1960–1977 гг.

СПУТНИЦКАЯ Н. Ю.

### Аннотация

В статье проанализирована эволюция образа ребенка в кинематографе С. Бондарчука с 1960 г. до фильма «Степь» (1977). Цель данной статьи — проследить эволюцию мотива детства и образа ребенка и выявить, какую роль они сыграли в творчестве режиссера. Привлекая архивные документы, автор доказывает значимость противопоставления взрослого и детского миров для поэтики Бондарчука.

### Ключевые слова

Образ ребенка, С. Бондарчук, экранизация, «Степь», А. Чехов

UDC778.5.01.041+778.5.04.071

## Representations of the child in the film adaptations of Russian classical prose in the films of Sergei Bondarchuk 1960–1977s.

SPUTNITSKAYA N. Y.

### Abstract

The article analyzes the evolution of the image of a child in the cinema of Sergei Bondarchuk from 1960 to the film “Steppe” (1977). The key point of this article is to trace the evolution of the motif of childhood and the image of the child and to identify the role they played in the creature of Bondarchuk. Using archival documents, the author proves the importance of contrasting the adult and child worlds for Bondarchuk’s poetics.

### Key words

Image of a child, Sergei Bondarchuk, screen adaptation, “Steppe”, Anton Chekhov

Введение в оборот ранее не публиковавшихся архивных материалов по фильму «Степь» дарит новые возможности для интерпретации других фильмов режиссера. Чеховская повесть волновала С. Бондарчука уже до постановки «Войны и мира», а замысел зрел параллельно работе над сценарием «Тараса Бульбы». Второй задачей статьи является описание восприятия ребенка в творчестве Бондарчука в контексте литературной традиции, локализованной в его кинематографе [3].

Важно вспомнить такие роли Бондарчука-актера как Соколов в «Судьбе человека» (1959) и Коростелев в «Сереже» (1960)<sup>5</sup>, когда он создает убедительный образ названного отца, наставника, принимающего ребенка, являет собой образец маскулинности, выступает как символ нового времени, справедливости, вводя ребенка — собеседника тонкого и чуткого, в новую счастливую жизнь. Однако в отношении чеховского Егорушки у Бондарчука имелись предубеждения. В его интерпретации мальчик противостоит Певчому, конфликт детского и взрослого режиссер видел в формировании оппозиции либерального и поэтического, оставляя свои симпатии на стороне Певчего, роль которого исполнил сам.

Обратимся к обсуждению первой редакции сценария «Степи» Бондарчука, которое состоялось 22 ноября 1960 г. на худсовете Первого творческого объединения киностудии «Мосфильм» (под председательством Ефима Дзигана). После триумфа режиссерского дебюта — повести Шолохова «Судьба человека» экранизация этапной повести А. Чехова [6, с. 13–104.], с которой писатель вошел в большую литературу<sup>6</sup>, задумывалась со знакомой творческой группой.

Для режиссера принципиальна была апелляция к «шолоховскому взгляду»:

«“Степь” — любимое чеховское произведение Шолохова, отдельные шолоховские пейзажи, отношение его к природе, то это и есть “Степь”. Если мы возьмем Гоголя, которого Чехов называл королем степей, говорил, что вторгся в его владения, то работая над “Тарасом Бульбой”, мы всегда видели чеховскую «Степь». В нашем сценарии “Тарас Бульба” есть такой плагиат, там вся чеховская степь» [1а, л. 92]. Бондарчук отмечает важность изобразительного решения, видя свою картину в свете тенденциозных течений итальянской и французской кинематографий.

Как же реагировал худсовет на интерпретацию чеховской повести в целом?

<sup>5</sup> Приведем воспоминания Г. Даниеля о работе Бондарчука в дуэте с юным актером:

«Если бы Сережу играл Бондарчук, то проблем бы не было: плакать в кадре Бондарчук умел и любил. В той сцене Коростелев берет Сережу на руки и говорит:

— Ну что ты, брат, делаешь! Ведь сказано же, босиком нельзя

Снимаем. У Бондарчука глаза полны слез. Просим:

— Сергей, лучше без слез. А то мальчик плачет, Коростелев плачет...

— Не буду.

Сняли. Смотрим материал на экране: Бондарчук все-таки пустил слезу. Но только из левого глаза — из того, которого нам во время съемок не было видно» [4, с. 16].

<sup>6</sup> Повесть написана в 1988 году под впечатлением от поездки по Северному Приазовью. С этих пор существенно меняется вектор творческого поиска Чехова, развивается идея «о вероятностном характере человеческой жизни, изображаемой писателем как сумма действительного и возможного, и таким образом модифицировано классическое представление о событии в художественном повествовании» [1].

М. Качалова, сравнивая чеховскую «Степь» с «Одиссеей» Гомера, выразила опасения, что в силу отсутствия сюжетности, действия, вещь кажется ей неподъемной. Но, между тем, автор сценария справился, считает она, с задачей, создавая образы еще более поэтичные и многозначные, чем это было у Чехова. В частности, отмечая кинематографическое решение сцены с Константином, Качалова впечатлена тем, что когда он уходит, «за ним постепенно расстилается свет, который озаряет всех» [1а, л. 5]. Среди минусов решения оппонент отмечает недостаточное присутствие Варламова и авторские купюры в отношении Христофора, отсутствие юмористических штрихов в его портрете, тех, которыми Христофор напоминает Чехову Робинзона Крузо — «не хватает мягких деталей, которые были у Чехова» [1а, л. 5].

Существенную роль в обсуждении занимает фантазийный слой картины, при этом выступающие подчеркивают, что ирреальное, сновидческое — все то, что связано с миром грез мальчика, должно быть снято сразу «очень глубоко и просто», ибо «это не фантазии, эти колесницы, эти великаны, лошади» [1а, л. 8]. К такой интерпретации тяготеет и Бондарчук: колесницы вызывают у него ассоциации с Гоголем, а ребенок — лишь «повод для наших ассоциаций. У мальчика это может быть сказочное представление, но нам это не нужно» [1а, л. 99]. Дзиган аккуратно обращает внимание на отсутствие в сценарии ряда чеховских эпизодов с Егорушкой, введение которых позволило бы избавиться от бессюжетности. Считая линию мальчика не разработанной, он особенно озадачен изъятием мотивировок и эпизода утешения Емельяна [1а, л. 83–85].

Но, несмотря на чаяния членов худсовета, Бондарчук категорически не приемлет Егорушку как центрального персонажа: в свете историй других героев мальчик растворяется в фэнтезийном мире, у него нет будущего. На обсуждении первой редакции сценария режиссер озвучивает четкие социальные предпосылки для объяснения ничтожности детского персонажа в своей будущей картине:

- «Он никак не будущий Ломоносов»
- «Это просто слюнтяй, он у меня не вызывает никаких симпатий, он для меня совсем не интересен» [1а, л. 107].
- «Не знаю. Он слюнтяй, а о нем говорят «будущий Ломоносов», да он еще в красной рубашке в шапке с павлиньим пером».
- «У Чехова это Егорушка в дальнейшем должен был покончить с собой. (В. Строева парирует: «И Егорушка кончает собой в «Чайке»»)» [1а, л. 108].

В. Монахов<sup>7</sup>, оператор «Судьбы человека», относится к образу Егорушки гораздо оптимистичнее, однако, Бондарчук пока не готов существенно менять концепцию. В конце обсуждения Дзиган решает запустить сценарий в режиссерскую разработку, но настоятельно просит Бондарчука «продумать еще раз свое отношение к Егорушке» [1а, л. 117].

Поскольку степь в авторской концепции является фактически оппонентом ребенка, обратим внимание на ее интерпретацию, которую можно иллюстрировать следующими высказываниями членов худсовета:

А. Роом<sup>8</sup>: «Левитан чуть не кричал, когда прочитал «Степь» [1а, л. 52].

Б. Барнет<sup>9</sup>, уверяет, что Чехов симпатизирует Егорушке и, размышляя о совместимости образов степи и ребенка, вспоминает эпизод своей лирической комедии об освоении целинных земель «Аленка» (1961) [1а, л. 62].

Внимания заслуживает реплика соратника Бондарчука, художника-постановщика картины «Война и мир» Г. Мясникова<sup>10</sup>, ратующего за широкоэкранное решение фильма и графичное решение пейзажей:

«Степь должна быть распластана, широкий экран», — художник вспоминает слова А. Довженко об операторском искусстве, о режимных кадрах, «когда оператор должен быть особенным снайпером минуты и точки» [1а, л. 74]. Мясников говорит о необходимости готовить очень четкий рисунок, о том, что требуется рука графика: «вряд ли здесь было бы правильно пойти по линии растушевывания угля и карандаша с подцветкой»; «Необходима суровая и четкая по форме структура всей изобразительной части» [1а, л. 75].

В финальном слове Бондарчук объясняет, что степь у Чехова одухотворена, и потому она — главный герой его сценария. В центре внимания оказываются живые существа, населяющие ее, тогда как обделенный в сценарии авторским вниманием Варламов «степной человек, но никакого отношения к природе степи не имеет» [1а, л. 106]. Степь Бондарчука ни в коем случае не монотонна, а основу замысла составляет ее разноцветие, которое должно реализоваться в семи новеллах. «Как развивается характер человека, так развивается и степь. Одно качество сменяется другим, третьим, четвертым, пятым, шестым и т. д. Тут существует огромная палитра» [1а]. Центром картины Бондарчук планирует делать сцену у костра, а девяносто процентов успеха будущей картины связывает с работой оператора.

Итак, в 1960 г. фильм не состоялся. Следующей режиссерской работой Бондарчука стала грандиозная экранизация — «Война и мир» (1961–1967). Расхождение реального возраста актеров и их героев, отсутствие детской непосредственности в героях Бондарчука — первое, что бросается в глаза при сличении фильма с текстом [2], и прежде всего это касается мужских персонажей: Андрей (В. Тихонов), Пьер (Бондарчук), Анатолий (В. Лановой) — являют собой своего рода идеальное воплощение маскулинности, в них едва угадывается сомнение, неопределенность. Исключением стал образ Николеньки (О. Табаков). Однако изъятие детского у центральных персонажей во многом позволило режиссеру укрепить символическую вертикаль-оппозицию: мужское-детское и добиться пронзительной интонации, трагедийности, особого накала в эпизоде смерти Пети (С. Ермилов), в котором режиссер выстраивает поэтическую монтажную фигуру, сочетая крупный план убитого с пейзажем, угасающим в сепии.

Когда, спустя десять лет, Бондарчук возвращается к постановке чеховской повести, в отечественном кинематографе произошли существенные изменения, появился интерес к этнографическому слою в игровом кино, интерпретации фантастического мира средствами реалистического кино, возникла идея «неореалистической сказки»<sup>11</sup>.

Оператор Л. Калашников создает в «Степи» (1977) интимный мир, шепчущий, звенящий. Мастерски используя возможности широкого экрана, он выписывает поистине магическое пространство: то переворачивая мир и растворяя в воде небеса, то

7 Ученик М. Магидсона, среди операторских работ: «Попрыгунья» (Бондарчук в роли Дымова), «Высота», «Оптимистическая трагедия».

8 В 1950–60-е годы Роом работает над экранизациями «Школы злословия», «Гранатовый браслет», «Цветы запоздалые» (по Чехову).

9 В 1959 г. Барнет выпустил картину «Аннушка» с И. Скобцевой в главной роли.

10 Художник-постановщик фильма «Война и мир» (1961–67).

11 «Но не надо русских делать таковыми». Волшебная сказка в творчестве Элема Климова: комментарий к не поставленному сценарию // Телекинет. 2020. № 1. С. 33–46.

вбирая в сумеречную степь человеческие фигурки, то затягивая персонажей в знойный тягучий полдень. В фильме находит развитие чеховская семантика красного цвета [5, с. 191–194.] и симфоническое звучание степи [7]: днем она наполнена пением птиц, вечером — звоном церковного хора.

Выделим основные способы создания сакрального пространства в фильме:

- Пластика кадра, композиционное расположение персонажей в кадре и применение цветовых ударов (красный цвет — маркер Егорушки, связан с детством и миром иллюзий).
- Включение песнопений.
- Широкий экран, стереофония.

Рядом с выразительными пейзажными, проникнутыми мистикой эпизодами, сны Егорушки о графине Драницкой кажутся наивными и избыточными. Отметим особую роль ребенка в композиционном решении кадров, и прежде всего в эпизоде песнопения («Песня травы»), когда авторы фактически выдвигают крестьянского мальчика Тита в центр повествования, апеллируют к иконографической традиции, решают эпизод в особом акустическом режиме, делая пространство сакральным, наделенным особой завораживающей силой. Не Егорушка, но ребенок как таковой является мерилom в этом мире. Таким образом, на примере эволюции авторского отношения к чеховскому персонажу можно говорить об эволюции детского в поэтике Бондарчука.

## Литература

1а. РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 4. Ед. хр. 214.

1. Агратин А. Е. Повествовательные стратегии в прозе А. П. Чехова 1888–1894 гг.: диссертация... кандидата филологических наук. М., 2016. 196 с.
2. Аннинский Л. Лев Толстой и мы с вами // Советский экран». 1966. № 22.
3. Выстробец А. Сергей Бондарчук: Судьба и фильмы. М. Искусство. 1991. 333 с.
4. Дanelия Г. Безбилетный пассажир. М.: Эксмо, 2018. 480 с.
5. Петухова Е. Н. Цвет как изобразительная и смысловая деталь в повести Чехова «Степь» // Чеховские чтения в Ялте. Мир Чехова: звук, запах, цвет. Симферополь, 2008. С. 191–194.
6. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 тт. М.: Наука, 1974–1983. Т. 7. 735 с.
7. Чеховские чтения в Ялте. Мир Чехова: звук, запах, цвет. Симферополь: ДОЛЯ, 2008. 284 с.

## References

1а. RGALI 2450/4/214.

1. Agratin A. Povestvovatel'nye strategii v proze A.P. Chekhova v 1888–1896 gg. [Narrative strategy in the prose of A. P. Chekhov in the years 1888–1896] Dissertaciya na soiskanie stepeni kandidata nauk, M., 2016.
2. Anninskij L. Lev Tolstoj i my s vami [Lev Tolstoy and we] // Sovetskij ekran». 1966. № 22.
3. Vystrobec A. Sergej Bondarchuk: Sud'ba i fil'my. [Sergej Bondarchuk: Fate and films] M. Iskusstvo. 1991. 333p.
4. Daneliya G. Bezbiletnyj passazhir [Stowaway passenger]. M.: Eksmo, 2018. 480 p.
5. Petuhova E. N. Cvet kak izobrazitel'naya i smyslovaya detal' v povesti Chekhova «Step'» [Color as a visual and semantic detail in Chekhov's story "Steppe"] // Chekhovskie chteniya v YAlte. Mir Chekhova: zvuk, zapah, cvet. Simferopol', 2008. P. 191–194.
6. Chekhov A. P. Polnoe sobranie sochinenij i pisem: V 30 t. [Complete works and letters: In 30 vols.]. M.: Nauka, 1974–1983. T. 7. M.: Nauka, 1977. 735 p.
7. Chekhovskie chteniya v Yalte. Mir Chekhova: zvuk, zapah, cvet [Chekhov's readings in Yalta. Chekhov's world: sound, smell, color]. Simferopol': DOLYA, 2008. 284 p.