Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова»

Асеева Светлана Александровна

Философско-антропологические аспекты художественного творчества Л. Н. Толстого в контексте феномена интермедиальности

Специальность 10. 01. 01 – Русская литература.

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
д. ф. н. проф.
Катаев Владимир Борисович

Москва, 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

Оглавление…….. 2

Введение …….. 5
Часть I. Философско-антропологический и интермедиальный аспекты художественного творчества Л. Н. Толстого…… 16
Введение …….. 16
Глава I. К вопросу о философских аспектах художественного художественного творчества Л. Н. Толстого в контексте феномена интермедиальности …….. 20
§ 1. К истории изучения мировоззрения Л. Н. Толстого…… 20
§ 2. О проблеме перенесения литературного текста в интермедиальное пространство…….. 29
Глава II. Феномен текста в гуманитарных науках: от структурализма к интермедиальности…….. 33
§ 1. Феномен текста: история вопроса…….. 33
§ 2. Структуралистский подход к тексту…….. 36
§ 3. Постструктуралистский подход к тексту…….. 40
§ 4. Интертекстуальный подход к тексту…….. 43
§ 5. Интермедиальный подход к тексту …….. 44
Глава III. Система философско-антропологических взглядов в художественных произведениях Л. Н. Толстого…….. 49
§ 1. О романе Л. Н. Толстого «Война и мир» (1863–1868)…….. 49
§ 2. О романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» (1873–1877)…… 60
§ 3. О повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» (1886)…. 67
§ 4. О повести Л. Н. Толстого «Крейцерова соната» (1890)…… 71
Заключение …….. 85
Часть II. Иллюстрирование художественных произведений Л. Н. Толстого: опыт интермедиального и философско-антропологического анализа…….. 89
Введение …….. 89
Глава I. Иллюстрирование романа «Война и мир» как факт интермедиального и философского взаимодействия литературы и живописи…….. 92
§ 1. О языке изобразительного искусства и его связях литературой…….. 92
§ 2. Иллюстрирование М. С. Башиловым романа Л.Н. Толстого «Война и мир» как факт интермедиального взаимодействия литературы и живописи…….. 96
§ 3. Иллюстрирование Л. О. Пастернаком романа Л. Н. Толстого «Война и мир» в аспекте

интермедиального и философского взаимодействия литературы и живописи…… 105
§ 4. Иллюстрирование «Войны и мира» художниками А. П. Апситом, К. И. Рудаковым, Д. А. Шмариновым: интермедиальный и философские аспекты…….. 113
§ 5. О современных иллюстраторах «Войны и мира»: позднесоветский период и новые перспективы…… 121
Глава II. Иллюстрирование «Анны Карениной»: интермедиальный и философско-антропологический аспекты…….. 129
§ 1. Основные этапы иллюстрирования романа «Анна Каренина»…….. 129
§ 2. Иллюстрация М. А. Врубеля к роману Л. Н. Толстого «Анна Каренина» как феномен интермедиальности…….. 135
§ 3. Иллюстрация М. В. Нестерова к роману Л. Н. Толстого «Анна Каренина»: философский и антропологический аспекты…….. 142
§ 4. Об иллюстрациях О. Г. Верейского к роману Л. Н. Толстого «Анна Каренина»…….. 146
Глава III. Повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» и «Крейцерова соната» в интермедиальном пространстве изобразительного искусства: философско-антропологическая интерпретация…… 151
§ 1. Иллюстрации к повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича»: опыт интермедиального и философского анализа…….. 151
§ 2. «Крейцерова соната» Л. Н. Толстого в пространстве изобразительного искусства: интермедиальная и философская интерпретации…….. 155
Заключение …….. 162
Часть III. Философско-антропологические аспекты художественного творчества Л. Н. Толстого в интермедиальном пространстве кинематографа…….. 166
Введение …….. 166
Глава I. Язык кинематографа и проблема экранизации как феномены интермедиальности…….. 172
§ 1. О языке кино…….. 172
§ 2. О проблемах экранизации…….. 180
Глава II. Философско-антропологические аспекты романа-эпопеи Л. Н. Толстого «Война и мир» в интермедиальном пространстве кинематографа…….. 188
§ 1. О фильме Кинга Видора «Война и мир» (1956)…….. 188
§ 2. О фильме С. Ф. Бондарчука

«Война и мир» (1963 – 1967)..... 200
Глава III. Философско-антропологические мотивы романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» в интермедиальном пространстве кинематографа..... 209
§ 1. О фильме К. Брауна «Анна Каренина» (1935)..... 209
§ 2. О фильме Ж. Дювивье «Анна Каренина Льва Толстого» (1948)..... 213
§ 3. О фильме А. Зархи «Анна Каренина» (1968)..... 216
§ 4. О фильме Б. Роуза «Анна Каренина» (1997)..... 222
§ 5. О фильме Д. Райта «Анна Каренина» (2012)..... 230
Глава IV. Повести «Смерть Ивана Ильича» и «Крейцерова соната» в интермедиальном пространстве кинематографа: опыт философско- антропологического исследования..... 237
§ 1. О фильме А. Л. Кайдановского «Простая смерть» (1985)..... 237
§ 2. О фильме М. Швейцера «Крейцерова соната» (1987)..... 243
Заключение 247
Часть IV. Художественные произведения Л. Н. Толстого в пространстве телевидения : опыт интермедиального и философско- антропологического анализа..... 250
Введение 250
Глава I. Философско-антропологический анализ романа-эпопеи Л.Н. Толстого «Война и мир» в интермедиальном пространстве телевидения (на примере жанра телесериала)..... 257
§ 1. О сериале Роберта Дорнхельма «Война и мир» (2007)..... 257
§ 2. О сериале Тома Харпера «Война и мир» (2016)..... 264
Глава II. Философско-антропологический анализ романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» в интермедиальном пространстве телевидения (на примере жанра телесериала)..... 274
§ 1. О сериале Дэвида Блэра «Анна Каренина» (2000)..... 274
§ 2. О сериале С. А. Соловьёва «Анна Каренина» (2011)..... 280
Заключение 288
Заключение..... 291
Библиография..... 295
Фильмография..... 311
Приложение. Иллюстрации..... 314

ВВЕДЕНИЕ

Творчество Льва Николаевича Толстого (1828 – 1910) в значительной степени исследовано как с художественно-эстетической, так и с философско-этической точки зрения. Этому посвящены многочисленные труды отечественных и зарубежных литературоведов. В них рассматриваются отдельные аспекты творчества, философские искания писателя и их отражение в его литературном наследии, уточняются те или иные факты, проблематические аспекты, подробно анализируются прежние и открываются новые, ещё неизведанные стороны его личности, жизни и творчества.

Между тем, с нашей точки зрения, применительно к его художественному творчеству, главным образом посвященному проблеме бытия человека в мире, наибольший научный интерес представляет философско-антропологический компонент.

С наступлением информационной эпохи возникает проблема возможности отражения философско-антропологического потенциала художественного творчества Л. Н. Толстого в интермедиальном пространстве. В связи с этим встаёт вопрос о целесообразности применения технологий различных медиа (систем эстетической коммуникации) для репрезентации литературных текстов писателя-мыслителя. Проблема возможности отражения философско-антропологических смыслов, выраженных в его художественных произведениях, имеет несколько аспектов:

– историко-литературный;

– философский;

– обще-культурологический.

Наследие Л. Н. Толстого можно рассматривать как единую художественно-философскую систему, которая включает в себя как

литературный, так и философский компонент. История изучения его философской составляющей рассматривается в главе I части I.

Комплекс философско-антропологических смыслов, присущих его художественным произведениям, включая, такие категории, как *рождение, смерть, любовь и природа*, рассматриваемые в непрерывной связи с жизнью человека, анализируется в главе III части I.

Обще-культурологический аспект научной проблемы связан с феноменоми *текста* и *интермедиальности*. Подробно вопрос о понимании явления *интермедиальности*, об интермедиальных связях литературы с другими видами искусств, а также возможностях определения концепта *текст* применительно к теории интермедиальности говорится в главах I, II части I данного исследования.

Методологической основой исследования служат труды российских и зарубежных ученых:

– в сфере истории литературы: Н. Н. Страхова [1], Н. К. Михайловского[2], К. Н. Леонтьева[3], Б. М. Эйхенбаума[4], Р. Роллана[5];

– в сфере философской антропологии: Е. Н. Купреяновой[6], И. Б. Мардова[7],

---

[1] Страхов, Н. Н. Война и мир. Сочинение гр. Л. Н. Толстого. Томы I, II, III и IV. Статья первая [Электронный ресурс] / Н. Н. Страхов. – Режим доступа: URL: http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/kritika-o-tolstom/strahov-sochineniya-tolstogo/statya-pervaya.htm. (Дата обращения: 15. 05. 2015).

[2] Михайловский, Н. К. Десница и шуйца Л. Н. Толстого; Ф. М. Достоевский – жестокий талант [Текст] / Н. К. Михайловский. – М.: КРАСАНД, 2010. – 208 с.

[3] Леонтьев, К. Н. О романах Л. Н. Толстого. Анализ, стиль и веяние (критический этюд)[Электронный ресурс] / К. Н. Леонтьев. – Режим доступа: URL: http://az.lib.ru/l/leontxew_k_n/text_0130oldorfo.shtml. (Дата обращения: 11. 05. 2015)

[4] Эйхенбаум, Б. М. Работы о Льве Толстом [Текст] / Б. М. Эйхенбаум. – СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009. – 952 с.

[5] Ролан, Р. Жизнь Толстого [Текст] // Жизни великих людей / Р. Ролан. – М.: Высшая школа, 1985. – 336 с.

[6] Купреянова, Е. Н. Эстетика Толстого [Текст] / Е. Н. Купреянова. – М.–Л.: Наука, 1966. – С. 45, 138. – 324 с.

В. Я. Линкова[8], Г. Я. Галаган[9], Е. Ю. Полтавец[10], И. В. Лукьянец[11], Б. Н. Тарасова[12], О. В. Сливицкой[13], К. Делоней[14];

– в сфере исследования текста: М. М. Бахтина[15], Ю. М. Лотмана[16], И. Р. Гальперина[17], Ж. Дерриды[18], К. Леви-Стросса[19],

---

[7] Мардов, И. Б. Лев Толстой на вершинах жизни [Текст] / И. Б. Мардов. – М.: Прогресс-Традиция, 2003. – С. 38, 52. – 440 с.

[8] Линков В. Я. Победа над смертью (Л. Н. Толстой «Война и мир») [Текст] //История русской литературы XIX века в идеях / В. Я. Линков. М.: Издательство Московского университета, 2008. – С. 85 – 86. – 192 с. ; Линков, В. Я. Бытие к бессмертию. Книга о Льве Толстом [Текст] / В. Я. Линков. – М.: Либроком, 2014. – 200 с. ; Линков, В. Я. Наташа Ростова (« живая жизнь ») [Текст] // «Война и мир» Л. Толстого / В. Я. Линков. – М.: МГУ, Высшая школа, 2003. – С. 85. – С. 84 – 86.

[9] Галаган, Г. Я. Л. Н. Толстой. Художественно-этические искания [Текст] / Г. Я. Галаган. – Л.: Наука, 1981. – 176 с.

[10] Полтавец, Е. Ю. Мифопоэтика «Войны и мира» Л. Н. Толстого [Текст] / Е. Ю. Полтавец. – М.: Ленанд, 2015. – 224 с.

[11] Лукьянец, И. В. Проблемы европейского пейзажа и пейзаж у Ж.- Ж. Руссо и Л. Н. Толстого [Текст] // Яснополянский сборник. Статьи, материалы, публикации. – Тула: Издательский дом «Ясная Поляна», 2008. – С. 15–25.

[12] Тарасов, Б. Н. Л. Н. Толстой о человеке, разуме и науке, демократии, цивилизации и прогрессе. («Диалог» писателя на страницах «Дневника» с современниками и потомками [Текст] // Философия России первой половины XX века / под ред. А. А. Гусейнова, Т. Г. Щедриной. – М.: РОСПЭН, 2014. – С. 77–110.

[13] Сливицкая, О. В. «Человек Толстого» как динамическое тождество [Текст] // Философия России первой половины XX века / под ред. А. А. Гусейнова, Т. Г. Щедриной. – М.: РОСПЭН, 2014. – С. 110–130.

[14] Delaunay, C. La nature de la révélation dans Guerre et paix et Anna Karénine [Текст] // Cahiers Léon Tolstoï/C. Delaunay. – 2014. – №25. – P. 9 – 21.

[15] Бахтин, М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин. – Режим доступа:URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/Baht_PrT.php (Дата обращения: 20. 06. 2016).

[16] Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста [Текст] / Ю. М. Лотман. – Л.: Просвещение, 1972. – 270 с. ; Лотман, Ю.М. Избранные статьи в трех томах // Статьи по семиотике и топологии культуры [Текст] / Ю. М. Лотман. – Таллинн: Александрия,1992–1993. – 472 с. ; Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики [Электронный ресурс] / Ю. М. Лотман. – Режим доступа: URL: http://lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt . (Дата обращения: 10. 01. 2017).

[17] Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования [Текст] / И. Р. Гальперин. – М.: Ком Книга, 2006. – 144 с.

Ю. Кристевой[20], Р. Барта[21];

– в сфере интермедиальности: О. Хансен-Леве[22], Н. Лумана[23], М. Маклюэна[24], Н. В. Тишуниной[25], А. Ю. Тимашкова[26], В. Б. Катаева[27], С. А. Петровой[28], Е. Исаевой[29];

– в сфере живописи и ее типологической связи с литературой: И. Лессинга[30], Г. Ф. Т. Гегеля[31], В. А. Фаворского[32], С. Ф. Добкина[33];

---

[18] Деррида, Ж. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму [Текст] / Ж. Деррида.– М.: Прогресс, 2000. – 536 с.

[19] Леви-Стросс, К. Структурная антропология [Текст] / К. Леви-Стросс. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. – 512с.

[20] Kristeva, J. Sémiotikè. Recherches pour sémanalyse [Текст] / J. Kristeva. – Paris: Seuil, 1969. – 384. – 384 p.

[21] Барт, Р. Смерть автора [Электронный ресурс] / Р. Барт. – Режим доступа: URL: http://philology.ru/literature1/barthes-94e.htm . (Дата обращения: 20.06. 2016).

[22] Hansen – Love A. Intermedialiat und Intertextualiat: Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst – am Beispiel der russischen Moderne[Текст] // Wiener Slawistisher Almanack. – 1983. – Sbd. 11. – Wien. – P. 291–360.

[23] Луман, Н. Медиа коммуникации [Текст] / Н. Луман. – М.: Логос, 2005. – 280 с. ; Луман, Н. Реальность массмедиа / Н. Луман. – М.: Праксис, 2005. – 256 с.

[24] Маклюэн, М. Галактика Гутенберга: Становление человека печатающего [Текст] / М. Маклюэн. – М.: Академический проект, 2015. – 448 с. ; Маклюэн, Г. М. Понимание медиа: внешние расширения человека / Г. М. Маклюэн. – М.–Жуковский: Канон-Пресс-Ц, Кучково поле, 2003. – 464 с.

[25] Тимашков, А. Ю. К истории понятия интермедиальности в российской и зарубежной науке [Текст] // Žmogus ir žodis. – 2007. – №11. – С. 21–26.

[26] Тишунина, Н.В. Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века // К 80-летию профессора М. С. Кагана: материалы международной научной конференции Сер. «Symposium» [Текст] // 2001. – Выпуск №12. – С. 149 – 154с.

[27] Катаев, В. Б. Метаморфозы текста: русский роман и интермедиальность [Текст] // Научные доклады филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. –2006. – Выпуск 6. – С. 32–39.

[28] Петрова, С. А. Интермедиальная специфика повести Л. Н. Толстого «Крейцерова соната» [Текст] / С. А. Петрова // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. – 2011. – №1(17). – С. 116–122.

[29] Исаева, Е. Как граф Толстой слышал Бетховена или почему все-таки «Крейцерова соната» [Электронный ресурс] / Е. Исаева // Израиль XXI век. Музыкальный журнал.– 2012. – № 32 (март). – Режим доступа: URL: http://www.21israel-music.com/Kreizerova_sonata.htm. [Дата обращения: 17. 01. 2016];

[30] Лессинг, Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии[Текст] / Г. Э. Лессинг Избранные произведения. – М.: Художественная литература, 1953. – 640 с.

[31] Гегель, Г. В. Ф. Эстетика в 4-х т. [Текст] / Г. В. Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1968 – 1973. – Т. 3. – 623 с.

– в сфере кинематографа и его типологической связи с литературой: С. М. Эйзенштейна[34], М. Мартена[35], Д. Г. Лоусона[36], Ю. Н. Тынянова[37], С. А. Герасимова[38], С. Ф. Бондарчука[39], Н. С. Михалкова[40], Л. А. Аннинского[41], У. А. Гуральника[42], В. И. Мильдона[43];

– в сфере телевидения и его типологической связи с литературой: И. Л. Андроникова[44], В. С. Саппака[45], А. З. Акопова[46].

---

[32] Фаворский, В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре [Текст] / В. А. Фаворский. – М.: Книга, 1966. – 236 с.
[33] Добкин, С. Ф. Оформление книги. Редактору и автору [Текст] / С. Ф. Добкин. – М.: Книга, 1985. – 208 с.
[34] Эйзенштейн, С. М. «Э!» О чистоте киноязыка [Текст] // Избранные произведения в 6 т. – М.: Искусство, 1961. – Т. 2. – 256 с.
[35] Мартен, М. Язык кино [Текст] / М. Мартен. – М.: Искусство, 1959. – 292 с.
[36] Лоусон, Д. Г. Фильм – творческий процесс, или язык и структура фильма [Текст] / Д. Г. Лоусон. – М.: Искусство, 1965. – 468 с.
[37] Тынянов, Ю. Н. Поэтика. Искусство литературы. Кино. [Текст] / Ю. Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
[38] Герасимов, С. А. Из творческого опыта [Текст] // Что такое язык кино / ВНИИ киноискусства Госкино СССР; Редкол.: Е. С. Громов, В. С. Соколов, Л. К. Козлов. – М.: Искусство, 1989. – 240 с.
[39] Бондарчук, С. Ф. Желание чуда [Текст] / С. Ф. Бондарчук. – М.: Молодая гвардия, 1984. – 223 с. ; Бондарчук, С. Ф. Интервью // История создания фильма «Война и мир» С. Бондарчука [Электронный ресурс] / С. Ф. Бондарчук. – Режим доступа: URL: http://1001material.ru/15407.html . (Дата обращения: 21. 02. 2017).
[40] Михалков, Н. С. Из творческого опыта [Текст] // Что такое язык кино / ВНИИ киноискусства Госкино СССР; Редкол.: Е. С., В. С. Соколов, Л. К. Козлов. Что такое язык кино. – М.: Искусство, 1989. – 240 с.
[41] Аннинский, Л. А. [Текст] Лев Толстой и кинематограф / Л. А. Аннинский. – М.: Искусство, 1980. – 288 с.
[42] Гуральник, У. А. Русская литература и советское кино. Экранизация классической прозы как литературоведческая проблема [Текст] / У. А. Гуральник. – М.: Наука, 1968.– 432 с.
[43]Мильдон, В. И. Новый Лаокоон, или о границах кино и литературы: эстетика экранизации [Текст] /В. И. Мильдон. – М.: Росспэн, 2007. – 224 с.
[44] Андроников, И. Л. Я хочу рассказать вам… /И. Л. Андроников. – М.: Советский писатель, 1971. – 576 с.
[45] Саппак, В. С. Телевидение и мы [Электронный ресурс] /В. С. Саппак. – Режим доступа: URL: http://www.studfiles.ru/preview/5109901/page:6/й (Дата обращения: 02. 12. 2016).
[46] Акопов, А. З. Особенности отечественного телесериала 2000-х годов [Электронный ресурс] / А. З. Акопов. – Режим доступа: URL: www.ipk.ru/index.php?id=2317 . (Дата обращения: 23.10.2016 г.).

Актуальность данного диссертационного исследования обусловлена проблемой бытования литературных текстов в современной мире, характеризующемся активным ростом, совершенствованием средств производства, хранения и обработки информации. В связи с этим особенно остро стоит вопрос о трансформации – редукции или приращении – исходных смыслов литературного первоисточника, а также о возможности их сохранения при перекодировании иными медиа в другой информационной средой.

Новизна данного научного изыскания заключается в исследовании возможности отражения в сфере визуальных медиа философских, в особенности антропологических аспектов (рождения, смерти, любви, природы) художественного творчества Л. Н. Толстого, писателя и мыслителя, произведения которого можно рассматривать как единую художественно-философскую систему, где центральное место занимает вопрос о бытии человека в мире, о цели и смысле его жизни.

Цель работы – выявить возможность воссоздания философского потенциала художественных произведений Толстого в пространстве изобразительного искусства, кинематографа и телевидения (в формате телесериала), рассматриваемых как статическое визуальное и динамические аудио-визуальные медиа, при этом обращая особое внимание на воспроизведение в иной медиа среде таких антропологических категорий, как рождение, смерть, любовь и природа.

В связи с этим целесообразно выдвинуть в диссертации следующие ***задачи исследования***:

– изучить технологические особенности визуальных медиа, чтобы понять, насколько они пригодны для полного или частичного перенесения в их сферу философских смыслов литературных текстов – произведений Толстого;

– выявить причины трансформации (редукции или приращения, неизбежно ведущих к искажению) исходного текста.

Объектом исследования, соответственно цели и задачам работы, является художественное творчество Л. Н. Толстого.

Предмет исследования составляют его интермедиальные трансформации, представленные в иллюстрациях, а также в экранизациях произведений писателя-мыслителя, осуществлённые в форматах кинофильма и телесериала.

В работе применяются новые подходы к интерпретации и анализу литературных произведений Толстого, иллюстративного и кинематографического материала, созданного на их основе. В ней уточняется ряд положений теории интермедиальности, находящейся в стадии разработки. В этом заключается ***теоретическая значимость исследования.***

В практическом отношении результаты данного научного изыскания целесообразно использовать в сфере преподавания истории русской литературы. Работа также может представлять интерес для иллюстраторов и для авторов экранизаций художественных произведений Л. Н. Толстого и других писателей.

Материалом исследования служат романы Л. Н. Толстого «Война и мир», «Анна Каренина», его повести «Смерть Ивана Ильича» и «Крейцерова соната» (случаи обращения к другим его произведениям, а также к дневникам и письмам специально оговорены в диссертации), которые будут проанализированы с точки зрения их бытования и преобразования в интермедиальном пространстве в сфере таких визуальных медиа, как изобразительное искусство, кинематограф и телевидение (в формате телесериала). Выбор данных произведений мотивирован тем, что в них с наибольшей художественной убедительностью воплощены ключевые понятия философской

антропологии Л. Н. Толстого: категории *рождение, смерть, любовь, природа*. В качестве интермедиальных трансформаций этих произведений рассматриваются иллюстрации, кинофильмы, телесериалы.

Иллюстрации:

1) к роману «Война и мир»: М. С. Башилова, Л. О. Пастернака, Д. А. Шмаринова, А. В. Николаева;

2) к роману «Анна Каренина»: М. А. Врубеля, М. В. Нестерова, О. Г. Верейского, Е. М. Бём, Г. М. Манизера, А. А. Алексеева К. И. Рудакова, Н. А. Тырсы, Н. И. Пискарёва А. Н. Самохвалова;

3) к повести «Смерть Ивана Ильича»: И. Е. Репина, В. М. Басова, И. И. Харькевича Н. А. Ломакина;

4) к повести «Крейцерова соната»: К. Ф. Саксена, Р. Прене, В. Гейера, Ю. В. Иванова, Р. В. Писарева, Н. А. Ломакина;

Кинофильмы:

1) «Война и мир» реж. К. Видор, реж. С. Ф. Бондарчук;

2) «Анна Каренина» реж. К. Браун, реж. Ж. Дювивье, реж. А. Г. Зархи, реж. Б. Роуз, реж. Д. Райт;

3) «Простая смерть» (по мотивам повести «Смерть Ивана Ильича» реж. А. Л. Кайдановский;

4) «Крейцерова соната» реж. М. А. Швейцер и С. А. Милькина.

Телесериалы:

1) «Война и мир» реж. Р. Дорнхельм, реж. Т. Харпер;

2) «Анна Каренина» реж. Д. Блэр, реж. С. А. Соловьёв.

Как представляется, отобранный иллюстративный, кинематографический и телевизионный материал наиболее удобен для исследования возможностей репрезентации философско-антропологических смыслов художественного творчества Толстого в пространстве визуальных медиа изобразительного искусства,

кинематографа и телевидения. Случаи, которые по нашему мнению, представляют наибольший научный интерес, проанализированы подробно. Другие лишь упомянуты как вехи освоения выше означенных произведений Л. Н. Толстого медиа. Вследствие специфики иллюстрирования (фрагментарность) и экранизаций (целостность) соответственно проведено эпизодическое или комплексное исследование материала.

Материал обусловил ***структуру работы***, состоящей из введения, четырёх частей и заключения. Внутри каждой части содержатся главы, подразделяющиеся на параграфы.

На защиту выносятся следующие положения:

1). Художественное творчество Л. Н. Толстого образует единую эстетико-философскую систему, центральное место в которой занимает проблема бытия человека в мире, в значительной мере определяющегося такими антропологическими категориями, как рождение, смерть, любовь и природа. Для героев произведений Толстого, чей внутренний духовный мир способен диалектически развиваться, данные категории выступают источником новых знаний о жизни, тем самым приобретая онтологический и гносеологический статус.

2). Несмотря на появление новых и совершенствование уже имеющихся медиа, решение вопроса о воспроизведении в их пространстве философских и антропологических смыслов художественного творчества Толстого, а также от том, в какой мере их воссоздание станет адекватным литературному первоисточнику, во много зависит от интерпретации исходного материала создателями их адаптаций (иллюстраций, кино- и телеэкранизаций).

3). Обработка текстов писателя и мыслителя медиа иной эстетической природы в любом случае представляется плодотворной,

поскольку она являет собой новую форму бытования литературы, во многом обусловленную историческим фактом перехода человечества в информационную эпоху.

Результаты научного исследования представлены в статьях, докладах и тезисах.

Публикации статей по теме научного исследования в изданиях, рекомендованных ВАК РФ:

1. Асеева, С. А. Иллюстрация М. А. Врубеля к роману Л. Н. Толстого «Анна Каренина» как феномен интермедиальности // Наука о человеке: гуманитарные исследования. – Омск. – 2015 (сентябрь). – №3 (21). – С. 24 – 29.

2. Асеева, С. А. Иллюстрирование Л. О. Пастернаком романа Л.Н. Толстого «Война и мир» как факт интермедиального взаимодействия литературы и живописи // Наука о человеке: гуманитарные исследования. – Омск. – 2016 (март). – №1(23). – С. 20 – 26.

3. Асеева, С. А. Музыка в повести Л. Н. Толстого «Крейцерова соната» как интермедиальный и философский компонент //Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – Челябинск. – 2016. – №2. – С. 155 – 161.

4. Асеева, С. А. Смыслы повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича», выраженные языком кинематографа (о фильме А. Л. Кайдановского «Простая смерть»)// Наука о человеке: гуманитарные исследования. – Омск. – 2016. – №25 (сентябрь). – С. 30 – 35.

5. Асеева, С. А. Философская антропология романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» в интермедиальном пространстве кинематографа (на материале кинофильмов А. Г. Зархи «Анна Каренина» и Б. Роуза «Анна Каренина Льва Толстого») // «Филологические науки. Доклады высшей школы», М., 2017. – В печати.

Статьи, опубликованные в других научных изданиях:

6. Асеева, С. А. Феномен текста в гуманитарном познании: от структурализма к интермедиальности // Труды молодых учёных: Сборник статей: Москва, МГУ имени М. В. Ломоносова, филологический факультет / Сост. Невокшанова А. А. Под ред. Ремнёвой М. Л., Оболенской Ю. Л. – М.: МАКС Пресс, 2017. – С. 250 – 260. – 340 с.

7. Асеева, С. А. Иллюстрирование М. С. Башиловым романа Л. Н. Толстого «Война и мир» как факт интермедиального взаимодействия литературы и живописи // Яснополянский сборник. Статьи, материалы, публикации. – Тула: Издательский дом «Ясная Поляна», 2017. – В печати.

Доклады на международных конференциях молодых учёных Ломоносов 2014 – Ломоносов 2016:

1). Музыка в повести Л. Н. Толстого «Крейцерова соната» (Ломоносов – 2014);

2). Иллюстрация М. А. Врубеля к роману Л. Н. Толстого «Анна Каренина» как феномен интермедиальности (Ломоносов – 2015);

3). Интермедиальный и философский аспекты в иллюстрациях Д. А. Шмаринова к роману Л. Н. Толстого «Война и мир» (Ломоносов – 2016).

4). Философско-антропологические мотивы романа Л. Н. Толстого «Война и мир» в иллюстрациях А. В. Николаева (Ломоносов – 2017).

Тезисы к докладам опубликованы (Москва, МАКС-Пресс, 2014 – 2016).

Доклад «’’Война и мир’’ в иллюстрациях М. С. Башилова» представлен на всероссийской конференции «Круглый стол, посвящённый 150-летию с начала публикации романа Л. Н. Толстого ‘’Война и мир’’». По результатам выступления написана статья «Иллюстрирование М. С. Башиловым романа Л. Н. Толстого ‘’Война и мир’’ как факт интермедиального взаимодействия литературы и живописи», представленная к публикации в Яснополянском сборнике в 2016 году.

ЧАСТЬ I

ФИЛОСОФСКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ И ИТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА Л. Н. ТОЛСТОГО.

ВВЕДЕНИЕ

Проблема отражения философско-антропологических взглядов в художественном творчестве Л. Н. Толстого в интермедиальном пространстве имеет несколько аспектов:

– историко-литературный, обусловленный особенностями мировоззрения Л. Н. Толстого и отражающий историю основных этапов его изучения;

– культурологический, связанный с феноменом интермедиальности, бытованием и пониманием текста в интермедиальной среде;

– философско-антропологический, в котором рождение, смерть, любовь и природа рассматриваются как онтологические и гносеологические категории, определяющие жизнь героев в мире художественных произведений Толстого.

История изучения каждого из аспектов представлена в соответствующих главах и параграфах исследования.

Вследствие масштабности вопросов в области онтологии, гносеологии, религии, этики и эстетики, поставленных и исследованных Л. Н. Толстым, уникальности и самобытности его мировоззренческой системы и многообразных способов ее выражения, существует необходимость детального их изучения. Поэтому целесообразно сделать краткий обзор истории исследования его философских взглядов.

Следует обратить внимание на исследования, касающиеся вопроса об отношении Л. Н. Толстого к проблеме взаимодействия искусств, поскольку интермедиальность генетически восходит к явлению синтеза искусств.

В настоящей работе текст как объект гуманитарного познания будет рассмотрен в рамках различных к нему подходов. Особое внимание уделяется бытованию текста в интермедиальном пространстве. В связи с этим вопрос о бытовании литературных текстов, в частности художественных произведений Толстого, в сфере визуальных медиа приобретает особую актуальность.

Проблема отражения философских взглядов писателя и мыслителя Л. Н. Толстого в интермедиальной среде включает в себя несколько ключевых аспектов. Это изучение, понимание и интерпретация его мировоззрения, запечатленного в художественном и публицистическом творчестве писателя. В свете подобных рассуждений возникает проблема возможности адекватного перенесения философского потенциала в его произведениях в иную медиа среду.

Специальных научных изысканий, посвященных философско-антропологическому аспекту художественного творчества Толстого и выделившихся в особый корпус работ не существует. Однако отдельные аспекты проблемы человека в мире художественного творчества Толстого разработаны отечественными учеными, занимающими как философской проблематикой его произведений (например, В. Я. Линковым[47], Е. Н. Купреяновой[48], Г. Я. Галаган[49], И. Б. Мардовым[50]), так и их поэтикой, анализируя в том числе и мастерство толстовского психологического портрета (в качестве примера таких исследований можно привести работы Э. Г Бабаева[51], В. Д. Днепрова[52], С. Г. Бочарова[53]).

---

[47] Линков В. Я. Указ. соч.
[48] Купреянова Е. Н. Указ. соч.
[49] Галаган Г. Я. Указ. соч.
[50] Мардов И. Б. Указ. соч.
[51] Бабаев, Э. Г. «Анна Каренина» Л. Н. Толстого [Текст] / Э. Г. Бабаев. – М.: Художественная литература, 1978. – 158 с.

В отношении разработки проблемы философской антропологии Толстого наиболее продуктивными представляются ценные замечания В. Я. Линкова о значении рождения, смерти, любви и природы. В свете подобных рассуждений эти феномены, на наш взгляд, целесообразно рассматривать как особые онтологические и гносеологические категории художественного творчества писателя-мыслителя, поскольку с ними, как с явлениями, знаменующими жизнь человека, связано постижение толстовскими героями некого высшего знания о жизни – законов земного бытия.

Что касается частных аспектов антропологии Л. Н. Толстого, то проблема толстовской танатологии исследована в работах И. Б. Мардова[54], Н. В. Волоховой[55], М. Н. Шишховой[56], З. Хайнади[57].

Ряд трудов посвящен и вопросу «Толстой и природа». Этот аспект художественного творчества Толстого интересен ученым как в России (Е. Н. Купреянова[58], Е. Ю.Полтавец[59], И. В. Лукьянец[60]), так и за рубежом (К. Делоней[61]). Теме природы и пейзажа в жизни Льва Толстого и в его

---

[52] Днепров, В. Д. Искусство человековедения из художественного опыта Льва Толстого [Текст] / В. Д. Днепров. – Л.: Советский писатель, 1985. – 288 с.
[53] Бочаров, С. Г. Роман Л. Толстого «Война и мир» [Текст] / С. Г. Бочаров. – М.: Художественная литература, 1987. – 158 с.
[54] Мардов И. Б. Указ соч.
[55] Волохова, Н. В. «Путь смерти» Л.Н. Толстого (Категория смерти в его религиозно-нравственной философии)[Текст] // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия / Н. В. Волохова. – 2000. – №3. – С. 84-98.
[56] Шишхова, Н. М. Концепт смерти в повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» [Электронный ресурс]//Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2. Филология и искусствоведение / Н. М. Шишхова. – 2011. – Выпуск 4. – Режим доступа: URL: http://vestnik.adygnet.ru/files/2011.4/1412/shishkhova2011_4.pdf. (Дата обращения: 11. 06. 2016).
[57] Хайнади, З. Искусство и метафизика смерти: Лев Толстой и Мартин Хайдеггер: философско-поэтический опыт сравнительного изучения [Текст] // Вопросы литературы / З. Хайнади. – 2009. – № 5. – С. 304-332.
[58] Купреянова Е. Н. Указ. соч.
[59] Полтавец Е. Ю. Указ. соч.
[60] Лукьянец И. В. Указ. соч.
[61] Delaunay C. Cit. op.

произведениях, в частности, посвящен отдельный том французского периодического издания «Cahiers Léon Tolstoï».

Цель – сделать краткий обзор основных этапов изучения мировоззрения писателя-мыслителя Л. Н. Толстого отечественными и зарубежными учеными в исторической перспективе, а также поднять вопрос о возможности перенесения литературного текста в интермедиальное пространство, охарактеризовать природу текста в сфере визуальных медиа, предварительно исследовав его генезис и пути интерпретации, проанализировать взаимодействие философско-антропологических категорий: рождения, смерти, любви и природы в пространстве художественных произведений Толстого.

Материалом исследования служат романы Л. Н. Толстого «Война и мир», «Анна Каренина» и повести «Смерть Ивана Ильича», «Крейцерова соната», работы отечественных и зарубежных критиков и литературоведов, посвященные изучению его мировоззрения, изыскания по теории интермедиальности, а также труды исследователей в области философской антропологии писателя-мыслителя.

Часть состоит из введения, трех глав, подразделяющихся на параграфы, и заключения.

ГЛАВА I

К ВОПРОСУ О ФИЛОСОФСКИХ АСПЕКТАХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА Л. Н. ТОЛСТОГО В КОНТЕКСТЕ ФЕНОМЕНА ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ

§ 1. К ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ МИРОВОЗЗРЕНИЯ Л. Н. ТОЛСТОГО.

В данном параграфе будут рассмотрены интерпретации отечественных и зарубежных исследователей, областью изучения которых являлось миропонимание Л. Н. Толстого. Его наследие имеет долгую историю освоения как в России, так и за рубежом. В ней можно выделить несколько основных этапов: дореволюционный (до 1917г.), советский (до 1990-х гг.), постсоветский (с 1990-х гг.).

К дореволюционному периоду изучения можно отнести как отклики писателей-современников, так и критические работы, посвященные анализу его художественного творчества. К числу таких работ относятся, например, критические сочинения К. Н. Леонтьева «О романах Л. Н. Толстого. Анализ, стиль и веяние (критический этюд)»[62], Н. К. Михайловского «Десница и шуйца Л. Н. Толстого; Ф. М. Достоевский – жестокий талант»[63] , Н. Н. Страхова «’’Война и мир''. Сочинение графа Л. Н. Толстого»[64].

Мировоззренческий аспект творчества Л. Н. Толстого был затронут также в рамках философской и писательской рецепции Серебряного века, включая труды представителей русской эмиграции. Это работы С. Н. Булгакова «Простота и опрощение»[65], И. А. Бунина

[62] Леонтьев К. Н. Указ. соч.
[63] Михайловский Н. К. Указ. соч.
[64] Страхов Н. Н. Указ. соч.
[65] Булгаков, С. Н. Простота и опрощение [Текст] // О религии Льва Толстого / С. Н. Булгаков. – М.: Путь, 1912. – С. 114 – 141.

«Освобождение Толстого»[66], В. В. Зеньковского «Проблема бессмертия у Толстого»[67], Д. С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский»[68] , Л. И. Шестова « Добро в учении гр. Толстого и Ницше» и «Откровения смерти (Последние произведения Л. Н. Толстого)»[69].

Направление литературоведческой рефлексии советского периода во многом предопределили работы В. И. Ленина о Л. Н. Толстом. В них политик, высоко оценив творчество классика за верное отражение социальной жизни русского общества той эпохи, раскритиковал его религиозно-философские взгляды. Так в статье «Лев Толстой, как зеркало русской революции» он писал, что Толстой « с одной стороны, гениальный художник, давший миру не только несравненные картины русской жизни, но и первоклассные произведения мировой литературы»[70], но в то же время указывал на то, что он «смешон, как пророк, открывший новые рецепты спасения человечества»[71] . Позиция Ленина оказала решающее влияние на формирование социальной направленности в изучении творчества писателя. В дальнейшем советскими литературоведами были заложены основы фундаментального научного изучения творчества Толстого, но доля исследований, посвященных философии писателя, значительно снизилась. Сферой основного интереса ученых-толстоведов стало художественное творчество классика, его поэтика. Образ Толстого

---

[66] Бунин, И. А. Освобождение Толстого[Текст] / И. А. Бунин. – Париж: ИМКА-ПРЕСС, 1937. – С.188. – 254с.
[67] Зеньковский, В. В. Проблема бессмертия у Толстого [Текст] // О религии Льва Толстого / В. В. Зеньковский. – М.: Путь, 1912. – С. 27 – 58.
[68] Мережковский, Д. С. Л. Толстой и Достоевский [Текст] / Д. С. Мережковский. – М.: Наука, 2000. – 588 с.
[69] Шестов, Л. И. Добро в учении гр. Толстого и Ницше [Электронный ресурс] /Л. И. Шестов. – Режим доступа: URL: http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/public/shestov-dobro-v-uchenii/glava-ii.htm. (Дата обращения: 14. 05. 2015); Шестов, Л. И. Откровения смерти. (Последние произведения Л. Н. Толстого) [Текст]// Современные записки/ Л. И. Шестов. – 1920. – №1. – С. 81 – 123.
[70] Ленин, В. И. Лев Толстой, как зеркало русской революции [Текст] // Статьи о Толстом / В. И. Ленин. – М.: Художественная литература, 1988. – С. 6. – 159с.
[71] Там же. С. 8.

мифологизировался, а идейно-философское содержание его произведений получило социальную интерпретацию с точки зрения советской идеологии. Среди работ, посвященных мировоззрению писателя, можно назвать, например, труды Д. Ю. Квитко «Философия Толстого»[72], Б. М. Эйхенбаума «Лев Толстой. Исследования. Статьи»[73], В. Ф. Асмуса «Мировоззрение Л. Н. Толстого»[74], Е. Н. Купреяновой «Эстетика Толстого»[75], Г. Я. Галаган «Л. Н. Толстой: Художественно-этические искания»[76], К. Н. Ломунова «Эстетика Льва Толстого»[77].

Постсоветский период характеризуется повышенным интересом к философско-религиозной стороне творчества классика. В этом отношении следует отметить следующие работы отечественных учёных: И. Б. Мардова «Лев Толстой на вершинах жизни»[78], Е. Д. Мелешко «Философия непротивления Л.Н. Толстого: аргументы разума и аргументы жизни»[79], И. А. Некрасова «Антропологическая концепция Л. Н. Толстого»[80] Я. С. Лурье «После Толстого»[81], В. Я. Линкова «Бытие к бессмертию. Книга о Льве

---

[72] Квитко, Д. Ю. Философия Толстого [Текст] / Д. Ю. Квитко. – М.: Коммунистическая академия, 1930. – 227 с.
[73] Эйхенбаум Б. М. Указ. соч.
[74] Асмус , В. Ф. Мировоззрение Толстого [Текст] // Лев Толстой / В. Ф. Асмус . – М.: Издательство АН СССР, 1961. – Кн. 1. – С. 35—102.
[75] Купреянова Е. Н. Указ. соч.
[76] Галаган Г. Я. Указ. соч.
[77] Ломунов, К. Н. Эстетика Льва Толстого [Текст] / К. Н. Ломунов. – М.: Современник, 1972. – 479 с.
[78] Мардов И. Б. Указ. соч.
[79] Мелешко, Е. Д. Философия непротивления Л.Н. Толстого: аргументы разума и аргументы жизни [Текст] // Толстой и современный мир. Сб. научных статей в 2 частях. Часть 1. Идеи Л. Н. Толстого в контексте современной эпохи /Е. Д. Мелешко. – Тула: Издательство ТГПУ им. Л. Н. Толстого, 1998. – С. 8 – 25. – 212 с.
[80] Некрасов И. А. Антропологическая концепция Л. Н. Толстого [Текст] // Толстой и современный мир. Сб. научных статей в 2 частях. Часть 1. Идеи Л. Н. Толстого в контексте современной эпохи / И. А. Некрасов. – Тула: Издательство ТГПУ им. Л. Н. Толстого, 1998. – С. 25 – 31. – 212 с.
[81] Лурье, Я. С. После Льва Толстого: Исторические воззрения Толстого и проблемы XX века [Текст] / Я. С. Лурье. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1993. – 167 с.

Толстом»[82], В. Я. Линкова «Победа над смертью (Л. Н. Толстой. ''Война и мир'')»[83].

Хронологически проследив этапы изучения идейно-философского аспекта творчества Толстого, закономерно обобщить основные тенденции данного направления толстоведения. Критики-современники Толстого отмечали незаурядность, многогранность таланта, загадочность и противоречивость его натуры, обращали внимание на то, что наряду с художественным аспектом, в произведениях писателя были затронуты ключевые философские вопросы о бытии человека, о смысле его жизни и о поиске онтологической истины. Так, например, критик Н. К. Михайловский в своей работе «Десница и шуйца Льва Толстого», указывая на его внутренние противоречия, пишет: «То вытягивается его десница, поднимается тот сильный, смелый, энергический человек, который решился во имя истины и справедливости, во имя интересов народа померяться со всей историей цивилизации; то вылезает шуйца, тот слабый, нерешительный человек, который заявил о целесообразности, законности кровавого движения народов с запада на восток и обратно, о том, что Наполеон был именно такой негодный человек, какой был нужен для целей провидения, и т.п.» [84].

Критик и религиозный философ К. Н. Леонтьев в своей книге «О романах Л. Н. Толстого. Анализ, стиль и веяние (критический этюд)», которая в основном посвящена поэтике «Войны и мира» и «Анны Карениной», обращает внимание и на философскую составляющую этих произведений. Он отмечает органическую связь философии и поэтики, говоря о том, что писатель изображает «не только разные роды страстных чувств, но и работу мысли при различных верованиях»,

[82] Линков В. Я. Указ. соч.
[83] Линков В. Я. Указ соч.
[84] Михайловский Н. К. Указ. соч. С. 108.

«философию фатализма, целыми крупными кусками <…> вставленную в рассказ»[85]. По свидетельству Леонтьева, «его философия, наконец — она может не нравиться (как не нравится она и мне), но она занимает, она привлекает *внимание*...» [86] . Как религиозный философ Леонтьев следующим образом комментирует толстовское понимание Бога: «У Толстого Бог — это какой-то слепой и жестокий *фатум*, из рук которого, я не знаю, как даже и можно избавиться посредством одного *свободного избрания любви*»[87].

Философ, публицист, критик Н. Н. Страхов в дилогии статей «’’Война и мир''. Сочинение графа Л. Н. Толстого» оценивая роль и значение романа-эпопеи в русской литературе, обращает внимание на вопросы о смысле жизни и поиске истины, затронутые в произведении: «*Истина* есть сущность каждого действительно художественного произведения, и потому, на какую бы философскую высоту созерцания жизни мы ни поднялись, мы найдем в "Войне и мире" точки опоры для своего созерцания <…> *вера в жизнь* – признание за жизнью большего смысла, чем тот, какой способен уловить наш разум, – разлита по всему произведению графа Л.Н. Толстого»[88].

Постижение философии Толстого представителями Серебряного века отличалось оригинальностью интерпретации его мировоззрения. Абстрагируясь от социальной детерминации его произведений, писатели, философы и критики той эпохи, истолковывали его взгляды, исходя из личного понимания философии, собственного мироощущения и современной картины мира. Поэтому их рассуждения часто носили ярко выраженный полемический характер и приобретали оригинальную эссеистическую форму. Так, например, В. В. Зеньковский

[85] Леонтьев К. Н. Указ. соч.
[86] Там же.
[87] Там же.
[88] Страхов, Н. Н. Указ. соч.

в статье ««Проблема бессмертия у Толстого», по-своему, с точки зрения ортодоксального христианства, интерпретирует проблему индивидуального и общего бессмертия души человека, проанализированную Толстым. В. В. Зеньковский рассматривая религиозную систему Толстого, приходит к выводу, что у него «жизнь может иметь смысл лишь в том случае, если этот смысл не отрицается и не погашается смертью[89], <…> *бессмертны не отдельные личности*, *а человечество*, сознавшее себя „сыном Божиим“ [90], «пантеизм и универсализм в Толстом был первоначальной и прочно залегшей концепцией»[91]. Называя его «мистиком универсализма»[92], религиозный философ заключает, что «он (Толстой – С. А.) сам не удержался на позиции пантеизма, — и не поняв, не восприняв подлинного учения Христа, смог повернуться лишь в сторону агностицизма...»[93].

Книга И. А. Бунина «Освобождение Толстого», представляющая собой размышления о личности, творчестве и философии Л. Н. Толстого, отражает индивидуальное понимание автором гения классика, его мировоззрения. Подводя своеобразный итог восприятия Толстого разными слоями общества, Бунин пишет: «Как философ, как моралист, как вероучитель, он для большинства все еще остается прежде всего бунтарем, анархистом, невером. Для этого большинства философия его туманна и невразумительна, моральная проповедь или возбуждает улыбку (‘’прекрасные, но нежизненные бредни''), или возмущение (''бунтарь, для которого нет ничего святого''), а вероучение, столь же невразумительное, как и философия, есть смесь кощунства и атеизма.

[89] Зеньковский В. В. Указ. соч. С. 32.
[90] Там же. С. 35.
[91] Там же. С. 42.
[92] Там же. С. 46.
[93] Там же. С. 47.

Так все еще продолжается, хотя и в несколько иной форме, то отношение к нему, которое было когда-то в России»[94].

В советский период литературоведами продолжается освоение творчества Толстого, изучаются онтологическая, гносеологическая, этическая и эстетическая концепции сквозь призму марксистско-ленинской идеологии. Так, например, Д. Ю. Квитко, представитель марксистской идеологии в сфере литературной критики, в своей книге «Философия Толстого» (1930), проанализировав различные аспекты мировоззрения классика, приходит к выводу, что «философия Толстого зиждется на предпосылках — ''живого бога'', ''свободы'', ''равенства'' и ''любви''. Иногда эти понятия выступают у него как космические начала, чье существование мы интуитивно познаем, иногда он приходит к ним посредством доказательства. Вытяни из-под его философской постройки этот религиозный фундамент — и все здание распадается» [95].

Б. М. Эйхенбаум, известный исследователь жизни и творчества Л. Н. Толстого, анализируя роман-эпопею «Война и мир» и раскрывая мировоззрение писателя, указывает на его связи с предшествующей философской традицией: «Толстой никогда не был гегельянцем и не принадлежал к ‘’ людям сороковых годов’’. Тем легче было ему согласиться с Шопенгауэром, что система Гегеля – ‘’абсурд и бессмыслица’’, ‘’пустой набор фраз’’, или даже ‘’шарлатанство’’.

Увлечение Толстого Шопенгауэром <…> идет главным образом по линии религиозно-этической, моральной. Он ‘’ассимилирует’’ себе куски из философской системы и переводит их на свой собственный язык» [96]. В своей статье «Противоречия Льва Толстого» Эйхенбаум характеризует идеологическую систему Толстого-мыслителя следующим образом:

[94] Бунин, И. А. Указ. соч. С. 188.
[95] Квитко, Д. Ю. Указ. соч. С. 207.
[96] Эйхенбаум. Указ. соч. С. 619.

«Философия ‘‘юродства’’ назревала у Толстого давно – рядом с нарастающим протестом против буржуазного уклада жизни, правительственной политики и поведения интеллигенции»[97].

Основываясь на материалистическом учении, общественном сознании, являющихся фундаментальными понятиями марксистско-ленинского учения, советский литературовед Е. Н. Купреянова в своей работе «Эстетика Толстого» прослеживает становление эстетическо-философских взглядов писателя: «Применительно к истокам мировоззрения Толстого надо говорить не об идее, а о философии усовершенствования, явившейся <…> направлением <…> просветительской мысли XVIII века <…> которое опиралось на общее <…> представление о разумной целесообразности устройства мира»[98]. Она отмечает, что мысли Толстого «из философских превращались в идеи эстетического качества» и утверждает: « Толстой, как известно, всегда был чужд политического мышления. Но он всегда мыслил в категориях философского сознания, и его художнические поиски жизненной правды всегда облекались в форму поисков всеобщей нравственно-философской мысли»[99]. Купреянова, давая комплексную оценку творчеству писателя, делает вывод: «Учение Толстого сложилось не умозрительным путем, а явилось лишь обобщением грандиозного художественного опыта великого писателя, сделанного им самим, в благородной, но несостоятельной попытке возвести данные этого опыта в значение всеобщей и универсальной истины»[100].

Постсоветский период характеризуется снятием прежних идеологических установок. Это позволило исследователям-толстоведам, например, В. Я. Линкову, И. Б. Мардову, адекватно осветить философско-

[97] Там же. С. 728.
[98] Купреянова Е. Н. Указ. соч. С. 45.
[99] Там же. С. 66.
[100] Там же. С. 87.

религиозный и метафизический аспекты, отраженные в произведениях писателя.

Следует отметить, что наследие русского классика вызывает живой интерес и изучается во многих странах мира.

На философское направление творчества русского классика в разные периоды обращали внимание, например, такие французские литературные критики и писатели, как Эжен-Мельхиор де Вогюе[101], Осип Лурье[102], , Ромен Роллан [103], Мишель Окутюрье[104]. Они обращались к данной тематике в рамках литературно-критической рецепции, биографических материалов, исследования его творчества. Толстовед М. Окутюрье, автор книги Léon Tolstoï « la grande âme de la Russie » («Лев Толстой. Великая душа России») является главным редактором французского тематического издания о жизни и творчестве Л. Н. Толстого под названием «Cahiers Léon Tolstoï» («Запики о Льве Толстом»), выходящем с 1984 года по настоящее время.

Толстовское творчество, в том числе и его философский аспект, до настоящего времени является предметом изучения американских исследователей, среди них можно назвать таких литературоведов, как Ричарда Ф. Густавсона автора книги «Обитатель и чужак. Теология и художественное творчество Льва Толстого» [105], Кэтрин Б. Фойер, написавшую научный труд «Генезис ‘’Войны и мира’’ Льва Толстого»[106], Гари С. Морсона , создавшего монографию «Hidden in the plain view:

---

[101] Vogué, É .- M. Les Grands écrivains russes contemporains [Текст] // Revue des Deux Mondes / É .- M. Vogué. – 1884. – № 3 (v. 64). – P. 264 – 301.

[102] Lourié, O. La Philosophie de Tolstoï: suivie de pensées[Текст]/ O. Lourié. – M.: Книга по требованию, 2011. – 392 с.

[103] Ролан Р. Указ. соч.

[104] Aucouturier, M. Léon Tolstoï « la grande âme de la Russie » [Текст] / M. Aucouturier. – Paris: Gallimard, 2010. – 127 p.

[105] Густафсон, Р. Ф. Обитатель и чужак. Теология и художественное творчество Льва Толстого [Текст] / Р. Ф. Густафсон. – СПб.: Академический проект, 2003. – 480 с.

[106] Фойер, К. Генезис «Войны и мира» Льва Толстого [Текст] / К. Фойер. – СПб.: Академический проект, 2002. – 332 с.

Narrative and creative potentials in “War and Peace”» ("Скрытое за очевидностью: Повествование и творческий потенциал в "Войне и мире")[107].

В 1987 году на базе университета в Торонто образовалось Международное Толстовское общество, которое выпускает журнал «Tolstoy Studies Journal», где публикуются статьи, доклады, рецензии и другие материалы о жизни и творчестве Толстого.

Интерес к проблеме изучения философских аспектов в творческом наследия Л. Н. Толстого не угасает до настоящего времени, в ней проявляются новые до сих пор не изученные аспекты. К данной теме обращаются философы, теологи, литературоведы, критики, писатели. Это свидетельствует об актуальности философской проблематики, затронутой Толстым и о неисчерпаемом потенциале, заложенном в творчестве русского классика, мыслителя и художника слова.

§ 2. О ПРОБЛЕМЕ ПЕРЕНЕСЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА В ИНТЕРМЕДИАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО

Творчество Л. Н. Толстого в последнее время все больше ассимилируется со сферой различных медиа. Об этом свидетельствуют такие проекты Государственного музея Толстого, как «Весь Толстой в один клик» (электронная версия ПСС в 90 т. 1928 – 1958 с удобным поиском), онлайн чтение романа «Анна Каренина», состоявшееся в октябре 2013 года, телевизионный проект «''Война и мир''. Читаем роман», посвященный 150-летию начала публикации произведения, вышедший в эфир в декабре 2015 года, получивший премию ТЭФИ в

[107] Morson, G. S. Hidden in the plain view: Narrative and creative potentials in “War and Peace” [Текст] / G. S. Morson. – Stanford: Stanford University Press, 1987. – 336 p.

номинации «Главное телевизионное событие сезона 2015» (28. 06. 2016).

Существует множество дефиниций феномена текста в различных областях его применения, но здесь важно его понимание применительно к некоторым сферам интермедиальности, в частности к его трансформациям при перенесении из литературной среды в область живописи и кинематографа. Перевод литературного текста в пространство живописи и кино является одним из видов интермедиальности, следовательно, он, пересозданный по законам другого искусства, подлежит переформатированию. При этом следует учесть, что каждая интермедиальная сфера обладает своей кодовой системой, иначе говоря, собственным языком.

Глава тартуско-московской семиотической школы литературоведения Ю. М. Лотмана в своей книге «Семиотика кино и проблемы киноэстетики», в частности, во «Введении» пишет: «Человеческая культура разговаривает с нами, то есть передает нам информацию, различными языками. <…> Язык – упорядоченная коммуникативная (служащая для передачи информации) знаковая система. Из определения языка как коммуникативной системы вытекает характеристика его социальной функции: язык обеспечивает обмен, хранение и накопление информации в коллективе, который им пользуется» [108].

Российский литературовед В. Б. Катаев в своем докладе «Метаморфозы текста: русский роман и интермедиальность» подчёркивает, что «само явление интермедиальности, то есть связи словесного (поэтического или прозаического) текста с произведениями других искусств <…> старо как мир», при этом уточняет, что понятия

[108] Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики [Электронный ресурс] / Ю. М. Лотман. – Режим доступа: URL: http://lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt. (Дата обращения: 07. 05. 2015).

«интермедиальность» и «взаимодействие искусств не синонимы и что «в наши дни такое переименование неизбежно, и дело не в простом переименовании старых терминов на новый лад», но и потому что «адекватность, скажем, при инсценировках невозможна»[109].

Следовательно, необходимо отличать синтез искусств от интермедиальности, которая в широком смысле определяется как отношения между различными типами медиа.

При перекодировании литературного произведения, его перенесении в иное по своей природе пространство встает вопрос об интерпретации первоисточника, так как при его переводе на язык живописи, кино и других видов искусства трансформация исходных смыслов произведения неизбежна.

Однако не противоречит ли само перенесение толстовских произведений в рамки различных медиа его воззрениям?

В своей статье «Толстой о проблеме ‘’синтеза ‘’ искусств» Л. Н. Кузина, опираясь на трактат Толстого «Что такое искусство?», выявляет его отношение к проблеме взаимодействия различных видов искусства и приходит к выводу: « В тех примерах, к которым обращается Толстой – из Вагнера, Бодлера, Верлена, Малларме – достижению единства художественного образа мешало не столько столкновение требований разных искусств, сколько те крайности миросозерцания, концепции жизни этих художников, на которые обратил внимание сам Толстой»[110].

Следовательно, для писателя важно, чтобы в рамках соединения искусств философия художника была бы выражена полно и не находилась бы в разрыве с действительностью.

---

[109] Катаев, В. Б. Указ. соч. С. 32 – 33.

[110] Кузина, Л. Н. Толстой о проблеме ‘’синтеза ‘’ искусств [Текст] // Толстой и наше время / Л. Н. Кузина. – М.: Наука,1978. – С. 117. – 368 с.

Такое отношение писателя к явлению взаимодействия искусств позволяет сделать вывод, что интермедиальный подход можно применить к философскому потенциалу произведений Л. Н. Толстого, но при условие, что он будет адекватно выражен в пространстве других медиа.

ГЛАВА II

ФЕНОМЕН ТЕКСТА В ГУМАНИТАРНЫХ НАУКАХ: ОТ СТРУКТУРАЛИЗМА К ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ

§ 1. ФЕНОМЕН ТЕКСТА: ИСТОРИЯ ВОПРОСА

Текст является основной формой бытования языка, ключевого объекта филологической науки. Хотя он с глубокой древности был феноменом устной, а затем и письменной культуры, но объектом научного исследования в гуманитарных дисциплинах, в частности, в такой отрасли филологии как лингвистика стал в XX веке.

В современных гуманитарных науках: языкознании, литературоведении, культурологии существует несколько точек зрения на феномен текста.

Научное определение текста в лингвистике дал языковед И. Р. Гальперин в книге «Текст как объект исследования»: «Текст — это произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа, произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку»[111]. В данной дефиниции были выдвинуты лингвистические критерии определения текста, однако их, очевидно, нельзя считать исчерпывающими.

В литературоведении сложилось сразу несколько точек зрения на феномен текста, что, по-видимому, вызвано стремлением как можно шире представить многогранную природу текста. Данная тенденция

[111] Гальперин И. Р. Указ. соч. С. 18.

нашла свое отражение и в Литературном энциклопедическом словаре, где «текст (от лат. textus – ткань, сплетение)», определяется как «письменная или печатная фиксация речевого высказывания или сообщения в противоположность устной реализации», как «выраженная и закрепленная посредством языковых знаков (независимо от письменной или устной формы их реализации) чувственно воспринимаемая сторона речевого, в том числе литературного, произведения» и как «минимальная единица речевой коммуникации, обладающая относительным единством (целостностью) и относительной автономией (отдельностью)» [112].

Научный интерес представляет также концепция литературоведа В. Н. Топорова, который предлагал считать основополагающим признаком *текста* локальный аспект и определял этот феномен, исходя из категории пространства, утверждая, что «текст пространствен (т. е. он обладает признаком пространственности, размещается в ''реальном'' пространстве, как это свойственно большинству сообщений, составляющих основной фонд человеческой культуры) и пространство есть текст (т. е. пространство как таковое может быть понято как сообщение)»[113]. При таком подходе вся совокупность *текстов*, где описано или упомянуто то или иное пространство, на уровне культуры объединяется в некий единый *макротекст.* Подобная интерпретация выводит феномен *текста* из литературоведческой в философскую сферу. Однако думается, что несмотря на несомненную оригинальность, такая трактовка приводит к размыванию данного понятия.

Примечательно, что в наши дни ученые выделяют отдельную дисциплину – философию текста. О ней речь идет, например, в

---

[112] Литературный Энциклопедический словарь [Текст]. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 436. – 752 с.

[113] Топоров, В. Н. Пространство и текст [Текст] // Текст: семантика и структура / В. Н. Топоров. – М.: Наука, 1983. – С. 227. – 302 с.

Энциклопедии культурологии. Автор словаря В. П. Руднев, излагая сущность этой отрасли, говорит о наличии в тексте таких критериев, как: трансуровневая связь его элементов, «проявляющаяся в виде <…> мотивов», отсутствие случайностей, наличие закономерностей «мифологического характера» [114], особые взаимоотношения с реальностью, относительность истинности содержания, диалогическая разомкнутость по отношению к автору, читателю и культурному контексту. Такое понимание свидетельствует о многообразии возможных интерпретаций понятия *текста* в современной культурологической мысли.

В гносеологической области философии существует множество методов анализа текста, например, исторический, критический, фрейдистский, феминистический [115]. Из вышесказанного видно, что с развитием гуманитарных наук трансформируется и само понятие текст. Оно расширяется, углубляется, усложняется, воплощается в новых формах бытования, таких как интертекстуальность, которая обусловлена взаимодействием с другими текстами, и интермедиальность, получающая широкое распространение в средствах медиа и обработки ими текстов.

Эта проблема приобретает актуальность в связи с ростом медиа, их разнообразием, обработкой ими текста и его переходом в интермедиальную сферу. Результатом этого перехода стало максимальное расширение понятия текст. Вследствие данного факта возникает необходимость нового определения концепта *текст*. Новизна заключается в том, чтобы предложить новое определение феномену текста, исходя из специфики феномена интермедиальности,

---

[114] Руднев, В. П. [Текст] Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – М.: Языки русской культуры, 1999. – С. 355. – 384 с.
[115] Lynn S.,[Текст] Texts and contexts: writing about literature with critical theory / S. Lynn. – New York, 1997. – 290 p.

восходящей к структурализму, постструктурализму и интертекстуальности. Поэтому целесообразно остановиться на выявлении специфики структуралистского, постструктуралистского, интертекстуального и интермедиального подходов к тексту.

§ 2. СТРУКТУРАЛИСТКИЙ ПОДХОД К ТЕКСТУ

Одним из продуктивных подходов к феномену текста в гуманитарных науках является структурный. Этот метод впервые был разработан в лингвистике языковедом Ф. де Соссюром в работе “Курс общей лингвистики»[116].

Заслуга Соссюра заключается в том, что он ввел разграничение между языком и речью, предложив рассматривать их как два различных объекта исследования. В языке он видел сложно организованную структуру, представленную единой семиотической системой. Речь предстает реализацией языка, последовательностью сигналов. Язык и речь, воплощаясь в речевой деятельности людей, функционируют в социуме. Рассматривая язык как структуру, Соссюр указывает на бинарную природу знаков в ней, при этом знак представляет собой единство означаемого и означающего.

Структурализм, зародившись в лингвистике, распространился и на другие гуманитарные науки, такие как фольклористика, литературоведение, социология и др. Например, французский философ, антрополог Клод Леви-Стросс в своей книге «Структурная антропология» обосновал применение структурного метода к антропологии и рассматривал мифы первобытных народов с точки зрения структурного анализа. К мифу он применяет структурный метод,

[116] Соссюр, Ф. Курс общей лингвистики [Текст] / Ф. Соссюр. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1999. – 432 с.

ранее выработанный в лингвистике Ф. де Соссюром, Н. С. Трубецким[117].

Исследуя мифы, которые, как представляется, целесообразно рассматривать как особого рода тексты, Леви-Стросс приходит к выводу, что миф – это сложная многоуровневая структура. Он предлагает рассматривать композицию мифа по аналогии со структурным подходом к языку в лингвистике и приходит к выводу, что миф имеет, с одной стороны, «двойственную структуру», то есть «может одновременно соотноситься и с *речью* (и в качестве таковой подвергаться анализу), и с *языком* (на котором он излагается). Но сверх того у него есть и третий уровень, на котором его можно рассматривать как нечто абсолютное»[118]. Леви-Стросс, видит «третий уровень» в категории «смысла» мифа: «Миф — это язык, но этот язык работает на самом высоком уровне, на котором смыслу удается, если можно так выразиться, *отделиться* от языковой основы, на которой он сложился»[119]. Исходя из «трехуровневой» природы структуры мифа, ученый делает выводы: «1) как и всякий лингвистический объект, миф образован составляющими единицами; 2) эти составляющие единицы предполагают и наличие таких единиц, которые обычно входят в языковые структуры, а именно фонемы, морфемы и семантемы <…> составляющие элементы, характерные для мифов (наиболее сложные из всех), мы назовем большими структурными единицами» [120] . Эти«большие структурные единицы», или «мифемы», по терминологии Леви-Стросса, входят между собой в отношения, но эти отношения, в связи со сложностью «больших структурных единиц», имеют

[117] Трубецкой, Н. С. Основы фонологии [Текст] / Н. С. Трубецкой. – М.: Издательство иностранной литературы, 1960. – 372 с.
[118] Леви-Стросс К. Указ. соч. С. 111.
[119] Там же. С. 109.
[120] Там же. С. 113.

комплексный характер, поэтому он предлагает говорить о «пучках отношений» между «мифемами»[121].

При структурном анализе мифа Леви-Стросс пишет о необходимости учета всех вариантов мифа в их совокупности, а, завершая свои рассуждения, делает следующие выводы: «Во-первых <…> всякий миф обладает слоистой структурой <…> (во-вторых) <…> *рост* мифа непрерывен в отличие от его *структуры,* которая остается прерывистой[122] <…> И последнее:<…> в мифологическом мышлении работает та же логика, что и в мышлении научном, и человек всегда мыслил одинаково ''хорошо''»[123].

Таким образом, ученый предложил и обосновал схему структурного анализа текста, которую можно использовать не только в антропологии и в лингвистике, но и в литературоведении, в фольклористике и в других гуманитарных науках.

Примечательно, что в российском литературоведении *текст* также начали трактовать, исходя из его семиотической природы и определять его как структуру, систему знаков. Так, М. М. Бахтин в книге «Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках», не опираясь на исследования западных ученых, предлагает трактовку языка и текста, близкую к методам структурного анализа: «Всякая система знаков (то есть всякий язык), на какой узкий коллектив ни опиралась бы ее условность, принципиально всегда может быть расшифрована, то есть переведена на другие знаковые системы (другие языки); следовательно, есть общая логика знаковых систем, потенциальный единый язык языков (который, конечно, никогда не может стать конкретным единичным языком, одним из языков). Но текст (в отличие от языка как системы средств) никогда не может быть

[121] Там же. С. 113.
[122] Там же. С. 122.
[123] Там же. С. 123.

переведен до конца, ибо нет потенциального единого текста текстов»[124].

Однако широкое распространение структурный подход к анализу текста в литературоведении получил в Тартуской семиотической школе во главе с Ю. М. Лотманом, начало которому было положено в 1960-х гг. Лотман, принимая во внимание методологию анализа Леви-Стросса, выделяет такие признаки структуры, как «наличие системного единства» [125], «иерархичность внутренней организации» и структурность любого средства информации, считает текст «реализацией» структуры «на определенном уровне»[126], замечает, что по отношению к гуманитарным наукам «правильнее было бы говорить о структурно–семиотических методах»[127], рассматривает текст как структурную знаковую систему, которая способна хранить и передавать информацию. Он подчеркивает сложность однозначного определения текста, предлагая анализировать его в нескольких аспектах. Текст для него не только одно из ключевых понятий современной лингвистики и литературоведения, но и важнейший объект культуры. Исходя из такого многомерного представления о феномене текста, Лотман характеризует его с разных сторон, выделяя особую значимость текста как семиотической системы: 1). Текст – это «сложное устройство, хранящее многообразные коды, способное трансформировать получаемые сообщения и порождать новые, как информационный генератор, обладающий чертами интеллектуальной личности»[128]; **2). «**Многослойный и семиотически неоднородный текст, способный вступать в сложные отношения как с окружающим

[124] Бахтин М. М. Указ. соч.
[125] Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста [Текст] / Ю. М. Лотман. – Л.: Просвещение, 1972. – С. 12. – 270 с.
[126] Там же. С. 13.
[127] Там же. С. 14.
[128] Лотман, Ю.М. Избранные статьи в трех томах // Статьи по семиотике и топологии культуры [Текст] / Ю. М. Лотман. – Таллинн: Александрия,1992–1993. – С. 129–131. – 472 с.

культурным контекстом, так и с читательской аудиторией, перестает быть элементарным сообщением, направленным от адресанта к адресату»[129] ; 3). Текст в литературоведческой интерпретации включает в себя «всю сумму структурных отношений, нашедших лингвистическое выражение…»[130].

Как представляется, именно Ю. М. Лотману удалось найти и разработать наиболее продуктивные методы работы с литературным текстом в сфере структурно-семиотического подхода.

§ 3. ПОСТСТРУКТУРАЛИСТСКИЙ ПОДХОД К ТЕКСТУ.

В 1970-е гг. в Западной Европе в противовес структурализму зарождается новое течение – постструктурализм. Главными представителями этого направления были французские философы и писатели: Жак Деррида, Ролан Барт, Юлия Кристева.

Постструктурализм выражал сомнение в возможности осуществления гуманистических идеалов, основанных на классической рационалистической философии. Он отвергал как теоретизацию и сциентистский подход к познанию, так и само представление о *системе* и *структуре*, а так же понятия *истины, целостности*, наличия *начала, конца, центра*, но при этом сохранил языково-знаковую концепцию бытия. Исходя из данных положений, в постструктуралистской философии выработалось иное понимание текста.

Французский философ, эстетик, литературовед Ж. Деррида, основатель деконструктивизма как варианта постструктурализма, получившего широкое распространение в США, считал, что

---

[129] Словарь терминологии тартусско-московской семиотической школы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://diction.chat.ru/ (Дата обращения: 19. 06. 2016).
[130] Там же.

структурность структуры приведет к непрерывным и бесконечным процессам в области дискурса, языка и текста. Отталкиваясь от ницшеанской критики классической философии, хайдеггеровской деструкции метафизики, Деррида в своей работе «Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук» трансформирует понятие структуры. С точки зрения философа, в истории понятия *структура* произошли изменения: «…структура (точнее, структурность структуры), вопреки ее непрерывному функционированию, то и дело подвергалась нейтрализации и редуцированию за счет того, что она наделялась неким центром, связывалась с некоей точкой наличия, с устойчивым началом» [131]. Размышляя об этом «событии» как о «разрыве» и «прерванности», он полагает, что необходимо «подвергнуть повторному воспроизведению, саму структурность структуры» [132]. При этом он мыслит центр структуры не как определенное место, а как «функцию, своего рода не-место, где происходит бесконечная игра знаковых субституций» [133]. В условиях предлагаемого Дерридой понятия роли центра все становится дискурсом, при этом язык «завладевает универсальным полем проблемности» [134]. При отсутствии в таком дискурсе «трансцедентального означаемого» в системе различий расширяется «знаковое поле и возможности знаковой игры до бесконечности» [135]. Таким образом, взгляды Дерриды на понятие *структуры* и ее атрибутов позволяют применить к феномену текста постструктуралистский подход, что способствует безграничному расширению понятия *текст*. Постструктурализм – это явление эпохи постмодернизма, в которой размывается классическое понимание текста. Российский литературовед Г. К. Косиков дал краткий обзор

[131] Деррида Ж. Указ. соч. С. 407– 408.
[132] Там же. С. 409 – 410.
[133] Там же. С. 409 – 410.
[134] Там же. С. 409 – 410.
[135] Там же. С. 409 – 410.

понятия текста в постструктуралистский период: « Текст <…> – термин, введенный Р. Бартом для обозначения особого предмета постструктуралистской транслингвистики, в основе которой лежит принцип деконструкции и децентрации, развитый Ж. Деррида, и теория интертекстуальности Ю. Кристевой <…> постструктуралистской семиологии Т. – это неструктурированная – гетерогенная и неиерархизированная – семантическая среда, в которой отсутствуют смысловой центр, грамматика, синтаксис и коммуникативное задание; это нетелеологическое, многомерное, поливалентное, нелинейное и незавершенное пространство»[136].

В связи с данной трактовкой феномена текста возникает вопрос о роли автора в нем. Постструктуралистов не удовлетворяет иерархизированная фигура автора, довлеющая над текстом. Так, у французского философа Р. Барта рождается идея «смерти автора», эта категория вытесняется у него понятием *письмо*: «Письмо – та область неопределенности, неоднородности и уклончивости <…> где исчезает всякая самотождественность, и в первую очередь, телесная тождественность пишущего» [137]. По утверждению Барта, «удаление Автора <…> – это не просто исторический факт или эффект письма: им до основания преображается весь современный текст, <…> ныне текст создается и читается таким образом, что Автор на всех его уровнях устраняется» [138]. Однако, думается, что такая позиция не только приводит к размыванию понятия *текст,* но и является неприемлемой для восприятия литературного произведения в целом. Примечательно, что Л. Н. Толстой считал, что «цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит

[136] Косиков, Г. К. Текст // Современная западная философия. Энциклопедический словарь [Текст] / Г. К. Косиков. – М.: Культурная революция, 2009. – С. 188. – 392 с.
[137] Барт, Р. Смерть автора [Электронный ресурс] / Р. Барт. – Режим доступа: URL: http://philology.ru/literature1/barthes-94e.htm . (Дата обращения: 20.06. 2016).
[138] Там же.

иллюзию отражения жизни, есть <…> единство самобытного нравственного отношения автора к предмету… И потому писатель, который не имеет ясного, определенного и нового взгляда на мир, и тем более тот, который считает, что этого даже не нужно, не может дать художественного произведения»[139]. Толстой придает автору центральное значение, поскольку он в художественно-философской системе писателя является выразителем взглядов на мир и бытие человека в нем.

§ 4. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ ПОДХОД К ТЕКСТУ.

Французский философ, писатель, лингвист, литературный критик Ю. Кристева, опираясь на диалогизм М. М. Бахтина, представившим текст как множество голосов, из которых строится полифоническая структура, предложила понятие «интертекстуальность». В своей книге «Семиотика. Исследование семанализа» Кристева определяет интертекстуальность как «пересечение в тексте высказываний, взятых из другого текста»[140], как «перевод диахронических высказываний в синхронические»[141] и утверждает, что «всякий текст строится как мозаика цитат, всякий текст есть поглощение и трансформация другого текста»[142]. Текст у Кристевой не просто выполняет коммуникативную функцию, но еще и способен порождать новые смыслы.

Современный исследователь интертекстуальности И. П. Ильин подчёркивает: «Концепция интертекстуальности затрагивает очень широкий круг проблем. С одной стороны, ее можно рассматривать как

---

[139] Толстой, Л. Н. Полное собрание сочинений в 90 т. Юбилейное издание [Текст] / Л. Н. Толстой. – М.-Л.: Художественная литература, 1928–1958. – Т. 30. – С. 18 – 19. Далее все ссылки на тексты Л. Н. Толстого будут приводиться по этому изданию с указанием тома и страницы.

[140] Kristeva J. Указ. соч. P. 115.

[141] Там же. P. 133.

[142] Там же. P. 145.

побочный результат теоретической саморефлексии постструктурализма, с другой — она возникла в ходе критического осмысления широко распространенной художественной практики, захватившей в последние тридцать лет не только литературу, но также и другие виды искусства»[143]. Интертекстуальность позволяет охватить, таким образом, всю сферу бытования языка, интегрируясь в культурное пространство в целом.

§ 5. ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ ПОДХОД К ТЕКСТУ.

С переходом в информационную эпоху происходит распространение и усложнение медиа. Вопрос о взаимоотношениях их различных типов и бытовании текста в медиа пространстве приобретает актуальность. Явление взаимодействия медиа друг с другом в культурном универсуме представляет собой феномен *интермедиальности*. О концептах *медиа* и *интермедиальность* писали в своих исследованиях зарубежные и российские социологи и культурологи: О. Хансен-Леве[144], М. Маклюэн[145], Р. Бессон[146], А. Ю. Тимашков[147], Н. В. Тишунина[148] и другие. Термин *интермедиальность* относительно нов, он был введён в научный обиход немецким литературоведом О. Хансен-Леве в 1983 году в статье «Проблема

---

[143] Ильин, И. П. Интертекстуальность //Постмодернизм. Словарь терминов [Электронный ресурс] / И. П. Ильин. – Режим доступа: URL: http://www.terme.ru/dictionary/179/word/intertekstualnost (Дата обращения: 17. 06. 2016).
[144] Хансен-Леве. О. Указ. соч.
[145] Маклюэн. М. Указ. соч.
[146] Besson, R. Prolégomènts pour une définition de l'inermédialité [Электронный ресурс]/ R. Besson. – Режим доступа: URL: http://culturevisuelle.org/cinemadoc/2014/04/29/prolegomenes/ (Дата обращения: 21. 06. 2016).
[147] Тимашков А. Ю. Указ. соч.
[148] Тишунина Н. В. Указ. соч.

корреляции словесного и изобразительного искусств на примере русского модерна». Это слово восходит к понятию *медиа*, но в гуманитарных науках до сих пор существует дискуссия о многозначности его понимания, единой теории интермедиальности, как и единообразного понимания этого явления, до сих пор не выработалось. В самом общем смысле это понятие обозначает взаимодействие между различными видами медиа. При этом под медиа чаще всего понимают системы коммуникации разной природы.

А. Ю. Тимашков в статье «К истории понятия интермедиальности в российской и зарубежной науке», ссылаясь на опыт исследователей в данной области, пишет: « <…> не существует единого мнения о том, что такое интермедиальность. Это, в свою очередь, объясняется <…> многозначностью самого термина медиум» [149]. Тимашков обращает внимание на то, что канадский исследователь Маршалл Маклюэн, говоря о многообразии и полифункциональности медиа, предлагает интерпретацию этого понятия: «Медиа, в понимании М. Маклюэна, берут на себя функцию продолжения и усиления определенных чувств человека и становятся важным средством самоопределения человека в мире. Кроме того, способность медиа к импликации <…> и их гибридизация – то есть сочетание двух медиа, ''момент истины и откровения, рождающий новые формы […], момент свободы и пробуждения из обычного оцепенения и немоты, в которые сами же медиа повергают наши чувства'' – позволяют людям ощутить системность мира, приблизиться к пониманию его целостности» [150]. Предваряя обзор понятия интермедиальности, Тимашков отмечает: «В самом общем смысле интермедиальность означает некие

[149] Тимашков А. Ю. Указ. соч. С. 24.
[150] Там же. С. 23.

взаимодействия, возникающие между медиа»[151]. Затем он пишет, что «в исследованиях медиа в культурсемиотическом аспекте выделяют по крайней мере четыре варианта понимания интермедиальности и, соответственно, подходов к его изучению <...> :

1. Интермедиальность как синтез медиа, результатом которого становится возникновение некого единства – *Gesamtkunstwek'a*. Такой подход предполагает выделение ''номомедиальных'' форм как результата дифференциации в обществе и эстетике <…>.

2. Трансмедиальная интермедиальность понимается как соотношение проявлений одного и того же нарратива в разных т. н. ''медиальных субстратах'' – медиа (например, воплощение одного и того же сюжета средствами различных видов искусства) <…>.

3. Трансформационная интермедиальность. Здесь речь идет о репрезентации одного медиума другим, и такая репрезентация предполагает перевод с одной знаковой системы в другую, своеобразную трансформацию информации при переходе в другой медиум <…>.

4. Онтологическая интермедиальность предполагает наличие неких общих и отличных черт у различных медиа, например, музыкальности поэзии или театральности прозы, обусловленных свойствами этих медиа и свидетельствующих об их системном характере»[152].

Российский культуролог Н. В. Тишунина в своем докладе «Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований» дает определения терминам *медиа* и *интермедиальность*: «<…> ‘’медиа'' определяются как каналы художественных коммуникаций между языками разных видов искусств.

[151] Там же. С. 21.
[152] Там же. С. 24 – 25.

<…> В узком смысле интермедиальность – это особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств <…> о природе термина, можно сделать вывод:

1. Интермедиальность – это особый способ организации художественного текста;

2. Интермедиальность – это специфическая методология анализа как отдельного художественного произведения, так и языка художственной культуры в целом, опирающаяся на принципы междисциплинарных исследований»[153].

Таким образом, комплексное и многомерное понятие интермедиальности актуализирует не только вопрос о взаимодействии медиа, но и о бытовании текста в интермедиальном пространстве. Однако следует заметить, что применительно к литературоведению, где речь идет об обработке художественного текста различными типами медиа, трансмедиальную, трансформационную и онтологическую стратегии интермедиальности, очевидно, необходимо признать наиболее продуктивными.

Само явление интермедиальности, по нашему мнению, целесообразно определить следующим образом:

1) как воспроизведение одного медиа продукта в рамках и средствами другого медиа (например, иллюстрирование, инсценировка, экранизация текста литературного произведения);

2) как проявление элементов одного медиа в пространстве другого медиа (например, музыкальные, живописно-изобразительные мотивы в литературном произведении, использование элементов кинематографа на театральной сцене или театра в кино);

[153] Тишунина Н. И. Указ соч. С. 152–153.

3) как обработку одного медиа продукта другим медиа, не приводящее к его мутации (например, фотографирование литературного произведения или различные виды его оцифровки).

В связи с этим возникает потребность дать новое определение понятию текст, такое, которое отражало бы специфику этого феномена в медиа среде. Но прежде необходимо также принять во внимание тот факт, что между текстом и медиа пространством возможны два основных типа отношений:

1) переход текста в иную среду без изменений (оцифровывание, копирование, запись на видео и аудио носители, чтение текста на радио, телевидении, он-лайн);

2) переход текста в иную среду с трансформацией (иллюстрации к произведениям, инсценировки, экранизации). При трансформации происходит мутация исходного текста и порождение нового, преобразованного текста. Это может привести к изменению как формы исходного текста, так и его смыслового содержания.

Принимая во внимание все выше изложенные факторы, феномен текста в интермедиальном пространстве, по нашему мнению, целесообразно определить следующим образом.

Текст в интермедиальном пространстве – это нелинейная, гибкая структура, способная трансформироваться под влиянием медиа среды и принимать форму того или иного медиа.

При таком подходе *текстом* уместно считать картину, рисунок, иллюстрацию, спектакль, кинофильм, телесериал, инсценировку и экранизацию литературного произведения.

ГЛАВА III

СИСТЕМА ФИЛОСОФСКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Л. Н. ТОЛСТОГО

§ 1. О РОМАНЕ Л. Н. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР» (1863 – 1868).

Роман-эпопея Л. Н. Толстого «Война и мир» [9–12] – беспрецедентное по объёму, по масштабу и по количеству затронутых в нём проблем произведение. Это полижанровая по своей структуре книга. Сюжетные линии переплетаются в ней с философско-публицистическими главами, а собственно авторские рассуждения соседствуют на страницах романа с рефлексией персонажей и их нравственными исканиями. Спектр тем и проблем, волнующих писателя и нашедших отражение в книге, чрезвычайно широк и многообразен. В сферу интересов Толстого попадают вопросы жизни, мира, войны, истории.

Жизнь рассматривается как в масштабе универсума, так и в рамках отдельной человеческой личности. Для классика одинаково важны и глобальные проблемы мирового значения, и отдельные поступки конкретного человека, поставленного волей автора в определённые ситуации. События и действия персонажей у Толстого подчинены не столько логике общественно-политического и исторического развития, сколько детерминированы влиянием неких трансцендентных, провиденциальных сил.

В романе показаны два противопоставленных друг другу мира, живущих по разным законам. Один – мир общественно-политический, существующий по искусственно созданным канонам, показан в статике, а другой – мир космологический, развивающийся по естественным вселенским законам, изображён в динамике. Оба мира населены

персонажами, но одни из них всегда чувствуют свою органическую связь с универсумом, их тяготит ложная жизнь социума, а для других, утративших эту связь, искусственная среда бытования, созданная социумом, стала нормой. Главные герои романа, жаждущие вселенской гармонии, проходя через множество испытаний, ищут истину земного существования. На пути поиска этой истины перед героями неизбежно возникают философские проблемы, предложенные писателем: рождение, смерть, любовь, природа.

Филолог, литературовед В. Я. Линков в своей статье «Победа над смертью» пишет: «По убеждению автора ''Войны и мира'', самая главная жизненная истина доступна каждому человеку и получает он ее не от других людей. Ни один человек не может научить другого и открыть ему высшее счастье <…> Высшую истину никто, кроме Бога, ему не может предписать. Но человек не просто слепо принимает предписанное как догму, а постигает как истину. Ее главным проводником является то, что сопутствует всем без исключения на жизненном поприще: рождение, смерть, любовь, природа» [154].

Центральные персонажи книги Андрей Болконский и Пьер Безухов, приближаясь к постижению истины бытия, становятся свидетелями рождения и смерти, им открываются вечные законы природы и счастье любви.

Взгляд Толстого на рождение, совершающееся согласно высшему вселенскому закону, приравненному писателем к воле Божьей, нашёл своё художественное воплощение, например, в сцене родов «маленькой княгини» Лизы Болконской, где подчеркивается, что при рождении ребёнка господствовало «сознание чего-то великого, непостижимого… ». Всё происходящее описывается реакциями окружающих роженицу людей, в частности, это событие производит в душе князя Андрея

[154] Линков В. Я. Указ соч. С. 85 – 86.

сильное эмоциональное потрясение, заставляющее его по-детски заплакать. Одновременно князь Андрей видит смерть своей жены, но провиденциальное значение этого события ещё не осознано им. Психологические реакции князя Андрея на два эти события переданы автором описанием его душевного состояния: « Вдруг страшный крик <…> раздался в соседней комнате. <…> Когда он вдруг понял всё радостное значение этого крика, слёзы задушили его, и он, облокотившись обеими руками на подоконник, всхлипывая, заплакал, как плачут дети. <…> Через три дня отпевали маленькую княгиню, и прощаясь с нею, князь Андрей <…> почувствовал, что в душе его оторвалось что-то, что он виноват в вине, которую ему не поправить и не забыть. Он не мог плакать» [10; 40 – 41].

Проблема смерти, вопросы её осмысления и изображения умирания человека волновали Толстого. На одного из главных героев, князя Андрея, автор романа возлагает важнейшую миссию ухода человека из жизни и постижение истины перед лицом смерти. Находясь на грани жизни и смерти, Болконский просит достать ему Евангелие: «Он вспомнил, что у него было теперь новое счастье и что это счастье имело что-то такое общее с Евангелием» [11;385]. Раненым князем Андреем овладевали «разнообразные мысли и представления» о счастье, о любви, о Боге: « Да, мне открылось новое счастье, неотъемлемое от человека <…> Счастье, находящееся вне материальных сил, вне материальных внешних влияний на человека, счастье одной души, счастье любви! Понять его может всякий человек, но сознать и предписать его мог только один Бог» [11; 386]. «…Любовь есть Бог, и умереть – значит мне, частице любви, вернуться к общему и вечному источнику» [11; 63].

В серии сцен, где изображено умирание Болконского, писатель развёртывает детальное полотно величественного события ухода

человека из жизни, происходящего так же, как и его рождение по воле Божьей. В этих эпизодах с особым мастерством запечатлены пограничные состояния сознания и бреда, сон и явь, акты борьбы между желанием жизни и открывающейся истиной смерти. Князю Андрею незадолго до смерти снится сон, в котором он умер. Это сновидение, по мысли автора, должно помочь герою постичь сакральный и величественный смысл предстоящего ухода. Во сне важен символ двери, через которую вошло *«оно»* : «*Оно* вошло, и оно есть *смерть*. <…> Я умер – я проснулся. Да, смерть – пробуждение. <…> С этого дня началось для князя Андрея вместе с пробуждением от сна – пробуждение от жизни» [12; 64]. Образ отворившейся двери – это метафора перехода в иной мир. Сама смерть здесь осмысляется как «пробуждение от жизни», пробуждение символически означает понимание жизни истинной в отличие от ложной, это – постижение истины бытия князем Андреем Болконским.

Пьеру экзистенциальный ужас смерти открывается, когда он оказывается в плену, во власти французов. Наблюдая расстрел осуждённых за поджоги в Москве, находясь в тупом недоумении, Пьер не может найти рациональное объяснение происходящему: «На всех лицах русских, на лицах французских солдат, офицеров, всех без исключения, он читал такой же испуг, ужас и борьбу, какие были в его сердце. ''Да кто же это делает наконец? Они все страдают, так же, как и я. Кто же? Кто же?'' на секунду блеснуло в душе Пьера. <…> С той минуты, как Пьер увидал это страшное убийство совершенное людьми, не хотевшими это делать, в душе его как будто вдруг выдернута была та пружина, на которой всё держалось и представлялось живым, и всё завалилось в кучу бессмысленного сора. В нем <…> уничтожилась вера и в благоустройство мира, и в человеческую, и в свою душу, и в Бога. <…> он чувствовал, что не его вина была причиной того, что мир завалился в

его глазах, и остались одни бессмысленные развалины. Он чувствовал, что возвратиться к вере в жизнь – не в его власти» [12; 41, 44].

Для Пьера новое жизнепонимание связано с образом Платона Каратаева. Встреча с ним в плену способствовала тому, что «прежде разрушенный мир теперь с новой красотой, на каких-то новых и незыблемых основах, воздвигался в его душе» [12; 48]. Каратаев принимал жизнь как данность от Бога, полагаясь во всём на чувства и веру, а не на разум. Он жил просто, естественно, ничему не противясь. Такое каратаевское приятие всего сущего научило Пьера тоже не противиться судьбе, видеть во всём высший провиденциальный закон: «В плену, в балагане, Пьер узнал не умом, а всем существом своим, жизнью, что человек сотворен для счастья, что счастье в нем самом, в удовлетворении естественных человеческих потребностей, и что все несчастье происходит не от недостатка, а от излишка; <…> он узнал еще новую, утешительную истину – он узнал, что на свете нет ничего страшного» [12;152].

У Толстого любовь – это духовная сила, посредством которой происходит единение человека со всем сущим, она возвышает его, ведет к гармоническому единству с природой и другими людьми, к общему благу. Жизнь без любви для него «не истинная», а «павшая, безнадежно испорченная». Секрет счастья заключается не в эгоизме, а в любви, в самоотвержении.

Концепт любви подразделяется у писателя на несколько категорий:

– любовь ко всему сущему (отношение «Я – Универсум);

– любовь между людьми (отношение «Я – Социум»);

– любовь – взаимоотношения между мужчиной и женщиной.

На страницах романа-эпопеи «Война и мир» он разделяет любовь на высшую «божескую», которая не меняется с течением времени, и

низшую «человеческую», которая переменчива, как сама натура человека, но вместе с тем она теплая и живая.

Примечательно, что в состоянии между жизнью и смертью, князь Андрей постигает истину Божеской любви: «Да, любовь (думал он опять с совершенной ясностью), но не та любовь, которая любит за что-нибудь, для чего-нибудь или почему-нибудь, но та любовь, которую я испытал в первый раз, когда, умирая, я увидал своего врага и всё-таки полюбил его. Я испытал то чувство любви, которая есть самая сущность души и для которой не нужно предмета. Я и теперь испытываю это блаженное чувство. Любить ближних, любить врагов своих. Всё любить – любить Бога во всех проявлениях. Любить человека дорогого можно человеческой любовью; но только врага можно любить любовью Божеской. <…> Любя человеческой любовью, можно от любви перейти к ненависти; но Божеская любовь не может измениться. Ничто, ни смерть, ничто не может разрушить ее. Она есть сущность души» [11; 386 -387].

Пьер Безухов, так же как и Андрей Болконский, открывает истину в безграничной любви ко всему сущему, к Богу: «Жизнь есть всё. Жизнь есть Бог. Все перемещается и движется, и это движение есть Бог. И пока есть жизнь, есть наслаждение самосознания Божества. Любить жизнь, любить Бога. Труднее и блаженнее всего любить эту жизнь в своих страданиях, в безвинности страданий» [12; 158].

Любовь в Наташе Ростовой эволюционирует от детской влюблённости в Бориса Друбецкого, до первого искреннего, серьёзного чувства к Андрею Болконскому, которое впоследствии сменяется супружеской, глубокой, сердечной привязанностью к Пьеру и заботливой материнской любовью к детям, пройдя через безрассудное увлечение Анатолем Курагиным.

Истинная любовь, по мнению Толстого, является источником счастья, общего блага жизни людей.

Для Толстого природа, наряду с любовью, рождением и смертью, одна из четырёх категорий, ведущих к познанию истины человеческой жизни. Он рассматривал её с этической, эстетической и философской стороны вопроса.

Французская исследовательница Клер Делоней видит «параллель между тем, как герой воспринимает природу, и тем, какое представление о жизни, он получает с помощью разума и чувств» [155]. Она утверждает: «Природа говорит с человеком в определённые моменты его жизни <…> она отчасти открывает ему истину <…> В повествовательной ткани текста природа всегда выполняет важную функцию <…> увиденная глазами персонажа, она всегда предстает как мироощущение, свойственное тем героям, которые в некоторой степени передает мировоззрение автора» [156]. Противопоставляя искусственный, эстетизированный *пейзаж* естественной дикой *природе*, К. Делоней приходит к выводу о том, что «именно в переходе от пейзажа к природе заключается одна из форм постижения истины»[157].

Важнейшим художественным открытием Толстого является применение принципа диалектики субъективного и объективного. Пейзаж у писателя создаётся по законам диалектики, в этом и проявляется его новое качество. Подлинность пейзажа достигается психологическим реализмом его метода.

Показать органическую неотделимость человека от природы автору романа удалось при помощи целого комплекса поэтико-стилистических средств.

Говоря о художественных приёмах писателя, литературовед

[155] Delaunay, C. Cit. op. P. 9.
[156] Ipid. P. 21.
[157] Ipid. P. 21.

Е. Н. Купреянова в работе «Эстетика Л. Н. Толстого» замечает: «В пейзажах Толстого (и не только в пейзажах) снимается грань между «изображением» внешнего и «выражением» внутреннего. Снимается в той мере, в какой внешнее и внутреннее, субъективное и объективное психически совмещаются в акте и процессе непосредственного созерцания и переживания»[158], при этом «пейзажное изображение при всей своей кажущейся и максимальной объективности строится от восприятия к воспринимаемому, а не наоборот»[159]. «Он (пейзаж – С.А.) никогда не остается только «картиной», «видом» природы, только эмоциональным фоном психологического действия. Пейзаж Толстого <…> через психологию героя включен в само это действие, составляет его собственную часть, ибо жизнь природы и процесс ее психического отражения слиты в нем в нерасторжимое смысловое единство»[160].

Природа бесконечна, многообразна, переменчива в пространстве и времени и является нормой нравственности и естественности. Она сопутствует жизнедеятельности человека, помогает ему совершенствоваться, обогащая его духовный мир. Для него природа – источник трансцендентных знаний о мироздании, о вселенной.

Герои произведений Толстого, ощутив свою сопричастность к макрокосмосу, к бесконечности, меняются, развиваются, становятся духовно богаче, ближе к постижению истины. Персонажи, значимые для писателя, ищущие смысл жизни, такие как Пьер Безухов, Андрей Болконский, Наташа Ростова органически сливаются с миром природы. Они улавливают гармонию, бесконечность, красоту природы, их душа созвучна ей.

Пьеру в плену, чувствующему свою сопричастность к космическим силам природы, открывается истина о бессмертии его души: «Поймали

---

[158] Купреянова Е. Н. Указ. соч. С. 138.
[159] Там же. С 147.
[160] Там же. С. 153.

меня, заперли меня. В плену держат меня. Кого меня? Меня? Меня – мою бессмертную душу! Ха, ха, ха!.. <…> Леса и поля, невиданные прежде вне расположения лагеря, открывались теперь вдали. И еще дальше этих лесов и полей виднелась светлая, колеблющаяся, зовущая в себя бесконечная даль. Пьер взглянул в небо, в глубь уходящих, играющих звезд. ''И все это мое, и все это во мне, и все это я!'' – думал Пьер» [12 ; 105 – 106].

Андрея Болконского избавляет от жажды славы, тщеславных мечтаний «неизмеримо высокое» небо Аустерлица, весенний пейзаж в Отрадном и помогает выйти из духовного кризиса. Наташа, всем существом растворённая в природе, заражает окружающих жизнелюбием и радостью бытия.

Высший экзистенциальный смысл бытия становится доступным героям романа-эпопеи благодаря глубине духовной жизни, открытости их души универсуму. При этом рационалистический принцип постижения истинного смысла жизни сменяется интуитивно-чувственным, приводя их к вере.

Исследователь творчества Л. Н. Толстого И. Б. Мардов в книге «Лев Толстой на вершинах жизни» пишет: «В человеке есть высшая душа и есть низшая душа, но при этом он един и целостен. <…> У Толстого целостность человека обеспечивается единством жизни.

Жизнь для Толстого – одна и та же и в высшей и в низшей душе. Но одна жизнь подлинная, истинная, другая подобие ее, жизнь смертная»[161]. «У человека в жизни, говорит Толстой, два пути: путь страстей и похотей и путь смысла и совести – он же Веры»[162].

Болконский и Безухов проходят стадии духовного развития, нравственно совершенствуясь, и это отвечает потребностям их «высшей

[161] Мардов И. Б. Указ. соч. С. 52.
[162] Там же. С. 22.

души». Такие персонажи как, например, Элен и Анатоль Курагины, князь Василий, Анна Павловна Шерер живут по требованиям «низшей души» и поэтому оказываются в плену у собственного эгоизма, предаваясь страстям. По принципу «высшей» и «низшей» души решены Толстым и противопоставлены друг другу образы Кутузова и Наполеона.

Импульсами нравственного роста, выводящими на новый уровень духовного развития, являются для князя Андрея «небо Аустерлица», рождение сына, смерть жены, картины весенней природы в Отрадном, встреча с Наташей Ростовой, зародившееся чувство любви к ней, возращение счастья жизни, участие в Бородинском сражении и смерть.

Поиск смысла жизни Пьером сопряжён с потерями и обретениями, очарованиями и разочарованиями, связан с событиями телесной и духовной жизни. Постижение истины у него, как и у князя Андрея, протекает стадиально: светские кутежи в Петербурге, смерть отца, женитьба на Элен, дуэль с Долоховым, знакомство с Баздеевым и увлечение масонством, присутствие на поле сражения в Бородине, скитания по Москве с целью убить Наполеона, плен, встреча с Платоном Каратаевым, повлекшая за собой изменение миропонимания, счастливая семейная жизнь с Наташей в окружении детей.

Наташа Ростова – воплощение нравственной чистоты, естественности, непосредственности и жизнелюбия. Её поступки направлены на заботу о людях. Она способна пробуждать в них светлую, радостную энергию жизни, утешать, приходить на помощь страдающим.

В. Я. Линков в статье «Наташа Ростова (‘’живая жизнь’’)» отмечает: «… обращает на себя внимание соединение любви, жизни, поэзии. Эти три начала слиты в Наташе. Для Толстого это три начала нераздельные стороны одной сущности. Каждая из них – и любовь, и жизнь, и поэзия – требует от человека особой способности – понимания <…> Наташа наделена даром понимания в высшей степени. Она обладает не только

музыкальным слухом, но и абсолютным слухом на душевные движения окружающих[163] <…> Душевная чуткость Наташи, ''открытость ее души'' делают возможным естественное проникновение ее и в самую суть национального, народного»[164].

Философский и нравственно-психологический аспект проявляется и в мелких фактах жизни конкретной личности, и в глобальных социально-исторических процессах. Такой подход находит отражение и в изображении судеб героев, и в воссоздании картин наполеоновских войн, и в провиденциальной концепции истории движения и развития цивилизаций.

Рассуждая об истории, Толстой предъявляет читателю свою индивидуальную философско-этическую концепцию истории: «Предмет истории есть жизнь народов и человечества. Непосредственно уловить и объять словом – описать жизнь не только человечества, но одного народа, представляется невозможным» [12; 296]. «Движения народов производят не власть, не умственная деятельность, даже не соединение того и другого, как то думали историки, но деятельность всех людей, принимающих участие в событии <…> В нравственном отношении причиною события представляется власть; в физическом отношении, – те, которые подчиняются власти. Но так как нравственная деятельность немыслима без физической, то причина события находится ни в той, ни в другой, а в соединении обеих <…> глядя на человека, как на предмет наблюдения с какой бы то ни было точки зрения, - богословской, исторической, этической, - мы находим общий закон необходимости, которому он подлежит так же, как и все существующее» [12; 322 – 323].

Причину победы русского народа над наполеоновской армией Толстой видит в нравственно-моральном превосходстве над

---

[163] Линков, В. Я. Наташа Ростова (''живая жизнь'') [Текст] // «Война и мир» Л. Толстого / В. Я. Линков. – М.: МГУ, Высшая школа, 2003. – С. 85. – С. 84 – 86.
[164] Там же. С. 86.

противником. Духовная энергия, сплотившая русских людей в борьбе с врагом, объявляется той силой, которая способна одержать победу над более сильным в количественном и техническом отношении войском.

Литературовед Г. Я Галаган в своей работе «Л. Н. Толстой. Художественно-этические искания» пишет: «Высшая ''надысторическая'' сила, перед которой бессилен разум, оказывается подвластной нравственному чувству, несущему в себе ту энергию жизни, которая противостоит силам произвола. В Бородинском сражении нравственная сила суммы однородных влечений армии Наполеона была истощена сильнейшим по духу противником»[165].

Из приведённых цитат явствует, что движение истории подчиняется высшим провиденциальным законам и что нравственная сила добра побеждает произвол зла, является духовной силой единения людей.

Таков основной круг тем и философско-антропологических проблем, затронутых Л. Н. Толстым в эпическом романе «Война и мир». При этом организующим принципом поэтики романа, его структуры является использование автором как художественных так и публицистических элементов.

§ 2. О РОМАНЕ Л.Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА» (1873 – 1877)

Книга Л. Н. Толстого «Анна Каренина» [18 – 19] - это роман с широкой социально-исторической и философской проблематикой. В этом произведении автор рассматривает общественные отношения в современной ему эпохе сквозь призму семейных. Это и либеральные реформы, и демократизация, и технический прогресс, и «женский

[165]Галаган Г. Я. Указ. соч. С. 91.

вопрос», во время, «когда всё переворотилось и только укладывается». Социальная проблематика тесно сцеплена с философскими вопросами морали и этики, всегда живо волновавшими классика.

Писатель В. В. Набоков в книге «Лекции по русской литературе» заявляет: «Толстой – непревзойденный русский прозаик. <…> Поначалу может показаться, что проза Толстого насквозь пронизана его учением. На самом же деле его проповедь, вялая и расплывчатая, не имела ничего общего с политикой, а творчество отличает такая могучая, хищная сила, оригинальность и общечеловеческий смысл, что оно попросту вытеснило его учение. В сущности, Толстого-мыслителя всегда занимали лишь две темы: Жизнь и Смерть. А этих тем не избежит ни один художник»[166].

Подобная интерпретация философско-идеологических взглядов Толстого, их фактическое игнорирование, выглядит неубедительно. В действительности важные для Толстого-мыслителя вопросы смысла жизни, бытия человека, рассматриваемые писателем посредством категорий рождения, смерти, любви, природы, неизменно актуализируются в его творчестве, в том числе в романе «Анна Каренина». У Толстого онтологические вопросы неизбежно сталкиваются с социальными. Как показано в произведениях писателя в мире действуют высшие вселенские законы, по которым течёт жизнь, и отступление от них приводит, как правило, к гибели героев высоконравственных , живущих по требованиям «высшей души». Но жизнь по законам социума устроена иначе: по искусственным канонам, созданным для удовлетворения страстей и потребностей людей с «низшей душой». И если человек, ощущая внутри себя высшие законы бытия и стремясь жить по ним, неизбежно сталкивается в социальной

[166] Набоков, В. В. Лекции по русской литературе [Текст] / В. В. Набоков. –СПб.: АЗБУКА-КЛАССИКА, 2010. – С. 219 – 220. – 448 с.

среде с ложными общественными канонами, то у него возникает неразрешимый внутренний конфликт. Тогда для него существуют два пути: смерть как выход из бессмыслицы жизни (Анна Каренина) или обретение веры как некоего трансцендентного знания о жизни (Левин).

Толстой был уверен, что истина доступна любому человеку, так как она априорно трансцендентна. Истина в отличие от научных концепций и теорий не требует от людей специальных знаний. Они постигают её на собственном опыте, проходя путь жизни. И рождение и смерть являются важнейшими точками на этом земном пути.

В романе «Анна Каренина» ситуация рождения человека репрезентирована дважды. О родах самой Анны докладывает её мужу Каренину слуга: «Вчера разрешились благополучно» [18; 432]. Избирая форму сообщения, а не эпизода, автор намерен показать, что в данном случае появление на свет человека никем из персонажей не осознаётся как великое и торжественное событие, ведь новорожденная – плод грехопадения Анны.

Сцена появления на свет сына Левина и Кити контрастирует с предыдущей. Писатель целой серией эпизодов фиксирует психологическое состояние беременной Кити. Тончайшей нюансировкой её ментально-эмотивного настроя он манифестирует душевную работу, совершающуюся внутри героини: «Она теперь ясно сознавала зарождение в себе нового чувства любви к будущему, отчасти для нее уже настоящему ребенку и с наслаждением прислушивалась к этому чувству <…> Часто ей бывало больно от этого, но вместе с тем хотелось смеяться от странной новой радости» [19; 247]. « <…> она, не шевелясь, в ожидании величайшего события в жизни женщины, лежала подле него <…> Она страдала, жаловалась, и торжествовала этими страданиями, и радовалась ими, и любила их» [19; 285 – 286]. Лейтмотивом звучат слова Левина: «Господи, помилуй! прости,

помоги!». В устах ещё неверующего Левина это обращение к Богу звучит как некое трансцендентное, априорное, интуитивное предчувствие существования Всевышнего. «К кому же ему было обращаться, как не к Тому, в Чьих руках он чувствовал себя, свою душу и свою любовь?» - констатирует автор [19; 286].

Игнорируя натуралистический аспект процесса родов, Толстой обращает внимание на духовно-нравственную составляющую события рождения человека. Поэт А. А. Фет, друг и современник писателя, восхищавшийся его художественным даром, так писал об этом: «<…> какая художницкая дерзость – описание родов. Ведь этого никто от сотворения мира не делал и не делает. Дураки закричат о реализме Флобера, а тут всё идеально»[167].

В романе встречаются как естественная смерть (от чахотки умирает Николай Левин), так и насильственная (это суицид Анны Карениной).

Смерть брата Николая вызывает в Левине желание рационального постижения этого факта. Но он чувствует себя неспособным разрешить эту загадку усилием мысли: «Левин невольно думал вместе с ним о том, что такое совершается теперь в нем <…> он чувствовал себя совершенно холодным и не испытывал ни горя, ни потери, ни еще меньше жалости к брату. Если было у него чувство к брату теперь, то скорее зависть за то знание, которое имеет теперь умирающий, но которого он не может иметь» [19; 70 – 71]. Умирание брата Николая вызывает в Левине экзистенциальный ужас небытия после ухода человека из жизни: «Вид брата и близость к смерти возобновили в душе Левина то чувство ужаса пред неразгаданностью и вместе близостью и неизбежностью смерти<…>» [19;74].

---

[167] Фет, А. А. [Текст] // Л. Н. Толстой. Переписка с русскими писателями / Сост. С. Розанова. – М.: Художественная литература, 1962. – С. 336. – 720 с.

Самоубийство Анны, вызванное душевными муками (разладом её совести с содеянным ею), мотивировано нарушением нравственного закона. На это указывает и библейский эпиграф книги «Мне отмщение, и Аз воздам», и ее обращение к Богу перед смертью: ''Нет, я не дам тебе мучать себя'', - подумала она, обращаясь с угрозой не к нему, не к самой себе, а к тому, кто заставлял ее мучаться, и пошла по платформе мимо станции. <…> и я накажу его и избавлюсь от всех и от себя'' [19; 347]. Исследователь творчества Толстого Б. М. Эйхенбаум в своей работе «Лев Толстой. Семидесятые годы» писал о происхождении и смысле эпиграфа к «Анне Карениной» следующее: «…Анна страдает и погибает не от внешних причин – не от того, что общество ее осуждает, а муж не дает развода, но от самой страсти, от вселившегося в нее ‘’злого духа'' <…> Эта страсть и есть то ''дурное'', о чем говорил Толстой <…>, а страдания Анны и Вронского – то ''горькое, что идет не от людей, а от бога''»[168].

После свершившийся любовной коллизии, многое перечувствовав и перестрадав, Анна осознаёт невозможность жить в таком положении, в каком оказалась она: «''Да, на чем я остановилась? На том, что я не могу придумать положения, в котором жизнь не была бы мученьем, что все мы созданы затем, чтобы мучиться, и что мы все знаем это и все придумываем средства, как бы обмануть себя. А когда видишь правду, что же делать?''<…> ''Избавиться от того, что беспокоит'', - повторяла Анна. <…> ''Да, очень беспокоит меня, и на то дан разум, чтоб избавиться; стало быть, надо избавиться. Отчего же не потушить свечу, когда смотреть больше нечего, когда гадко смотреть на все это? Но как? <…> Все неправда, все ложь, все обман, все зло!..'' <…> ''Где я? Что я делаю? Зачем?'' <…> ''Господи, прости мне все!'' – проговорила она, чувствуя невозможность борьбы. И свеча, при которой она читала

[168] Эйхенбаум Б.М. Указ. соч. С. 671.

исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь, светом, осветила ей все то, что прежде было во мраке, затрещала, стала меркнуть и навсегда потухла» [19; 346 -349].

Внутренняя речь Анны обрывочна, диалогична, построена на вопросно-ответных репликах. Это придает глубокий драматизм картине, предшествующей её роковому решению. Образы-символы, которыми наполнен эпизод перед самоубийством, (дама, говорящая по-французски; мужичок, работающий с железом) служат предвестниками грядущего несчастья.

Многомерный образ-символ свечи – это поэтическая аллегория человеческой жизни, излюбленный автором сквозной художественный приём, неоднократно встречающийся на страницах его литературных произведений. В «Анне Карениной» образ свечи встречается дважды, при рождении сына у Левина (начало родов у Кити ознаменовывается зажжением свечи) и при самоубийстве Анны («вспыхнувшая ярким светом», а затем «потухшая свеча» – это развёрнутая метафора, на символическом уровне означает исход её жизни, превратившуюся в ложь и муки).

В романе отразилась толстовская концепция любви, его взгляды на роль женщины, на нормы «естественности» и «искусственности». В книге автор фокусирует внимание на жизни трёх семей, в каждой из которых любовь представлена по-разному. У Константина Левина и Кити отношения построены на любви-взаимопонимании, у Стивы Облонского и Долли – любовь-терпение, у Карениных любовь замещена супружеским долгом. Союз Анны и Вронского основан на любви-страсти, которая в конечном итоге приводит к трагическому финалу. Остальные взаимоотношения между мужчиной и женщиной (например, Кознышев – Варенька, Николай Левин – Марья Николаевна) служат

фоном и способствуют наиболее полному раскрытию толстовских взглядов по вопросам любви, семьи и брака.

Любовь страстная, как у Анны и Вронского, по мнению писателя, губительна для людей, она приводит к трагическим последствиям (к убийствам и самоубийствам), к психологическим травмам, полученным вследствие разрушения семьи, отчего страдают дети, близкие, участники любовной истории.

Любовь-взаимопонимание у Левина и Кити противопоставлена страстной. Долли по отношению к мужу Стиве Облонскому проявляет добродетельную христианскую любовь-терпение.

Каренин осознает по отношению к Анне, совершившей грехопадение и поправшей брачные узы, скрепленные церковью, обязанность супружеского долга, но ответственность за семью перед Богом у него основана на логике христианских догм, а не на искреннем чувстве, как у Долли.

Роль женщины, по Толстому, заключается в том, чтобы исполнять высокую миссию жены и матери, хранительницы семейного счастья и любви, предписанную ей высшими законами универсума.

Толстой убежден в том, что человек должен жить по естественным законам природы, ибо сам является неотъемлемой частью ее космоса.

Левин, живя в деревне, органически сливается с миром природы, его душа гармонирует с ней, улавливает ее красоту и бесконечность. Выйти из экзистенциального тупика помогают Левину и силы природы, и общение с крестьянским миром. Мужик Фёдор рассказывает ему о «правдивом старике Фоканыче», который «для души живёт, Бога помнит». Так, герой обретает смысл земного существования в вере, в делах добра и любви.

Жизнь Анны, преимущественно протекающая в городе, контрастирует с естественным бытием человека на лоне природы.

Пейзаж, окружающий ее, всегда окультурен, преобразован деятельностью человека. А такая естественная природная стихия, как метель, возникающая при зарождении ее любви-страсти к Вронскому, символизирует ее будущую погибель.

Л. Н. Толстой показывает, что конфликт между жизнью естественной, в которой важны категории рождения, смерти, любви, природы, и искусственной, законы которой придуманы социумом, неизбежен, и это проявляется на всех уровнях поэтики и проблематики романа.

§ 3. О ПОВЕСТИ Л. Н. ТОЛСТОГО «СМЕРТЬ ИВАНА ИЛЬИЧА» (1886)

«Смерть Ивана Ильича» написана Л. Н. Толстым, уже пережившим арзамасский духовный кризис, открывший ему тщету и бессмысленность жизни, уничтожаемой смертью. Повесть во многом стала итогом художественно-этической рефлексии писателя-мыслителя, направленной на поиски высшей истины человеческого бытия, которая не отрицалась бы фактом физической смерти. Поэтому представляется закономерным то обстоятельство, что ключевыми философско-антропологическими категориями, нашедшими отражение в произведении, стали смерть и любовь.

Тематика "Смерти Ивана Ильича" танатологическая, а повесть – это история не только физического умирания человека, но и его духовного возрождения.

Изначально ее главный герой Иван Ильич Головин – такой же обыватель, как и его коллеги, думающие только о себе, не понимающие всю глубину явления смерти человека и описанные Толстым с уничтожающей иронией. Почти каждый из сослуживцев покойного

испытывает «чувство радости о том, что умер он, а не я» [26; 62] и считает, «будто смерть была такое приключение, которое свойственно только Ивану Ильичу, но совсем не свойственна ему» [26; 67]. Центральный персонаж также всю жизнь заботится лишь о росте материального благополучия. Примечательно, что именно забота о благоустройстве домашнего быта приводит персонажа к травме, в итоге обернувшейся для него смертельной болезнью: «Раз он влез на лесенку, чтобы, показать непонимающему обойщику, как он хочет драпировать, оступился и упал, но <…> только боком стукнулся об ручку рамы» [26; 79]. Сначала это был «просто синяк» [26; 80] от удара, но потом появились «странный вкус во рту» и неловкость «в левой стороне живота» [26; 82], «боль в боку», которая «всё томила, всё как будто усиливалась, становилась постоянной» [26; 87], «физические мучительные страдания и с страданиями сознание неизбежной, близкой погибели» [26; 111] и лишь перед самым концом смирение и приятие боли «ну что ж, пускай боль» [26; 113] духовное освобождение от смерти, когда уже «страха никакого не было, потому что и смерти не было» [26; 113].

Таким образом его болезнь предопределена на нравственном уровне и обусловлена неверными ценностными ориентирами, поскольку в системе художественно-этических взглядов Толстого феномен смерти напрямую связан с проблемой смысла и цели земного бытия человека. Думается, что Иван Ильич неслучайно сначала хочет вылечиться, чтобы «жить, как <…> прежде: хорошо, приятно" [26; 106].

При рассмотрении проблемы соотнесения вопроса о смысле и цели бытия человека и истории частной жизни героя повести глубоко символичной представляется надпись на брелоках, которые Иван Ильич заказал по выходе из училища правоведения. Латинская надпись на них гласит: "Respice finem"[26; 70], – а это изречение можно перевести и как

«предвидь конец», «помни о конце» и как "помни о цели". Такую нравственную максиму ставит перед персонажем автор повести. Однако с годами цель жизни главного героя сводится лишь к приобретению материальных благ, к карьерному росту, к обустройству быта и к получению обывательских удовольствий. Именно с надеждой на возвращение к такой жизни и на избавление от боли сначала связано желание Ивана Ильича избавиться от страданий, причиняемых болезнью. При этом собственный организм он рассматривает как механизм, который можно поправить. В его мыслях «происходило то желанное исправление слепой кишки. Всасывалось, выбрасывалось, восстановлялась правильная деятельность <…> Он вспомнил о лекарстве <…> принял его <…> прислушиваясь к тому <…>, как оно уничтожает боль» [26; 90–91]. Интересно, что аналогичной точки зрения придерживаются и доктора (например, один из них считал, у больного «была одна штучка <…> в слепой кишке. Всё это могло поправиться. Усилить энергию одного органа, ослабить деятельность другого, произойдет всасывание, и всё поправится» [26; 90]), которые, пытаясь вылечить Ивана Ильича, причиняют своему пациенту лишь страдания и не могут даже поставить ему верный диагноз. Такая медицина резко критически оценивается Толстым и высмеивается им, поскольку она отрицает духовную составляющую личности больного: «Для Ивана Ильича был важен только один вопрос: опасно ли его положение или нет? Но доктор игнорировал этот неуместный вопрос. С точки зрения доктора вопрос этот был праздный и не подлежал обсуждению <…> Не было вопроса о жизни Ивана Ильича, а был спор между блуждающей почкой и слепой кишкой» [26; 84] .

Настоящее облегчение физических страданий, а в последние мгновения жизни смирение перед болью и избавление от страха смерти герой получает лишь вследствие постижения истинного смысла любви

как гносеологической и онтологической категории, как высшего духовного смысла человеческой жизни, не уничтожаемого смертью. Однако эту истину Иван Ильич открывает постепенно, потому что он живет в эгоистичной среде одержимых личными страстями и соблазнами потребителей, к которой принадлежит и сам и которой не доступно понимание высшего блага жизни как любовного единения между людьми. Эта истина, согласно мировоззрению Толстого, доступна простому народу. В этом смысле неслучайным представляется то обстоятельство, что Иван Ильич впервые видит проявление такого отношения к окружающей действительности в поведении своего слуги, в прошлом деревенского мужика, Герасима, который жалеет своего барина. Его забота о больном проникнута искренним сочувствием: «Один Герасим <…> понимал, в чем дело, и не считал нужным скрывать этого, и просто жалел слабого исчахшего барина» [26; 98]. Его отношение к больному, уход за ним приносит страдающему настоящее облегчение в отличие от мучительных врачебных процедур: «<…> Ивану Ильичу показалось, что ему легче стало, в то время как Герасим высоко держал его ноги <…> Герасим поднял ноги выше, и Ивану Ильичу показалось, что в этом положении он совсем не чувствует боли» [26; 97].

Но окончательное осознание истинного смысла жизни к Ивану Ильичу приходит перед самым концом физического существования. Обрести эту истину герою помогает искренняя любовь и жалость к нему младшего сына, "гимназистика" Васи. Когда он взял руку отца, «прижал к губам и заплакал <…> Иван Ильич <…> увидал свет, и ему открылось, что жизнь его была совсем не то, что надо, но что это можно еще поправить» [26; 112]. Главный герой пожалел своих близких и понял, что «надо сделать, чтобы им не больно было», «избавить их и самому избавиться от этих страданий» [26;113]. Примечательно, что в этот же

миг для центрального персонажа на духовном уровне происходит смирение перед болью, которая до этого причиняла ему невыносимые страдания. В художественном пространстве повести освобождение от боли и страха небытия получило символическое воплощение как выход из «черного мешка» страданий, в котором «он бился, как бьется в руках палача приговоренный к смерти» [26; 112], обращение к свету любви уничтожало страх небытия, внушая, что «смерти не было», а «вместо нее был свет» [26; 113].

Так на идейно-философском уровне в «Смерти Ивана Ильича» воплощены антропологические, онтологические гносеологические категории смерти и любви.

§ 4. О ПОВЕСТИ Л. Н. ТОЛСТОГО «КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА» (1890)

В «Крейцеровой сонате» [27] нашла новое выражение система взглядов писателя-мыслителя на брак, семью и любовь как взаимоотношения между мужчиной и женщиной. Общественная ситуация конца 1880-х – начала 1890-х годов вызывала у писателя критику современных нравов буржуазного социума. Толстого волновал прогрессирующий процесс распада семьи и всё более распространяющиеся в обществе взгляды на любовь как на эгоистическое удовлетворение индивидуальных плотских потребностей человека. Устами главного героя повести Василия Позднышева писатель обличает позицию общества, поощряющего добрачные связи мужчины и женщины, развращающие человека с юности, ломающие его естественные, духовно-нравственные отношения между полами. Написанная после перелома, произошедшего с Толстым в начале 1880-х годов, она отражает изменившиеся, достигшие новой ступени развития ценностные ориентиры автора «Войны и мира» (1863 – 1868), «Анны Карениной» (1873 – 1877).

Если в выше названных произведениях брак и семья являются высшими, универсальными, сакраментальными ценностями, то в «Крейцеровой сонате» лейтмотивом выступает идея о том, что брак – это узы, которыми обязан на всю жизнь сковать себя мужчина, осквернивший невинность женщины. Нарушение нравственного закона о нерасторжимости семейных уз приводит, как показывает Толстой, к взаимному ~~непониманию~~, скандалам, размолвкам, ревности и даже к трагическому финалу. Идеалом же служит христианское понимание братского отношения между представителями обоих полов, безбрачие и целомудрие для тех, кто сможет это осуществить.

Вероятно, такие мысли навеяны Льву Николаевичу Толстому Священным Писанием. Ведь, именно на период создания данного произведения приходится его активная работа по чтению, комментированию и переводу с древнегреческого и древнееврейского сакрального текста Евангелия. Следовательно, истоки подобного понимания любви и брака логично было бы искать в евангельской морали и особенно заповеди о не прелюбодеянии.

Как же воплощена в повести концепция любви – отношений между мужчиной и женщиной, обновлённая в соответствии с христианской, евангельской моралью?

Для ответа на этот вопрос следует обратиться к анализу поэтики «Крейцеровой сонаты».

Выразительно-художественный план этого произведения, очевидно, формируется взаимосвязью нескольких групп тем-лейтмотивов:

- евангельские мотивы целомудрия, чистоты и не прелюбодеяния;
- мотивы быта, семьи и брака;
- мотивы искусства и его влияния на жизнь.

Со всеми тремя группами читатель сталкивается почти сразу. По ходу сюжета все эти группы получают своё дальнейшее развитие.

Христианская тематика заявлена автором уже в эпиграфах к тексту, взятых из Евангелия от Матфея: « А Я говорю вам, что всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействовал с нею в сердце своем» (Матф. V, 28). «Говорят Ему ученики Его: если такова обязанность человека к жене, то лучше не жениться. Он же сказал им: не все вмещают слово сие, но кому дано <…> Кто может вместить, да вместит» (Матф. XIX, 10, 11, 12) [27; 7].

Поскольку эпиграф является сигнификативно сильной позицией текста и предваряет повествование, то читатель сразу оказывается включённым в контекст христианского учения и евангельской морали. В таком же положении по отношению к нарративу произведения находится и заглавие. Но оно призвано вызвать в сознании читателя ассоциации с миром искусства и, в первую очередь, с классической музыкой. Таким образом, две группы тем-лейтмотивов входят в повествование уже с первых строк «Крейцеровой сонаты».

Вторая группа лейтмотивов, связанная с бытом, семьёй и браком, проступает в художественной ткани повести постепенно, раскрываясь в диалогах и монологах персонажей. Обмен репликами между ними обусловлен тем, что они едут в поезде и коротают время за разговорами. Повествователь, от чьего лица ведётся рассказ, занимает пассивную позицию слушателя и наблюдателя, вследствие чего нарратив кажется максимально объективированным. В диалоге между героями: адвокатом, женщиной, купцом и его приказчиком – проясняются их взгляды на любовь, семью и брак.

Женщина , судя и по её внешнему виду («курящая, с измученным лицом, в полумужском пальто и шапочке»), и по её речам («Да чем же худо образование?», «Неужели же лучше жениться, как в старину, когда жених и невеста и не видали даже друг друга?» , «Женят таких, которые не любят друг друга, а потом удивляются, что несогласно живут») – дама

эмансипированная [27; 10]. Она выражает передовые, в эпоху создания «Крейцеровой сонаты», взгляды на любовь, брак и семейные отношения.

Адвокат, «мужчина с чистыми вещами» – спутник и собеседник дамы. В разговоре с ней он замечал о том, «как вопрос о разводе занимал теперь общественное мнение в Европе и как у нас всё чаще и чаще являлись такие же случаи» [27; 9].

Основным оппонентом женщины, её идеологическим противником является «купец в ильковой шубе». Принадлежащий к патриархальной среде, он консерватор и традиционалист. Его ценностная система, его воззрения на брак и семью составляют своего рода – мировоззренческий полюс, противоположный убеждениям дамы по тем же вопросам. По поводу участившихся случаев развода, он говорит: «Прежде этого не разбирали, <…> нынче только завелось это <…> А в женщине первое дело страх должен быть <…> да боится своего му-у-ужа <… > этому времени пройти нельзя. Как была она, Ева, женщина, сотворена из ребра Адама, так и останется до скончания века» [27; 10 – 11]. Из цитат, приведённых выше, видно, что речи купца представляют собой причудливую смесь Домостроя и Ветхого Завета. Эти два источника, по его мнению, и дают закон, по которому должен жить человек, где «животное – скот, а человеку дан закон», но при этом такая мораль признаётся абсолютной только для женщин, а рассказ о том, «как женатые люди на ярманке в Кунавине веселятся» – это «статья особая» [27; 10]. Подобный ракурс во взгляде на проблемы женской эмансипации, семьи и брака сближают этого героя с патриархальным крестьянством.

Во второй главе повести диспозиция героев меняется. Главным оппонентом дамы становится Позднышев. Его нестандартная реакция в ответ на реплику дамы, пытающейся определить истинную любовь как «исключительное предпочтение одного или одной перед всеми остальными», так же фокусирует на нём читательский интерес. Своими вопросами, о том, «что разуметь под любовью истинной?», если любовь – это предпочтение

одного перед остальными, то «на сколько времени? На месяц? На два дни? На полчаса?», он взрывает изнутри систему безапелляционных суждений своей собеседницы по вопросам любви и брака [27; 13]. Его высказывания на эту тему удивляют слушателей: точка зрения этого героя не общепринята, а уникальна, его выводы, на первый взгляд, – парадокс. По его мнению, любовь в жизни – «это предпочтение одного перед другими на года, что очень редко, на месяцы, а то на недели на дни, на часы», он считает, что «любить всю жизнь одну или одного – это всё равно, что сказать, что одна свечка будет гореть всю жизнь», тогда на его взгляд такие высокие понятия, как «духовное сродство, единство идеалов», превращаются в утопию, поскольку, как он утверждает «в таком случае незачем спать вместе», хотя, по его убеждению, « брак-то в наше время один обман» [27; 14]. Эмоциональной доминантой его высказываний является возбуждение, а идейное содержание речей персонажа подталкивают к выводу о том, что им пережита какая-то семейная драма, некий кризис, ставший поворотным моментом в его жизни.

В самом деле, по ходу повествования выясняется, что таким ключевым для персонажа событием стало убийство из ревности собственной жены: «Я Позднышев, с которым случился тот критический эпизод <…>, тот эпизод, что он жену убил» [27; 15]. Эти слова, сказанные героем о самом себе, звучат сухо, как рядовое сообщение из газетной статьи, контрастируют с ужасом сказанного.

Начиная с третьей главы, перед читателями предстают два собеседника: тот от чьего лица ведётся рассказ и Позднышев. Изменения претерпевает и структура нарратива. На авансцену повествования выдвигается Позднышев. Его монолог прерывается лишь короткими вопросительными репликами рассказчика, которому отведена скромная роль слушателя. Такое построение текстовой структуры позволяет уяснить позицию Позднышева по вопросам любви, семьи и брака. Позднышев разделял взгляды общества на половые отношения, как на предмет

наслаждения, удовольствия, смотрел на жену как на собственность. Но пострадав от этих взглядов, он бранит себя.

Л. Н. Толстой в письме Л. Е. Оболенскому (1890 г. Марта 29 - 31. Я.П.) объясняет характер Позднышева, который «в азарте самоосуждения, разоблачая все обычные самообманы, видит в себе одну только животную мерзость» [65; 62].

Следует отметить, что взгляды главного героя не тождественны авторским. Весь пафос толстовского творчества доказывает, что в человеке помимо плотских потребностей есть и духовная составляющая, которая позволяет взглянуть на вопросы семьи, брака, любви с высоко нравственной, этической точки зрения.

Третья группа – мотивы искусства и его влияние на жизнь оценивается Позднышевым односторонне. В музыке он видит силу, способствующую развращению человека, вызывающую в нём животные потребности к получению удовольствия.

Толстой критически относится к гедонистическому аспекту искусства, в целом не отрицая его возвышающей духовной ценности для человека.

Вопрос о роли музыки в жизни и творчестве Льва Николаевича Толстого, об элементах музыкальности в его художественных произведениях основательно изучен. Из мемуарной литературы известно, какое большое влияние оказывала на Толстого музыка и какое значение он ей придавал[169]. Сам он в течение жизни неоднократно пытался дать определение этому виду искусства, но так и не сумев

[169] Жданов, В. А. От «Анны Карениной» к «Воскресению» [Текст] / В. А. Жданов. – М.: Книга, 1968. – 280 с.; . Петрова, С. А. Интермедиальная специфика повести Л. Н. Толстого «Крейцерова соната» [Электронный ресурс] / С. А. Петрова // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. – 2011. – №1(17). – С. 116 – 122. – Режим доступа: URL: http://izvuz_gn.pnzgu.ru/files/izvuz_gn.pnzgu.ru/14111.pdf. – [Дата обращения: 23.01.2016]; Эйгес, И. Р. Воззрения Толстого на музыку [Текст] / И. Р. Эйгес // Эстетика Льва Толстого. – М.: Гос. акад. худож. наук, 1929. – С. 241 – 308.

окончательно это сделать, считал наиболее удачным толкование музыки как «стенографии чувств» [55; 116 – 117].

Аспект отношения писателя к музыкальным сочинениям и к композиторам неоднократно затрагивался также в работах отечественных исследователей [170]. При этом данная проблема рассматривалась преимущественно как одна из многочисленных граней биографии Л.Н. Толстого. В то же время значение музыкальной составляющей в его художественном творчестве, в частности, в повести «Крейцерова соната», зачастую преуменьшалось или игнорировалось[171]. Современные литературоведы[172] не только не отрицают органическую связь толстовской «Крейцеровой сонаты» с музыкой, но и подчёркивают продуктивность её изучения в интермедиальном ключе[173].

Из истории создания повести Л.Н. Толстого «Крейцерова соната», исследованной в трудах В. А. Жданова [174], Н.К. Гудзия [175], К. Н. Ломунова[176], Л. Д. Громовой-Опульской[177], явствует, что первоначально произведение называлось «Как муж убил жену», и музыкальные мотивы там отсутствовали.

---

[170] Ломунов К. Н. Указ. соч.; Френкель, Н. В. Взаимоотношения Л.Н. Толстого и русских композиторов. Воззрения писателя на их творчество [Текст] / Н. В. Френкель // Наука и образование. – 2012. – № 2. – С. 31– 41; Эйгес И. Р. Указ. соч.

[171] Жданов В. А. Указ. соч.

[172] Исаева, Е. Как граф Толстой слышал Бетховена или почему все-таки «Крейцерова соната» [Электронный ресурс] / Е. Исаева // Израиль XXI век. Музыкальный журнал.– 2012. – № 32 (март). – Режим доступа: URL: http://www.21israel-music.com/Kreizerova_sonata.htm. [Дата обращения: 17. 01. 2016]; Терен, Д. Мотив музыки в «Крейцеровой сонате» Л. Н. Толстого [Текст] / Д. Терен // Slavica tergestina. – 1998. – № 6. – С. 101–123.

[173] Петрова, С. А. Интермедиальная специфика повести Л. Н. Толстого «Крейцерова соната» [Текст] / С. А. Петрова // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. – 2011. – №1(17). – С. 116–122.

[174] Жданов В. А. Указ. соч.

[175] Гудзий, Н. К. Лев Толстой. Критико-биографический очерк [Текст] / Н. К. Гудзий. – М.: Художественная литература, 1960. – 212 с.

[176] Ломунов К. Н. Указ. соч.

[177] Громова-Опульская, Л. Д. Лев Николаевич Толстой: материалы к биографии с 1886 по 1892 [Текст] / Л. Д. Громова-Опульская. – М.: Наука, 1979. – 284 с.

По поводу замысла произведения С. А. Толстая в своих воспоминаниях «Моя жизнь» замечает: «Помню я, как Лев Николаевич говорил, что надо написать для Андреева-Бурлака рассказ от первого лица и чтобы кто-нибудь играл в то время ''Крейцерову сонату'', а Репин чтоб написал картину, содержание которой соответствовало бы рассказу. ''Впечатление было бы потрясающее от этого соединения трех искусств'', – говорил Лев Николаевич» [178]. Здесь уместно привести фрагменты из переписки Л. Н. Толстого с И. Е. Репиным, касающиеся этого вопроса. Толстой сообщает Репину в письме от 1 – 2 февраля 1888 года: «Я набросал уже давно тот рассказ <…> о котором вам говорил и о котором помню ваше обещание. Но это впереди» [64; 146]. Художник отвечает ему в письме от 3 февраля 1888 года: «И Бетховенская соната меня очень занимает; если бы я знал содержание Вашей трагедии на эту тему, то исподволь обдумывал бы»[179]. Картина Репиным так и не была написана.

Задавшись целью показать влияние искусства, в частности музыки, на духовность личности, Лев Толстой создал повесть, в которую вошла музыкальная тема.

Музыкальные мотивы в повести представлены разнопланово. Музыка входит в текст на нескольких уровнях:

– на уровне заглавия (сигнификативно-сильная позиция);

– на уровне сюжета и композиции;

– на уровне философско-идеологической системы взглядов главного героя и автора повести;

– на уровне нарративной ткани произведения.

---

[178] Толстая, С. А. Моя жизнь [Текст] / С. А. Толстая // Новый мир. – 1978. – № 8. – С. 69. – С. 34 –134.

[179] Репин, И. Е. Письма И. Е. Репина. И. Е. Репин и Л. Н. Толстой. 1. Переписка с Л. Н. Толстым и его семьей [Текст] / И. Е. Репин. – М.-Л.: Искусство, 1949. – С. 14. – 147 с.

Рассмотрим каждый из них. По мере работы Толстой не только вводит музыкальную тему, но и ставит её в инициальное положение названия текста, создавая в читательском сознании горизонт ожиданий, систему коннотативных рядов, которые детерминированы темой музыки.

Соната – это камерный музыкальный жанр, чаще всего исполняемый фортепианно-скрипичным дуэтом. В повести таким дуэтом выступают скрипач Трухачевский и жена Позднышева Лиза, исполняющая партию на рояле.

Музыкальные инструменты ассоциативно параллельны героям повести: скрипка Трухачевского непосредственно воздействует на эмоциональное состояние Лизы, рояль чутко отзывается на игру скрипки.

Музыка в «Крейцеровой сонате» является одним из сюжетообразующих элементов. Музыкальные мотивы двигают действие повести, приближая его к кульминации и к развязке.

Сама композиция повести построена по принципу первой части сонатного цикла. Он состоит из четырёх частей: экспозиции (завязки), разработки (конфликта), репризы (формирование вывода) и коды (итога). Экспозиция – диалог пассажиров о проблемах семьи, брака и вступление в беседу с ними Позднышева, объяснение им своей позиции; разработка – рассказ-исповедь Позднышева одному из пассажиров о своей жизни; реприза – рассуждения Позднышева о том, что привело его к «критическому эпизоду» - убийству жены; кода – итоговый вывод Позднышева о неверном отношении к любви, к женщине, браку и семье в современном ему обществе.

Помимо Крейцеровой сонаты Бетховена, Лиза и Трухачевский играли «сонатки Моцарта» и «’’Элегию'' Эрнста». Эти сочинения

являются музыкальным контекстом для исполнения бетховенского произведения, оттеняют и дополняют его.

Музыка непосредственно воздействует на эмоционально-ментальную составляющую человеческой души, обладает гипнотическим воздействием, она может сблизить женщину и мужчину. Именно такой точки зрения придерживается Позднышев, обвиняя во всём произошедшем этот вид искусства: «… страшная вещь музыка <…> Что такое музыка? Что она делает? <…> Она действует, страшно действует <…> Она действует ни возвышающим, ни принижающим душу образом, а раздражающим душу образом» [27; 61]. Он с болью в душе осознает «сближение, возникающее из совместной игры», «влияние, производимое на впечатлительные натуры музыкой, особенно скрипкой» [27; 55], хотя и признаёт, что «близость эта не имеет ничего предосудительного, и только глупый, ревнивый муж может видеть тут что-либо нежелательное» [27; 57].

Сильное впечатление на Василия Позднышева производит исполнение его женой и Трухачевским первой части Крейцеровой сонаты Бетховена, особенно ускорение ее музыкального темпа, называемого первым престо. Сам Позднышев называет влияние, произведенное на него этой частью сонаты, ужасным. Нельзя, однако, не признать, что психика Позднышева изломана, искалечена ревностью. В его сознании музыка, способствуя сближению его жены с Трухачевским, является побуждением к супружеской измене, и косвенно служит мотивом убийства, между тем, факт самой измены в тексте повести совсем не очевиден.

Слушая Крейцерову сонату, он приходит к пониманию того, что невозможно играть подобное «в гостиной, среди декольтированных дам <…> Сыграть и потом похлопать, а потом есть мороженое и говорить о последней сплетне. Эти вещи можно играть только при

известных, важных, значительных обстоятельствах…» [27; 62]. Несоответствие обстановки, в которой звучит музыкальное произведение, энергии, вызываемой им в сердцах слушателей, по мнению героя, может оказаться губительным. В то же время Позднышев убеждается и в том, что ему «как будто открылись совсем новые <…> чувства, новые возможности», которые до тех пор были неведомы, что такая музыка требует «совершить известные, соответствующие этой музыке, важные поступки» [27; 62]. Герой еще не вполне осознал открывшуюся ему истину: «Да вот как, совсем не так, как я прежде думал и жил <…> Что такое было то новое, что я узнал, я не мог дать себе отчёта, но сознание этого нового состояния было очень радостно» [27; 62]. В его словах подчёркнут тот факт, что эти новые знания о жизни, источником которых явилась музыка, носят трансцендентный характер . Таким образом, музыка является одним из важных концептов в мировоззрении Позднышева.

Разделяет ли подобные убеждения главного героя сам автор повести?

Для выяснения этого вопроса обратимся к тексту письма от 29 – 31 марта 1890 г. Л. Н. Толстого к Л. Е. Оболенскому: « <…> меня очень огорчило раздражение против моего рассказа <…> причина этого та, что там сказано, что неправильность <…> половых отношений происходит от того взгляда, общего людям нашего мира, что половые отношения есть предмет наслаждения, удовольствия <…> и что освобождение от неправильности и безответственности половых отношений будет тогда, когда люди перестанут так смотреть на это. Так думает П[озднышев], пострадав от этого разделяемого им со всеми взгляда <…> по самому замыслу рассказа Позднышев выдает себя головой, не только тем, что он бранит сам себя <…> но тем, что он умышленно скрывает все добрые черты, кот[орые] <…> должны были быть в нем, и в азарте

самоосуждения, разоблачая все обычные самообманы, видит в себе одну только животную мерзость» [65; 61– 62].

Толстой, отрицая гедонистический и потребительский аспекты в отношениях между мужчиной и женщиной, считает, что брак должен строиться на основе любви, взаимопонимания и христианской морали. Авторский взгляд на эти проблемы выражен, как уже отмечалось, также и в эпиграфе к повести.

Одним из средств выражения философских взглядов писателя на любовь, семью, брак является в повести музыка. Толстого всегда интересовало ее влияние на чувства человека. Об этом свидетельствуют как воспоминания, так и дневники писателя. С. Л. Толстой, сын писателя, в своих мемуарах «Очерки былого» вспоминает: «<…> во время написания «Крейцеровой сонаты» Лев Николаевич старался выяснить себе, какие именно чувства выражаются первым престо «Крейцеровой сонаты»; он говорил, что <…> неопределенное волнующее чувство, изображаемое первой темой, и сдержанное, успокаивающееся чувство, изображаемое второй темой,— оба приводят к сильной, ясной, даже грубой мелодии заключительной партии, изображающей просто чувственность. Впоследствии, однако, Лев Николаевич отказался от мысли, что эта мелодия изображает чувственность. Так как, по его мнению, музыка не может изображать то или другое чувство, а лишь чувство вообще, то и эта мелодия есть изображение вообще ясного и сильного чувства, но какого именно, определить нельзя»[180].

В дневнике от 20 января 1905 года Л. Н. Толстой пишет: «Музыка <…> берет <…> выражения чувств и оттенков <…> и соединяет их, и мы получаем игру чувств без того, что вызывает их» [55; 116–117].

[180] Толстой, С. Л. Очерки былого [Текст] / С. Л. Толстой. – М.: Художественная литература, 1949. – С. 404. – 420 с.

Такова позиция автора повести, в которой нашли отражения его взгляды на отношения в семье, на брак и любовь, при этом музыка является средством выражения его воззрений на сферу человеческих чувств.

Важно отметить, что в толстовской повести музыка, в зависимости от влияния, которое она оказывает на душу человека, его духовность, функционально подразделяется на два противоположных потока:

– возвышающий, способствующий росту духовной составляющей личности;

– возбуждающий низменные, плотские, животные страсти человека.

Исходя из содержания повести, можно прийти к выходу о том, что между музыкой и духовной составляющей личности существует корреляционная зависимость. Следовательно, музыкальная составляющая в повести выступает не только как элемент интермедиальности, но и становится одним из опорных понятий системы философских взглядов Толстого на любовь, брак, семью и искусство, а также на отношение к ним общества.

На уровне повествования в произведении музыка проявляется в звукописи, пронизывающей нарративную ткань повести. Звуковой фон повести подробно исследован в работе Д. Терена «Мотив музыки в ''Крейцеровой сонате'' Л. Н. Толстого»[181].

В «Крейцеровой сонате» в разных модификациях всё время повторяется звук «у». Он слышится и в стоне Позднышева, которым периодически прерывается его рассказ-исповедь, и в его речи, и в монотонном гудении поезда и в словах «м**у**зыка», «л**ю**бовь» и «**у**бийство» – трёх ключевых концептах и мотивах произведения.

[181] Терен Д. Указ. соч.

Итак, в произведении Л. Н. Толстого словесное и музыкальное искусство соприкасаются, находятся в интермедиальном взаимодействии, при этом не смешиваясь и не перекрывая области друг друга. Именно поэтому взаимоотношения между ними оказываются столь плодотворными, создавая художественную и интермедиальную целостность текста. При этом музыкальный компонент в произведении оказывается не только одним из ключевых элементов поэтики, архитектоники повести, но и очень важным философско-идеологическим концептом в мировоззрении автора и в сознании главного героя.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Представляется возможным сделать следующие выводы об основных этапах изучения наследия Л. Н. Толстого-мыслителя, о феномене интермедиальности, о природе текста в интермедиальном пространстве, а также о системе философско-антропологических категорий в его художественных произведениях, избранных для анализа.

1. В истории изучения философского наследия писателя в целом выделяются несколько этапов. Сначала оно было объектом литературно-критической рефлексии. В Серебряном веке больше внимания стало уделяться религиозно-философскому аспекту. В советский период философия писателя интерпретировалась преимущественно в социальном контексте. В постсоветскую эпоху ученые вновь стали проявлять повышенный интерес к философско-религиозной грани его творчества. В наши дни актуализируется вопрос о бытовании текстов в среде различных медиа. Особенно эта проблема актуальна при перенесении текстов художественных произведений Толстого в интермедиальное пространство, где важно обеспечить адекватный перевод их философско-антропологического потенциала на язык визуальных медиа.

2. Феномен текста в истории гуманитарной науки эволюционировал и преображался. По мере его изучения вырабатывались новые подходы к его исследованию. В рамках каждого подхода определение и истолкование текста исторически менялось. В качестве предмета философской рефлексии он в конечном итоге превратился в универсальное понятие.

Продуктивным подходом к интерпретации феномена текста является структурализм. К. Леви-Стросс расширяет сферу применения структурного метода, изначально получившего теоретическое

обоснование в лингвистике, применив его в антропологии как области гуманитарного познания. Он с помощью структурного метода анализирует такую разновидность текста, как мифы первобытных племен. При структурном подходе к тексту мифа необходимо учитывать его поливариантность и многомерность в пространственно-временном континууме, таким образом, происходит математизация текста. Это ведет к необходимости выявления законов организации и бытования самой структуры.

Философия постструктурализма, одним из основоположников которой является Ж. Деррида, пытается постигнуть «структурность структуры», то есть законы ее построения и существования. Анализ ее многомерности с учетом функциональной зависимости структуры от местонахождения ее центра, иногда оборачивается ее деконструкцией. Взгляд на феномен текста, как на многомерную структуру, превращает его в игровое пространство, где может происходить как наращивание его смыслов, так и их разрушение. При этом, за счет игрового эффекта, интертекстуальность выступает вариантом постструктурализма.

Существует множество определений и стратегий интермедиальности, наиболее продуктивной для произведений художественной литературы, по нашему мнению, является та, в которой данный феномен предстает, как пересоздание явлений одного медиа в рамках и средствами другого медиа. Текст оказывается гибкой нелинейной структурой, способной трансформироваться, приспосабливаясь к условиям любой медиа среды. При таком определении текстом можно считать картину, рисунок, иллюстрацию, спектакль, кинофильм, телесериал. При этом эпоха, в которой этот текст создается, накладывает на него свой отпечаток.

Интермедиальный подход можно применить к произведениям Л. Н. Толстого, их философскому потенциалу.

3. Из философской концепции писателя-мыслителя вычленяется и анализируется устойчивый комплекс философско-антропологических категорий: рождение, смерть, любовь, природа, который характерен для толстовских художественных произведений как малой формы (повести), так и крупной (романа). Однако они могут быть представлены в различных комбинациях. Если в романах нашли отражение все четыре категории, то в повестях представлены лишь триптих смерть-любовь-(воз)рождение или диптих любовь-смерть. Категории взаимодействуют между собой, образуя особые связи разной степени сложности: например, природа («небо Аустерлица») – смерть (жены) – рождение (сына) – природа (паромная переправа в Богучарове, весенняя ночь, дуб на пути в Отрадное) – любовь (к Наташе Ростовой) – природа (увиденная с особой остротой на Бородинском поле перед смертельным ранением) – более высокая и чистая любовь (к Наташе после разрыва) – (собственная) смерть для князя Андрея; смерть (старого графа Безухова, Платона Каратаева) – любовь (к Наташе) – природа (паромная переправа в Богучарове, в плену ощущение причастности к универсуму) для Пьера в «Войне и мире»; любовь – эгоистическая страсть (к Вронскому и к сыну Сереже) – рождение (дочери Анны от Вронского), едва не повлекшее за собой смерть – любовь (эгоистическая страсть к Вронскому, переходящая в мучительную ревность) – смерть (самоубийство вследствие потери духовного смысла жизни) для Анны; любовь (к Кити и женитьба) – смерть (брата) – рождение (сына) – природа (жизнь в деревне) – обретение духовного смысла жизни для Левина в «Анне Карениной»; предчувствие смерти (боль, страх) – любовь – духовное (воз)рождение для главного героя в «Смерти Ивана Ильича»; любовь (эгоистическая страсть, основанная на животной потребности удовлетворения полового инстинкта) – любовь (переходящая в ревность и ненависть,

которые не в силах победить даже музыка, поскольку она в данном случае действует лишь «раздражающим душу образом» [27; 60] – смерть (убийство жены в припадке ревности), повлекшая за собой слишком позднее раскаяние и понимание случившегося – духовная смерть для Позднышева в «Крейцеровой сонате».

Проявление любой из этих категорий в жизни героев произведений Толстого знаменует для них самих или для окружающих персонажей получение трансцендентных знаний, осуществляемое прежде всего на уровне чувств, откровения истин, постижения законов бытия. Но воспринять истину, по представлению писателя, могут лишь те герои, которые способны к духовному росту, к внутренней диалектике души, обладающие, хотя бы потенциально, высокой нравственностью.

Толстой из произведения в произведение повторяет один и тот же универсальный комплекс идей и мотивов, которые важны для него и которые он хотел бы донести до читателей, что упрощает задачу его перевода в интермедиальную среду.

В связи с вышеизложенным правомерно обратиться к возможности и способам перенесения, перекодировки и трансформации текстов, в которых нашли отражение взгляды писателя и мыслителя на универсум, в визуальное медиа пространство кинематографа и живописи, имея в виду иллюстрирование корпуса его текстов.

ЧАСТЬ II

ИЛЛЮСТРИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Л. Н. ТОЛСТОГО: ОПЫТ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО И ФИЛОСОФСКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

ВВЕДЕНИЕ

Применение иллюстрирования как интермедиального явления для выражения философских интенций автора художественного произведения остается проблемой, до сих пор неисследованной. Тема специфики языка и взаимоотношений литературы и живописи становилась предметом рефлексии в философии, эстетике и поэтике.

Вопрос о возможности отражения центральных категорий философской антропологии Л. Н. Толстого – любви, смерти, рождения, природы, а также воссоздания психологического портрета персонажей – в интермедиальной среде книжной иллюстрации, по нашему мнению, представляет научный интерес.

В интермедиальном и философско-антропологическом аспектах будут проанализированы иллюстрации к художественным произведениям Л. Н. Толстого. Это романы «Война и мир» (1863 – 1868), «Анна Каренина» (1873 – 1877) и повести «Смерть Ивана Ильича» (1886), «Крейцерова соната» (1890).

Создание рисунков к означенным художественным произведениям неоднократно становилось фактом истории литературы и изобразительного искусства, биографии писателя-мыслителя и того или иного художника-графика, а также освещалось в трудах исследователей, в рецензиях на выставках работ подобного рода, в их аннотациях.

Здесь интересно отметить то обстоятельство, что Л. Н. Толстой положительно относился к иллюстрированию своих произведений, о

чем свидетельствуют его работа с М. С. Башиловым над рисунками к «Войне и миру», с Л. О. Пастернаком над иллюстративным оформлением «Воскресения», рисунки, сделанные его рукой на полях рукописи «Анны Карениной»[182], а также тот факт, что он иллюстрировал для своих детей «Вокруг света за 80 дней» Жюля Верна[183] . Его сын, И. Л. Толстой, в своих воспоминаниях пишет: «Папа <…> каждый вечер <…> читал нам вслух "Детей капитана Гранта", "80 000 верст под водою", "Путешествие на луну", "Три русских и три англичанина" и, наконец, "Путешествие вокруг света в 80 дней". Этот последний роман был без иллюстраций. Тогда папа начал нам иллюстрировать его сам. Каждый день он приготовлял к вечеру подходящие рисунки пером, и они были настолько интересны, что нравились нам гораздо больше, чем те иллюстрации, которые были в остальных книгах <…> Отец совсем не умел рисовать, а все-таки выходило хорошо, и мы все были страшно довольны»[184].

Приведенные факты свидетельствуют о том, что Толстой положительно относился к иллюстрированию книг и живо интересовался этим вопросом.

Цель – выявить в означенных художественных произведениях возможности отражения центральных категорий философской антропологии Л. Н. Толстого (любви, смерти, рождения, природы), а также воссоздания психологического портрета персонажей в интермедиальной среде изобразительного искусства, проследив историю воспроизведения романов «Война и мир», «Анна Каренина», а

---

[182] «Анна Каренина»: иллюстрации [Электронный ресурс] / Материалы виртуальной выставки ТПГУ им. Л. Н. Толстого. – Режим доступа: URL: http://www.tsput.ru/fb/Virtyal_vist/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%BD%D0%B0/index.html#5 (Дата обращения: 25. 03. 2016).

[183] Брандис, Е. Л. Н. Толстой иллюстрирует Жюля Верна [текст] // Наука и жизнь/ Е. Брандис. – 1978. – № 9. – С. 53–57.

[184] Толстой, И. Л. Мои воспоминания [Текст] / И. Л. Толстой. – М.: Художественная литература, 1969. – С. 90. – 454 с.

также повестей «Смерть Ивана Ильича», «Крейцерова соната» средствами живописи, графики и книжной иллюстрации.

Материалом исследования, помимо означенных произведений Л. Н. Толстого, служат работы отечественных и зарубежных художников, названные в главах, посвященных этим произведениям Л. Н. Толстого. В связи с этим в ряде случаев правомерно обратиться к дневникам, эпистолярному наследию писателя, а также к мемуарам художников, музыкантов, деятелей литературы и искусства.

Часть состоит из введения, четырех глав, подразделяющихся на параграфы, и заключения.

ГЛАВА I

ИЛЛЮСТРИРОВАНИЕ РОМАНА Л.Н. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР» КАК ФАКТ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО И ФИЛОСОФСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ЖИВОПИСИ

§1. О ЯЗЫКЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА И ЕГО СВЯЗЯХ С ЛИТЕРАТУРОЙ

Вопрос о языке, специфике и взаимоотношениях литературы и живописи неоднократно освещался в работах философов, искусствоведов, литературоведов. Примером тому могут служить рассуждения Г. Э. Лессинга в трактате «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии» [185], Г. В. Ф. Гегеля в «Эстетике» [186].

Так, Лессинг отмечал, что «Боги и вообще божественные существа <…> у художника <…> должны обладать постоянными характерными чертами для того, чтобы их можно было узнать. У поэта же они <…> кроме основных своих черт, обладают и другими свойствами и страстями»; «временная последовательность – область поэта, пространство – область живописца»; «поэт, даже тогда, когда он говорит о произведении изобразительного искусства, не связан в своем описании рамками этого искусства»[187].

Гегель считал, что «подлинный предмет поэзии составляют не солнце, не горы, не лес, не пейзаж и не внешний облик человека, кров, мускулы, нервы, а духовный интерес» <…> «объект поэзии есть бесконечное царство духа»[188].

---

[185] Лессинг, Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии [Текст] // Г. Э. Лессинг Избранные произведения. – М.: Художественная литература, 1953. – 640 с.
[186] Гегель, Г. В. Ф. Эстетика в 4-х т. [Текст] / Г. В. Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1968 – 1973. – Т. 3. – 623 с.
[187] Лессинг Г. Э. Указ. соч. С. 424, 457, 475.
[188] Гегель Г. В. Ф. Указ. соч. Т. 3. – С. 355.

При этом необходимо отметить, что язык художественной литературы обладает более полным арсеналом выразительных средств и приемов, нежели язык живописи, но замедляет у субъекта (читателя) восприятие текста во времени, в сравнении с языком живописи, который, являясь мощным инструментом визуализации образов, оказывает моментальное и непосредственное воздействие на воспринимающего субъекта (зрителя).

Проблема связи литературы и живописи освещена в работах К. А. Баршта «О типологических взаимосвязях литературы и живописи (на материале русского искусства XIX века)» [189] , Ю. А. Наумкиной «Внутритекстовая связь литературы и изобразительного искусства как педагогическая проблема» [190].

Не утратила своей актуальности и проблема синтетического взаимодействия слова и живописного образа, перекодировки словесного текста в текст визуальный, особенно в сферах книжной графики и иллюстрирования, где с течением времени усилиями выдающихся мастеров в этой области также выработались и установились свои каноны и правила, о которых пишет, например, С. Ф. Добкин[191]. Для их уяснения здесь уместно сказать несколько слов о том, в чем маститые зарубежные и отечественные иллюстраторы видели свою задачу при работе с художественным текстом, при оформлении книги в целом.

---

[189] Баршт, К. А. О типологических взаимосвязях литературы и живописи (на материале русского искусства XIX века) [Текст] // Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XX в. / К. А. Баршт. – Л.: Наука, 1988. – С. 5-48.

[190] Наумкина, Ю. А. Внутритекстовая связь литературы и изобразительного искусства как педагогическая проблема [Текст] // Методика обучения и воспитания. Педагогический журнал/ Ю. А. Наумкина. – 2011. – №1. – С. 53 – 66.

[191] Добкин С. Ф. Указ. соч.

Так, всемирно известный французский художник и книжный график Гюстав Доре (1832 – 1883)[192], автор иллюстраций к «Гаргантюа и Пантагрюэлю» Ф. Рабле, «Божественной комедии» Данте, сказкам Ш. Перро, видел задачу иллюстратора в целостном художественном оформлении книги (его предшественники лишь снабжали произведения вкладными листами с рисунками), в раскрытии авторского замысла писателя средствами черно-белого графического портрета, пейзажа или массовой сцены[193].

Выдающийся советский книжный график Владимир Андреевич Фаворский (1886–1964), которому довелось оформлять «Рассказы о животных» Л. Н. Толстого,[194] видел в оформлении книги две основные задачи: «В книге очень ярко выражены две задачи искусства: первая, я бы сказал, внутренняя, — это интерпретация литературного произведения, создание образа; вторая, внешняя, – создать вещь из книги при помощи форзаца, обложки, шмуцтитулов – словом, кирпичик, который жил бы вместе с другими вещами в комнате. Эти две задачи пронизывают друг друга, их соединение в книге необходимо, и это задача любого вида искусства»[195]. При иллюстрировании художник считал наиболее важным ''ответить на сюжет и на стиль литературного произведения''»[196].

Во многом благодаря усилиям Фаворского и его последователей, сложилась традиция единого стилевого оформления книги: переплет, форзац, фронтиспис, шмуцтитулы (тематические заставки), концовки,

---

[192] Gustave Doré, l'illustration en héritage [Электронный ресурс] / Режим доступа: URL: http://lectura.fr/expositions/gustavedore/plan-du-site/ (Дата обращения: 25. 03. 2016).
[193] Дьяков, Л. А. Гюстав Доре [Текст] / Л. А. Дьяков. – М.: Искусство, 1983. – 136 с.
[194] Толстой, Л. Н. Рассказы о животных [Текст] / Л. Н. Толстой. – М.–Л.: Academia, 1932. – 32 с. – Илл. В. А. Фаворского; Фаворский, В. А. Как я оформлял «Рассказы о животных» Л. Толстого [Текст] // Рассказы художника-гравера / В. А. Фаворский. – М.: Детская литература, 1976. – С. 52–62. –104 с.
[195] Указ. соч. С. 116.
[196] Там же. С. 117.

черно-белый графический рисунок, органически связанный с тем или иным типом шрифта, стремление отразить не только сюжет, но и стиль художественного произведения.

Эти каноны художественного оформления книги во многом актуальны и в наши дни, хотя иллюстрации теперь могут быть исполнены в любой цветовой гамме, в различных стилях оформления, в том числе с использованием технологий компьютерной графики.

Вопрос о продуктивности книжной иллюстрации как инструменте взаимодействия словесного и изобразительного искусства, а также о возможности и плодотворности применения иллюстративного и графического материала в книгоиздательском деле и в педагогических целях не утратил своей актуальности и по-прежнему обсуждается в областях книговедения и преподавания литературы в школе.

Принимая во внимание все выше сказанное, целесообразно воспринимать иллюстрации к тексту как продукт интермедиального взаимодействия литературы и изобразительного искусства, рассматриваемых как вербальное и визуальное медиа соответственно.

При описании взаимоотношений литературы и изобразительного искусства продуктивно применение интермедиального анализа [197].

Интермедиальность воспринимается в данном случае как пересоздание фрагментов вербального литературного текста в рамках и средствами статического визуального медиа книжной графики.

[197] Асеева, С. А. Иллюстрация М. А. Врубеля к роману Л. Н. Толстого «Анна Каренина» как феномен интермедиальности [Текст] // Наука о человеке: гуманитарные исследования / С. А. Асеева. – 2015. – №3 (21), сентябрь. – С. 24 – 29.

§2. ИЛЛЮСТРИРОВАНИЕ М.С. БАШИЛОВЫМ РОМАНА Л.Н. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР» КАК ФАКТ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ЖИВОПИСИ

Рисунки художника Михаила Сергеевича Башилова, первого иллюстратора романа-эпопеи Льва Николаевича Толстого «Война и мир», давно стали предметом исследования в области мемуаристики, а также в сфере научного изучения биографии писателя. Примером тому могут служить письма Толстого к Башилову [61], воспоминания С. А. Толстой «Моя жизнь»[198], в которых сохранились свидетельства о совместной работе писателя и художника, и историко-литературные работы как прошлых лет (труды П.И.Бирюкова[199], М. Фабриканта[200]), так и современные исследования О. Е. Ершовой и Т. К. Поповкиной[201], Л. А. Кольцовой[202]. Эти труды, обладая безусловной историко-литературной ценностью, касаются прежде всего вопросов биографии Л. Н. Толстого и М. С. Башилова, их взаимоотношений.

Однако проблему творческого союза писателя-мыслителя и живописца-иллюстратора целесообразно рассматривать в интермедиальном (как взаимодействие словесного и изобразительного искусств) и философско-антропологическом аспектах.

М. С. Башилов создавал иллюстрации к первой части «Войны и мира», первоначально называвшейся «1805 год». Была сделана серия рисунков. «Нам известны двадцать девять. Все они, кроме двух,

---

[198] Толстая, С. А. Картинки к «Войне и миру» Башилова [Электронный ресурс] // Моя жизнь. / С. А. Толстая. – Режим доступа: URL: http://www.a-z.ru/women/texts/tolstayar-1.htm (Дата обращения: 27. 03. 2016).

[199] Бирюков, П. И. Из переписки М. С. Башилова с Л. Н. Толстым [Текст] // Голос Минувшего /П. И. Бирюков. – 1913. – № 9. – С. 265 – 270.

[200] Фабрикант, М. Толстой и изобразительные искусства (контуры проблемы) [Электронный ресурс] /М. Фабрикант. – Режим доступа: URL: http://feb-web.ru/feb/tolstoy/critics/est/est-309-.htm (Дата обращения: 27. 03.2016).

[201] Ершова, О. Е., Поповкина, Т. К. Первые иллюстраторы произведений Л. Н. Толстого [Текст] /О. Е. Ершова, Т. К. Поповкина. – М.: Изобразительное искусство, 1978. – 96 с.

[202] Кольцова, Л. А. Художественная иллюстрация в России середины XIX века. М. С. Башилов и его современники [Текст] / Л. А. Кольцова. – М.: Галарт, 2008. – 320 с.

находятся в собрании Государственного музея Л.Н. Толстого, куда поступили от потомков художника», – пишет искусствовед, исследователь творчества М. С. Башилова Л. А. Кольцова[203]. Уточним, что еще два рисунка Башилова хранятся в коллекциях других музеев: «Соня» – в Государственном литературном музее, а «Наташа пляшет в гостях у дядюшки» – в Государственной Третьяковской галерее.

В большинстве своем иллюстрации представляют собой портреты героев произведения. Персонажи представлены и как отдельные лица и как участники групповых жанровых сцен. Показаны мирные и военные эпизоды их жизни, при этом мирных сцен значительно больше, чем военных.

В техническом отношении иллюстрации представляют собой черно-белые рисунки, выполненные карандашом.

Несмотря на скупые средства изобразительного искусства, примененные Башиловым в данных рисунках, художнику удалось вслед за писателем разработать психологические портреты персонажей и показать их нравственную природу. Во многом ему помогли замечания Толстого, его детальные комментарии и меткие характеристики. Следует отметить, что создание романа (1863 – 1868) и работа над иллюстрациями к нему (1866 – 1867) велись почти синхронно.

Переписка литератора с художником, как это явствует из эпистолярного наследия Толстого, была двусторонней, но письма Башилова не сохранились. Здесь уместно обратиться к тексту письма Л. Н. Толстого от 8 декабря 1866 года: « Получил ваше письмо и рисунки. <…> Пожалуйста присылайте мне свои рисунки в самом черновом виде, я чувствую, что могу быть полезен вам своими замечаниями»[61; 152 – 153]. У него прослеживается живой интерес к процессу создания рисунков, он принимает активное участие в нем: « <…> меня, как автора,

[203] Кольцова Л. А. Указ. соч. С. 19.

ужасно волнует и радует успех вашего дела <…> присылайте мне скорее новые сделанные рисунки и требуйте у меня новых сюжетов, которые я передам вам или посредством присылки частями рукописи, или просто в письме описанием сюжета <…>»[61; 155].

В корпусе писем, адресованных Толстым Башилову, автор «Войны и мира» дает художнику конкретные указания относительно того или иного персонажа. В соответствии с толстовскими замечаниями некоторые иллюстрации подвергались переделке. Так, например, известны несколько вариантов портрета Пьера Безухова. В конечном итоге герой изображен мечтательным философом, лежащим на диване. По желанию Толстого Наташа Ростова должна была походить на его свояченицу Таню Берс. Были замечания в адрес образов Андрея Болконского, Багратиона, Денисова, Долохова, Элен, графа Ростова, Марьи Дмитриевны Ахросимовой. Писателю очень нравились образы Билибина, Николая Ростова, капитана Тушина, княгини Друбецкой, фигуры из групповой сцены у костра. Как видно из переписки, пожелания писателя относительно рисунков, выполненных Башиловым, носили рекомендательный характер, об этом свидетельствуют его письма от 4 апреля 1866 г., от 8 декабря 1866 г. , от 28 февраля 1867 г. [61; 134-137,152-153, 162-163].

Результатом годовой совместной работы по иллюстрированию романа явилась серия рисунков к первым двум частям первого тома.

Среди рассматриваемых рисунков целесообразно выделить несколько групп:

– портреты отдельных героев произведения;
– жанровые сцены мирной жизни;
– эпизоды, относящиеся к войне 1805 года.

Первая группа иллюстраций самая многочисленная. В нее входят изображения как главных, так и второстепенных персонажей. Художник,

подчиняясь желанию автора книги, стремился создать галерею психологических типов, выразить внутренний мир каждого отдельного лица, создавая его внешний облик средствами изобразительного искусства. При этом он следовал тексту романа и руководствовался рекомендациями Толстого. В качестве примера можно привести удачный портрет князя Василия Курагина (рис. 1), который Толстой оценил так: « Портрет к[нязя] Василья – прелесть»[61; 137]. В книге персонаж описан следующим образом: «<…> вошедший князь, в придворном, шитом мундире, в чулках, башмаках и звездах, с светлым выражением плоского лица»[9; 4]. Примечательно, что при детальном описании костюма, выражение лица «плоское», без эмоций. По мысли писателя и по замыслу художника князь Василий – фигура, внутренний мир которой лишен динамики нравственного развития.

Иначе решен образ главного героя Пьера Безухова. У Толстого это был «массивный, толстый молодой человек с стриженою головою, в очках» с «умным и вместе робким, наблюдательным и естественным взглядом»[9; 11], ему были присущи рассеянность и склонность к «мечтательному философствованию»[9; 36]. Башилов несколько раз переделывал портретные рисунки Пьера (рис. 2), в связи с тем, что Толстой сделал ряд замечаний: « Лицо его хорошо (только бы во лбу ему придать побольше склонности к философствованию – морщинку или шишки над бровями), но тело его мелко – пошире и потучнее и покрупнее его бы надо <…> Портрет Пьера, я думаю, не сделать ли лежащим на диване и читающим книгу, или рассеянно задумчиво глядящим вперед через очки, оторвавшись от книги <…> Даже, наверно, это будет лучше, чем стоячим, впрочем, вы лучше знаете»[61; 134 – 135]. В конечном итоге художник изобразил Пьера лежащим на диване с книгой (рис. 3). Впоследствии Толстой восхищался этим рисунком: «Эта картинка так хороша в своем роде, как только может быть хорошо

полное художественное произведение, т. е. что лучше быть не может»[61; 146]. В данной иллюстрации визуализировались не только внешние черты телесного облика героя, но и духовная составляющая его внутреннего мира.

Среди рисунков, представляющих жанровые сцены мирной жизни, следует выделить два: «Наташа и Борис Друбецкой в цветочной» (рис. 4) и «Смерть графа Безухова» (рис. 6). Оба этих эпизода важны для понимания философской антропологии Л. Н. Толстого, поскольку любовь и смерть являются ключевыми категориями системы философско-онтологических взглядов писателя.

Молодежь в доме Ростовых живет в атмосфере, где все дышит любовью и добротой. Персонажи схвачены Толстым в период перехода из детства во взрослую жизнь. При первом появлении на страницах романа Наташа Ростова представлена тринадцатилетней девочкой, подростком в пору полудетской любви к Борису Друбецкому: «Черноглазая, с большим ртом, некрасивая, но живая девочка, <…> с своими сбившимися назад черными кудрями, тоненькими оголенными руками и маленькими ножками <…> была в том милом возрасте, когда девочка уже не ребенок, а ребенок еще не девушка»[9; 47]. Наташа мечтает о любви и, желая ее испытать, провоцирует ситуацию первого поцелуя с Борисом Друбецким, «офицером, сыном княгини Анны Михайловны», который «был высоким белокурым юношей с правильными тонкими чертами спокойного и красивого лица»[9; 48]. Данный эпизод так описан в книге: «Она поймала руками офицера за обшлага, и в покрасневшем лице ее видны были торжественность и страх <…> Она вдруг вскочила на кадку, так что стала выше его, обняла его обеими руками, так что тонкие голые ручки согнулись выше его шеи, и, откинув движением головы волосы назад, поцеловала его в самые губы»[9; 53 – 54].

Судя по переписке, Л. Н. Толстой, который сначала положительно оценил рисунок «Наташа и Борис Друбецкой в цветочной» (письмо к С. А. Толстой от 12 ноября 1866 года [83; 120]), в итоге остался не совсем доволен им. В письме М. С. Башилову от 8 декабря 1866 года он замечал: «В поцелуе – нельзя ли Наташе придать тип Танички Берс? Ее есть 13-летний портрет, а Бориса сделать не так raide (упрямый, непреклонный) <…> Я чувствую, что бессовестно говорить вам теперь о типе Наташи, когда у вас уже сделан прелестный рисунок, но само собой разумеется, что вы можете оставить мои слова без внимания. Но я уверен, что вы, как художник, посмотрев Танин дагеротип 12-ти лет, потом ее карточку в белой рубашке 16-ти лет и потом ее большой портрет прошлого года, не упустите воспользоваться этим типом и его переходами, особенно близко подходящим к моему типу»[61; 152 – 153]. Вероятно писателю не понравилось лицо Наташи, лишенное живости и динамичности. По-видимому, впоследствии Башилов исправил этот рисунок в соответствии с замечаниями писателя, поскольку в фондах Государственного литературного музея Л. Н. Толстого, помимо карандашного рисунка художника, хранится гравюра К. Брауне, на которой Наташа изображена похожей на Т. А. Берс (рис. 5), но сама повторная работа Башилова, к сожалению, не уцелела.

С описанием именин Наташи Ростовой в романе соседствует группа эпизодов, повествующих о соборовании и смерти старого графа Кирилла Владимировича Безухова, отца Пьера. Таким образом, Толстой с помощью параллельного и синхронного расположения этих сцен в книге, вероятно, стремился подчеркнуть важность феноменов любви и смерти в жизни человека, как имеющих особое значение в системе философских взглядов писателя.

В сцене умирания графа целесообразно обратить внимание на следующие моменты: состояние умирающего старика Безухова,

осознание Пьером этого события и поведение окружающих. Старый граф Безухов во время и после соборования «лежал все так же, безжизненно и неподвижно»[9; 98]. Судя по описанию этого фрагмента Толстым, отец и сын Безуховы оставались равнодушными к обрядовой стороне церковного таинства. Действия Пьера были почти неосознанными, он предпочел «предоставить себя вполне на волю тех, которые руководили им»[9; 95]. Примечательно, что с эпизодом соборования контрастирует описание изменений в состоянии графа и Пьера. Старик Безухов, разбитый параличом, лежа в постели после соборования, реагирует лишь на приближение к нему сына: «Когда Пьер подошел, граф глядел прямо на него, но глядел тем взглядом, которого смысл и значение нельзя понять человеку. Или этот взгляд ровно ничего не говорил <…> или он говорил слишком многое»[9; 99]. Возможно, умирающему в этот момент открылся экзистенциальный смысл смерти. Пьер не испытывал к графу сыновьей любви, и только когда на лице его отца появилась «слабая, страдальческая улыбка, выражавшая как бы насмешку над своим собственным бессилием», Пьер «почувствовал содрогание в груди, щипанье в носу, и слезы затуманили его зрение»[9; 100]. Толстой, описывая эту сцену, показывает пробуждение в героях взаимного любовного чувства друг к другу, объединившего их перед лицом смерти. В то же время, как подчеркивает автор, окружение умирающего (его друг князь Василий и родственница княжна Катерина Семеновна, старшая из сестер Мамонтовых), преследовало личные корыстные цели и заботилось о получении своей доли наследства. Характерно, что на рисунке эти персонажи изображены удаляющимися вглубь спальни для решения вопроса о наследстве.

Рисунок достаточно точно и психологически достоверно воспроизводит сцену соборования, описанную в романе. Об этой работе

Башилова, а также о «Поцелуе Наташи и Бориса в цветочной» Толстой в письме к жене от 12 ноября 1866 года отозвался так: «Некоторые, как смерть Безухова и поцелуй, необыкновенно хороши»[83; 120].

Из серии эпизодов, относящихся к войне 1805 года, следует обратить внимание на рисунки «Смотр войск. Кутузов и Долохов» (рис. 7) и «Русские солдаты у костра» (рис. 8), в который воссозданы психологические портреты героев книги. Л. Н. Толстой в письме М. С. Башилову от 28 февраля 1867 года дал такую оценку этим иллюстрациям: «Кутузов, Долохов – прекрасно, но Долохову нельзя ли придать больше молодцоватости – солдатской выправки – выше плечи – грудь вперед. <…> Костер – прелесть все три фигуры»[61; 162].

Первый рисунок изображает встречу М. И. Кутузова, главнокомандующего русской армией, с разжалованным в солдаты Долоховым на смотре войск в Браунау в октябре 1805 года. В «Войне и мире» автор подчеркивает молодцеватость выправки Долохова и дерзость его поведения: «Стройная фигура белокурого с ясными голубыми глазами солдата выступила из фронта. Он подошел к главнокомандующему и сделал на караул. <…> Голубые ясные глаза смотрели на главнокомандующего<…> дерзко <…> как будто своим выражением разрывая завесу условности, отделявшую так далеко главнокомандующего от солдата» [9; 144].

Вторая картина представляет раненого в руку Николая Ростова, находящегося на батарее у капитана Тушина после Шенграбенского сражения: «Тушин <…> сел у огня, разложенного на дороге солдатами. Ростов перетащился тоже к огню. <…> Он то закрывал глаза, то взглядывал на огонь, казавшийся ему горячо-красным, то на сутуловатую слабую фигурку Тушина, по-турецки сидевшего подле него. <…> Со всех сторон слышны были шаги и говор проходивших, проезжавших и кругом размещавшейся пехоты. <…> Пехотный солдат

подошел к костру, присел на корточки, всунул руки в огонь <…>» [9; 239].

Обе иллюстрации отражают не только внешнюю экспозицию, портретное сходство персонажей, но и передают атмосферу и быт военного времени, дух соответствующих эпизодов. Это объясняет положительную оценку, данную этим иллюстрациям автором произведения «Война и мир».

Существование творческого союза между Л. Н. Толстым и М. С. Башиловым позволило автору «Войны и мира» напрямую влиять на создание рисунков к тексту. Благодаря конкретным замечаниям Толстого, учитываемым Башиловым, происходило воплощение авторского замысла произведения в рамках такого медиа, как изобразительное искусство.

Из-за проблем с изданием книги, с цензурой, с гравированием рисунков иллюстрирование так и не было осуществлено. Несмотря на трудности, Толстой намеревался издать роман с иллюстрациями. Об этом свидетельствует его письмо к Башилову от 31мая 1867 года: « Что я издам с картинами, это верно, но издам ли первое издание с карт[инами] нынче осенью, или второе на будущий год, этого я еще не знаю»[61; 170]. Подобное заявление писателя говорит о том, что он считал взаимодействие литературы и живописи важным и необходимым элементом творчества.

Соединение литературного текста и иллюстраций к нему, если бы оно реализовалось, могло бы оказаться эффективным по следующим причинам:

– непосредственное воздействие на читателя, благодаря одновременному использованию двух различных типов медиа, а именно, вербального и визуального;

– прямой контакт между писателем и художником, осуществлявшийся в ходе их совместной работы.

Два типа медиа влияют на слуховой и зрительный каналы перцепции. В результате, в ходе мыслительного процесса, информация обрабатывается одномоментно, а это не только облегчает понимание авторского текста, но и способствует всестороннему, объемному восприятию произведения.

Непосредственный контакт между Толстым и Башиловым позволял в большинстве случаев находить адекватные средства живописи для воссоздания психологически верных образов героев романа, выражать философские взгляды писателя, в частности на любовь и смерть.

Следует отметить, что сохранившийся корпус писем, содержащий комментарии, указания, рекомендации автора книги художнику, в дальнейшем послужил ценным материалом другим иллюстраторам «Войны и мира», например, советскому графику Д. А. Шмаринову.

Пересоздание литературного текста в рамках иллюстрирования, несмотря на ряд причин, препятствующих практическому осуществлению совместного замысла, оказалось результативным.

§3. ИЛЛЮСТРИРОВАНИЕ Л.О. ПАСТЕРНАКОМ РОМАНА Л.Н.ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР» В АСПЕКТЕ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО И ФИЛОСОФСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ЖИВОПИСИ

В 1893 году художник Леонид Осипович Пастернак создал небольшую серию иллюстраций к роману-эпопее Льва Николаевича Толстого «Война и мир». Живописцу посчастливилось познакомиться с автором книги на Передвижной выставке художников, проходившей 5 апреля 1893 года в Третьяковской галерее, в Москве. После этого

художник был приглашен в дом Толстого в Хамовниках, где показал ему свои рисунки, которые были высоко оценены писателем. Об этом факте известно из книги Л. О. Пастернака «Записи разных лет»: «Сначала Толстой не проронил ни слова. Потом <…> обратился ко мне: ‘’Ведь вот как странно это бывает <…> Когда у белки уже нет зубов, ей преподносят орешки! А ведь когда-то, когда я писал "Войну и мир", я мечтал о таких иллюстрациях <…> Прекрасно, прекрасно!..’’»[204].

Вопрос об иллюстрировании Л. О. Пастернаком «Войны и мира» исследован мало. О нём говорится, главным образом, как о факте биографии Леонида Пастернака[205]. При этом специальные историко-литературные и искусствоведческие исследования, посвящённые его иллюстрациям к «Войне и миру», отсутствуют.

Между тем данную серию рисунков целесообразно рассматривать в аспекте интермедиального взаимодействия литературы и изобразительного искусства, уделяя особое внимания исследованию возможности выражения мировоззрения Л. Н. Толстого средствами живописи.

---

[204] Пастернак, Л. О. Записи разных лет [Текст] /Л. О. Пастернак. – М.: Советский художник, 1975. – С. 176. – 286 с.

[205] Зальцберг, Э., Пастернак, Ж. Биография отца. Вступительная статья, публикация, комментарии Эрнста Зальцберга [Электронный ресурс] // Семь искусств /Э. Зальцберг, Ж. Пастернак. – 2011. – № 10(23). – Режим доступа: URL: http://7iskusstv.com/2011/Nomer10/Zaltsberg1.php . (Дата обращения: 24.11,2015 г.); Кричевская, Е. Художник Пастернак иллюстрирует Льва Толстого, свою семью и всю Россию [Электронный ресурс] / Е. Кричевская. – Режим доступа: URL: http://www.greekorbis.gr/%D1%87%D0%B8%D1%82%D0%B0%D0%BB%D0%BA%D0%B0-greekorbis/%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%BE%D1%82%D0%B4%D0%B5%D0%BB-greekorbis/718-%D0%B7%D0%B5%D1%80%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D0%BE-%D1%80%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%B8-150-%D0%BB%D0%B5%D1%82-%D1%81%D0%BE-%D0%B4%D0%BD%D1%8F-%D1%80%D0%BE%D0%B6%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F-%D0%BB%D0%B5%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%B4%D0%B0-%D0%BF%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BA%D0%B0 (Дата обращения: 24.11.2015г.).

Из воспоминаний художника известно, что в 1893 году по предложению петербургского журнала «Север» Пастернак выполнил несколько рисунков к роману «Война и мир». Четыре его рисунка: «Наташа Ростова на первом балу» (рис. 9), «Наташа Ростова и князь Андрей Болконский в Мытищах» (рис. 10), «Расстреливание французами поджигателей в Москве» (рис. 11), «Наполеон и Лаврушка на переходе из Вязьмы к Цареву-Займищу» (рис. 12) вошли в иллюстрированный альбом – приложение к этому журналу[206]. Всего Леонид Пастернак сделал шесть иллюстраций, выполненных в технике цветной акварели, но его работы «Балашов в палатке Наполеона» (рис. 13) и «Князь Василий Курагин с дочерью на балу» (рис. 14) в альбом не вошли. В настоящее время акварели Пастернака к роману «Война и мир» хранятся в Государственном музее Л. Н. Толстого в Москве.

Тематически они разнообразны и представляют собой зарисовки как мирной, так и военной жизни. На них запечатлены главные герои (Наташа Ростова, князь Андрей Болконский, Пьер Безухов), второстепенные персонажи (князь Василий, Элен, Балашов), исторические лица (Наполеон) и простые люди (лакей Лаврушка, солдаты).

Остановимся на анализе эпизодов, запечатлевших поворотные моменты в жизни главных героев романа.

Сцена «Наташа Ростова на первом балу» построена художником на контрасте реалистической четкости, с которой выписаны центральные герои, и импрессионистической размытости фона, которым служат остальные персонажи. В литературном источнике сказано, что «князь Андрей с учтивым и низким поклоном» [10; 203] подошел к Наташе, «занося руку, чтоб обнять ее талию еще прежде, чем он договорил

[206]Бесплатное приложение к журналу «Север» на 1893г., альбом акварелей, Война и мир, Толстой. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://blog.i.ua/community/1952/1173121/. (Дата обращения -24.11.2015г.).

приглашение на танец <…>» [10; 204]. Переход в настроении Наташи от страха и волнения к радости автор описывает так: «То замирающее выражение лица Наташи, готовое на отчаяние и на восторг, вдруг осветилось счастливой, благодарной, детской улыбкой» [10; 204]. Художник-иллюстратор это состояние передает на рисунке с помощью преобладающих нежных пастельных тонов и обилия света, заливающего зал, в точности следуя замыслу автора «Войны и мира».

Встреча Наташи Ростовой с раненым Андреем Болконским важна для понимания философских взглядов писателя на любовь и смерть, поэтому изображение места действия, внешняя обстановка, где происходит это событие, соседствует с описанием мыслей, чувств и переживаний главных героев.

Предваряя эпизод свидания с Наташей, писатель фиксирует динамику внутренних изменений взглядов на любовь и смерть, произошедших с раненым князем Болконским: «Да, мне открылось новое счастье, неотъемлемое от человека, – думал он, лежа в полутемной тихой избе <…> Счастье, находящееся вне материальных сил, вне материальных внешних влияний на человека, счастье одной души, счастье любви!» [11; 386] <…>Любя человеческой любовью, можно от любви перейти к ненависти; но божеская любовь не может измениться. Ничто, ни смерть, ничто не может разрушить ее. Она есть сущность души» [11; 387]. Таким образом, князю Андрею открывается новое понимание всепрощающей, «божеской любви». Именно эта истина вызывает в его душе желание видеть Наташу, чтобы выразить это чувство, которое стало нравственной доминантой его души. Мысли же о смерти Толстой проецирует на мифологический образ сфинкса, возникающий в спутанном, перемежающемся бредом сознании героя: «Но, кроме этого, было еще одно важное. Это было белое у двери, это была статуя сфинкса <…> [11; 386]. Примечательно, что у древних

греков сфинкс – это мифологическое существо женского пола, загадывающее людям загадки и отбирающее жизнь у тех, кто не мог их разгадать. Таким образом, эта фигура у писателя символически связана с понятием смерти, и Толстой подчеркивает, что этот образ неоднократно возникает у Болконского: «Все так же <…> с красным кругом горела свечка, та же рубашка-сфинкс лежала у двери <…>» [11; 387].

Сама сцена свидания так описана в романе: «Когда он очнулся, Наташа <…> которую изо всех людей в мире ему более всего хотелось любить той новой, чистой, божеской любовью, которая была теперь открыта ему, стояла перед ним на коленях. Он <…> не удивился, но тихо обрадовался. Наташа <…> испуганно, но прикованно <…> глядела на него, удерживая рыдания. Лицо ее было бледно и неподвижно <…> Князь Андрей облегчительно вздохнул, улыбнулся и протянул руку» [11; 388]. Толстой, воссоздавая эпизод встречи князя с Наташей, переключает внимание читателя то на внешнюю обстановку, то на душевное состояние героев. Так, Наташа, стоя на коленях, взяв руку князя Болконского, просит у него прощения, раскаиваясь в содеянном. Но у князя Андрея в этот момент уже нет и мысли о прощении, поскольку он простил ее ранее, когда познал иную, нематериальную, высшую любовь, вышел на новый уровень духовного развития и теперь признается Наташе, что любит ее «больше, лучше, чем прежде» [11;388], потому что он в свете новой, постигнутой им, истины, еще до встречи с ней, вспоминая ее ранее, как пишет Толстой, «в первый раз представил себе ее душу. И он понял ее чувство, ее страданья, стыд, раскаянье. Он теперь в первый раз понял всю жестокость своего отказа, видел жестокость своего разрыва с нею» [11; 387]. Из текста становится понятным состояние души Наташи, которой стало ясно, что чувствовал князь и то, что она прощена, поэтому ее глаза, как описывает их автор

романа, «налитые счастливыми слезами, робко, сострадательно и радостно-любовно смотрели на него» [11; 388].

Следуя философским взглядам автора и описаниям, данным в произведении, художник верно изображает все происходящее с персонажами этой сцены. На картине Пастернака изображены раскаивающаяся Наташа, протягивающий ей руку князь Андрей, раненый Тимохин, лежащий в углу на кровати, белый сфинкс в образе сидящей на полу старухи. Противопоставление между темной избой и образом Наташи в ореоле горящей свечи («В избе этой было темно <…> на лавке стояла <…> сальная свечка» [11; 382]) показано художником с помощью контрастной игры светлых и темных тонов. На переднем плане отчетливо выступают фигуры князя Болконского и Наташи, озаренные светом радостного чувства любви и всепрощения. Художником визуализирован толстовский символический образ смерти-сфинкса, который в тексте романа представлен лишь в бреду раненого Болконского. Тимохин описан Толстым как безмолвный свидетель встречи героев романа, он «давно уже видел все, что делалось и, старательно закрывая простыней свое неодетое тело, ежился на лавке»[11; 388]. У Пастернака Тимохин – это второстепенный персонаж, оттеняющий ключевое событие эпизода.

В эпизоде расстрела поджигателей действие, согласно тексту книги, разворачивается неподалеку от Девичьего монастыря, на огороде, «на котором стоял столб. За столбом была вырыта большая яма с свежевыкопанной землей, и около ямы и столба полукругом стояла большая толпа народа» [12; 40]. Вероятно, неслучайно писатель выбрал в качестве места казни поле около Девичьего монастыря, желая этим подчеркнуть, что действием массовой насильственной смерти, казни, попраны христианские ценности человеколюбия, добродетели. Пастернак нашел адекватный художественный прием для выражения

этой мысли, изобразив церкви монастыря заволоченными дымом, оставив на виду только купола как символы христианской веры. По-видимому, дым на полотне символизирует мракобесие, творящееся в обществе людей.

Экспозиция эпизода полно и детально отразилась в иллюстрации художника в соответствии с текстом романа: «Справа и слева столба стояли фронты французских войск в синих мундирах с красными эполетами, в штиблетах и киверах» [12; 40]. Фоном картины служит «толпа народа», дым от пожара Москвы и от ружейных выстрелов, сквозь который неясно проглядывают очертания Девичьего монастыря. На рисунке изображены «чиновник-француз» [12; 41], читающий приговор, солдат с барабаном, «молодой солдат с мертвенно-бледным лицом», который после расстрела очередной пары пленных, «как пьяный, шатался», пытаясь «поддержать свое падающее тело» , и старый солдат, который только что «втащил его в роту» [12; 41] и смотрел на него с укоризной.

У Толстого сцена расстрела дана сквозь призму сознания главного героя Пьера Безухова. В книге описание этого события неразрывно связано с его внутренним состоянием: «Несколько барабанов вдруг ударили с двух сторон, и Пьер почувствовал, что с этим звуком как будто оторвалась часть его души <…> Он потерял способность думать и соображать. Он только мог видеть и слышать. И только одно желание было у него – желание, чтобы поскорее сделалось что-то страшное, что должно было быть сделано» [12; 40]. Толстой подчеркивает, что при этом «неприятном и непостижимом деле» [12; 41] чувства Пьера созвучны ощущениям всех присутствующих: «На всех лицах русских, на лицах французских солдат, офицеров, всех без исключения, он читал такой же испуг, ужас и борьбу, какие были в его сердце» [12; 41]. Пьер, страдая и ужасаясь зрелищу казни, постоянно задавался вопросами:

«<…> что это такое?», «Да кто же это делает наконец?» [12; 41]. Автор романа, фиксируя каждую фазу изменения душевного состояния героя, отмечает: «Он со все возраставшим ужасом, не ощущая ни радости, ни успокоения, смотрел на то, что делалось [12; 42] . <…> стоял у столба, и никто не отгонял его» [12; 43]. Для того чтобы передать внутреннее состояние рефлексирующего главного героя, Пастернак нашел адекватное художественное решение, сделав фигуру Пьера доминирующей над толпой, четко выписав ее.

Иллюстрация «Наполеон и Лаврушка», вошедшая в альбом-приложение к журналу «Север», по воспоминаниям Л. О. Пастернака, вызвала интерес у Л. Н. Толстого: « Помню, как Лев Николаевич громко и весело рассмеялся, когда взглянул на мою акварель, изображавшую группу кавалеристов в разноцветных мундирах: на переднем плане, в походном платье, серьезный и озабоченный Наполеон слушает пьяную болтовню скачущего рядом с ним Лаврушки. Толстой смеялся сопоставлению сосредоточенности Наполеона с ужимками подвыпившего Лаврушки, наслаждающегося своим враньем»[207]. Эта сцена из романа замечательна противопоставлением хитрости Лаврушки, выходца из простого народа, мнимому величию императора Наполеона, развенчанному писателем Толстым.

Серия иллюстраций к роману «Война и мир», выполненная Пастернаком, важна, потому что она была показана автору произведения, удостоилась высокой оценки Л. Н. Толстого. В иллюстрациях посредством живописи были отражены как изображения эпизодов, так и основные философские интенции писателя, выраженные в соответствующих фрагментах книги.

[207] Пастернак, Л. О. Указ. соч., с. 178.

Взаимодействие двух медиа, каждое из которых обладает своим языком, а именно, литературы и живописи, оказалось результативным, потому что трактовки одних и тех же эпизодов совпадают у писателя и у художника. При этом у читателя складывается наиболее полное, цельное, образное, яркое художественное впечатление от произведения. Подобное воздействие достигается за счет синтетического взаимодействия двух искусств.

§4. ИЛЛЮСТРИРОВАНИЕ «ВОЙНЫ И МИРА» ХУДОЖНИКАМИ А.П. АПСИТОМ, К. И. РУДАКОВЫМ, Д. А. ШМАРИНОВЫМ: ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ И ФИЛОСОФСКИЙ АСПЕКТЫ

М. С. Башилов и Л. О. Пастернак были одними из первых иллюстраторов «Войны и мира». Несмотря на все достоинства и недостатки их работ, нельзя оставить в стороне тот факт, что им по разным причинам не удалось создать цикл рисунков, охватывающий весь сюжет романа-эпопеи.

Такого рода задача встала перед следующими российскими и советскими художниками и графиками, иллюстрировавшими эту книгу. Им предстояло выполнить серию рисунков для отдельного издания произведения.

Этой цели достиг российский художник Александр Петрович Апсит (1880 – 1944)[208]. В наши дни он известен не только как иллюстратор толстовского эпического романа, но и как автор рисунков к произведениям И. С. Тургенева, М. Е. Салтыкова-Щедрина, А. П. Чехова

[208] Павлов, И. Н. Жизнь русского гравера [Текст] /И. Н. Павлов. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1963. – 302с. ; Библиографический словарь «Художники народов СССР» в 6-ти томах [Текст] /Сост. О. Е. Вальцебург. – М.: Искусство, 1970 – 1983. – Т. 1, с. 182. – 2018 с.

и к детским сказкам. А. П. Апситу в дальнейшем суждено было стать одним из создателей советского агитационного плаката.

В 1912 году в типографии И. Д. Сытина было напечатано роскошное издание «Войны и мира» с рисунками Апсита, исполненными в технике цветной акварели и гуаши. В большинстве случаев они представляют собой красочные многофигурные композиции, изображающие петербургские салонные сцены из жизни героев, а также батальные эпизоды эпопеи[209].

К недостаткам данного иллюстративного цикла можно отнести отсутствие портретной галереи центральных персонажей: Пьера Безухова (который фигурирует лишь в эпизоде объяснения с Элен Курагиной на её именинах), Наташи Ростовой и Андрея Болконского. Вследствие этого их психологические типы остались практически невыраженными. К тому же герои на рисунках художника не зафиксированы в моменты рождения или смерти, не изображены охваченными чувством любви или ищущими гармонии в общении с природой, то есть ключевые категории философской антропологии Л. Н. Толстого – рождение, смерть, любовь, природа – в данных иллюстрациях не представлены. Этот факт делает нецелесообразным их интермедиальный и философский анализ.

Следующим заметным этапом в освоении «Войны и мира» посредством иллюстрирования и графики стала серия цветных акварелей и карандашных эскизов, выполненных советским ленинградским художником Константином Ивановичем Рудаковым (1891 – 1949)[210]. Она создавалась в 1930-е – 1940-е годы в рамках

---

[209] Толстой, Л. Н. Война и мир в 3-х томах [Текст] / / Иллюстрированное собрание сочинений Л. Н. Толстого в 10-ти томах /Л. Н. Толстой. – М.: Издательство товарищества И. Д. Сытина, 1912 – 1915. – Илл. А. П. Апсита.

[210] Елышевская, Г. Рудаков Константин Иванович [Текст] //Сто памятных дат. Художественный календарь на 1991 год /Г. Елышевская. – М.: Советский художник, 1990.

большого цикла иллюстраций к произведениям отечественной и зарубежной классической литературы. К эпическому роману Толстого относятся следующие работы: «Салон Анны Павловны Шерер», «Наташа Ростова» , «Пьер и Наташа», «Сборы на охоту» (эскиз), «Кутузов со свитой». Сейчас они хранятся в фондах музея-усадьбы Л. Н. Толстого «Ясная Поляна»[211]. Эти картины по тематике можно разделить на две группы: портреты героев произведения, зарисовки военных и мирных сцен эпопеи. Первая часть цикла представляет собой законченные работы, а вторая состоит преимущественно из эскизных набросков. Изображения главных героев, на наш взгляд, исполнены в монументальной художественной манере, что лишает их образы динамики внутреннего развития. В их портретах видны тенденции к статичности и излишней эстетизации. Такое художественное решение К. И. Рудакова противоречит тому, как видит и описывает их в своем романе Л. Н. Толстой. Так, например, у писателя Наташа Ростова – «некрасивая», «с большим ртом», но «живая» развивающаяся личность, а у художника она представлена как довольно полная девушка со спокойным и красивым лицом. Следует также отметить, что интерпретация проиллюстрированных Рудаковым фрагментов толстовского текста не может являться объектом данного исследования, поскольку по своему предметному содержанию и техническому исполнению рисунков она в целом, на наш взгляд, не смогла адекватно отразить философско-антропологическую концепцию, изложенную писателем в книге.

Наиболее полно сюжетное содержание «Войны и мира» выразил в цикле иллюстраций советский художник и график Дементий

---

[211] Государственный мемориальный и природный заповедник «Музей-усадьба Л. Н. Толстого ''Ясная Поляна''» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://ypmuseum.ru/component/igallery/nememorialnaya-kollekciya/l-n-tolstoy-v-illustratsiakh-tyrsy-i-rudakova.html (Дата обращения: 11.12.2015).

Алексеевич Шмаринов (1907 – 1999)[212]. В своих мемуарах график признавался: «<…> в первые послевоенные годы меня не покидала давняя заветная мечта – иллюстрирование *Войны и мира* Л. Толстого»[213]. В 1956 году ему удалось ее осуществить, проиллюстрировав эпопею Толстого, вышедшую в издательстве «Художественная литература». А в 1978 году иллюстративный цикл, дополненный и переработанный Шмариновым, был воспроизведен в романе, переизданном в серии «Библиотека всемирной литературы». Он углем и черной акварелью создал 120 рисунков к произведению. При выполнении иллюстративного цикла Д. А. Шмаринов учитывал опыт своих предшественников, опирался на рекомендации Толстого, содержащиеся в письмах классика к первому иллюстратору «Войны и мира» М. С. Башилову. «Для меня письма, адресованные к Башилову были просто кладезем, из которого я черпал, сколько мог» – отмечал Шмаринов[214]. Эти иллюстрации к роману-эпопее неоднократно печатались как в отдельных изданиях книги, так и в собраниях сочинений Л. Н. Толстого[215].

Рисунки Шмаринова решены в черно-белых цветах. Исполняя их в столь аскетичной манере, художник стремится обратить внимание зрителей на суть того или иного эпизода или на главную черту персонажа. В своих работах он следует традициям, заложенным первыми иллюстраторами «Войны и мира» Башиловым и Пастернаком,

---

[212] Чегодаева, М. Шмаринов Д. А. [Текст] // Искусство Советского Союза / М. Чегодаева. – М.: Аврора, 1985. – 688 с.

[213] Шмаринов, Д. А. Годы жизни и работы [Текст] / Д. А. Шмаринов. – М.: Советский художник, 1989. – С. 181. – 400 с.

[214] Шмаринов, Д. А. О моей работе над иллюстрациями к роману Толстого «Война и мир» [Текст] // Л. Н. Толстой и изобразительное искусство / Сост. М. М. Ракова. – М.: Изобразительное искусство, 1981. – С. 102. – 221 с.

[215] Толстой, Л. Н. Война и мир [Текст] // Собрание сочинений в 20 т. / Л. Н. Толстой . – М.: Академия художеств СССР, 1960. – Илл. Д. А. Шмаринова; Толстой, Л.Н. Война и мир [Текст] // Библиотека всемирной литературы /Л.Н. Толстой. – М.: Художественная литература, 1968. – Илл. Д. А. Шмаринова.

при этом опираясь на рекомендации и замечания, сделанные Толстым в корпусе писем, адресованных Башилову. Так, например, художник заимствует композицию эскиза Башилова «Пьер на диване» (рис. 15), серию образов Наташи (рис.16, рис. 17, рис. 18) выполняет в соответствии с рекомендациями Толстого, стараясь придать героине портретное сходство с Таней Берс, иллюстрирует сцену, изображающую раненого Николая Ростова, капитана Тушина и русских солдат у костра после Шенграбенского сражения (рис. 23).

Из собрания рисунков Шмаринова наибольший научно-исследовательский интерес представляют те, в которых отражено влияние категорий смерти, любви, природы на жизнь людей. Это рисунки: «Расстрел поджигателей Москвы» (рис. 19), «Смерть Платона Каратаева» (рис. 20), «Наташа в Отрадном» (рис. 17), диптих «Старый дуб» (рис. 21, рис. 22), «Наташа и князь Андрей в Мытищах» (рис. 18). Подвергнем их интермедиальному и философскому анализу, сопоставляя с соответствующими фрагментами произведения.

В иллюстрации «Расстрел поджигателей Москвы» художник акцентирует внимание зрителя на фигуре растерянного, недоумевающего по поводу происходящего Пьера Безухова, на лице которого читается вопрос: «’’Да кто же это делает наконец? <…> Кто же? Кто же?''»[12; 41]. При этом сложенные на груди руки свидетельствуют о том, что персонаж пытается защититься от ужаса всего совершающегося здесь. Композиционным центром картины является яма, служащая могилой убитым, и столб, к которому привязан очередной расстреливаемый. Столб и яма – символы позора и краха гуманистических ценностей, ужаса насильственной смерти. Фоном действия, как и на рисунке Л. О. Пастернака, служат очертания храма, неясно проступающего сквозь дым пожарища и выстрелов, что говорит о попрании христианских ценностей.

Иллюстрация «Смерть Платона Каратаева» передает средствами изобразительного искусства сцену расстрела ослабевшего от болезни пленного русского солдата. Акцент в ней сделан на тело убитого Каратаева, лежащего у березы на обочине размытой осенними дождями дороги, на двух французских солдат, совершивших расстрел, на удаляющуюся колонну пленных, в числе которых находится Пьер, и на собаку, ранее привязавшуюся к Платону. Центральная тема данного эпизода в романе – философское осмысление феномена смерти Пьером, восприятие им взглядов Каратаева на это явление. Платон на страницах романа описан как человек во всем покорный «воли Божьей», поэтому и тяготы плена, и болезнь, и смерть он воспринимает смиренно, как данное свыше. Излагая основные положения своей нравственно-этической системы взглядов на жизнь, он использует пословицы как форму концентрированного выражения народной мудрости. Так, например, высказываясь о болезни и смерти, он говорит: «На болезнь плакаться – Бог смерти не даст» [12; 154]. Пьер, по-новому переосмысливший смерть человека, осознал, что нельзя убить человеческую душу, что Платон Каратаев, перестав существовать физически, стал частью общей духовной жизни мира, стремящейся к Богу (в тексте романа это нашло метафорическое отражение в описании сна Пьера о капельках на глобусе). Именно поэтому он остается внешне безразличным к расстрелу Каратаева, как и другие пленные: «Каратаев сидел на краю дороги, у березы <…> с того места, где сидел Каратаев, послышался выстрел. Пьер слышал явственно этот выстрел <…> Собака завыла сзади <…> ‘’Экая дура, о чем она воет?’’ – подумал Пьер. Солдаты товарищи, шедшие рядом с Пьером, не оглядывались так же как и он на то место, с которого послышался выстрел и потом вой собаки, но строгое выражение лежало на всех лицах» [12; 157 – 158]. Таким образом, иллюстрация Шмаринова адекватно передает не только

сюжетное содержание, но и философский аспект данного эпизода романа.

Рисунок «Наташа в Отрадном» представляет собой портрет героини, изображенной юной девушкой, завороженной явлением весенней лунной ночи. Художник сосредоточивает внимание на чувстве Наташи, не изображая при этом сам ночной пейзаж, который представлен лишь силуэтом тени от ветви дерева на стене дома. На рисунке достаточно удачно передано внутреннее состояние героини. Наташа восторгается миром ночной природы, сидя на подоконнике, обхватив руками колени, готовая раствориться в этой весенней ночи.

Л. Н. Толстой, передавая живость и энергию героини, подчеркивая ее органическую связь с миром природы, показывая невыразимость чувств словами, насыщает ее речь восклицаниями: «Ах, какая прелесть! <…> Ведь эдакой прелестной ночи никогда, никогда не бывало <...> Так бы вот села на корточки <…> подхватила бы себя под коленки, – туже, как можно туже, – натужиться надо и полетела бы. Вот так! <…> Ах, Боже мой! Боже мой! что ж это такое! <…>» [10; 157].

В двух иллюстрациях, изображающих нераспустившийся и покрывшийся молодой листвой дуб, символически отражено духовное возрождение главного героя Андрея Болконского. В тексте это осуществляется посредством диалога с природой, элементом которой является дерево. «’’Весна, и любовь, и счастие!'' – как будто говорил этот дуб <…> ''Всё одно и то же, и всё обман!'' <…> ''не верю вашим надеждам и обманам’’ <…> ‘’Да, он прав, тысячу раз прав этот дуб’’, – думал князь Андрей <…> ''мы знаем жизнь, – наша жизнь кончена!’’» [10; 154]. Таковы мысли Болконского на пути в Отрадное. Возвращаясь оттуда, он видит иную картину. Дерево, чей внешний вид меняется, составляет ассоциативную параллель душевному состоянию персонажа, преобразившемуся под влиянием восторженного восприятия жизни

Наташей: «Старый дуб, весь преображенный, раскинувшись шатром сочной, темной зелени, млел чуть колыхаясь в лучах вечернего солнца <…> ''Да, это тот самый дуб'', – подумал князь Андрей, и на него вдруг нашло беспричинное, весеннее чувство радости и обновления» [10; 158].

Примечательно, что Шмаринов в диптихе «Старый дуб» предлагает графическую интерпретацию данного фрагмента романа в контрасте с рисунком «Наташа в Отрадном». Если в изображении Наташи, личность с богатством ее внутреннего мира господствует над ночным пейзажем, то в картинах, представляющих дорогу Болконского в Отрадное и обратно, дерево, как часть природы, доминирует над человеком, его чувствами. Такой эффект достигается за счет того, что дуб дан крупным планом, а князь Андрей в экипаже представлен как мелкая деталь пейзажа, из которой нельзя получить представления о его чувствах и изменившемся отношении к жизни.

Природа, как уже отмечалось, является неизменной философско-антропологической константой в творчестве писателя, своеобразным мерилом степени нравственной чистоты и духовного совершенства персонажей.

Иллюстрация «Наташа и князь Андрей в Мытищах» по экстерьеру и экспозиции очень похожа на аналогичный рисунок Л. О. Пастернака. Но Д. А. Шмаринов, полностью игнорируя метафорический и аллегорический планы романного текста, не изображая сфинкса, символ смерти, оставляя за рамками все лишние детали, делает акцент на обновленном всепрощающем чувстве любви, которое князь Андрей испытывает ко всем окружающим и особенно к Наташе.

Анализ перечисленных иллюстраций Д. А. Шмаринова в аспекте интермедиального и философского взаимодействия литературы и живописи показывает, что советскому графику, в целом, удалось

выразить основные антропологические идеи романа Л.Н. Толстого «Война и мир».

§5. О СОВРЕМЕННЫХ ИЛЛЮСТРАТОРАТОРАХ «ВОЙНЫ И МИРА»: ПОЗДНЕСОВЕТСКИЙ ПЕРИОД И НОВЫЕ ПЕРСПЕКТИВЫ

Советскому художнику-графику Д. А. Шмаринову удалось проиллюстрировать ключевые моменты романа, создать портретную галерею основных персонажей, проследить центральные сюжетные линии. Но несмотря на всю проделанную им работу, следует отметить, что для адекватного иллюстрирования такой масштабной эпопеи нужно создать своего рода графический эпос, отражающий содержание книги во всей полноте и многообразии. Эта задача встала перед следующим художником, создателем новой серии рисунков для «Войны и мира», Андреем Владимировичем Николаевым (1922 – 2013).

В своей «Автобиографии»[216], написанной для Государственного Литературного музея Л. Н. Толстого в 1982 году, А. В. Николаев рассказывает творческую историю создания галереи рисунков к роману, выполнявшихся им более двадцати пяти лет. По свидетельству художника, который с детства грезил образами толстовской эпопеи, а «на последних курсах института <…> загорелся идеей создания иллюстраций к роману ''Война и мир''»[217], им в разные годы было выполнено несколько серий рисунков в различной технике. В 1958 году он сделал эскизы, которые показал Ученому Совету музея Л. Н. Толстого.

[216] Николаев, А. В. Автобиография [Электронный ресурс] / А. В. Николаев. – Режим доступа: URL: http://www.1812panorama.ru/virtual/avtobio-nik.html (Дата обращения: 22.12.2015).
[217] Там же.

Они были одобрены, и в 1959 году по ним были выполнены рисунки, вошедшие в собрание фондов музея. В 1960 году художник приступил к следующей серии, в которой, по его словам, «предполагалось сложное цветовое решение всего книжного блока в целом»[218]. Но, по техническим причинам, издание книги с этими рисунками не состоялось. Николаев пишет, что «рисунки разошлись по музеям: есть они и в «Ясной Поляне», и в музее «Бородино», и в «Панораме Бородинская битва»[219]. Затем он соглашается по договоренности с Гослитиздатом сделать «графический черно-белый вариант, над которым», по его воспоминаниям, он «и работал в течении четырех лет с 1965 по 1969 год»[220]. Итогом этой работы стало двухтомное издание книги с его иллюстрациями, вышедшее в Москве в 1970 году. Далее Николаев сделал еще серию иллюстраций к этому произведению. Об этом периоде своей творческой жизни он пишет: «Вскоре издательство ''Изобразительное искусство'' <…> предложило мне работу над серией иллюстраций к роману ''Война и мир'', предназначавшихся в качестве наглядных пособий для школьников. Я согласился, хотя это не вполне могло отвечать моим творческим планам – нужно было ориентироваться не на взрослого человека, а на школьника, на школьную программу и постоянно иметь дело с ''методистами''. Над этой серией я работал более пяти лет, и последний ''выпуск'' из четырех вышел в 1977 г.»[221].

Результатом многолетней работы А. В. Николаева явилась эпопея из иллюстраций, опубликованных не только в отдельных издания «Войны и мира», но и в четырех специальных альбомах[222]. Рисунки художника параллельны тексту Л. Н. Толстого и охватывают

[218] Там же
[219] Там же.
[220] Там же.
[221] Там же.
[222] Николаев, А. В. Л. Н. Толстой «Война и мир». [Альбомы с иллюстрациями] / А. В. Николаев. – М.: Изобразительное искусство, 1972 – 1977, выпуск 1-4.

максимальное количество сюжетных линий и героев романа. Некоторые рисунки, например, «Наташа в Отрадном», представляют собой буквально следующие друг за другом зарисовки. Такой принцип иллюстрирования, во многом напоминающий кинематографическую раскадровку, сближает два медиа: изобразительное искусство и кино, а также позволяет адекватно выразить диалектику внутреннего мира героини.

Из огромного живописного материала, который художник посвятил «Войне и миру», наибольший научный интерес для исследований в сферах интермедиального и философско-антропологического анализа представляют сделанные в технике цветной гуаши рисунки:

– «Именины Наташи Ростовой» (две иллюстрации, рис.24, рис.25);

– «Наташа в Отрадном» (две иллюстрации, рис26, рис.27);

– «Андрей Болконский и старый дуб» (рис.28);

– «Наташи Ростова на балу» (рис. 29);

– «Встреча Наташи с раненым князем Андреем в Мытищах» (рис. 30);

– «Пьер на Бородинском сражении» (рис. 31);

– «Русские солдаты у костра» (рис. 32).

В этих рисунках, как в наиболее завершенных и технически совершенных, нашли максимально полное отражение авторские интенции художника, стремившегося средствами живописи воссоздать толстовский текст.

Иллюстрации, посвященные именинам Наташи, изображают первое появление героини, подчеркивают ее живость, энергичность и естественность, а также отражают радушную, любовно-радостную атмосферу в доме Ростовых. На первой (рис. 24) мы видим младшее поколение Ростовых, и в их числе подростка Наташу «некрасивую, но

живую» [9; 47], на второй (рис. 25) – графа Илью Андреевича Ростова и Марью Дмитриевну Ахросимову, запечатленных танцующими Данилу Купора, старинную фигуру англеза.

Два рисунка «Наташа в Отрадном» представляют юную героиню романтичной, мечтательной, погруженной в атмосферу светлой весенней ночи. Характерно, что, в отличие от Д. А. Шмаринова, у которого она, согласно тексту романа, «подхватила себя под коленки» [10; 147] , художник не стремится здесь буквально следовать за текстом книги, предлагая свое видение этого фрагмента. Так, на первой иллюстрации зритель видит Наташу у открытого окна (рис.26), очарованной весенней пробуждающейся природой, при этом художник акцентирует внимание и на пейзаже. На втором рисунке восторженная, широко расставившая руки Наташа (рис. 27) (таким образом Николаевым передана идея полета) резко контрастирует с серьезной, погруженной в чтение Соней. Так в двух рисунках художника отразились и внутренний мир Наташи Ростовой и гармония ночного пейзажа.

Иллюстрация, изображающая распустившийся старый дуб (рис. 28), сделана Николаевым, в отличие от Шмаринова, таким образом, что здесь дерево не доминирует, а наравне с героем романа Андреем Болконским, возвращающимся в экипаже из Отрадного, является таким же важным элементом рисунка.

Художник Николаев в рисунке «Наташа Ростова на балу» (рис. 29) заостряет внимание на танцующей паре, князе Андрее и Наташе, помещая их в центр композиции, остальные участники бала служат лишь фоном. Именно таким образом он подчеркивает то значение, которое будет иметь встреча главных героев романа в дальнейшем развитии сюжета.

«Встреча Наташи с раненым князем Андреем в Мытищах» (рис. 30) – это рисунок, на котором Николаев показывает момент появления Наташи в избе, где находятся раненые и умирающий Болконский. Это лишь преддверие их разговора о прощении Наташи, о новой «божеской любви» Андрея, возникшей в нем перед лицом смерти. У художника в данной иллюстрации основное внимание уделено не чувствам, испытываемым героями при встрече, а интерьеру места действия.

К числу эпизодов, изображающих военные действия, относятся рисунки «Пьер на Бородинском сражении» (рис. 31) и «Русские солдаты у костра» (рис. 32). В первом из них художник строит композицию на контрасте растерянной, недоумевающей «невоенной фигуры Пьера в белой шляпе» [11; 232] и суетной, кипящей вокруг него, битве солдат. Он изображает пребывание Пьера на батарее Раевского в разгар сражения, строго следуя тексту книги: «Пьер не смотрел вперед на поле сражения и не интересовался знать о том, что там делалось: он весь был поглощен в созерцание <…> все более и более разгорающегося огня <…> в его душе <…> Пьер смотрел через вал <…> На батарею еще чаще стали попадать снаряды. Несколько человек лежали неубранные. Около пушек хлопотливее и оживленнее двигались солдаты. Никто уже не обращал внимания на Пьера <…> Солдаты подавали заряды, поворачивались, заряжали и делали свое дело с напряженным щегольством <…> Все сделалось странно, неясно и пасмурно в глазах Пьера» [11; 235 – 236]. Л. Н. Толстой в романе, описывая ужас и нелепость массовой насильственной гибели людей, изображает Бородинскую битву сквозь призму сознания такого совершенно не военного человека, как Пьер Безухов. На Бородинском поле герой у Толстого переживает целую гамму сменяющих друг друга чувств «от восхищения перед красотою зрелища»[11; 227] панорамы поля сражения до «чувства ужаса, страха смерти» [11; 292], охватившего его после всего пережитого. Толстой

пишет, что Пьер после битвы, находясь в пограничном состоянии между сном и явью, так осмысляет произошедшее: «Ничем не может владеть человек, пока он боится смерти. А кто не боится ее, тому принадлежит все. Ежели бы не было страдания, человек не знал бы границ себе, не знал бы себя самого. Самое трудное <…> состоит в том, чтобы уметь соединять в душе своей значение всего» [11; 294].

Душевное состояние Пьера Безухова на иллюстрации соответствует его переживаниям, описанным Л. Н. Толстым. Философские взгляды на ужас войны, убийства людей воплощаются в нарративной ткани произведения, выраженные как автором, так и главным героем.

Второй рисунок «Русские солдаты у костра» (рис. 32) в точности воспроизводит эпизод, описанный в книге, характеризующий отношение русских, проникнутое чувством жалости к поверженным французам. В тексте это описано так: «Огромный костер ярко горел посреди снега, освещая отягченные инеем ветви деревьев <…> из леса, в яркий свет костра, выступили две, державшиеся друг за друга, человеческие, странно одетые фигуры. Это были два прятавшиеся в лесу француза <…> Один был повыше ростом, в офицерской шляпе, и казался совсем ослабевшим <…> Другой маленький, коренастый, обвязанный платком <…> был сильнее <…> Ослабевший французский офицер был Рамбаль; повязанный платком был его денщик Морель»[12; 194]. Толстой подчеркивает теплое, сочувственное отношение простых солдат к побежденным врагам. Русские приютили, накормили, обогрели двух эти французов, понимая, что и они «тоже люди» [12; 196]. В данной иллюстрации Николаевым адекватно отражена мысль Толстого о нелепости братоубийственных войн, о понимании простыми солдатами тягот войны, о необходимости духовного единении между людьми разных национальностей.

Художник А. В. Николаев, посвятивший многие годы созданию рисунков к роману-эпопее «Война и мир» Л. Н. Толстого, неоднократно возвращавшийся к работе над их выполнением, смог осуществить иллюстрирование книги, ему удалось сделать это наиболее красочно и полномасштабно по сравнению со своими предшественниками, работавшими в том же направлении. Он создал живописное эпическое полотно, которое переводит романный текст в интермедиальное пространство, на язык изобразительного искусства, визуализируя книгу, делая ее наглядной, яркой, удобной для целостного восприятия.

Интерес к иллюстрированию великой книги не угасает до сих пор. Свидетельством тому может служит обширная серия черно-белых рисунков-портретов, выполненных известным, российским, книжным иллюстратором Сергеем Любаевым, чьими работами был снабжен толстовский роман, вышедший в издательстве "Арбор" в 2012 году. По словам художника, ранее создавшего рисунки к произведениям Гоголя, Твена, Толкиена, он стремился создать наиболее полную галерею персонажей эпопеи, стараясь показать их в развитии, опираясь на опыт своих предшественников не только в области художественной иллюстрации, но и в кинематографической сфере: «Когда я начал работать над «Войной и миром», мне сначала даже страшно стало <…> Потом, после долгих мучений, я решил, что буду рисовать только персонажей романа. Стал их выписывать всех подряд <…> Рисовал их в развитии <…> Ведь герои взрослеют, их внешность меняется, они приобретают новые привычки. Вот это и хотелось показать <…> Прежде всего я старался не делать их похожими на героев великолепной ленты Сергея Бондарчука ‘’Война и мир''»[223].

[223] Клокова, Л., Бурый, А. Двадцать карандашей для «Войны и мира» Альбомы с иллюстрациями. [Электронный ресурс] /Л. Клокова, А. Бурый // Русский мир. RU. – 2012.–Сентябрь(№9) /Л.Клокова, А. Бурый. – Режим доступа: URL:

Как следует из выше изложенного, современные художники-иллюстраторы при переводе текста книги из вербального пространства литературы в визуальную сферу изобразительного искусства все чаще предлагают собственную интерпретацию великого произведения. Насколько их индивидуальное видение эпопеи способствует раскрытию ее философского потенциала, – вопрос дискуссионный. Эпический роман «Война и мир» с его неисчерпаемым философским потенциалом и бессмертными образами остается вечно актуальным, раскрывая перед иллюстраторами новые грани, задавая новые вопросы, ставя новые задачи.

---

http://www.russkiymir.ru/media/magazines/article/99810/. (Дата обращения: 23.12.2015).

ГЛАВА II

ИЛЛЮСТРИРОВАНИЕ «АННЫ КАРЕНИНОЙ»: ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ И ФИЛОСОФСКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

§1. ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ИЛЛЮСТРИРОВАНИЯ РОМАНА Л. Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»

Произведение Льва Николаевича Толстого «Анна Каренина» практически с момента своего появления в печати (1875 – 1877) стало объектом пристального внимания художников.

Текст, сюжет, герои книги вдохновляли таких живописцев, как Михаил Александрович Врубель (1856–1910), Михаил Васильевич Нестеров, Елизавета Меркурьевна Бём (1843–1914), Генрих Матвеевич Манизер (1847–1925), творивших до революции 1917 года.

Е. М. Бём, прославившаяся как мастер черного силуэта, иллюстратор детских книг, автор многочисленной серии праздничных открыток, примерно в 1910-х годах, выпустила цикл женских портретов под названием «Типы Толстого», куда вошли такие образы героинь, как «Наташа Ростова», «Катюша Маслова», «Анна Каренина»[224] . Открытка, посвященная Анне Карениной, выполненная в технике цветной акварели, изображает ее в монументальном стиле, что, как представляется, слишком акцентирует телесность героини и не позволяет в полной мере отразить ее внутренний мир и раскрыть ее психологический тип (рис 33).

[224] Герасимова, Д. Бём Елизавета Меркурьевна «Жизнь в силуэтах» [Электронный ресурс] /Д. Герасимова. – Режим доступа: URL: http://bibliogid.ru/khudozhniki/767-bjom-elizaveta-merkurevna (Дата обращения: 03.02.2016); Чапкина-Руга, С. Русский стиль Елизаветы Бём [Текст] / С. Чапкина-Руга. – М.: Захаров, 2007. – 536 с.; Лебедев, В. Б. Художница Елизавета Меркурьевна Бем [Иллюстрированный каталог почтовых открыток] / В. Б. Лебедев. – М.: Восточный горизонт, 2001. – 67 с.

Г. М. Манизер[225], автор жанровых картин на библейские сюжеты, известный портретист, заинтересовался художественным типом толстовской героини и в 1904 году написал картину «Анна Каренина (по роману Л. Н. Толстого)» (рис. 34). Полотно исполнено масляными красками на холсте, оно хранится в Омском областном музее изобразительных искусств имени М. А. Врубеля. На картине Анна изображена в драматический для ее судьбы момент, после того как Каренин обнаружил ее письма к Вронскому. Художник вольно интерпретирует образ Анны Карениной, что проявляется в несовпадении портретной характеристики героини, данной писателем, с трактовкой ее облика портретистом. У Толстого Анна – женщина с «блестящими, казавшимися темными от густых ресниц, серыми глазами» [18; 66], с «быстрою походкою, так странно легко носившею ее довольно полное тело» [18; 68]. У Манизера она худая, бледная, нервная с растерянным, страдальческим взглядом больших карих глаз. Думается, однако, что живописцу, в данном случае не стремившемуся к внешнему сходству с толстовским оригиналом, удалось верно передать и драматизм сцены, страдания и внутреннюю борьбу в душе героини романа.

После 1917 года начался новый этап освоения русскими и советскими художниками романа «Анна Каренина».

Среди достойных внимания работ этого периода можно назвать цикл иллюстраций русского эмигранта, художника, графика, аниматора Александра Александровича Алексеева (1901 – 1982). Эта серия, состоящая из 120-ти черно-белых рисунков, была создана в 1951 – 1957-х годах, но она вышла отдельным альбомом лишь в 1997 году в Париже, после смерти автора. В 2010-м году в России, в петербургском

[225] Коновалов, Э. Г. Г. М. Манизер [Текст] // Новый полный биографический словарь русских художников. Серия: Шедевры мирового искусства / Э. Г. Коновалов. – М.: Эксмо, 2008. – 576 с.

издательстве «Вита Нова» был издан двухтомник «Анна Каренина» с иллюстрациями А. А. Алексеева[226]. Так рисунки стали дополнением к тексту, способствуя осуществлению факта интермедиального взаимодействия литературы и живописи.

Иллюстрации Алексеева представляют собой своеобразную, самобытную интерпретацию произведения. Многие сцены книги решены графиком принципиально иначе, чем Толстым, что, на наш взгляд, свидетельствует о том, что художник не стремился воссоздавать философские взгляды писателя и мыслителя. Это делает дальнейший интермедиальный и философский анализ серии его рисунков в рамках изобразительного искусства нецелесообразным.

В период с 1929 по 1932 год советский художник Николай Иванович Пискарёв (1892-1959) проиллюстрировал англоязычное издание «Анны Карениной» для Клуба любителей редких книг в Нью-Йорке. В 1933 году издание, снабженное рисунками Пискарёва и предисловием Луначарского, было отправлено в Америку. Серия была выполнена в технике черно-белой ксилографии. Она воспроизводит сюжетные линии Анны и Вронского и Левина и Кити. В 1933 году иллюстрации были удостоены высокой оценки на 1-ой Международной выставке деревянной гравюры в Варшаве. Кроме рисунков, кисти Пискарёва принадлежит также художественное оформление книги, орнаменты и виньетки. Само издание ныне считается библиографической редкостью.

В 1978 году иллюстрации Пискарёва были воспроизведены в романе Толстого, напечатанном в издательстве «Правда» на русском языке.

---

[226] Борисова, В., Дмитриенко, А. Александр Алексеев и его иллюстрации к «Анне Карениной» [Текст] // Толстой, Л. Н. Анна Каренина в 2-х томах / Л. Н. Толстой. – СПб.: Вита Нова, 2010. – 1296 с. – Илл. А. А. Алексеева.

С точки зрения интермедиального анализа и философии Толстого, сравнивающего в тексте книги рождение ребенка у Анны и Кити, наибольший интерес представляет рисунок «Роды Анны» (рис. 35), который запечатлевает раскаяние Вронского, стоящего на коленях у постели героини, но не отражает в полной мере взгляды писателя-мыслителя на феномен рождения.

Сейчас работы мастера хранятся в фондах Государственного Литературного музея Л. Н. Толстого.

В 1930-е годы художник Николай Андреевич Тырса (1887–1942) посвятил роману «Анна Каренина» серию литографических работ. Это «Анна» (1939) (рис. 36) , «Левин» (1939), «Вронский» (1939), «Каренин» (1939), «Встреча Анны с Вронским на станции Бологое» (1938) (рис. 37), «Скачки. Вронский перед заездом (1939), «Вечер у Бетси Тверской» (1939), «Свидание Анны с сыном» (1939), «Анна и Вронский в Италии» (1939), «Встреча Анны с Долли» (1939), «Левин на охоте» (1939), «Объяснение Левина с Кити» (1939). Его иллюстрации представляют собой в основном индивидуальные и групповые портреты героев произведения, хотя есть среди них и жанровые сцены и пейзажные зарисовки. В 1984 году автолитографии были приобретены у дочери Тырсы Музеем-усадьбой Л. Н. Толстого «Ясная Поляна», в фондах которого и хранятся по сей день[227]. В отдельные издания книги эта небольшая серия, по-видимому, вследствие своей немногочисленности, не вошла. Для данного исследования она может представлять интерес, главным образом, как портретная галерея центральных героев произведения, в целом воссоздающая их психологические характеристики в рамках медиа изобразительного искусства. Однако

[227] Сурис, Б. Н. А. Тырса [Текст] // Искусство книги. Выпуск 5. 1963–1964 / Б. Сурис. – М.: Книга, 1968. – С. 185 –195; Л. Н. Толстой в иллюстрациях Н. А. Тырсы и К. И. Рудакова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL : http://ypmuseum.ru/component/igallery/nememorialnaya-kollekciya/l-n-tolstoy-v-illustratsiakh-tyrsy-i-rudakova.html. (Дата обращения: 11. 02. 2016);

нельзя не отметить, что второму главному герою толстовского романа Константину Левину в литографическом цикле Тырсы, к сожалению, отводится гораздо меньше места, хотя в тексте книги Анна и Левин равноправны.

В большой серии иллюстраций к произведениям зарубежной и русской классической литературы, созданной в 1930–1940-х годах, у художника, театрального декоратора, графика Константина Ивановича Рудакова (1891–1949) [228] есть небольшая портретная галерея, посвященная героям романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина». В ней он воссоздал психологические типы персонажей, применяя технику черно-белой и раскрашенной автолитографии. Иллюстративный цикл с вариантами хранится в фондах музея «Ясная Поляна». В отдельных изданиях романа не представлен, посвящен, главным образом, центральной героине романа, запечатленной в драматические моменты ее жизни. Иллюстрации Рудакова к «Анне Карениной» тиражируются в основном в наборах открыток.

Как представляется, графику в целом удалось передать внутренний драматизм образа Анны, однако в ряде литографий, например, «Анна перед зеркалом» (1940), образ главной героини выглядит несколько монументальным и статичным, что, по-видимому, противоречит толстовскому видению Карениной.

В 1953 году в издательстве «Художественная литература» в двух томах вышел роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина»[229] с иллюстрациями известного советского художника, скульптора, книжного графика Александра Николаевича Самохвалова (1894–1971)[230], ранее создавшего

---

[228] Бродский, И. А. Константин Рудаков. Графика [Текст] / И. А. Бродский. – М.: Советский художник, 1985. – 214 с.; Галеев, И. И. Константин Иванович Рудаков (1891-1949). Графика, живопись [Текст] / И. И. Галеев. – М.: Галеев-Галерея, 2015. – 288 с.

[229] Толстой, Л. Н. Анна Каренина в 2-х т. [Текст] / Л. Н. Толстой. – М.: Художественная литература, 1953. – 946 с. – Илл. А. Н. Самохвалова.

иллюстративные циклы к произведениям: «Путешествие из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева, «Горе от ума» А. С. Грибоедова, «Евгений Онегин» А. С. Пушкина, «Мертвые души» Н. В. Гоголя, «История одного города» М. Е. Салтыкова–Щедрина.

В техническом отношении его работы представляют собой оттиски с цветных рисунков, выполненных специальным литографическим карандашом и тушью на камне. Оригиналы работ хранятся в фондах Государственного литературного Музея Л. Н. Толстого. По тематике они разнообразны: это и «Свидание Анны Карениной с Вронским на станции Бологое» (рис. 38), и «Константин Левин на косьбе» (рис. 39), и панорамы Петербурга, и многое другое. Все они выполнены на высочайшем художественном уровне. Однако в них чувствуется тяготение к монументальным полотнам, в результате чего иногда теряется пластичность образов. Это, на наш взгляд, в данном случае не способствует воссозданию психологических портретов персонажей романа, в недостаточной мере обнаруживает драматизм ситуаций и в целом затрудняет передачу философской антропологии Льва Толстого посредством медиа иллюстрирования.

Особого внимания заслуживают работы художников М. А. Врубеля, М. В. Нестерова, О. Г. Верейского, которые целесообразно подвергнуть интермедиальному и философскому анализу.

---

[230] Самохвалов, А. Н. Мой творческий путь [Текст] / А. Н. Самохвалов. – Л.: Художник РСФСР, 1977. – 320 с.; Сазонова, К., Баршова, И. Александр Николаевич Самохвалов [Текст] / К. Сазонова, И. Баршова. – Л.: Художник РСФСР, 1963. – 106 с.

§2. ИЛЛЮСТРАЦИЯ М. А. ВРУБЕЛЯ К РОМАНУ Л. Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА» КАК ФЕНОМЕН ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ

В 1878 г. Михаил Александрович Врубель, бывший в те годы студентом юридического факультета Петербургского университета, проявлявший склонность к живописи, сделал три рисунка-наброска («Свидание Анны Карениной с сыном», «Анна Каренина», «Анна перед гибелью») к роману Льва Николаевича Толстого «Анна Каренина», вышедшему в 1877 году в журнале «Русский вестник». Из числа этих эскизных работ наиболее завершенным и удачным считается рисунок «Свидание Анны Карениной с сыном» [Врубель М. А. Рисунок. Свидание Анны Карениной с сыном. К роману Л. Н. Толстого «Анны Каренина». Бумага коричневая, тушь, сепия, перо. 39,5 х 33. Государственная Третьяковская галерея] (рис. 40), поэтому его целесообразно рассмотреть как иллюстрацию к одному из ключевых эпизодов романа. В данном контексте иллюстрирование предстает как перевод литературно-художественного текста на язык живописи.

Проанализируем иллюстрацию Врубеля «Свидание Анны Карениной с сыном» к роману Л. Н. Толстого, выделив следующие аспекты:

- история создания рисунка;
- выбор сцены свидания из романа;
- художественное воплощение эпизода Толстым и Врубелем;
- философско-мировоззренческие взгляды писателя и художника.

По «Воспоминаниям» сестры художника Анны Александровны Врубель можно проследить историю создания рисунка: «В годы университетской жизни связь брата с искусством выразилась в многочисленных рисунках на темы из литературы, как современной, так и классической. Тут были тургеневские и толстовские типы (между

первыми вспоминаются Лиза и Лаврецкий из ''Дворянского гнезда'', между вторыми ''Анна Каренина'' и ''Сцена свидания ее с сыном'') <...>»[231].

Создание эскиза можно рассматривать и в контексте острой полемики, разгоревшейся вокруг романа, сразу после его выхода. В нее были вовлечены критики, литераторы и представители интеллигенции той эпохи. Искусствовед Дора Зиновьевна Коган, автор книги «М. А. Врубель», о жизни и творчестве художника, отмечает, что в это же время у Врубеля сформировался свой взгляд на образ главной героини романа, в этическом отношении, близкий к воззрениям Ф. М. Достоевского: «...в этом рисунке Врубель, кажется, осмысляет судьбу героини с точки зрения правосудия: «преступление» и «наказание». Правда, правосудие не земное, а высшее, небесное — беспощадный божеский суд, божеский приговор, высказанный в эпиграфе ''Мне отмщение и аз воздам''. <...> Вместе с тем здесь, в этом юношеском рисунке, представляя Анну Каренину, Врубель, быть может под влиянием идей Достоевского, показывает и двойственный смысл женской красоты в мире — ее одинаковую связь с небом и адом»[232]. Оценку роману Толстого Достоевский дает в «Дневнике писателя» за июль – август 1877 года: «В ''Анне Карениной'' проведен взгляд на виновность и преступность человеческую <...> Выражено это в огромной психологической разработке души человеческой, с страшной глубиною и силою, с небывалым доселе у нас реализмом художественного изображения. Ясно и понятно до очевидности, что зло таится в человечестве глубже, <...> что ни в каком устройстве общества не избегнете зла, что душа

---

[231] Врубель, А. А. Воспоминания [Текст]// Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике /Составители: Э. П. Гомберг-Вержбинская, Ю. Н. Подкопаева, Ю. В. Новиков. – Л.: Искусство, 1976. – С. 146. – 384 с.

[232] Коган, Д. З. М. А. Врубель [Электронный ресурс] / Д. З. Коган. – Режим доступа: URL: http://mreadz.com/new/index.php?id=270753&pages=12 (Дата обращения: 12. 04. 2015).

человеческая останется та же, что ненормальность и грех исходят из нее самой и что <…> нет и не может быть еще ни лекарей, ни даже судей окончательных, а есть Тот, который говорит: ''Мне отмщение и Аз воздам''»[233].

Вероятно, образ Анны Карениной привлек юного Врубеля страстностью натуры героини, ее внутренним трагизмом и скрытым «демонизмом». Следует отметить, что тема «демонизма» будет концептуально разрабатываться художником Врубелем на протяжении всей его жизни (в иллюстрациях к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон», в картинах «Демон сидящий», «Летящий Демон», «Демон поверженный» и многочисленных эскизах и рисунках на эту тему).

Выбор Врубелем одного из самых драматических эпизодов романа – свидания Анны Карениной с сыном – в качестве предмета иллюстрации мотивирован, по всей видимости, тем, что в этой сцене достигает апогея эмоциональное состояние героини.

Как сцена свидания Анны с сыном воплощена Толстым и Врубелем?

Описывая палитру чувств героини автор романа подчеркивает сложность и противоречивость ее психологического состояния. Это и радость от состоявшейся долгожданной встречи, и счастье, которое она испытывает, «задыхаясь и обнимая руками его пухлое тело», и страстная нежность к сыну, и в то же время страдание, боль, когда она «… не могла ничего говорить; слезы душили ее», и «на ее лице <…> испуг и стыд», осознание своей вины [19; 105, 106, 108].

Врубель в своем рисунке акцентирует тот же внутренний драматизм сцены, тот же эмоциональный накал в душе Анны. Воссоздав интерьер лишь частично, не раскрасив рисунок, ограничившись лишь

[233] Достоевский, Ф. М. Дневник писателя [Текст] // Собрание сочинений в 9 томах, т. 9 в 2 кн. / Ф. М. Достоевский. – М.: Астрель. АСТ, 2007. – Т. 9. – Кн. 2. – С. 222 – 224. – 528 с.

пером, тушью и техникой сепии (коричневым фоном), художник сосредоточивает внимание на психологическом состоянии героини. Изображенная в профиль, она крепко сжимает в объятиях сына, при этом во всем ее облике читаются страстность натуры и «демонизм». Такой эффект достигается выраженными в рисунке порывистостью движений фигуры Анны, огнем испепеляющего взгляда, устремленного на сына, силой рук, сжимающих ребенка. Д. З. Коган дает такую оценку врубелевской работы: «… она представлена в темном, роковом колорите. Именно роковая вина придает демонизм лицу Анны. Она вносит смятение в ее движение. В порыве навстречу мальчику Анна становится похожа на какую-то ночную птицу. Это не свобода, а своеволие, произвол. В сцене свидания с сыном мысль об изначальности зла, властвующего над прекрасной Анной, особенно отчетливо выражена. Грешная Анна, демоническая, любовь!»[234].

Сопоставляя эпизод свидания Анны с сыном, созданный Толстым, с рисунком Врубеля, важно понять философско-мировоззренческие взгляды писателя и художника.

У Толстого для Анна сцена свидания кульминационна и в эмоциональном, и в провиденциальном плане. Именно этот эпизод – точка невозврата в прежнее состояние, начало духовного падения героини, в итоге приведшего ее к физической гибели, самоубийству. В философском понимании Толстого трагедия Анны заключается в разрыве духовной связи с сыном и в невозможности исправить это положение. Он пишет: «И она навсегда не только физически, но духовно была разъединена с ним, и поправить этого нельзя было» [19;110]. Исчерпав, всю душевную энергию любви к сыну, Анна оказывается не в состоянии так же страстно и глубоко любить свою дочь, рожденную от любимого человека. Чтобы показать это, Толстой использует

[234] Коган, Д. З. Указ соч.

параллелизм эпизодов: общение с сыном и после – с дочкой: «…при виде этого ребенка ей еще яснее было, что то чувство, которое она испытывала к нему, было даже не любовь в сравнении с тем, что она чувствовала к Сереже. Все в этой девочке было мило, но все это почему-то не забирало за сердце. На первого ребенка, хотя и от нелюбимого человека, были положены все силы любви, не получавшие удовлетворения; девочка была рождена в самых тяжелых условиях, и на нее не было положено и сотой доли тех забот, которые были положены на первого» [19; 110]. После свидания с сыном героиня осознает всю глубину своего трагического положения. Показывая отношение Анны к сыну и дочери, писатель выражает свое понимание губительности страсти для души человека. В системе философских взглядов Толстого страсти, крайнее выражение эмоций, которые, проявляясь даже в таком чувстве как любовь, испепеляют душу, приводят к ее гибели.

Для Врубеля образ героини романа привлекателен сочетанием красоты, страстной любви и греха. Грехопадение Анны сближает ее с Демоном, падшим Ангелом, одновременно эстетически прекрасным и ужасным. Выразив в сцене свидания Анны с сыном сущность ее натуры, Врубель в некоторой степени сошелся в трактовке ее образа с Толстым, обратившим внимание на « что-то чуждое, бесовское и прелестное» в ее природе, на «тот дух зла и обмана, который владел ею», когда она поддалась страстному влечению греховной любви [18; 89, 157]. Но необходимо отметить, что художник был коренным образом не согласен с писателем в понимании трагической судьбы героини романа. Это связано с различием мировоззрений Толстого и Врубеля. Так, в своих мемуарах «Последние годы жизни Врубеля» Екатерина Ивановна Ге, лично знавшая художника, вспоминает: «Толстого же он не любил. Учение Толстого было Михаилу Александровичу антипатично, но даже когда Врубель говорил о художественных произведениях Толстого,

заметно было какое-то личное раздражение <…> Врубель укорял Толстого, что он несправедлив к собственным героям, что он, например, Анну Каренину с самого начала не любит и потому и дает ей так ужасно погибнуть <…>»[235].

Согласно философским воззрениям Толстого человек не должен поддаваться страстям, соблазнам, искушениям, а, побеждая в себе пороки как проявления зла, нравственно самосовершенствоваться. А всякое отступление от Божеского нравственного закона, единого для всех, карается свыше, поэтому Анна Каренина, преступившая его, обречена на гибель. В самом начале романа об этом предупреждает эпиграф: «Мне отмщение, и Аз воздам» [18; 3].

Философия «демонизма», свойственная человеческой природе, будет ключевой идеей Врубеля на протяжении всей его жизни. Это становится очевидным при обращении к творчеству художника, к его переписке, к многочисленным воспоминаниям о нем.

Расхождение во взглядах художника и писателя по вопросам искусства, философии, в частности этики, все более и более усугублялось. Так, в письме к Е. И. Ге в 1902 г. Врубель утверждал: «Когда искусство изо всех сил старается иллюзионировать душу, будить ее от мелочей будничного величавыми образами, тогда он (Толстой, примечание мое – С. А.) с утроенной злостью защищает свое половинчатое зрение от яркого света»[236] . Во вступительной статье Э. П. Гомберг-Вержбинской и Ю. Н. Подкопаевой «М. А. Врубель в его переписке и воспоминаниях современников», помещенной в книге «Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике», авторы

---

[235] Ге, Е. И. Последние годы жизни Врубеля [Текст] // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике / Составители: Э. П. Гомберг-Вержбинская, Ю. Н. Подкопаева, Ю. В. Новиков. – Л.: Искусство, 1976. – С. 269 – 270. – 384 с.

[236] Врубель, М. А. Переписка. Письма М. А. Врубеля [Текст] // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике /Составители: Э. П. Гомберг-Вержбинская, Ю. Н. Подкопаева, Ю. В. Новиков. – Л.: Искусство, 1976. – С. 95. – 384 с.

комментируют отношения Врубеля к философии Толстого и к его личности: «Он дерзает выступать против Л. Н. Толстого и толстовщины, против идей всепрощения, когда посылает своего ''Демона поверженного'' на выставку ''Мир искусства'' 1902 года и ожидает издевательств и обвинения в декаденстве. Нетерпимость, воплотившаяся в резкой критике всепрощения, неприязнь к Толстому и христианству, кажущиеся неожиданными, нарастали постепенно <...> Теперь стали доступными записки художника о встрече с Толстым – ''Разговор с великой знаменитостью'', с трудом расшифрованные по черновикам (см. Л. И. Кузьмина. Л. Н. Толстой. Из неопубликованного. – ''Звезда '', 1973, № 8, с. 195 – 197, примечание мое - С.А.) <…> Свидание Врубеля с Толстым произошло в Ясной Поляне. Беседы не получилось. У Врубеля возникло озлобление не только к проповеди, но даже к облику писателя, когда он предстал пред ''угрюмые, пронзительные, волчьи, голодные очи'' хозяина усадьбы. <…> ''Некоторое время оглянуться – не худо, но для этого надо иметь по крайней мере ''Скучную Поляну'', - писал Врубель»[237]. Таково отношение Врубеля к Толстому и к его миропониманию.

В целом, несмотря на мировоззренческие расхождения писателя и художника, его рисунок «Свидание Анны Карениной с сыном» можно считать успешным примером интермедиального взаимодействия эпизода в тексте романа с иллюстрацией Врубеля.

[237] Гомберг-Вержбинская, Э. П., Подкопаева Ю. Н. М. А. Врубель в его переписке и воспоминаниях современников [Текст] // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике / Составители: Э. П. Гомберг-Вержбинская, Ю. Н. Подкопаева, Ю. В. Новиков. – Л.: Искусство, 1976. – С. 269 – 270. – 384 с.

§ 3. ИЛЛЮСТРАЦИЯ М. В. НЕСТЕРОВА К РОМАНУ Л. Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»: ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ И ФИЛОСОФСКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

Следующим примечательным этапом интерпретации романа в интермедиальном пространстве изобразительного искусства стала иллюстрация М. В. Нестерова, созданная художником к произведению в 1887 году. Рисунок воссоздает такую грань философско-антропологического потенциала романа, как психологический портрет персонажа.

В 1884 – 1887 годах М. В. Нестеров, будучи молодым, малоизвестным художником, иллюстрировал романы П. И. Мельникова-Печерского «В лесах», Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы», Л. Н. Толстого «Анна Каренина». Его работы печатались в таких журналах, как «Всемирная иллюстрация», «Нива», «Радуга», «Север».

Примечательно, что сам художник, желая быть самобытным автором, был невысокого мнения о своих рисунках и об иллюстрировании литературных произведений вообще. Так, в письме к своему другу А. А. Турыгину от 7 февраля 1887года Нестеров сетовал, что «опять надел на себя хомут и строчит разный хлам, именуемый иллюстрациями»[238], в то время как ему «хочется творить, творить и творить»[239]. Однако время показало, что его ранние иллюстративные работы обладают не только историко-литературной, но и художественной ценностью. Из его рисунков к роману «Анна Каренина», о которых было упомянуто в научной литературе как о факте биографии Толстого и Нестерова (в качестве примера можно привести исследования Н. В. Зайцевой[240], С. Н. Дурылина[241], И. И. Никоновой[242]),

---

[238] Нестеров, М. В. Из писем [Текст] / М. В. Нестеров. – Л.: Искусство, 1968. – С. 13. – 451 с.
[239] Там же. С. 13.
[240] Зайцева, Н. В. Нестеров М. В. [Текст] // Л. Н. Толстой. Энциклопедия / Сост. Н. И. Бурнашёва. – М.: Просвещение, 2009. – С. 765. – 848 с.

наиболее известен портрет Анны, выполненный карандашом и белилами (рис. 41). Он хранится в фондах Государственного Литературного музея Л. Н. Толстого в Москве. Это монохромный портрет-медальон. Отказываясь от цветового решения рисунка, добиваясь сходства иллюстрации с дагерротипом, художник фокусирует внимание зрителей на лице Анны Карениной, которое дано крупным планом.

Следует отметить, что в тексте романа упоминается о трех портретах главной героини, а также дано описание внешности Анны, женщины при первой встрече привлекшей внимание Вронского «не потому, что она была очень красива, не по тому изяществу и скромной грации, которые видны были во всей ее фигуре, но потому, что в выражении миловидного лица, когда она прошла мимо его, было что-то особенно ласковое и нежное» [18; 66]. Особенно поразили его ее «блестящие, казавшиеся темными от густых ресниц, серые глаза», «сдержанная оживленность, которая играла в ее лице и порхала между блестящими глазами и чуть заметной улыбкой, изгибавшею ее румяные губы» и «свет в глазах», который «светился против ее воли в чуть заметной улыбке», словно «избыток чего-то <…> переполнял ее существо» [18; 66].

Портрет Анны, висевший в кабинете Каренина, «прекрасно сделанный знаменитым художником» раздражал мужа Анны, потому что ему казалось, что «непроницаемые глаза насмешливо и нагло смотрели на него», «невыносимо нагло и вызывающе подействовал на Алексея Александровича вид отлично сделанного художником черного кружева на голове, черных волос и белой прекрасной руки с безымянным пальцем, покрытым перстнями» [18; 300].

---

[241] Дурылин, С. Н. Нестеров [Текст] / С. Н. Дурылин. – М.: Молодая гвардия, 1976. – 560 с.

[242] Никонова, И. И. Нестеров [Текст] / И. И. Никонова. – М.: Искусство, 1989. – 231 с.

Во время поездки с Анной в Италию, Вронский, увлекавшийся занятием живописью, задумал написать ее портрет во «французской, грациозной и эффектной» манере, «и в таком роде он начал писать портрет Анны в итальянском костюме, и портрет этот казался ему и всем, кто его видел, очень удачным» [19; 33].

Портрет Анны, написанный в Италии художником Михайловым, «поразил всех, в особенности Вронского, не только сходством, но и особенною красотою». Глядя на него, Вронский изумлялся тому «как мог Михайлов найти ту ее особенную красоту», полагавший, что «надо было знать и любить ее», как он «любил, чтобы найти это самое милое ее душевное выражение», «хотя по этому портрету только узнал это самое милое ее душевное выражение» [19; 45].

Нестеров, по-видимому, не опиравшийся ни на одно из описаний этих портретов и не избравший для иллюстрирования какого-либо определенного эпизода романа, создает свой рисунок на контрасте строгого костюма и особой выразительности открытого взгляда больших глаз Анны, в глубине которых будто виден огонь страстной любви. В ее взгляде словно читается трагическое предчувствие насильственной смерти. Таким образом, в портрете Анны Карениной работы Нестерова нашли символическое отражение такие антропологические категории, как любовь и смерть, которые в исходном тексте книги Толстого неразрывно связаны с образом главной героини.

Однако следует отметить, что иллюстратор, высоко ценивший художественное творчество Толстого (в своих воспоминаниях он писал, что «знает и восхищается с давних пор ‘’Войной и миром’’, ‘’Анной Карениной’’»[243]), скептически относился к философским и в особенности

[243] Нестеров, М. В. Воспоминания [Текст] /М. В. Нестеров. – М.: Советский художник, 1985. – С. 351. – 432 с.

к религиозным взглядам писателя. В письме к своему другу от 31 августа 1906 года, впервые побывав в Ясной Поляне и пообщавшись с Толстым, Нестеров высказывал нелестное мнение о них: «''Толстой-старец – это поэма…'' и это истинная правда, как правда и то, что ''Толстой – великий художник'' <…> В том, что он художник, – его оправдание за великое его легкомыслие, за его ''озорную'' философию и мораль <…> И Толстой, как художник, смакует свою беспринципность, свое озорство, смакует его и в религии, и в философии, и в политике. Удивляет мир злодейством, так сказать. Лукавый барин, вечно увлекаемый сам и чарующий других гибкостью своего великого таланта» [244] . Несмотря на подобное отношение к философским воззрениям Толстого, М. В. Нестеров, будучи прозорливым художником, как представляется, в своей иллюстрации смог раскрыть философскую глубину образа Анны Карениной.

Портрет главной героини романа Толстого является, на наш взгляд, удачным примером взаимодействия вербального медиа литературы и визуального медиа изобразительного искусства, поскольку в этой иллюстрации раскрывается философско-антропологическая составляющая характера Анны Карениной. Интермедиальный феномен иллюстрирования при совмещении рисунка Нестерова с исходным текстом книги Толстого будет обогащать восприятие читателями произведения, делая их перцепцию аудио-визуальной.

[244] Там же. С. 264.

§ 4. ОБ ИЛЛЮСТРАЦИЯХ О. Г. ВЕРЕЙСКОГО К РОМАНУ Л. Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»

Известный художник, график Орест Георгеевич Верейский (1915 – 1993)[245] создал иллюстрации для романа «Анна Каренина», изданного в серии «Библиотека всемирной литературы» в 1976 году[246].

После публикации книги художник продолжил заниматься графическим оформлением романа. Итогом его работы стал большой цикл иллюстраций. К тому времени он являлся известным мастером в области книжной иллюстрации, который сделал рисунки к поэме А. Т. Твардовского «Василий Теркин», к роману М. А. Шолохова «Тихий Дон».

Над циклом иллюстраций к «Анне Карениной» он трудился с 1976 по 1981 год. За это время ему удалось создать в общей сложности 120 рисунков, выполненных тушью и цветной акварелью. Сейчас они хранятся в собраниях Государственного музея Л. Н. Толстого в Ясной Поляне.

В книге своих воспоминаний «Встречи в пути» иллюстратор пишет: «Обращение к Толстому после многих лет иллюстрирования моих современников кажется мне естественным. Как же браться за этот пик, не почерпнув впечатления, лежащие вокруг нас, реальности окружающей жизни, прежде чем проникнуть в реальность, предложенную великим писателем <...> почему именно Толстой, почему сразу высочайшая из вершин в литературе <...> именно потому, что высочайший»[247].

---

[245] Каменский, А. А. Орест Георгиевич Верейский [Текст]/ А. А. Каменский. – М.: Советский художник, 1960. – 204 с.
[246] Толстой, Л. Н. Анна Каренина [Текст] / Л. Н. Толстой. – М.: Художественная литература, 1976. – 960 с. – Илл. О. Г . Верейского.
[247] Верейский, О. Г. Встречи в пути/О. Г. Верейский. – М.: Искусство, 1988– С. 152. – 223 с.

Примечательно, что сам художник четко осознавал связь своего ремесла и с литературой и с живописью, а иллюстрирование он определял как «своеобразный перевод», то есть «перевод с литературного языка на язык графики»[248]. При этом, как он утверждал: «Не слова, но их смысл становятся линиями, штрихами, цветом - рисунком <...> Здесь перевод – сложнейшая задача; и от меры отпущенного нам дарования, знаний, культуры зависит качество перевода мысли на изображения»[249].

В свете подобных рассуждений особенно продуктивным представляется исследование иллюстраций художника к «Анне Карениной" в интермедиальном аспекте, а также с точки зрения отражения центральных категорий философской антропологии Л. Н. Толстого (любви, смерти, природы). Думается, в этом отношении особый научный интерес имеют рисунки Верейского: «Объяснение Анны с Вронским» (рис. 42), «Объяснение Левина и Кити» (рис. 43), «У постели больного Николая Левина» (рис. 44) , «Свидание Анны с сыном» (рис. 45), «Константин Левин» (рис. 46).

Иллюстрации «Объяснение…» построены на контрасте. На рисунке, изображающем Анну и Вронского, преобладают темные тона, а на другом – с Левиным и Кити – светлые. Так художник, не стремившийся воспроизвести текст романа буквально, символически показывает любовь-страсть, ее темную сторону, ведущую к гибели, и свет любви-взаимопонимания, которая выступает у Толстого залогом семейного счастья.

Сцена свидания Анны с сыном в романе всегда привлекала иллюстраторов. Для осмысления философской категории любви, в понимании Толстого, этот эпизод в романе чрезвычайно важен, так как

[248] Верейский, О. Г. Указ. соч. С. 10.
[249] Верейский, О. Г. Указ. соч. С. 10.

он обнажает неразрешимое для женщины противоречие между одинаково сильным чувством к ребенку и к любимому мужчине. Верейский в своих воспоминаниях говорит: «Прекрасный рисунок Врубеля – встреча Анны с Сережей – стал хрестоматийным. Я знал его гораздо раньше, чем прочитал роман. Да, наверно, не я один»[250]. Однако в изображении этой сцены Верейский не следует за Врубелем, а решает ее по-своему. Он рисует Анну спиной к зрителю, не показывая ее лица. Вероятно, художник предоставляет читателю самому догадаться о комплексе переживаний в душе у героини в этот момент и о сложной гамме чувств, которая обязательно должна отразиться у нее на лице.

Танатологическая концепция Л. Н. Толстого представлена в романе в ряде фрагментов, в частности, один из них связан с болезнью и смертью Николая, брата Константина Левина. Эта сцена показана Верейским в иллюстрации «У постели больного Николая Левина», которая довольно точно воспроизводит этот эпизод в книге. Она передает сюжет, композицию, а также раздумья и переживания главного героя и поведение Кити.

Толстой, описывая состояние своих персонажей, противопоставляет тревогу и подавленность Константина, вызванные болезнью брата, спокойствию Кити и уместности ее действий : «Левин не мог спокойно смотреть на брата <…> Быть в комнате больного было для него мучительно, не быть еще хуже <…> Кити думала, чувствовала и действовала совсем не так [19; 62] <…> Он взял ее руку и потянул ее к своим губам <…> Кити взяла эту руку обеими руками и пожала ее [19; 64]».

Для Левина, который в романе является автопсихологическим «Я» Толстого, смерть – тайна, которую он стремится разгадать, и одновременно она источник страха, вследствие ее неизбежности. Все его

[250] Верейский, О. Г. Указ. соч. С. 159.

мысли поглощены этим вопросом:«Левин невольно думал вместе с ним о том, что такое совершается теперь в нем <…> что для умирающего <…> уясняется то, что все так же темно остается для Левина [19;70] <…>Вид брата и близость смерти возобновили в душе Левина то чувство ужаса пред неразгаданностью и вместе близостью и неизбежностью смерти <…> еще менее, чем прежде, он чувствовал себя способным понять смысл смерти, и еще ужаснее представлялась ему ее неизбежность [19; 74 – 75]». На иллюстрации Левин предстает сосредоточенным, погруженным в себя и отрешенным от происходящего.

Иллюстрация «Константин Левин», представляющая собой портрет персонажа на лоне природы, изображает главного героя в переломный момент его жизни, когда он от мыслей о бесцельности человеческого существования приходит к вере, которая становится для него нравственной опорой и высшим знанием о жизни. В романе это описано так: «И ему теперь казалось, что не было ни одного из верований церкви, которое бы нарушало главное – веру в Бога, в добро как единственное назначение человека <…> Лежа на спине, он смотрел теперь в широкое безоблачное небо <…> ''Неужели это вера? – подумал он, боясь верить своему счастью. – Боже мой, благодарю тебя!'' » [19; 381–382] Создавая рисунок, следуя тексту романа, художнику, как представляется, удалось передать внутреннее состояние Левина, запечатлев его в тот момент, когда он особенно остро ощутил свою органическую связь с миром природы и ему открылся истинный смысл жизни.

Как показывает предпринятый нами интермедиальный и философско-антропологический анализ данных иллюстраций, художник смог осуществить «перевод» текста с вербального медиа литературы на визуальное медиа живописи, несмотря на то, что в ряде случаев он не стремился к точному воспроизведению

повествовательной ткани романа, оставляя возможность для свободной читательской и зрительской интерпретации. Это стало возможным, поскольку при совмещении иллюстративного материала О. Г. Верейского с произведением Л. Н. Толстого лакуны в сознании адресата легко восполняются.

ГЛАВА III

ПОВЕСТИ Л. Н. ТОЛСТОГО «СМЕРТЬ ИВАНА ИЛЬИЧА» И «КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА» В ИНТЕРМЕДИАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА: ФИЛОСОФСКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

§ 1. ИЛЛЮСТРАЦИИ К ПОВЕСТИ Л. Н. ТОЛСТОГО «СМЕРТЬ ИВАНА ИЛЬИЧА»: ОПЫТ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО И ФИЛОСОФСКОГО АНАЛИЗА

Повесть Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» (1884-1886) неоднократно становилась предметом критической рецепции [251] и научного исследования. Ее танатологические мотивы были и остаются в центре внимания как философов[252], так и литературоведов, изучающих не только идейно-мировоззренческий план произведения[253], но и его поэтику[254].

Об иллюстрациях к повести известно лишь как о факте биографии Л. Н. Толстого и того или иного художника, их автора. Однако корпус иллюстраций к «Смерти Ивана Ильича» до настоящего времени не попадал в сферу интермедиального исследования, производимого по линии литературы и изобразительного искусства, интерпретируемых как вербальное и визуальное медиа, а также философско-антропологического анализа, при котором рассматривается перенесение мотива смерти, как одной из ключевых категорий в жизни человека, в сферу книжной графики и иллюстрирования. Иллюстративный материал представлен в исторической перспективе.

---

[251] Айхенвальд, Ю. И. Лев Толстой [Текст] // Силуэты русских писателей / Ю. И. Айхевальд. – М.: Республика, 1994. – 592 с.
[252] Шестов, Л. И. На весах Иова / Л. И. Шестов. – М.: АСТ Фолио, 2001. – 464 с.; Асмус, В.Ф. Указ. соч.
[253] Шишхова, Н. Л. Указ. соч.
[254] Эйхенбаум, Б. М. Указ. соч.; Фет, Н. А. О поэтике повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича»[Автореферат дисс. канд. филол. наук] / Н. А. Фет. – СПб., 1995. – 19 с.

Первым иллюстратором повести стал близкий друг Л. Н. Толстого, художник Илья Ефимович Репин (1844–1930)[255]. В 1896 году он создает для издания книги в типографии И. И. Горбунова-Посадова «Посредник» черно-белый рисунок «Иван Ильич и Герасим» (рис. 47) (известен также и набросок к нему).

Работа Репина – это жанровая сцена, изображающая драматический момент в жизни главного героя, когда слуга Герасим ухаживает за больным барином, жалеет его и по мере сил старается облегчить его страдания. Как представляется, И. Е. Репин в данном случае стремился обратить внимание зрителей прежде всего на социальный аспект вслед за автором повести, подчеркивая, что в тяжелые для хозяина моменты его работник, простой мужик оказывается практически единственным человеком, кто способен искренне сочувствовать и помогать хозяину («Помилуйте-с <…> Отчего ж не потрудиться? Ваше дело больное») [26; 96], оказавшемуся один на один с неизлечимой болезнью и грядущей смертью, высший смысл которой пока недоступен Ивану Ильичу.

Иллюстрация построена на контрасте портретов немощного, «с обнаженными <…> бессильными ляжками» [26; 96] измученного недугом главного героя и крепко сложенного, пышущего здоровьем, «чистого свежего, раздобревшего на городских харчах молодого мужика» [26; 96] Герасима. Отказ от цвета при исполнении рисунка передает глубокий трагизм происходящего.

Сейчас работа Репина и набросок к ней хранятся в Государственном Литературном музее Л. Н. Толстого.

---

[255] Толстой, С. Л. Мои воспоминания о Репине [Текст] // Репин. Статьи и материалы : в 2-х т. –Т. 2. – С. 114 –119. – М.- Л.: Издательство Академии наук СССР, 1949; Сидоров, А. А. И. Е. Репин [Текст] //Рисунок русских мастеров. Вторая половина XIX века /А. А. Сидоров. – М.- Л.: Издательство Академии наук СССР, 1960. – 560 с.

Из иллюстраций к «Смерти Ивана Ильича», созданных советскими художниками и графиками, отдельного упоминания, на наш взгляд, достойны работы Ивана Ивановича Харькевича (род, 1913) [256] и Вениамина Матвеевича Басова (1913–2000)[257].

Иллюстрации обоих художников задуманы как портреты главного героя, но решены совершенно по-разному. Цветной рисунок Харькевича (рис. 48) представляет персонажа лишь в самом начале болезни, следы которой уже отразились на его бледном измученном лице. Герой смотрит на часы. С помощью этой символической детали художник, видимо, стремился подчеркнуть быстротечность жизни и близость трагического финала. Интересно, что в тексте книги упоминаются «брелоки» Ивана Ильича с характерной надписью respice finem, что на латыни означает «помни о конце». Примечательно, что начало карьеры Ивана Ильича Толстой описывает так: «Выйдя из правоведения десятым классом, Иван Ильич <...> повесил на брелоки медальку с надписью: respice finem <...>»[26; 70]. Таким образом, иллюстратору удалось не только достоверно воспроизвести портрет и костюм героя, у которого были часы на цепочке, но и выразить на языке изобразительного искусства мотив конечности жизни и необходимости найти смысл и цель своего существования, важную для Толстого-мыслителя.

Рисунок воспроизведен на обложке повести, вышедшей в серии «Классики и современники»[258].

---

[256] Шумилин, В. Старейшему петербургскому художнику… //Костер. – 2003. - № 8 / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://www.kostyor.ru/8-03/apteka8-03.php . (Дата обращения: 12. 03. 2016).

[257] Бениамин Моисеевич Басов (Вениамин Матвеевич Басов) // Советская живопись / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://www.sovjiv.ru/painters/basov. (Дата обращения: 12. 03. 2016).

[258] Толстой, Л. Н. Смерть Ивана Ильича /Л. Н. Толстой. – М.: Художественная литература, 1983. – 304 с. – Илл. И. И. Харькевича.

Монохромный рисунок Басова, выполненный тушью в технике черного силуэта, – это тоже портрет персонажа, но его композиция совершенно иная (рис. 49). На нем Иван Ильич представлен лишь черным силуэтом, лежащим в постели, а его образ не наделен какими-либо индивидуальными чертами. Такое изобразительное решение представляется достаточно удачным, поскольку, сочетаясь с текстом, иллюстрация может вызвать в читательском сознании ассоциации с символом смерти – «черным мешком», важной деталью философского плана произведения. У Толстого «черный мешок» – это своего рода тоннель, по которому его герой проходит от страха смерти к познанию этого явления и духовному освобождению от него. Он символизирует отражение смерти как гносеологической категории: «Все три дня, в продолжение которых для него не было времени, он барахтался в том черном мешке, в который просовывала его невидимая непреодолимая сила. Он бился, как бьется в руках палача приговоренный к смерти, зная, что он не может спастись <…> Он чувствовал, что мученье его и в том, что он всовывается в эту черную дыру, и еще больше в том, что он не может пролезть в нее. Пролезть же ему мешает признанье того, что жизнь его была хорошая <…> Вдруг какая-то сила толкнула его в грудь, в бок, еще сильнее сдавила ему дыхание, он провалился в дыру, и там, в конце дыры, засветилось что-то <…>»[26; 112].

Монохромная иллюстративная работа современного украинского графика Николая Александровича Ломакина (род. 1969) тоже представляет собой портрет центрального персонажа, но иллюстратор в нем делает акцент на психологическом состоянии Ивана Ильича (рис. 50). На рисунке Ломакина герой произведения смотрится в зеркало и впервые замечает разительные перемены в своей внешности, обусловленные прогрессирующей болезнью. В это драматическое мгновение он впервые осознает всю серьезность своего положения:

«<…> Иван Ильич запер дверь на ключ и стал смотреться в зеркало – прямо, потом сбоку <…> Перемена была огромная. Потом он оголил руки до локтя, посмотрел, опустил рукава <…> и стал чернее ночи» [26; 89].

По нашему мнению, художнику с помощью графического инструментария удалось не только запечатлеть внешность персонажа, но и вполне адекватно передать нюансы чувств, тревоживших его в ту минуту.

Из серии проанализированных иллюстраций большинство представляют собой портреты главного героя повести, достаточно достоверно передающие его положение и внутреннее состояние в тех или иных жизненных ситуациях. Но толстовская философия смерти остается достаточно мало выраженной в самих иллюстрациях. Однако, на наш взгляд, это не свидетельствует о неспособности медиа изобразительного искусства выразить философско-антропологический потенциал текста. Как кажется, их авторам следовало бы чаще использовать символику и аллегории. Несмотря на некоторую неполноту выражения философского плана произведения иллюстраторами, интермедиальный союз литературы и графики помогает донести до читателя и зрителя комплекс идей Толстого, связанный с феноменом смерти.

§ 2. «КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА» Л. Н. ТОЛСТОГО В ПРОСТАНСТВЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА: ИНТЕРМЕДИАЛЬНАЯ И ФИЛОСОФСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Повесть «Крейцерова соната» не раз становилась предметом интермермедиального анализа по линии связей литературы и музыки Однако произведение не являлось предметом научной рефлексии в

сфере итермедиального взаимодействия словесного и изобразительного искусств, рассматриваемых как два медиа различной природы. Как представляется, такой анализ продуктивно было бы проводить и с позиций системы философско-антропологических взглядов писателя-мыслителя, нашедшей отражение на страницах многих его произведений. Не стала исключением и повесть «Крейцерова соната».

В настоящем исследовании мы сосредоточимся на феноменах любви и смерти, как важнейших философских категориях в произведении, и на их отражении в сфере медиа изобразительного искусства, сделав краткий исторический обзор живописных полотен и книжных иллюстраций, посвященных повести Л. Н. Толстого. Из истории создания произведения известно, что автор, задумывая свое творение, мечтал о «соединении трех искусств»[259] – литературы, музыки, живописи – он говорил, о «потрясающем впечатлении» от этого. Иллюстративную часть этой идеи должен был воплотить художник, друг писателя И. Е. Репин, но, к сожалению, этой идее не суждено было осуществиться[260].

Опытом художественного прочтения книги является большое полотно русского художника немецкого происхождения Карла Фёдоровича Саксена (1864 – после 1923)[261], написанное масляными красками и представленное на выставке Российской Академии художеств в 1897 году[262]. На картине запечатлен драматический эпизод

[259] Толстая С.А. Указ. соч. С. 69
[260] Репин И. Е. Указ. соч. С. 14. – 147 с.
[261] Дробышева, Т. А., Валиев, М. Т. Карл Федорович Саксен [Электронный режим]/ Т. А. Дробышева, М. Т. Валиев. – Режим доступа: URL: http://www.kmay.ru/sample_pers.phtml?n=2768 . (Дата обращения: 06. 03. 2016).
[262] В 2013 году картина была выставлена на аукцион, и с того времени, по всей видимости, хранится в одном из частных собраний Подробнее см. Толмачёва, Т. Изящна «Девочка со скрипкой» [Электронный режим]/ Т. Толмачёва. – Режим

повести, когда обезумевший от ревности Василий Позднышев врывается к себе домой и застает там свою жену, принимающую у себя Трухачевского. На ней подробно, с фотографической точностью выписаны бытовые детали, обстановка в доме Позднышева, о психологическом состоянии главного героя можно сказать, лишь то, что он настроен воинственно (рис.51).

В тексте этот фрагмент исповедального монолога центрального персонажа, предваряющий трагический финал, описан так: «На мгновенье я остановился в дверях, держа кинжал за спиною <…> то же самое бешенство, которое я испытывал неделю назад, овладело мной. Опять я испытал эту потребность разрушения, насилия и восторга бешенства и отдался ему» [27; 72]. Остается лишь посетовать, что художник, в своей работе уделивший так много внимания воссозданию быта, не передал столь сложную гамму чувств, бушевавших в душе Позднышева в этот драматический момент.

«Крейцерова соната», произведшая сенсацию во всем мире[263], вдохновила и французского живописца и иллюстратора Рене Прине (1861 –1946)[264]. Он создал две картины под названием «Крейцерова соната». Сейчас они находятся в частных коллекциях. Одна из них, датированная 1898 годом, посвящена Рудольфу Крейцеру и сонате Людвига Ван Бетховена, вторая представляет собой полотно, написанное масляными красками на холсте, весьма вольно интерпретирующее содержание повести Л. Н. Толстого. На ней изображены Трухачевский и Лиза Позднышева, застывшие в страстном

доступа: URL: http://cult.syzran.ru/index.php?go=News&in=view&id=748. (Дата обращения: 06. 03. 2016).

[263] Вилькошевский, П. В. Судьба «Крейцеровой сонаты» Л. Н. Толстого [Текст] // Труды Самаркандского гос. пед. ин-та / П. В. Вилькошевский. – Вып. 1, 1940. – Т. 2. – 28 с.

[264] René Xavier Prinet [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://roglo.eu/roglo?lang=fr&m=NG&n=rene+xavier+prinet&t=PN. (Дата обращения: 06. 03. 2016).

поцелуе (рис. 52). У Толстого измена жены главного героя совсем не очевидна, а подобная сцена в тексте отсутствует. Но художник использует произведение лишь в качестве претекста, по-видимому, вдохновляясь надуманными эротическими мотивами, которые возможны в ситуации адюльтера, при этом сюжет толстовской книги послужил лишь поводом для подобного рода фантазий. Таким образом, картину Прине нельзя считать иллюстрацией повести «Кейцерова соната».

Если Саксен на своей картине воспроизводил быт семьи Позднышевых, а Прине импровизировал на тему музыки и плотских отношений между мужчиной и женщиной, то художник Вилли Гейер (1878–1971) [265] в небольшой серии монохромных модернистских офортов для германского издания «Крейцеровой сонаты» 1921 года постарался средствами изобразительного искусства передать эмоциональное состояние главного героя. Сейчас его рисунки хранятся в Государственном литературном музее Л. Н. Толстого. Из трех иллюстраций, отобранных для анализа, две – это портреты Василия Позднышева (рис. 53, рис. 54), в которых воссоздана гамма чувств в душе героя: гнев, боль, отчаяние, нравственный надлом. Психологический тип Позднышева в них передается в основном через изображение больного, лихорадочного, полубезумного взгляда.

С точки зрения философской антропологии, наибольший исследовательский интерес представляет офорт, на котором изображена сцена убийства Позднышевым своей жены, то есть насильственной смерти героини (рис. 55). На этом офорте он подобен дикому, хищному зверю. Ему еще не открылись ни ужас содеянного, ни

[265] Гейер, Вилли. Биография [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://antiques.haus/%D0%B1%D0%B8%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D1%8F?n=43870_%D0%B3%D0%B5%D0%B9%D0%B3%D0%B5%D1%80-%D0%B2%D0%B8%D0%BB%D0%BB%D0%B8. (Дата обращения: 06. 03. 2016).

бытийный смысл смерти человека как особой гносеологической и нравственно-этической категории. Однако следует отметить, что это не вполне соответствует тексту романа: «<…> я <…> изо всех сил ударил ее кинжалом в левый бок, ниже ребер <…> Я слышал и помню мгновенное противодействие корсета и еще чего-то и потом погружение ножа в мягкое <…> Помню на мгновение, только на мгновение, предваряющее поступок, страшное сознание того, что я убиваю и убил женщину, беззащитную женщину, свою жену. Ужас этого сознания я помню <…> и даже вспоминаю смутно, что воткнув кинжал, я тотчас же вытащил его, желая поправить сделанное и остановить» [27; 73–74]. Из приведенной цитаты следует, что проблески сознания ужаса своего преступления были у героя еще до того, как в тюрьме с ним совершился «нравственный переворот» [27; 73]. Таким образом, иллюстрации Гейера, в которых подчеркивается хищная природа персонажа, нельзя считать вполне адекватным отражением души героя в зеркале изобразительного искусства.

Если советские графики и книжные иллюстраторы не уделяли «Крейцеровой сонате» должного внимания, то их коллегам из современной России и стран бывшего СССР удалось создать ряд оригинальных работ, достойных отдельного упоминания.

Это иллюстрации российских художников Юрия Валентиновича Иванова (р. 1940)[266], Романа Владимировича Писарева (род. 1963)[267], а также украинского книжного графика Николая Александровича Ломакина (род. 1967)[268].

---

[266] Иванов Юрий Валентинович, художник. Биография [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://artru.info/ar/6938/ (Дата обращения: 06. 03. 2016).
[267] Книжная графика Романа Писарева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://nnm.me/blogs/detvora/knizhnaya_grafika_romana_pisareva/. (Дата обращения: 06. 03. 2016).
[268] Николай Александрович Ломакин (биографическая справка) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://osmerkinmuseum.kr.ua/ex/avt54-1_r.html. (Дата обращения: 06. 03. 2016).

Работы Юрия Иванова, которыми он оформил современное издание толстовской повести [269] представляют собой добротные цветные рисунки. Художник увлекается воспроизведением быта, деталей интерьера. На двух иллюстрациях (рис. 56, рис. 57) дано изображение нарядно одетых гостей, собравшихся в доме Позднышевых на музыкальный вечер, чтобы послушать игру Лизы. Он создает портреты скрипача Трухачевского (рис. 58) и жены Позднышева, в которой акцентирует телесность, плотское начало в женщине (рис. 59). Ю. Иванов дает иллюстративный материал лишь на уровне сюжета.

Роман Писарев создал интересную, модернистскую, монохромную иллюстрацию к «Крейцеровой сонате» [270] , где в трех планах символически совместил мотивы отношений мужчины и женщины, музыки и железной дороги (рис. 60). Так, он, не следуя за текстом повести буквально, как представляется, нашел оригинальный способ иносказательно отразить философский смысл книги на языке книжной графики.

Николай Ломакин для издания повести [271] сделал две иллюстрации: портрет Позднышева (рис. 61) и шмуцтитул (рисунок-заставку) «Позднышев и его собеседник в вагоне» (рис. 62). Обе работы интересны тем, что на них главный герой имеет некоторое сходство с Олегом Янковским, сыгравшим роль Позднышева в фильме Михаила Швейцера. Следовательно, традиция иллюстрирования продолжает кинематографическую.

---

[269] Толстой, Л. Н. Крейцерова соната [Текст] / Л. Н. Толстой. – М.: Пан Пресс, 2010. – 269 с. – Илл. Ю. В. Иванова.

[270] Толстой, Л. Н. Сборник рассказов [Электронный ресурс]/ Л. Н. Толстой. – Режим доступа: URL: http://illustrators.ru/illustrations/432462. (Дата обращения: 07. 03. 2016).

[271] Толстой, Л. Н. Семейное счастье. Крейцерова соната [Текст] / Л. Н. Толстой. – Харьков: Книжный клуб «Клуб семейного досуга», 2011. – 384 с. – Илл. Н. А. Ломакина.

«Крейцерова соната» Толстого не всегда удачно воспроизводилась в интермедиальном пространстве изобразительного искусства. Работами, наиболее адекватно отражающими философское содержание произведения являются модернистские иллюстрации к книге.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проанализировав отобранный иллюстративный материал к романам «Война и мир», «Анна Каренина» и повестям «Смерть Ивана Ильича», «Крейцерова соната» в интермедиальном и философско-антропологическом аспектах, можно прийти к следующим выводам:

1. Относительно иллюстрирования романа «Война и мир»:

– произошел переход от фрагментарного иллюстрирования отдельных эпизодов книги (работы М. С. Башилова и Л. О. Пастернака) к созданию своеобразного графического эквивалента романа (циклы иллюстраций Д. А. Шмаринова, А. В. Николаева);

– художники буквально следовали тексту романа (например, М. С. Башилов имел возможность работать в творческом союзе с Л. Н. Толстым, Д. А. Шмаринов опирался на корпус писем автора «Войны и мира» к Башилову);

– художники стремились приблизить содержание книги и образы ее героев к эпохе, современной тому или иному иллюстратору книги, сделать героев Л. Н. Толстого ближе и понятнее читателю;

– художники-иллюстраторы старались в своих рисунках воссоздать психологические портреты героев, опосредованно выражали языком изобразительного искусства толстовское понимание внутреннего мира личности, обладающей диалектикой духовно-нравственного развития или лишенной таковой, а это способствовало раскрытию философских идей автора эпопеи, связанных с такими антропологическими категориями, как любовь, смерть, природа.

2. Относительно иллюстрирования романа «Анна Каренина»:

– иллюстраторы романа творили, не опираясь на советы его автора, что давало больший простор для интерпретации (например, в рисунках М. А. Врубеля, М. В. Нестерова), но могло и привести к

искажению или игнорированию тех философских смыслов, которые вложил в текст произведения писатель (примером может служить иллюстративный цикл К. И. Рудакова);

– иллюстрирование романа исторически прошло два этапа: создание отдельных портретов главной героини (М. А. Врубель, М. В. Нестеров, Е. М. Бём, Г. М. Манизер), появление целостных иллюстративных циклов, отражающих как сюжетное содержание книги, так и представляющих портретную галерею персонажей (О. Г. Верейский);

– существенным недостатком для всех проанализированных работ явилось то, что Константину Левину, по сюжету второму главному герою, во многом автопсихологическому «Я» автора, уделялось гораздо меньше внимания, нежели самой Анне Карениной;

– художники не всегда буквально следовали за текстом;

– в большинстве случаев иллюстраторы творили в русле реализма, и всем им в большей или меньшей степени удалось отразить философско-антропологический потенциал романа;

–можно констатировать, что взаимодействие по линии литература– изобразительное искусство продуктивно.

3. Относительно повести «Смерть Ивана Ильича»:

– большинство иллюстраций представляют собой психологический портрет главного героя, на которых он изображен в разные фазы своей болезни.

– наиболее удачными в плане воспроизведения философии смерти, как представляется, являются рисунки И. Е. Репина и В. М. Басова, исполненные в черно-белой гамме, отказ от цвета позволяет на уровне изобразительного искусства подготовить читателя-зрителя к восприятию смерти как одной из центральных категорий философской антропологии Толстого.

– проанализированные иллюстрации не могут считаться автономными картинами, которые отражали бы танатологию писателя, проблема решается при соединении иллюстративного материала с текстом повести.

4. Относительно повести «Крейцерова соната»:

– существуют как отдельные живописные полотна (К. Ф. Саксена, Р. Прине), так и иллюстративные циклы (В. Гейера, Ю. В. Иванова), либо навеянные непосредственно текстом книги, либо написанные по мотивам произведения;

– наиболее удачными иллюстрациями, с точки зрения выражения категорий философской антропологии, за счет использования в них емких символических образов оказались модернистские работы В. Гейера и Р. В. Писарева;

– выразить философско-антропологическое значение категорий любви и смерти, заявленных в повести, художникам зачастую мешало или чрезмерное увлечение деталями быта (работы К. Ф. Саксена, Ю. В. Иванова) или слишком вольная интерпретация содержания литературного источника, что привело к полному отказу следовать за текстом книги (работа Р. Прине).

– советские иллюстраторы предпочитали не обращаться к «Крейцеровой сонате», по-видимому, вследствие специфики ее сюжета и содержания.

5. Общие выводы:

– творчество Л. Н. Толстого всегда привлекало внимание отечественных и зарубежных художников, создававших как автономные живописные полотна по мотивам его произведений (М. А. Врубель, К. Ф. Саксен, Р. Прине), так и графические циклы или серии иллюстраций к его книгам (например, Д. А. Шмаринов, А. В. Николаев, О. Г. Верейский, В. Гейер). Иногда это обстоятельство приводило к

возникновению творческого тандема писателя и художника, как это произошло в случае с М. С. Башиловым и Л. О. Пастернаком. Интерес живописцев, графиков и иллюстраторов к толстовскому литературно-художественному наследию не угасает и в наши дни. Здесь можно сослаться на иллюстрации современных мастеров С. Любаева к «Войне и миру», Н. Ломакина к «Крейцеровой сонате» и к «Смерти Ивана Ильича», Р. Писарева к «Крейцеровой сонате». Создание новых работ в этой принципиально иной среде, доказывает возможность его обработки другими, нетекстовыми медиа, в частности визуальным медиа живописи и графики и говорит о его интермедиальном потенциале;

– результаты проведенного интермедиального и философско-антропологического анализа показывают, что изобразительное искусство на своем особом языке в целом способно передать философско-антропологический потенциал художественных произведений Л. Н. Толстого. Когда вербальный и визуальный текст (иллюстрация) помещены в единое пространство книги, где они и вступают в интермедиальное взаимодействие, это способствует более полному и адекватному восприятию читателем-зрителем идей литератора-философа.

ЧАСТЬ III

ФИЛОСОФСКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА Л. Н. ТОЛСТОГО В ИНТЕРМЕДИАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ КИНЕМАТОГРАФА

ВВЕДЕНИЕ

Кинематограф был изобретен в 1895 году во Франции. Изначально он был пригоден лишь для демонстрации на экране монохромных движущихся изображений, при этом сеанс кинопоказа был крайне ограничен во времени (длился меньше минуты). Однако кино стремительно развивалось, активно заимствуя материал и приёмы из сфер литературы и театра. Скоро, благодаря быстрому технологическому совершенствованию, он стал доступен массовой публике, которую привлекал показ коротких игровых сценок в основном мелодраматического содержания и кадров документальной хроники. В те времена кино, являясь короткометражным и лишенным звука и цвета, было ещё развлечением и не могло считаться искусством.

Тем более примечателен тот факт, что уже тогда Л. Н. Толстой сумел во многом предугадать огромный потенциал кинематографа, но его отношение к новому изобретению было несколько неоднозначным. Близкий друг семьи Толстого, музыкант А. Б. Гольденвейзер в своих мемуарах приводит слова классика о том, что кинематографом «можно было бы воспользоваться с хорошей целью»[272] и что он «в некоторых случаях мог бы быть “полезнее книги“ »[273]. В. Ф. Булгаков, последний секретарь писателя, вспоминает, что положительно оценивая

[272] Гольденвейзер. А. Б. Вблизи Толстого [Электронный ресурс] / А. Б. Гольденвейзер. – Режим доступа: URL: http://bookscafe.net/read/goldenveyzer_aleksandr-vblizi_tolstogo_zapiski_za_pyatnadcat_let-243419.html#p101 . (Дата обращения: 09. 02. 2017).
[273] Там же.

документальные кадры и считая их «настоящим кинематографом»[274], он в то же время полагал, что кино «быстро приедается»[275]. Вместе с тем известно, что Толстой хотел «непременно <…> писать для кинематографа»[276], поскольку он «понятен огромным массам, притом всех народов» и в нем «можно написать не четыре, не пять, а десять, пятнадцать картин»[277]. Однако смерть помешала осуществлению этого замысла. Вопрос об отношении Л. Н. Толстого к кино подробно исследован в книге Л. А. Аннинского «Лев Толстой и кинематограф» [278].

Экранизировать произведения Л. Н. Толстого начали еще в эпоху немого кино.

Первыми киноверсиями романа «Война и мир» были фильмы:

– Петра Чардынина, 1912[279];

– Владимира Гардина и Якова Протазанова, 1915[280];

– Анатолия Каменского, 1915 (так и не вышедший в прокат из-за конкуренции двух предшествующих кинокартин)[281];

– лента Петра Чардынина «Наташа Ростова», 1915[282].

Роман «Анна Каренина» – наиболее часто экранизируемое художественное произведение. Можно назвать, например, такие

---

[274] Булгаков, В. Ф. Толстой и кино [Текст] // О Толстом / В. Ф. Булгаков. – Тула: Приокское книжное издательство, 1978. – С. 105. – 479 с.
[275] Там же. С. 105.
[276] Там же. С. 103.
[277] Там же. С. 103.
[278] Аннинский Л. А. Указ. соч.
[279] Война и мир [Кинопленка] / реж. Петр Чардынин; в ролях: Иван Мозжухин, Вера Карали, Петр Чардынин и др. – М.- Париж: студия Патэ, студия Ханжонкова, 1912. – Фильм вышел на экраны в 1912 году.
[280] Война и мир [Кинопленка] / реж. Владимир Гардин и Яков Протазанов; в ролях: Ольга Преображенская, Николай Румянцев и др. – М.: студия Тимана–Рейнхардта , 1915. – Фильм вышел на экраны в 1915 году.
[281] Война и мир [Кинопленка] / реж. Анатолий Каменский; в ролях: Нина Чернова, Роберт Адельгейм и др. – М.: студия Дранкова и Талдыкина, 1915. – Фильм не вышел на экраны.
[282] Наташа Ростова [Кинопленка] / реж. Петр Чардынин; в ролях: Вера Карали, Пётр Лопухин, Витольд Полонский и др. – М.: студия Ханжонкова, 1915. – Фильм вышел на экраны в 1915 году.

зарубежные и отечественные одноименные кинокартины, снятые в эпоху немого кино, как фильмы Мориса-Андре Мэтра (Россия, 1911)[283], Владимира Гардина (Россия,1914)[284], Джона Гордона Эдвардса (США, 1915)[285], Уго Фалены (Италия, 1917)[286], Мартона Гараша (Венгрия, 1918)[287], Фридриха Цельника (Германия, 1920)[288] и фильм Эдмунда Гулдинга «Любовь» (США, 1927)[289].

Если отмечать этапы истории перенесения на экран повести Толстого «Крейцерова соната», то ее начали экранизировать на первых этапах развития кинематографа[290], где она, очевидно, вследствие специфики фабулы (убийство мужем жены из ревности), превращалась в балаганную мелодраму. В числе зарубежных киноадаптаций «Крейцеровой сонаты» можно назвать ленту Файта Харлана[291], снятую в эпоху германского нацизма, где в экспрессионистской манере отображена лишь основная сюжетная канва повести, а также

---

[283] Анна Каренина [Киноплёнка]/ Реж. Морис-Андре Мэтр; в ролях: М. Сорокина, М. Троянов, Н. Васильев и др. – М.: Патэ, 1911. – Фильм вышел на экраны в 1911 году.
[284] Анна Каренина [Киноплёнка]/ Реж. Владимир Гардин; в ролях: М. Германова, М. Тамаров, В. Шатерников и др. – М.: Венгеров и К°, 1914. – Фильм вышел на экраны в 1914 году.
[285] Анна Каренина [Киноплёнка]/ Реж. Джон Гордон Эдвардс; в ролях: Б. Нансен, Э. Жозе, Р. Торнтон и др. – Фокс Филм, 1915. – Фильм вышел на экраны в 1915 году.
[286] Анна Каренина [Киноплёнка]/ Реж. Уго Фалена; в ролях: М. Мелато, Э. Саббатини, Р. Марьяни и др. – Теспи Филм, 1917. – Фильм вышел на экраны в 1917 году.
[287] Анна Каренина [Киноплёнка]/ Реж. Мартон Гараш; в ролях: И. Варсаныи, Д. Кертеш, Э. Фенывесы и др. – Хунгариа Филмгыар, 1918. – Фильм вышел на экраны в 1918 году.
[288] Анна Каренина [Киноплёнка]/ Реж. Фридрих Цельник; в ролях: Мара, И. Риманн, Х. Пеер и др. – Цельник Мара Филм, 1920. – Фильм вышел на экраны в 1920 году.
[289] Любовь [Киноплёнка]/ Реж. Эдмунд Гулдинг; в ролях: Г. Гарбо, Дж. Гилберт, Б. Хёрст и др. – Метро Голден Майер, 1927. – Фильм вышел на экраны в 1927 году.
[290] Крейцерова соната [видеозапись] / реж. Петр Чардынин. Российская Империя. – В ролях: Иван Мозжухин, Любовь Варягина. – 1 вк. – Фильм вышел на экраны в 1911 г.; Крейцерова соната [видеозапись] / реж. Владимир Гардин, Российская Империя. – В ролях: Борис Орский, Елизавета Уварова, Михаил Тамаров. – 1 вк. – Фильм вышел на экраны в 1914 г.
[291] Крейцерова соната [видеозапись] /реж. Файт Харлан. Германия. – В ролях: Питер Петерсон, Лил Даговер, Альбрехт Шёнхальс и др. – 1 вк. – Фильм вышел на экраны в 1937 г.

современный фильм Бернарда Роуза[292], отсылающий к литературному первоисточнику лишь на уровне названия и сюжетно-мотивной структуры.

Повесть Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» в течение долгого времени практически не была обработана медиа кинематографа, не становилась предметом творческой рефлексии как отечественных, так и зарубежных мастеров. Некоторым исключением можно считать лишь созданную под впечатлением толстовской повести ленту японского кинорежиссера Акиры Куросавы «Жить» (1952)[293], где смертельно больной герой, как и Иван Ильич у Толстого, осознает никчемность и пустоту прожитой им жизни, а также ряд зарубежных экранизаций (Венгрия, ГДР, Франция) 1960–1970-х годов[294]. Однако эти кинофильмы нельзя считать экранизациями «Смерти Ивана Ильича» в полной мере адекватными литературному первоисточнику, поскольку в венгерской картине был воспроизведен лишь внешний сюжет, идейно-философские смыслы произведения остались за кадром, а в немецкой и во французской кинолентах, созданных по сценарию писателя-абсурдиста Артюра Адамяна социально-бытовые стороны жизни главного героя причудливо переплелись с сюрреалистическим абсурдом.

Относительно недавно американский кинорежиссер Бернард Роуз, автор кинолент «''Анна Каренина'' Льва Толстого» (1997) и «Крецерова

---

[292] Крейцерова соната [видеозапись] / реж. Бернард Роуз, США. – В роях: Дени Хьюстон, Элизабет Рём, Метью Кинг и др. – 1 вк. – Фильм вышел на экраны в 2008 г.
[293] Жить [Видеозапись] / реж. Акира Куросава, Япония; в ролях: Такаси Сммура, Синити Химори, Харуо Танака и др. – Токио: Янус Филм, 1952. – 1вк. – Фильм вышел на экраны в 1952 году.
[294] Смерть Ивана Ильича [видеозапись] / реж. Имре Михайфи, Венгрия. – В ролях: Лайош Башти, Эржи Мате, Нандор Томанек и др. – 1 вк. – Фильм вышел на экраны в 1965 г.; Смерть Ивана Ильича [видеозапись] / реж. Ханстюнгер Хайме, ГДР. – В ролях: Ульрих Мачосс, Жозефина Шульт Прасер, Вольф Ойзер и др. – 1 вк. – Фильм вышел на экраны в 1967 г.; Смерть Ивана Ильича [видеозапись] / реж. Нат Лиленштайн, Франция. – В ролях: Франсуа Симон, Надин Алари. Жан Бенгиги и др. –1 вк. – Фильм вышел на экраны в 1974 г.

соната» (2008), снял фильм «Иван под экстази» (2000)[295], в котором рассказывается о жизни и смерти современного голливудского шоумена Айвана Бекмана, а из толстовской повести взяты лишь некоторые, весьма отдаленные мотивы.

Таковы основные этапы истории экранизации рассматриваемых в данной работе произведений Л. Н. Толстого.

Язык немого кино был несовершенен вследствие отсутствия в фильмах звука, ограниченности во времени и других факторов, поэтому в ту эпоху в экранизациях невозможно было сколько-нибудь полно и адекватно воспроизвести даже основную сюжетную линию романа. По мере развития и совершенствования технологий в кинематографической сфере вырабатывался язык современного кино.
К середине XX века стало возможным говорить о цельности киноязыка как художественной системы и о потенциях его сопоставления с литературным первоисточником. Связям по линии литература – кинематограф, в том числе проблеме экранизации, посвящены многочисленные научные труды, в качестве примера можно привести работы Погожевой[296], Маневича[297], Вартанова[298], Гуральника[299].

В наше время кинематограф целесообразно рассматривать как высоко технологичную, динамическую, поликодовую систему синтетической природы, включающую в себя множество различных медиа.

---

[295] Иван под экстази [видеозапись] / реж. Бернард Роуз, США–Великобритания. – В ролях Денни Хьюстон, Питер Уэллер, Валерия Голино и др. – 1 вк. – Фильм вышел на экраны в 2000 г.
[296] Погожева, Л. П. Из книги в фильм [Текст] / Л. П. Погожева. – М.: Искусство, 1961. – 67 с.
[297] Маневич, И. М. Кино и литература [Текст] / И. М. Маневич. – М.: Искусство, 1966. – 239 с.
[298] Вартанов, А. С. Образы литературы в графике и кино [Текст] / А. С. Вартанов. – М.: Издательство АН СССР, 1961. – 312 с.
[299] Гуральник, У. А. Русская литература и советское кино: экранизация классической прозы как литературоведческая проблема / У. А. Гуральник. – М.: Наука, 1969. – 432 с.

Наследие Толстого сегодня в значительной степени перенесено на экран. Сейчас особенно актуальным представляется вопрос о том, насколько интермедиальное пространство кинематографа пригодно для воспроизведения в нем философских и, в частности, антропологических аспектов художественного творчества писателя-мыслителя.

Современный технологический уровень развития кинематографа дает импульс возникновению интермедиальных исследований художественных произведений Л. Н. Толстого по линии литература – кинематограф. К корпусу таких трудов, посвященных, например, анализу романа «Анна Каренина», относятся работы Ю. Левинга[300] и И. Маковеевой [301], созданные в наши дни. Думается, что логичным продолжением подобных исследований станут такие, в которых основное внимание будет уделяться анализу возможностей воссоздания философского потенциала книги Л. Н. Толстого в интермедиальном пространстве кино. Этой задаче отвечает настоящее исследование.

Цель – исследовать возможности бытования литературного текста в формате киноадаптации и репрезентации философского и антропологического потенциала художественных произведений Л. Н. Толстого в сфере кинематографа, представив обзор понятий «язык кино» и «экранизация».

Материалом служат труды литературоведов, кинематографистов, киноведов, посвященные проблемам языка кино и экранизации, а также киноверсии романов Л. Н. Толстого «Война и мир», «Анна Каренина» и повестей «Смерть Ивана Ильича», «Крейцерова соната», означенные во введении к диссертации. Часть состоит из введения, четырех глав, подразделяющихся на параграфы, и заключения.

---

[300] Левинг Ю. Идеология травмированного глаза, или Как убить Анну Каренину нежно [Текст] // Новое литературное обозрение. – 2014. – № 1. – С.75– 102.
[301] Makoveeva I. Anna Karenina on Page and Screen [Текст] // Studies in Slavic Cultures (University of Pittsburgh). – 2001. – № 2. – P. 111–134.

ГЛАВА I

ЯЗЫК КИНЕМАТОГРАФА И ПРОБЛЕМА ЭКРАНИЗАЦИИ КАК ФЕНОМЕНЫ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ

§ 1. О ЯЗЫКЕ КИНО

Основным техническим средством перекодирования исходного литературного текста является язык кинематографа. Выдающийся советский режиссер и теоретик кино С. М. Эйзенштейн в эссе «’’Э!’’ О чистоте киноязыка» утверждал, что нужно «ставить проблемы о культуре киноязыка»[302], под которым он подразумевал «некоторое определившееся понятие»[303], «мастерство кинописьма и киновыразительности <…> еще очень молодое и образцов классической традиции не имеет»[304]. Основным инструментом языка кино для Эйзенштейна был монтаж – «сильнейшее композиционное средство для воплощения сюжета», «синтаксис правильного построения каждого частного фрагмента картины», «элементарные правила киноорфографии»[305]. Кроме монтажа к элементам языка кино он относил обработку объектов съемки «ракурсом камеры и света», «требования стиля и характера содержания», разбор которых должен соответствовать «анализу выразительности самих фраз, слов и их фонетических признаков в литературном произведении»[306]. По словам режиссера, «киноязык, не зная своих классиков, обладал большой строгостью формы и кинописьма» и «на определенном этапе наше кино знало такую же строгую ответственность за каждый кадр, допущенный

[302] Эйзенштейн, С. М. «Э!» О чистоте киноязыка [Текст] // Избранные произведения в 6 т. – М.: Искусство, 1961. – Т. 2. С. 92 – 256 с.
[303] Там же. С. 81.
[304] Там же. С. 86.
[305] Там же. С. 83.
[306] Там же С. 91.

в монтажную последовательность, как поэзия – за каждую строку поэмы или музыка – за закономерность движения фуги» [307], поэтому «требования, которые ставит себе кинокомпозиция, ни в чем не уступают требованиям соответствующих разделов литературы и музыки» [308] и поэтому к моменту овладения «четко осознанными принципами <…> сюжетной кинематографии», по мнению Эйзенштейна, нужно добиться «безупречной чистоты и культурности кинематографического языка и речи», ведь «великих наших мастеров литературы от Пушкина и Гоголя до Маяковского и Горького мы ценим не только как мастеров сюжета», но прежде всего потому, что они владеют «культурой мастеров речи и слова»[309]. Как представляется, замечания С. М. Эйзенштейна о культуре киноязыка, который стал намного многообразнее и продолжает развиваться в наше время, по сей день не утратили своей актуальности.

Характерно, что В. В. Маяковский, будучи автором нескольких киносценариев, рассматривал кино как промежуточное явление между двумя видами театра: старым, передающим «фотографическое изображение жизни» [310] и новым театром – «свободным искусством актёра <…> где интонация <…> слова и выдуманные, но свободные в ритме движения человеческого тела выражают величайшие внутренние переживания» [311]. По мысли Маяковского, наследие старого театра должен воспринять кинематограф «стройно фиксирующий движения настоящего» [312]. При этом он подчеркивает: «Такие явления, как кинематограф <…> надо рассматривать как применения в области

[307] Там же. С. 86.
[308] Там же. С. 91.
[309] Там же. С. 92.
[310] Маяковский, В. В. ПСС в 13 т. [Текст] / В. В. Маяковский. – М.: Художественная литература, 1955. – Т. 1. С. 277. – 464 с.
[311] Там же, с. 277.
[312] Там же, с. 277.

искусства, вместо малопроизводительного ручного труда, машины»[313]. Время показало, что прогнозы Маяковского относительно кинематографа во многом не оправдались, поскольку кино освоило ряд приемов, в частности таких, как параллельный монтаж, закадровый текст, усовершенствования операторской техники, разработка новых принципов кинорежиссуры, игры киноактера, благодаря которым оно заслужило право называться искусством, тем не менее в таком автономном и комплексном медиа, каким кино является в наше время, немалую роль играет технологическая, «машинная» составляющая. В этом поэт оказался прав.

Советский литературовед, писатель и сценарист, представитель формалистического подхода в гуманитарных науках Ю. Н. Тынянов характеризовал кинематограф как искусство со своим особым инструментарием: «Искусство кино уже имеет свой материал. Этот материал может разнообразиться, усовершенствоваться, но и только <…> Видимый мир дается в кино не как таковой, а в своей смысловой соотносительности, иначе кино было бы только живой (и неживой) фотографией. Видимый человек, видимая вещь только тогда являются элементом киноискусства, когда они даны в качестве смыслового знака»[314]. Бесспорная заслуга Тынянова заключается в том, что он обратил внимание на продуктивность знаково-смысловой интерпретации кинематографического материала и фактически перенес структурный метод, разработанный Ф. де Соссюром в языкознании, в сферу поэтики кино.

Эту традицию продолжил глава тартуской семиотической школы Ю. М. Лотман, считавший, что проблему языка кино необходимо рассматривать в структурно-семиотическом аспекте: «Вопрос о том,

---

313 Там же. С. 278.

314 Тынянов, Ю. Н. Поэтика. Искусство литературы. Кино. [Текст] / Ю. Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – С. 326, 328, 330. – 574 с.

имеет ли кино свой язык, сведется к иному: "Является ли кино коммуникативной системой?" Но в этом, кажется, никто не сомневается. Режиссер, киноактеры, авторы сценария, все создатели фильма что-то нам хотят сказать своим произведением. Их лента – это как бы письмо, послание зрителям. Но для того, чтобы понять послание, надо знать его язык <…> для понимания художественной сущности кино»[315] . Он предложил выделить знаково-смысловые структуры в кино в особые «системы коммуникации» и подчеркнул необходимость их корректной расшифровки для понимания фильма, трактуемого исследователем как особого рода текст.

Советский искусствовед В. Н. Ждан, рассуждая о кинематографе как синтезе средств различной природы (художественных и технических), отмечал: «Кино <…> искусство многоплановое, отражающее одновременно разные стороны действительности разными средствами. Не одно из искусств не обладает такими широкими конкретно-изобразительными возможностями отображения и обобщения, такой выразительностью множественностью средств в синтезе, как кино <…> Если разложить фильм на первичные элементы, мы обнаружим качество всех видов искусств. Кинематограф – это одновременно и литература, и театр, и живопись, и музыка…»[316]. Таким образом в эстетике кинематограф осмысляется как синтетическое соединение видов искусств различной природы. Подобная интерпретация позволяет в наши дни рассматривать кинематограф как сферу соединения разных медиа, каждое из которых обладает своим

---

[315] Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики [Электронный ресурс] / Ю. М. Лотман. – Режим доступа: URL: http://lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt . (Дата обращения: 10. 01. 2017.

[316] Ждан, В. Н. Эстетика экрана и взаимодействие искусств [Текст] /В. Н. Ждан. – М.: Искусство, 1987. – С 14. – 494 с.

кодом, поскольку каждое искусство привносит в кино свои технологии, делая его возможности шире, а его язык многообразнее.

Освещая проблему кинематографического языка, французский киновед и кинокритик Марсель Мартен в своей книге «Язык кино» пишет: «Вопрос о том, можно ли с полным правом говорить о ‘’языке'' в применении к фильму, – один из тех, которые в течение пятидесяти лет больше всего волновали кинокритиков. Авторы многих статей в разной форме ответили на него утвердительно <…> Но можно ли действительно утверждать, что кино – это язык, обладающий той гибкостью и образностью, какие мы считаем присущими языку? <…> Следует подчеркнуть, что основной элемент фильма – изображение – чрезвычайно выразителен: он даёт нашему зрению и слуху фрагмент реальной жизни, в котором форма и содержание практически неотделимы друг от друга <…> мне хотелось установить некоторые основные черты кинематографа, показать, что кино больше всякого другого способа выражения является богатым и гибким языком <…> Я считаю, что следует в принципе признать полную самобытность кинематографического языка и глядеть на экран таким же критическим, но и таким же жадным оком, каким кинокамера взирает на мир»[317].

В качестве основных элементов этого языка он выделяет: изображение, созданное с помощью камеры (различные виды съемки, например, такие как общий план, крупный план, панорамирование и прочее), и звуковые средства выражения (речь, музыка, шумы, закадровый текст). Это ключевые составляющие поэтики языка любой киноленты. С их помощью создатели фильма передают смысловое наполнение картины.

[317] Мартен, М. Язык кино [Текст] / М. Мартен. – М.: Искусство, 1959. – С. 17, 20, 23-24.– 292 с.

Иную интерпретацию понятия «язык кино» предлагал американский киновед Д. Г. Лоусон, утверждавший, что по ряду причин «было бы вполне естественным рассматривать кино и театр как аналогичные формы выражения»[318], заявляя, что при этом «важно определить элементарные характеристики языка», а «начать лучше с самой маленькой единицы, содержащей законченное выражение»[319]. Такие «единицы» Лоусон видел в «кинематографической фразе», которая, по его мнению, «организуется из звуков и изображений» и «зависит от сложного технического комплекса», куда «входят четыре главных фактора: камера, микрофон, экран и монтаж»[320]. Таким образом, очевидно, что исследователь выделял конкретные элементы киноязыка, сходные с принципами синтаксического членения, выработанными в лингвистической практике.

Необходимо также понять, как данную проблему осмысляют сами кинематографисты. С этой целью уместно привести несколько высказываний известных мастеров кино относительно этой проблемы.

Режиссер С. А. Герасимов полагал, что, «если понимать под языком кино образную систему кинематографического искусства, то она, конечно, развивается, модифицируется, складывается на наших глазах» [321] и что киноязык «формируется и под влиянием развития техники – оптики и звукозаписи»[322]. Такая позиция позволяет интерпретировать данное понятие как комплекс аудио-визуальных медиа. В качестве элементов кинематографического языка постановщик выделял монтаж,

---

[318] Лоусон, Д. Г. Фильм – творческий процесс, или язык и структура фильма [Текст] / Д. Г. Лоусон. – М.: Искусство, 1965. – С. 235. – 468 с.
[319] Там же. С. 235–236.
[320] Там же. С, 236.
[321] Герасимов, С. А. Из творческого опыта [Текст] // Что такое язык кино / ВНИИ киноискусства Госкино СССР; Редкол.: Е. С. Громов, В. С. Соколов, Л. К. Козлов. – М.: Искусство, 1989. – С. 194. – 240 с.
[322] Там же. С. 201.

’’идентификацию камеры’’[323] (точку зрения в кинокартине, которая, по мнению Герасимова, должна принадлежать «авторскому взгляду»[324]), стиль и жанр, но ведущую роль в языке кино он отводил звуку, слову. Режиссер, считавший, что «язык кино не достиг еще той степени технического совершенства, когда можно начинать о нем серьезный разговор»[325], утверждал: «Сегодня, когда наш кинематограф стремится проникать в глубины человеческой души, в процесс мысли, ставит все чаще вопросы совести, долга, ищет на них ответа, – роль слова в кино будет постоянно возрастать» [326] . Подобная позиция, очевидно, актуальна для анализа интермедиальных связей по линии литература – кинематограф и отражения в пространстве кино философской антропологии Л. Н. Толстого.

Э. А. Рязанов, который считал, что «язык кино зависит от жанра фильма» [327] и называл режиссуру «’’лидирующей’’ областью кинематографического творчества» [328] , подобно С. А. Герасимову, обращал внимание на важность технологической составляющей в кинематографе. Он отмечал, что «развитие художественных средств кино, несомненно, связано с развитием техники» и что «технические нововведения существенно меняют сам характер творческого труда»[329]. Именно «технологическое различие в средствах выражения» [330] , по мнению режиссера, лежит в основе принципов дифференциации таких «зрелищных искусств» [331] , как театр, кинематограф и телевидение,

[323] Там же. С. 198.
[324] Там же. С. 198.
[325] Там же. С. 201.
[326] Там же. С. 197–198.
[327] Рязанов, Э. А. Из творческого опыта [Текст] // Что такое язык кино / ВНИИ киноискусства Госкино СССР; Редкол.: Е. С. Громов, В. С. Соколов, Л. К. Козлов. – М.: Искусство, 1989. – С. 223. – 240 с.
[328] Там же. С. 220.
[329] Там же. С 226.
[330] Там же. С. 227.
[331] Там же. С. 227.

которые, по его словам «не уничтожат» друг друга, а «будут развиваться собственным путем», но все-таки, основными объединяющими их факторами, с точки зрения Рязанова, являются «сюжет, идея, образ, человеческий характер» [332]. Такой взгляд на кино, как и позиция Герасимова, дает возможность трактовать кинематограф в интермедиальном аспекте, как продукт взаимодействия различных медиа и вместе с тем позволяет видеть в нем важнейший инструмент познания человека.

Н. С. Михалков, в отличие от своих старших коллег, по существу отказывается «теоретизировать по поводу киноискусства вообще, по поводу таких общих понятий как ''язык кино''» [333], если эти теоретические понятия не учитывают целостности снятой картины. Он заявляет: «<…> цель и смысл режиссуры вижу в том, чтобы фильм, показанный на экране, зазвучал в зрителе, в его сознании и подсознании как единое, неделимое целое, которое нельзя разложить на составные части, нельзя свести к логическим формулировкам» [334]. Михалков уверен, что любая деталь кинокартины должна быть «воспринята эмоционально, а главное, в связи с целым», «с тем неразрывным целым, которое рождается в ходе экранного действия»[335], поскольку «в этом неделимом целом», по словам кинематографиста, «воплощается и взгляд режиссера на мир вообще, и подход его к искусству, и понимание тех вопросов, которые выдвигает современная действительность» и «все это надо выразить и передать зрителю так, чтобы уже в нем, в его эмоциональном и духовном мире, это обрело дальнейшую жизнь».[336] Самое важное в кино, по мнению Михалкова, – это воспроизвести

[332] Там же. С. 227.
[333] Михалков, Н. С. Из творческого опыта [Текст] // Что такое язык кино / ВНИИ киноискусства Госкино СССР; Редкол.: Е. С., В. С. Соколов, Л. К. Козлов. – М.: Искусство, 1989. – С. 214 – 240 с.
[334] Там же. С. 214
[335] Там же. С. 215.
[336] Там же. С. 214.

«атмосферу, точно найденную и почувствованную» [337] . В соответствии с задачей передать зрителю эмоциональную информацию, Михалков каждый раз разрабатывает «индивидуальный язык» для каждого фильма, состоящий из определенных киноприемов. Интересно, что, рассматривая кино как инструмент, предназначенный прежде всего для познания мира, он высказывает соображения, близкие воззрениям Толстого на искусство как заражение «людей чувствами» [30; 64].

Иными словами, кинематограф, как и другие искусства, может и должен выступать в качестве средства перцептивной и сенсорной коммуникации между людьми, и каким бы различным ни было толкование понятия «кинематографический язык», важно, чтобы оно служило этой цели.

В настоящей работе под термином «язык кино» целесообразно понимать комплекс выразительных средств кинематографа, способствующих воссозданию философских, в частности философско-антропологических смыслов художественного творчества Л. Н. Толстого, осуществляемом в таком интермедиальном киножанре, как экранизация.

§ 2. О ПРОБЛЕМАХ ЭКРАНИЗАЦИИ

Современный отечественный исследователь феномена экранизации В. И. Мильдон в книге «Другой Лаокоон, или о границах кино и литературы» пишет, что, по мнению киноведов, первой адаптацией художественного произведения является фильм Жоржа Мельеса «Фауст и Маргарита» (1897), снятый по мотивам оперы Шарля

[337] Там же. С. 219.

Гуно [338]. С той поры остро стоит вопрос о взаимоотношении литературы и кинематографа. Данная проблема всякий раз решается по-разному, поскольку каждый режиссер избирает собственную стратегию обращения с экранизируемым материалом, свой подход к обработке литературного текста. Так, кинорежиссер Сергей Бондарчук, автор масштабной киноверсии романа-эпопеи Л. Н. Толстого «Война и мир» интерпретирует взаимосвязь литературы и кино следующим образом: «Слово ''кинематография‘‘ означает движение в рисунке. Великий немой был именно таким, а теперь прибавились звук (слово, шумы, музыка), цвет (он вбирает всё присущее живописи – свет, фактуру, материальность; но если в живописи все это неподвижно, то в кино – в движении). И во всем арсенале средств современного кинематографа на первом месте сценарий, литература. Законы художественного творчества едины и для кино, и для литературы»[339]. Различие между литературным и кинематографическим искусством он видел в том, что «писатель <…> уловит правду жизни», а «режиссер <…> возведет эту правду жизни в правду искусства»[340].

Многие писатели и режиссеры положительно относятся к экранизации литературных произведений. В качестве примера такой оценки можно привести мнения С. А. Герасимова и Ч. Т. Айтматова. Герасимов возражал против «рассуждений о кинематографическом языке <…> в отрыве от литературы» и считал, что «к литературе надо относиться с благодарностью и уважением, а не перекраивать ее на собственный лад, отходя от оригинала»[341]. Айтматов, определявший феномен экранизации как «перевод произведения с языка литературы

[338] Мильдон, В. И. Новый Лаокоон, или о границах кино и литературы: эстетика экранизации [Текст] /В. И. Мильдон. – М.: Росспэн, 2007. – С. 8. – 224 с.
[339] Бондарчук, С. Ф. Желание чуда [Текст] / С. Ф. Бондарчук. – М.: Молодая гвардия, 1984. – С. 189. – 223 с.
[340] Там же. С 190.
[341] Герасимов, С. А. Указ. соч. С. 196.

на язык кино»[342] и «полагавший, что «на стыке двух видов искусства и выявляется специфика языка каждого» [343], выступал «целиком за экранизацию», поскольку был «сторонником того, чтобы каждое интересное литературное произведение находило свое отражение на экране»[344]. По мнению писателя, «значение экранизации не сводится к популяризации», «рожденное вторично, литературное произведение на экране может иметь самостоятельную художественную ценность»[345]. По мысли Айтматова, актеры, режиссер, оператор, художник и композитор должны совместными усилиями «искать способ выразить внутреннее состояние человека»[346]. В этом он видел «главное направление будущего развития литературы и кинематографа»[347].

Литературовед У. А. Гуральник утверждает, что «экранизация литературы – процесс творческий», результат которого «всегда отмечен печатью неповторимой творческой индивидуальности художника, ''переводящего'' литературное произведение на язык своего искусства», поэтому «установление общеобязательных норм <…> приложимых к любой экранизации, независимо от почерка киномастера и от эстетической сущности литературной первоосновы, – дело мало продуктивное», но «целенаправленное изучение многоликой практики экранизации, обобщение опыта позволяют установить какие-то *объективные закономерности*» [348]. Они, по мнению исследователя, должны быть выявлены с учетом «общих законов художественного творчества и взаимодействия искусств», благодаря привлечению

---

[342] Айтматов, Ч. Т. Из творческого опыта [Текст] // Что такое язык кино / ВНИИ киноискусства Госкино СССР; Редкол.: Е. С. Громов, В. С. Соколов, Л. К. Козлов. – М.: Искусство, 1989. – С. 189 – 240 с.
[343] Там же. С. 193.
[344] Там же. С. 192.
[345] Там же. С. 193.
[346] Там же. С. 194.
[347] Там же. С. 194.
[348] Гуральник У. А. Указ. соч. С. 7.

«широкого материала»[349]. Гуральник убежден, что решать вопросы подобного порядка нужно с помощью «сравнительного исторического анализа различных видов искусства», при этом «необходимо развернуть конкретное изучение природы художественного образа и его структуры, установить реальные границы между отдельными искусствами, определить качественное своеобразие изобразительных и выразительных средств, которыми каждое из них обладает, чтобы понять действительные возможности каждого из искусств»[350]. Очевидно, что замечания Гуральника во многом актуальны и в наше время, однако следует учитывать, что литература и кинематограф – это открытые художественные системы, которые, взаимодействуя друг с другом, непрерывно динамически развиваются.

Вместе с тем существует и скептическая точка зрения на проблему взаимоотношения литературы и кинематографа в рамках феномена экранизации. Так, уже упоминавшийся литературовед В. И. Мильдон считает, что «приёмы изображения в литературе абсолютно недоступны для экрана»[351]. Учёный видит в экранной адаптации особое проявление киноязыка и полагает, что «трансформация норм вербального искусства (литературы) в нормы визуального (кино) приводит к искажению и тех и других, и в этом, по мнению исследователя, заключается «единственная <…> эстетическая причина всех неудач экранизации»[352]. При этом, главная функция любой экранизации, согласно взглядам Мильдона, состоит в том, чтобы «передать словесные образы пластическими, как минимум, не теряя ничего из того, чем привлекает словесное произведение»[353]. В то же время, с его точки зрения, «экранизация представляет собой – вне зависимости от намерений

[349] Там же. С. 9.
[350] Там же. С. 9.
[351] Мильдон, В. И. Указ. соч. С. 14..
[352] Там же. С. 14.
[353] Там же. С. 30.

экранизатора <…> исследование литературного текста <…> средствами кино»[354]. Подводя итог своим размышлениям, он приходит к выводу о том, что «экранизация тогда имеет смысл, когда она становится самостоятельной художественной ценностью» [355] , но «для этого необходимо, чтобы экранизатор стремился создать произведение, которое передает смыслы оригинала, невыразимые словами»[356]. Кроме того, он подчеркивает, что существуют определенные эстетические принципы, с помощью которых можно объяснить причины неудачи той или иной экранизации и увидеть препятствия, мешающие перенесению на экран того или иного литературного материала. Такая концепция Мильдона представляется радикальной и противоречивой, поскольку, с одной стороны, явление экранизации рассматривается как исследование литературы средствами кинематографа, а с другой – как способ, позволяющий при идеальных условиях воссоздать без потерь все смыслы исходного текста.

В любом случае, очевидно, что проблема кинематографической адаптации имеет, по крайней мере, два взаимоисключающих аспекта:

– степень точности воспроизведения литературного материала;

– возможность и допустимые пределы искажения исходного текста авторами его киноверсии.

При перекодировании литературного произведения, его перенесении в кинематографическое пространство встает вопрос об интерпретации первоисточника создателями киноверсий. Интерпретаторы могут проигнорировать интенции, вложенные автором в исходный текст. Их творческая свобода в трактовке экранизируемого литературного материала может быть безграничной.

---

[354] Там же. С. 41.
[355] Там же. С. 205.
[356] Там же. С. 205.

Если речь идет о переводе литературного произведения на язык кино, то оно обязательно подвергается обработке целым арсеналом средств кинематографа.

При любом перенесении литературного текста в принципиально иное по своей природе художественное пространство трансформация исходных смыслов произведения неизбежна. Можно назвать множество причин, вызывающих искажения исходного текста при воссоздании на киноэкране художественного произведения:

– индивидуально-авторское прочтение литературного первоисточника (каждый режиссер вносит в интерпретацию исходного текста свое понимание, а в случае с голливудскими фильмами, где режиссер является во многом технической фигурой, следует говорить о концепции киноконцерна и продюсера);

– сознательная примитивизация исходного материала (сведение текста книги к сюжетным линиям основных персонажей);

– перекличка авторов интерпретаций со временем, в котором они осуществляются и с предшествующими постановками, если таковые имеются;

– принципиальная некинематографичность исходного материала (невозможно передать содержание философских и публицистических фрагментов текста в кинофильме из-за того, что они не подлежат визуализации);

– несхожесть арсенала художественных средств в литературе и в кинематографе (вместо эпического нарратива в тексте оригинала кино использует сценарий, написанный по законам другого рода литературы – драмы; кинематограф располагает иным художественно-техническим инструментарием, куда входят, например, такие приемы, как крупные планы, панорамные съемки, закадровый текст);

– идеологические запреты (например, в советское время часто приходилось оставлять за рамками интерпретаций религиозно-философские взгляды);

– экономическая стесненность в средствах (как бы ни был грандиозен бюджет той иной кинокартины, он не может быть безграничным).

Технические средства кино во многом позволяют выразить сюжет произведения. В кинокартине, например, место портретных описаний занимают крупные планы, а место пейзажных зарисовок – кадры натурных съемок природы, развернутые панорамы. Но как выразить идеологическое содержание литературных текстов с помощью кинематографических приемов? – Если речь идет об авторской концепции, системе взглядов, носителем которой является определённый персонаж (например, Пьер Безухов, Андрей Болконский в «Войне и мире»; Константин Левин в «Анне Карениной», Василий Позднышев – в «Крейцеровой сонате»), то это возможно перевести на язык кино с помощью игры актера, который способен, выражая посредством диалогов, монологов, воплотить идеи, взгляды того или иного героя на экране.

Иной видится ситуация, когда писатель не вкладывает те или иные мысли в уста героев, а выражает собственную авторскую позицию, излагая ее непосредственно в тексте книги. В печатном издании такая система взглядов может быть представлена вполне органично в виде философских отступлений, публицистических глав (идеологической части эпилога, как например, в «Войне и мире»). Но возможно ли перенесение таких фрагментов произведения на киноэкран? – Думается, что частично оно осуществимо, например, с помощью закадрового голоса или дополнительно введенной роли автора, согласно интерпретации создателей кинофильма.

Трансформации – редуцирующие или расширяющие – неизбежны уже в силу технических различий, существующих между литературой и кинематографом как особыми коммуникативными системами медиа, каждая из которых обладает своими собственными кодами, но может быть переведена в другую кодовую систему.

Перенесение литературного текста в медиа пространство кинематографа оказывает положительное влияние на первоисточник, давая ему новую жизнь в принципиально иной форме бытования. Появление и развитие все новых средств производства и обработки информации актуализирует проблему перевода художественного произведения в интермедиальную сферу кинематографа в формате экранизации.

ГЛАВА II

ФИЛОСОФСКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РОМАНА-ЭПОПЕИ Л. Н. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР» В ИНТЕРМЕДИАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ КИНЕМАТОГРАФА

§ 1. О ФИЛЬМЕ КИНГА ВИДОРА «ВОЙНА И МИР» (1956)

Первой цветной, широкомасштабной экранизацией книги Л. Н. Толстого «Война и мир» стала одноименная итало-американская кинолента Кинга Видора (1956)[357].

Текст первоисточника претерпел в этой киноверсии целый ряд трансформаций:

а) индивидуально-авторское прочтение произведения;

б) несовпадение культурных кодов России и Запада, которое стало причиной культурологических искажений, выразившихся в недостоверном изображении русского национального менталитета, неадекватном перенесении реалий быта и русской культуры, в некорректной трактовке образов;

в) технические:

– несовпадение форматов романа-эпопеи и фильма;

– принципиальная некинематографичность многих отрывков книги.

Как видно из киноматериала, автором фильма текст прочитан, хотя глубокое понимание философско-идеологического и этического плана толстовской книги отсутствует. Такие важные антропологические категории, как рождение, смерть, любовь, природа упоминаются только как элементы сюжета, без философского

[357] Война и мир [Видеозапись] / реж. Кинг Видор, США, Италия; в ролях: Одри Хепберн, Генри Фонда, Мел Феррер и др. – Лос Анджелес: Парамаунд Пикчерз, 1956. – 2вк. – Фильм вышел на экраны в 1956 году.

осмысления героями. Так, например, эпизод рождения сына у князя Андрея (Мел Ферер) и княгини Лизы Болконских сильно редуцирован, сцена умирания Лизы мелодраматична. В фильме показано только как она, мучаясь от боли перед родами, увидев своего мужа, вернувшегося с войны, жалуется ему на свои страдания: «Я люблю тебя, я люблю вас всех. Я никогда никому зла не сделала. За что я так страдаю?»[358]. Когда она умирает, Андрей рыдает у постели покойной. Здесь создатели фильма не выявляют ни значение рождения человека, ни смерти. Эти события не воспринимаются как таинства, не выступают онтологическими и гносеологическими категориями. А между тем, в книге описано, как князь Андрей под влиянием этих событий переосмысливает свою жизнь, теряет веру в нее, переживает глубокий духовный кризис, выйти из которого впоследствии ему помогают любовь к Наташе, общение с Пьером, весеннее возрождение природы. Основанием возвращения к обновленной жизни дает ему «тайная, нелогичная, происходившая в нем внутренняя работа», те « неразумные, невыразимые словом, тайные, как преступление, мысли, связанные с Пьером, с славой, с девушкой на окне, с дубом, с женской красотой и любовью» [10; 158]. Таким образом из приведенного примера видно, что рассмотренный выше эпизод фильма Видора не раскрывает не только философско-антропологического значения таких категорий, как рождение и смерть, но и внутренние переживания главного героя князя Андрея Болконского.

Наивная интерпретация классического текста режиссером видна на нескольких уровнях:

– демонстрации увлеченности героев фильма общественно-политическими, патриотическими и милитаристическими идеями;

[358] Фильм К. Видора «Война и мир».

– отсутствия психологической сложности, диалектики характеров героев;

– наличия в сюжете фильма мелодраматических элементов.

Действие в первых эпизодах фильма разворачивается в эпоху, когда Наполеон Бонапарт (Герберт Лом), торжественно шествуя по Европе, захватывает все новые и новые территории, только Англия и Россия остаются ему неподвластны. Герои фильма Пьер Безухов (Генри Фонда), граф Илья Андреевич Ростов (Бэрри Джонс), его дочь Наташа (Одри Хепберн) живо обсуждают общественно-политическую ситуацию, наблюдая военный парад в Москве. Они проникнуты гордостью за военную мощь своей страны и говорят о действиях французской армии, возглавляемой Наполеоном. В тексте первоисточника такой сцены нет. Пьер восхищен гением Наполеона, его военными успехами, называя его «колоссом, свежим ветром, очищающей силой» [359]. Граф Ростов, напротив, считает Бонапарта «узурпатором, убийцей, деспотом» [360]. Наташа утверждает, что «Наполеон жесток», рвется в бой и говорит: «Если бы я была мужчиной, я скакала бы <…> на вороном коне и размахивала саблей»[361]. В романе Наташа желала бы быть мужчиной, чтобы защищать Москву от французов после Бородинского сражения. Решившему остаться в городе Пьеру, она говорит: «Ах, желала бы я быть мужчиной, я бы непременно осталась с вами. Ах, как это хорошо!» [11; 321–322].

По ходу развития киносюжета взгляды Пьера меняются. После Бородинской битвы, потрясенный увиденным, он произносит: «Будь ты проклят, Наполеон!» [362] – и жаждет убить его. В этом проявляется патриотизм Пьера Безухова. В книге мысли об убийстве Бонапарта

[359] Там же.
[360] Там же.
[361] Там же.
[362] Там же.

появляются у Пьера не только из-за патриотических убеждений, но и под влиянием его увлечения масонством, мистицизмом и каббалой: «Пьеру пришла мысль о том, что он примет участие в предполагаемой – как он это знал – народной защите Москвы <…> Потом <…> ему несколько раз смутно представлялась и прежде приходившая мысль о каббалистическом значении своего имени в связи с именем Бонапарта; но мысль эта о том, что ему, l'Russe Besuhof, предназначено положить предел власти *зверя*, приходила ему еще только как одно из мечтаний, <…>» [54; 11; 359].

Из начальных эпизодов фильма видно, что текст оригинала сильно искажен, а толстовский антивоенный пафос остается невыраженным. И в финале главные герои только сожалеют о выпавших на их долю испытаниях, связанных с войной, но толстовского отрицания войны как «противного человеческому разуму и всей человеческой природе события» [11; 3] в киноленте нет.

Военные сцены в кинофильме изображены неадекватно по отношению к оригиналу вследствие неправильного понимания русского национального характера. Так, подчеркивается негуманное, жестокое отношение русских к пленным, тогда как в книге русские, участвующие в войне, проявляют милосердие к пленным (например, солдаты кормят и согревают французского офицера Рамбаля и его денщика, Петя Ростов (Шон Баррет) даёт поесть французскому пленному мальчику Винсенту, главнокомандующий Кутузов говорит, что французы, гонимые с русской земли, голодные и измотанные, их «пожалеть можно» потому что «тоже и они люди»[12; 188]). Война изображена как дело профессиональных военных, тем самым игнорируется толстовская мысль о единении всех слоев общества перед лицом вражеской угрозы. Не показано народное партизанское движение, истинный и ложный патриотизм.

Изменения внутреннего мира героев, диалектика души выражены в фильме неглубоко, посредственно. Важные мысли о нравственности, о внутренней борьбе хорошего и дурного в душе каждого человека, о правде и лжи, о естественности и искусственности в жизни индивида и социума, о единении созидающих сил против разрушительных, звучащие лейтмотивом в произведении Толстого не нашли адекватного отражения в киноленте.

Так, например, в эпизоде, где показан первый бал Наташи, акцент сделан не на зарождении чувства любви в душе героини, а на заботу о том, чтобы произвести хорошее впечатление. В ее высказываниях присутствует не свойственный толстовской героине рационализм: «Почему я все время думаю о нем? Неужели я так влюблена в него, что другие кажутся мне смешными? Мы видели друг друга всего раз, но я не могу его забыть», или «Почему Андрей так не любит город? Ведь человеку нельзя так надолго запираться в деревне»[363].

В фильме не отображены нравственные искания во всей полноте, сложности и противоречивости. Так, отсутствуют эпизоды, показывающие стадии перехода главных героев (Пьера, Андрея) на новую ступень жизнепонимания. Не нашли отражения на экране мысли о жизни и смерти. Например, в сцене умирания князя Андрея философские мотивы сильно редуцированы, внутренняя рефлексия героя не показана. В финале эпизода он говорит о своем понимании смерти следующее: «Мне снилось, что я умер, и, когда я умер, я проснулся. Да, смерть – это пробуждение»[364]. Философское осмысление феномена смерти не получает адекватного отражения в фильме, а слова героя о смерти поданы просто как информация.

[363] Там же.
[364] Там же.

Отсутствуют размышления о славе раненого князя Андрея Болконского, созерцающего «высокое небо» Аустерлица, не показан его диалог с Пьером на переправе в Богучарове, его пробуждение к новой жизни после встречи с Наташей в Отрадном, выраженные у Толстого ассоциативной параллелью с весенним пейзажем, элементом которого является старый дуб. В целом природа в кинокартине Видора не является философской категорией, а выступает лишь внешним фоном, на котором разворачивается сюжет.

В фильме не показаны сцены пребывания Пьера в плену, где он приходит к пониманию истинной духовной свободы, осмысляет свою причастность к вечной и бесконечной жизни, не нашли кинематографического выражения душевные метания Пьера: его переживания по поводу убийства человека после дуэли с Долоховым (Хельмут Дантин), поиски нравственной опоры в масонстве, размышления о жизни после Бородинского сражения. Отсутствуют эпизоды, раскрывающие органическую связь Наташи с природой, с русскими традициями, с бытом простого народа.

Многие эпизоды фильма некорректно интерпретированы по отношению к соответствующим сценам книги. Например, в беседе Андрея с Пьером (после его кутежа), Болконский предлагает ему «стать личностью»[365], т. е. добиться с помощью имеющегося богатства высокого положения при дворе, сделать блестящую карьеру. Сам же князь Андрей уезжает участвовать в заграничном походе русской армии не только от надоевшей ему супружеской жизни, но и от фальшивого образа жизни, принятого в светском обществе и противного его натуре («Ты думаешь, что я считаю Наполеона исчадием ада? Я ухожу на войну из-за недовольства браком»[366]). В книге Болконский так мотивирует

[365] Там же.
[366] Там же.

свой отъезд на войну: « Я иду потому, что эта жизнь, которую я веду здесь, – эта жизнь не по мне!» [9;31].

Расхождением текста с оригиналом является в фильме мнение Пьера о семье Ростовых. Находясь вместе с Болконским у них в гостях (этого эпизода в романе нет), он так оценивает их: «Ростовы очень милы. Они словно особая раса: красивые, здоровые, веселые и бездумные животные»[367]. При этом, говоря о Наташе, он замечает: «Через год или два девушка научится думать, но уж не будет Ростовой»[368]. У Толстого князь Андрей так оценивает семью Ростовых: «''Да, это добрые, славные люди, – думал Болконский, – разумеется, непонимающие ни на волос того сокровища, которое они имеют в Наташе; но добрые люди, которые составляют наилучший фон для того, чтобы на нем отделялась эта особенно поэтическая, переполненная жизни, прелестная девушка!''» [10; 211].

Другим примером искажающей трансформации является встреча в плену Пьера Безухова с Платоном Каратаевым (Джон Миллс). Под влиянием Каратаева у Пьера не происходит формирования нового жизнепонимания. В итоге эта встреча не выводит его на новый уровень духовного развития. В фильме Каратаев всего лишь часть сюжета. Он не вызывает в душе Пьера никакой рефлексии, а только произносит несколько пословиц, крестится и спокойно принимает смерть.

Иной вид трансформаций исходного толстовского текста – неадекватное воспроизведение русской культуры и быта. Концептуально значимые для идеологическо-философского плана произведения христианские мотивы, воспроизведение элементов православного культа отражены в фильме слабо и поверхностно.

---

[367] Там же.
[368] Там же.

Истинное православие, присущее менталитету княжны Марьи (Анна-Мария Ферреро), Наташи, ее матери графини Ростовой (Лиа Зайдль), показано лишь с обрядовой стороны, на уровне чисто внешней атрибутики. Об этом свидетельствуют сцены, в которых графиня Ростова молится перед сном, княжна Марья, изображенная в романе глубоко верующей православной христианкой, в фильме лишь дает брату Андрею спасительный образок, благословляя его перед военным походом. Молебен русского войска во главе с Кутузовым (Оскар Хомолка) перед Бородинским сражением на экране не отображен, тогда как для русского народа с православным менталитетом такое событие имело глубокое, мистическое, провиденциальное значение.

Сцена охоты в фильме – контаминация двух совершенно разных эпизодов книги: охота и приезд в имение Ростовых князя Андрея, где происходит первая встреча Наташи с Андреем. В кинокартине это позволяет двигать сюжет вперед, знакомя героев и создавая предпосылки для развития новой любовной линии. Тогда как в книге это два разных отрывка произведения, выполняющих совершенно разную идеологическую функцию. Кроме того, при изображении эпизода охоты допущен ряд культурологических неточностей. Так, охота происходит весной, когда у зверей появляется потомство, которое нельзя убивать по этическим соображениям, поэтому типическим охотничьими сезонами русского дворянства была осень и зима. Герои в этой сцене одеты в охотничьи костюмы английского образца. Наташа при этом обнаруживает прагматический, даже несколько жестокий характер, предлагая убить волчицу вместе с выводком, свидетелем чего становится князь Андрей. Очевидно, по мысли создателей фильма, этот поступок должен был заставить Болконского составить выгодное мнение о Наташе, как о деловой и практичной девушке, что для человека с западным мышлением является ценным качеством. Для

русского менталитета и автора романа подобная трактовка образа Наташи неприемлема. Наташа – натура естественная, поэтичная, романтичная, по-детски непосредственная. Именно такова она в романе при первом знакомстве с нею князя Андрея. Он видит ее весенним днем веселой, жизнерадостной, резвящейся, а ночью ее образ предстает перед ним лишь силуэтом и восторженными речами о прелести лунного ночного мира. В фильме ее образ визуализирован, а романтические слова о красоте лунной ночи соседствуют с желанием понравиться князю Андрею.

Примерами неверного изображения русского быта, примитивного представления о нем могут служить костюмы (в сцене охоты), прически («конский хвост» Наташи, модный во второй половине XX века), званные обеды русского дворянства (знать ест черную икру расписными деревянными ложками), музыкальное оформление (в фильме звучит романс «Гори, гори, моя звезда!», написанный в 1846 году, а также мотивы гимна «Боже, Царя храни!», созданного позднее событий, описанных в романе).

В киноленте присутствуют элементы мелодрамы, чуждые поэтике романа-эпопеи Толстого. Они прослеживаются в любовных линиях героев. В переживаниях Наташи после ее неудавшегося побега с Анатолем Курагиным (Витторио Гассман) отсутствуют глубокий драматизм и психологизм. Толстовская мысль о том, что телесная болезнь Наташи явилась следствием нравственного надлома в ее душе, не нашла отображения на экране, так же как и тот факт, что выздороветь, выйти из духовного кризиса ей помогло обращение к христианской вере.

Финальная сцена кинокартины представляет собой типичный голливудский хеппи-энд (счастливый конец). Такой эффект достигается за счет кадра, в котором Наташа и Пьер, встретившись после тяжелых

испытаний, берутся за руки и уходят в далекую перспективу, превращаясь почти в точку на фоне красивого итальянского пейзажа, при этом музыкальным оформлением выступает романтическая мелодия композитора Нино Роты. Благодаря использованию этих кинематографических средств у зрителей создается представление о будущей, совместной, счастливой жизни Наташи и Пьера.

Стоит отметит, что музыку к фильму создал известный итальянский композитор Нино Рота. В ней маршевые мотивы сочетаются с лирическими. Это создает музыкальную параллель сюжету фильма, где повествуется о судьбах героев на фоне наполеоновских войн.

Своего рода послесловием к фильму служат толстовские слова: «Труднее и блаженнее всего любить эту жизнь в своих страданиях, потому что жизнь есть всё, жизнь есть Бог, и любить жизнь значит любить Господа» [369] . В тексте произведения подобные мысли принадлежат Пьеру: «Жизнь есть всё. Жизнь есть Бог. Всё перемещается и движется, и это движение есть Бог. И пока есть жизнь, есть наслаждение самосознания Божества. Любить жизнь, любить Бога. Труднее и блаженнее всего любить эту жизнь в своих страданиях, в безвинности страданий» [12; 158]. Как видно из сопоставления приведенных цитат, фраза в фильме звучит с искажением. Трансформация текста в данном случае свидетельствует о примитивном понимании философии писателя. Это, очевидно, сделано для того, чтобы зритель сразу, без глубоких размышлений получил готовый вывод.

Сюжетная часть эпилога книги, рассказывающая о дальнейшей судьбе героев, о новых проблемах, возникающих в их жизни, о путях их разрешения, проигнорирована создателями фильма.

[369] Там же.

Понятно, что перенесение в кинематографический формат такого объемного произведения многожанровой природы как «Война и мир» по техническим причинам неизбежно требует целого ряда трансформаций.

Каким бы длинным ни был кинофильм, он не может вместить в себя содержание столь масштабного произведения в полном объеме. В картине Видора отсутствуют, например, такие значимые персонажи, как император Александр I, Сперанский, Багратион, капитан Тушин, Анна Павловна Шерер, Марья Дмитриевна Ахросимова. Недостаточно полно изображены картины природы, не раскрыта их связь с внутренним миром персонажей. Концептуально важные для писателя моменты человеческой жизни, такие как рождение, смерть, показаны конспективно. Батальные сцены изображены не во всей сложности и полноте: отсутствует рефлексия персонажей на войне, изменения их мировоззрения, их переживания.

Вследствие некинематографичности материала книги в фильм не вошло содержание публицистических глав, второй (несюжетной) части эпилога. Таким образом, за кадром остались взгляды Толстого на историю, свободу личности, на духовную сферу жизни человека и философские размышления о мире в экзистенциальном плане.

Частично этот материал можно было бы перенести в кинематографическое пространство с помощью таких приемов как закадровый текст, введение в фильм персонажа-резонера, который выступил бы проводником авторских идей.

Однако нельзя не отметить, что несмотря на множество недостатков, искажений исходного текста, экранизация «Войны и мира» Кингом Видором стала значительным кинособытием того времени. Хотя эта картина не произвела сенсации на Западе, массовому советскому зрителю фильм понравился своей масштабностью, красочностью, самим

фактом обращения к творчеству русского классика Л. Н. Толстого. Особенно зрителю полюбилась актриса Одри Хепберн, воплотившая стереотипное представление об образе Наташи Ростовой. Мнение о Хепберн режиссера Кинга Видора таково: «Всякий раз, когда мне задают самый озадачивающий из всех возможных вопросов: „Кто ваша самая любимая актриса из тех, которые снимались у вас?“ — в голову сразу же приходит это имя»[370]. Видор был убежден, что Одри Хепберн – идеальная кандидатура для роли Наташи Ростовой, но опасался, что «она, возможно, будет не соответствовать русскому представлению об этой роли»[371]. Его сомнения на этот счет оказались напрасными.

О фильме К. Видора «Война и мир» Лев Анниский, литературовед и кинокритик в своей книге «Лев Толстой и кинематограф» пишет: «Характерный штрих: впервые в Голливуде за Толстого берется не ''режиссер-исполнитель'', а ''режиссер-автор'' <…> у Видора, конечно, есть своя концепция. Но он хочет, верит, убеждает себя, что это т о л с т о в с к а я концепция. Вот это уже новость <…> здесь нет и намека на то, чем Толстой вошел в ''художественное развитие человечества'': нет той ''размытости'' индивидуального бытия, того взаимопроницания душ, при котором отдельный человек ощущает себя личностью именно потому, что пронизан, просквожен ощущением народного, духовного Целого <…> Для Кинга Видора такая проблема не стоит: у него герои отдельны и завершены, они взаимодействуют, сталкиваясь и разлетаясь, как биллиардные шары <…> поверх всех частных неувязок и ''увязок'' в фильме Кинга Видора ощущается огромный, всеподчиняющий, искреннейший и н т е р е с к Толстому <…> роман Толстого тут явно прочитан многими. Прочитан наивно, элементарно,

[370] Видор, К. // Уолкер. А. Одри Хепберн [Электронный ресурс] / А. Уолкер. – Режим доступа: URL: http://modernlib.ru/books/uolker_aleksandr/odri_hepbern_biografiya/read/ . (Дата обращения: 20. 02. 2017,).
[371] Там же.

прочитан, простите меня, чересчур ''кинематографично''. Но – прочитан» [372].

В итоге можно отметить, что в сценарии, написанном итальянцами совместно с американцами, практически отсутствует толстовский оригинальный текст, образы главных героев трактуются однолинейно и схематично. В фильме на фоне наполеоновских войн разворачивается мелодраматический сюжет, при этом он в значительной степени редуцирован и искажен. В нем совершенно не нашел отражения идеологический план книги, основное внимание сосредоточено на любовных перипетиях главных героев: князя Андрея (Мел Феррер), Наташи Ростовой (Одри Хепберн) и Пьера Безухова (Генри Фонда). Их мышление чисто западное, мысли и поступки насквозь пропитаны прагматизмом и рационализмом.

Фильм Кинга Видора, обладая рядом достоинств и недостатков, послужил импульсом к созданию ответной экранизации «Войны и мира» советскими кинематографистами.

§ 2. О ФИЛЬМЕ С. Ф. БОНДАРЧУКА «ВОЙНА И МИР» (1963 – 1967)

Кинокартина «Война и мир» режиссера Сергея Федоровича Бондарчука[373] стала советским ответом одноименному фильму Кинга Видора (1956). Лента Бондарчука – монументальная киноэпопея, состоящая их четырех двухчастных серий: «Андрей Болконский» (1965) , «Наташа Ростова» (1966), «1812год» (1967) и «Пьер Безухов» (1967).

[372] Аннинский, Л. А. Указ. соч. С 157–159.
[373]Война и мир [Видеозапись] / реж. Сергей Бондарчук, СССР; в ролях: Людмила Савельева, Сергей Бондарчук, Вячеслав Тихонов и др. – М.: Мосфильм, 1962–1967. – 2вк. – Фильм вышел на экраны в 1967 году.

В рамках кинематографического формата это беспрецедентно громадное по масштабу произведение общей продолжительностью восемь часов.

Ведущим и организующим подходом к созданию кинокартины стала индивидуально-авторская концепция режиссера. «Главная тема романа — патриотическая, — говорил Бондарчук. — Он показывает нравственную победу русского народа над наполеоновскими полчищами. Главное в „Войне и мире“ — человеческие типы, носители русского национального характера, „скрытая теплота“ их патриотизма. Все они, начиная от безвестного капитана Тушина, от незаметных героев, чьими общими силами и жизнями свершаются величайшие сдвиги истории, кончая главными фигурами повествования — Андреем Болконским, Пьером, Наташей, — все они близки к складу русского национального характера. Острое, осязаемое, почти материальное чувство любви к своей стране я хотел бы передать каждым кадром киноэпопеи»[374].

В романе главной мыслью для Бондарчука была толстовская идея о единении людей. Это нашло выражение:

– в кольцевой композиции фильма;

– в обилии батальных сцен;

– в выражении русского национального духа конкретными поступками отдельной личности.

Экранизация начинается и заканчивается сходными эпизодами. Средствами создания этих сцен служат масштабная панорамная съемка картин природы, сопровождающаяся как музыкой композитора Вячеслава Овчинникова, так и закадровым текстом из книги Толстого в исполнении Сергея Бондарчука: «Все мысли, которые имеют огромные

[374] Бондарчук, С. Ф. Интервью // История создания фильма «Война и мир» С. Бондарчука [Электронный ресурс] / С. Ф. Бондарчук. – Режим доступа: URL: http://1001material.ru/15407.html . (Дата обращения: 21. 02. 2017).

последствия всегда просты. Вся моя мысль в том, что ежели люди порочные связаны между собой и составляют силу, то людям честным надо сделать то же самое. Ведь как просто!»[375].

Киноэпопея поражает обилием батальных сцен. Так, например, практически одному Бородинскому сражению посвящена третья серия фильма «1812 год»[376]. Для режиссера оказалось важным, прежде всего, выразить в них толстовскую мысль о любви к родине, о единении всех сословий общества перед лицом врага, о стирании социально-классовых различий между ними и о непобедимой силе духа как о решающем факторе, от которого зависит исход любого сражения. Так, князь Андрей, беседуя с Пьером перед Бородинской битвой, рассуждает: «Успех никогда не зависел и не будет зависеть ни от позиции, ни от вооружения, и даже от числа, а уж меньше всего от позиции. <…> От того чувства, которое есть во мне, в нем, в каждом солдате. Отчего мы под Аустерлицем проиграли сражение? Позиция? Всё это вздор, ничего этого нет, нам незачем там было драться, поскорее хотелось уйти с поля сражения»[377].

Сходные идеи выражены в киноленте и закадровым текстом: «Чувство потребности жертвы и страдания, сознание общего несчастья неотразимо привлекали Пьера к предстоящему сражению», и в речи простого солдата, обращенной к Пьеру: «Что ж, землячок, тут нас положат что ли? Аль до Москвы щигальнут? Нынче не то, что солдат, а мужичков видал, мужичков и тех гонят, нынче не разбирают. Всем народом навалиться хотят: одно слово – Москва. Один конец сделать хотят»[378].

---

[375] Фильм С. Бондарчука «Война и мир».
[376] Там же.
[377] Там же.
[378] Там же.

Мотивы патриотизма и единства отразились в эпопее и в образе русского полководца, фельдмаршала Кутузова (Борис Захава), который по-отечески относится к солдатам, чувствуя духовное родство с ними. Полную противоположность ему являет Наполеон (Владислав Стржельчик), изображенный как хитроумный стратег, манипулирующий войсками, словно пешками, абсолютно уверенный в своем превосходстве. В этом Бондарчук буквально следует за толстовским текстом. Идея единства к тому же визуализирована широкомасштабными батальными сценами.

Единение главных героев романа с простым русским народом показано Бондарчуком не только в эпизодах войны, но и мира. Например, сцены обсуждение ведения хозяйственных дел в своих поместьях князя Андрея Болконского с Пьером с целью улучшения положения крестьян, сближение князя Андрея с простыми солдатами, нахождение Пьера в плену, его встреча с Платоном Каратаевым (Михаил Храбров), охота в имении Ростовых, в которых режиссер буквально следует за текстом первоисточника.

Характеры главных героев показаны в диалектике их нравственного развития. Так, в сражении при Аустерлице тщеславные мечты Андрея Болконского о славе развенчаются откровением о безмерности и величии «высокого неба» в сравнении с ничтожеством личности Наполеона. Кинематографически это решено операторскими съемками (Анатолий Петрицкий) неба с позиции раненого князя Андрея, лежащего на поле битвы со знаменем в руке. При таком ракурсе фигура Наполеона кажется почти точкой на фоне безбрежного пространства.

Следующим этапом его духовной эволюции явились рождение сына и смерть жены княгини Лизы (Анастасия Вертинская) при родах. В романе «Война и мир» Толстой, подчеркивая важность события

появление человека на свет, пишет: «Таинство, торжественнейшее в мире, продолжало совершаться. Прошел вечер, наступила ночь. И чувство ожидания и смягчения сердечного перед непостижимым не падало, а возвышалось. Никто не спал»[379]. В этой сцене создатели фильма буквально следуют за оригиналом, понимая насколько для автора романа важно это событие в жизни человека, поскольку категория рождения в философской антропологии Толстого является для человека источником трансцендентных знаний о мире.

В фильме смерть маленькой княгини Лизы Болконской воспроизведена средствами киноязыка: актерской игрой, репликами персонажей, использованием закадрового текста от автора, символическим образом свечи, задуваемой ветром, как знака оборвавшейся жизни. Мысли о смерти жены становятся для князя Андрея навязчивой идеей. В его сознании неоднократно звучит воображаемый упрек Лизы: « Ах, что вы это со мной сделали? За что вы это со мной сделали»[380]. Об уходе человека из жизни князь Андрей, находясь в подавленном состоянии, беседует впоследствии с Пьером. Он утверждает, что «заглянул в эту бездну» и считает, что «надо доживать свою жизнь не делая зла, не тревожась и ничего не желая»[381]. Затем, оказавшись по делам в имении Ростовых, Болконский слышит восторженные слова Наташи о лунной ночи. Кинематографически эта сцена решена с помощью операторской работы (камера как будто летит вслед за душой Наташи над полями, над водной гладью), звукового оформления сцены (музыка органически сливается со звуками весенней ночи: криками ночных птиц, кваканьем лягушек, пением соловья). Так начинается духовное возрождение князя Андрея. У Толстого оно показано и ассоциативной параллелью внутреннего состояния героя со

[379] Там же.
[380] Там же.
[381] Там же.

старым дубом, который Болконский видит дважды: сначала лишенным листвы и этим контрастирующим с зеленеющим лесом, а затем распустившимся, словно помолодевшим, что соответствует обновленному состоянию души героя, иной фазе его духовного развития. В фильме все это нашло адекватное выражение благодаря отснятым картинам весеннего леса, сопровожденным закадровым текстом.

Новой стадией раскрытия личности молодого князя Болконского явились в романе его встреча с Наташей Ростовой на балу у екатерининского вельможи и зарождение любви к ней. Чувство к этой чистой, непосредственной, девушке, кажущейся Андрею средоточием самой жизни, вернуло ему смысл земного бытия. Любовь как философско – антропологическая категория в данном случае достоверно воссоздана в интермедиальном пространстве кинематографа. При этом создателями картины применены такие приемы киноязыка, как визуализация образов, игра актеров, диалоги персонажей, музыка, закадровый текст от автора.

В сцене ранения и смерти Болконского режиссер также практически неотступно следует за оригиналом с помощью выше означенных средств киноязыка. За кадром, вследствие запретов эпохи на религиозные воззрения, остались лишь евангельские мотивы, звучащие в этом месте книги.

Помимо Андрея переживают духовную эволюцию, несколько раз в продолжение книги и фильма, выходя на новые витки нравственного совершенства, Наташа Ростова[382] и Пьер Безухов[383]. Для последнего важнейшим морально-психологическим опытом является пребывание во французском плену и встреча с простым солдатом родом из

[382] Там же.
[383] Там же.

крестьян Платоном Каратаевым. Общение с Платоном помогает герою выйти из глубокого нравственного кризиса, пережитого им после расстрела пленных, приобщиться к народной жизни и обрести смысл земного существования в единении с высоконравственными, честными людьми. Все это находит кинематографическое воплощение в ленте Бондарчука благодаря средствам языка кино.

Особый принцип изображения событий в картине, при котором зрители словно видят все происходящее глазами персонажей, сказался и на композиции картины: серии в фильме, кроме третьей под названием «1812 год»[384], озаглавлены именами трех главных героев.

Выразить в кино характеры героев романа-эпопеи, создать их достоверные образы удалось благодаря блистательной игре актерского ансамбля. Исполнители главных ролей (Андрей Болконский – Вячеслав Тихонов; Наташа Ростова – Людмила Савельева; Пьер Безухов – Сергей Бондарчук) сумели воплотить в своих персонажах коренные черты их внутреннего мира, мастерством нивелировать внешнее несходство с персонажами, сгладить разницу в возрасте и воссоздать на экране образы, ставшие эталонами героев в восприятии миллионов зрителей нескольких поколений.

Чрезвычайно значимым элементом поэтики киноленты является ее музыкальное оформление. Большинство композиций к фильму были написаны молодым и неизвестным тогда композитором Вячеславом Овчинниковым. Это сплав из различных музыкальных жанров: торжественные, почти гимнические мелодии военных сцен переплетаются с глубоко лирическими мотивами, тематически связанными с психологическими переживаниями, любовными линиями сюжета фильма и панорамами природы. Музыкальным шедевром киноленты стал вальс на первом балу Наташи. Все композиции

[384] Там же.

обусловлены фабулой киноэпопеи и удивительно пластичны. Они легко срастаются и со звуками мира природы, и с фольклорными элементами, такими, как игра на балалайке, русские народные песни, будь то плясовая или колыбельная.

По словам Бондарчука, эта картина изменила весь его внутренний мир: «Она заставила пересмотреть не только многие представления об искусстве, но внесла немало значительного и в мое восприятие жизни вообще. Толстой стал для меня значительно больше, чем один из великих русских писателей. Лев Николаевич говорил об искусстве как о способе заражения переживаниями художника большой публики. Что касается меня, то я на всю жизнь „заражен“ Толстым»[385], – признается режиссер.

После выхода кинокартины С. Ф. Бондарчука на экраны литературовед и критик Л. А. Аннинский в своей рецензии, посвященной фильму, отмечал: «Позиция Сергея Бондарчука как автора экранизации состоит в том, что он попытался взять Толстого как явление целостное, не отделяя мыслителя от художника и не отцеживая картин от истолкований <…> это (с моей точки зрения) единственно верный путь к гению: его мир надо брать целиком, ему надо доверяться <…> Оснастить его элементами новейшей кинотехники — это еще не значит освоить Толстого. Его надо осваивать старинными методами: через актера и художника, через прочтение <…> Не столько даже Толстой возникает, сколько то, что Толстой хотел в людях вызвать: ощущение жизни, независимой и неприкосновенной, прекрасной во всех ее неискаженных проявлениях»[386].

---

[385] Бондарчук, С. Ф. Интервью // История создания фильма «Война и мир» С. Бондарчука [Электронный ресурс] / С. Ф. Бондарчук. – Режим доступа: URL: http://1001material.ru/15407.html . (Дата обращения: 21. 02. 2017).

[386] Аннинский, Л. А. Лев Толстой и мы с вами [Электронный ресурс] / Л. А. Аннинский. – Режим доступа: URL: http://www.kino-teatr.ru/kino/art/kino/550/ . (Дата обращения: 21. 02. 2017).

Создателями кинофильма была проделана огромная работа, и в целом им удалось адекватно и довольно полно отразить как содержание, так и философский потенциал книги. За кадром остались христианские мотивы, масонские искания Пьера, сюжетные линии некоторых персонажей, обе части эпилога и практически некинематографичное содержание публицистических глав эпопеи. Основными причинами, по-видимому, оказались формат фильма и авторское решение его постановки. Этот фильм можно считать канонической экранизацией книги Л.Н. Толстого «Война и мир», примером успешного перенесения философско-антропологических категорий в интермедиальное пространство кинематографа.

ГЛАВА III

ФИЛОСОФСКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ РОМАНА Л. Н. ТОЛСТОГО « АННА КАРЕНИНА » В ИНТЕРМЕДИАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ КИНЕМАТОГРАФА

§ 1. О ФИЛЬМЕ К. БРАУНА «АННА КАРЕНИНА» (1935)

Роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина» (1873 – 1877) – произведение, имеющее самое большое число экранизаций. Первым из наиболее заметных американских фильмов, не относящихся к немому кино, является кинофильм Кларенса Брауна «Анна Каренина», снятый в 1935 году [387].

Какие трансформации претерпевает литературный оригинал при перенесении в кинематографическое пространство? Каковы их причины? Выражен ли философский потенциал антропологических категорий рождения, смерти, любви и природы в фильме ?

Для ответа на эти вопросы обратимся непосредственно к материалу кинокартины.

Несоответствие между текстом книги и киноматериалом проявляется на следующих уровнях:

– на уровне примитивизации романного текста;

– на уровне сужения сюжетных линий и трактовки образов;

– на уровне несовпадения культурных кодов России и США;

– на уровне нивелировки философского потенциала книги.

Примитивизация сказывается на упрощении сюжета, на идейно-тематическом содержании фильма. Она не предполагает ориентацию

[387] Анна Каренина [Видеозапись]/ Реж. Кларенс Браун; в ролях: Г. Гарбо, Ф. Марч, Б. Ретбоун и др. – Метро Голден Мейер, 1935. – 1 вк. – Фильм вышел на экраны в 1935 году.

на верность оригиналу. Аннинский в книге «Лев Толстой и кинематограф» так объясняет верность оригиналу по-голливудски: «Кинофильм не был для американцев предметом искусства, требующим особого художественного стиля; исходным принципом для них стало ‘’приключение под открытым небом’’»[388]. Автор книги объясняет это тем, что «зрители никель-одеонов не читают ничего, кроме газет и Библии, и не ищут в кино литературы»[389]. Подобное отношение публики к подлинности исключает любые попытки точной передачи исходных смыслов толстовского романа, его философских взглядов или хотя бы отсутствие трансформаций на уровне сюжета. Заранее понятно, что ко всему этому массовый американский зритель останется совершенно индифферентен. Такие представления зрителей и создателей фильма о подлинности являются ключом к пониманию бесчисленных искажений текста «Анны Карениной».

Сюжет кинокартины сильно деформирован по сравнению с произведением Льва Толстого. Искажения происходят по следующим направлениям:

– редукция сюжетных линий и системы персонажей;

– прямое расхождение с исходным текстом книги.

Первый феномен проявляется в том, что в кинокартине отсутствуют такие персонажи, как брат Константина Левина Николай, чья смерть является для Константина одним из ключевых моментов в поиске Левиным смысла жизни. Сам Константин Левин является в книге таким же главным героем, как Анна Каренина. Это автопсихологическое «Я» автора. Его мысли, чувства, взгляды напряженный поиск смысла жизни во многом тождественны авторским. Однако в фильме это всего лишь эпизодический персонаж, появляющийся в нескольких сценах,

[388] Аннинский, Л. А. Указ. соч. С. 167.
[389] Там же. С. 167 – 168.

связанных исключительно с любовной линией Константин Левин – Кити Щербацкая, намеченной в кинокартине лишь пунктиром. Гораздо большее внимание создатели фильма уделили полковому товарищу Вронского Яшвину, поскольку его присутствие в киноленте и его действия двигают сюжет и оттеняют образ Вронского – образцового офицера. Таков, очевидно, замысел создателей фильма.

Второй феномен имеет место в заключительных сценах фильма. Прямое расхождение с текстом романа – это следствие неверной трактовки авторами фильма гибели Анны. В фильме Анна бросается под поезд, будучи не в состоянии вынести разлуку с Вронским, уехавшим на войну. В книге Алексей Вронский уезжает воевать в Сербию, раздавленный самоубийством Анны, в надежде найти смерть под турецкими пулями, то есть авторы фильма перепутали причину со следствием.

Сами образы героев фильма решены во многом схематично и однолинейно. В них рельефно подчеркнута какая-то одна черта характера. Так, Вронский (Фредерик Марч) воплощает на экране образ блестящего офицера, для которого военная карьера – это главное дело жизни.

Каренин (Бэзил Рэтбоун) – сухой, черствый чиновник, заботящийся лишь о своем положении в обществе и о том, что говорят о его законопроектах в образованных светских кругах.

Подобная трактовка характеров, когда каждый персонаж сведен к своего рода шаблону, входит в острое противоречие с толстовской разработкой образов, их психологической глубиной, диалектическим развитием личности.

Лишь выразительная игра Греты Гарбо, создавшей в кинокартине образ Анны Карениной, отличается определенной психологической глубиной. Ее томные взгляды, голосовые модуляции в речи

складываются на экране в сложный, неоднородный образ. Анна в исполнении Гарбо – натура любящая, страстная, хотя и умеющая сохранять в определенные моменты (например, в высшем светском обществе, при общении с мужем) внешнее спокойствие. Это пламень, бушующий подо льдом. Актрисе удалось также убедительно показать драму разлуки Анны с сыном Сережей, в которой нашла яркое отражение любовь. В соответствующих сценах фильма зритель не может усомниться в том, что сердце Анны разрывается от невозможности соединения двух любимых ею людей – Сережи и Вронского.

Искажающие трансформации видны на уровне несовпадения культурных кодов России и США. Начальная сцена фильма демонстрирует застолье в полку, где служит Вронский. Русские офицеры выпивают водку и закусывают черной икрой. Вронский выпивает больше других и дольше всех остается на ногах. Это, по мысли создателей фильма, очевидно, должно служить доказательством того, что он образцовый офицер, самый стойкий и выносливый, бравый военный. Так отражаются представления создателей фильма о русском культурном коде, а понятия о высочайшей, русской, дворянской культуре XIX столетия в фильме не выражены.

Музыкальное оформление фильма (это русские народные песни «Во кузнице», «Ай-люли, ай-люли», а также цыганские мотивы и романс «Такой любви не вернуть никогда, никогда», исполненный под гитару) тоже является данью стереотипных неверных представлений американцев о русской культуре вообще и о быте русских военных офицеров в частности. В данных несоответствиях фильма романному тексту выразилось несовпадение культурных кодов россиян и американцев.

Философские взгляды писателя, выраженные в книге, остались практически не раскрытыми в этой экранизации в силу неадекватного восприятия толстовского жизнепонимания. В фильме не отражен философский потенциал антропологических категорий рождения, смерти, любви и природы. Сцена смерти (самоубийства Анны), эпизоды демонстрирующие ее любовь к Вронскому, к сыну являются лишь частью сюжета, а природа выступает только фоном основного действия.

Такова в целом кинокартина, имеющая ряд серьезных искажений, принципиально важных для понимания текста романа, толстовской философии. Как видно из выше проведенного анализа, в ней многое остается за кадром, многое упрощено, показано примитивно. Но, если учесть, что фильм снят в 1935 году, когда кинематограф лишь недавно перестал быть «великим немым», и к тому же не на русской почве, то появление кинокартины нельзя не считать значительным кинематографическим событием той эпохи.

§ 2. О ФИЛЬМЕ Ж. ДЮВИВЬЕ « ‘’АННА КАРЕНИНА'' ЛЬВА ТОЛСТОГО» (1948)

Первой заметной европейской экранизацией толстовского романа стал кинофильм Жюльена Дювивье «’’Анна Каренина’’Льва Толстого» (1948)[390] . Эта картина – продукт совместного британско-французского производства.

Удалось ли передать философские смыслы книги, антропологические категории романа?

[390] Анна Каренина [Видеозапись]/ Реж. Жюльен Дювивье; в ролях: В. Ли, К. Мур, Р. Ричардсон и др. – Лондон Филм Продакшн, 1948. – 1 вк. – Фильм вышел на экраны в 1948 году.

Трансформация исходного литературного текста просматривается на уровне достоинств и недостатков киноленты Ж. Дювивье.

К недостаткам фильма можно отнести:

– неполноту отображения исходного материала;

– ретардацию кинематографического действия;

– отсутствие отображения философских взглядов писателя.

Среди достоинств картины стоит отметить:

– отсутствие явных искажений текста первоисточника в экранизации;

– отсутствие грубых расхождений с сюжетом романа;

– попытки перенесения на экран психологизма произведения.

Материал исходного текста в экранизации отразился далеко не полностью. В фильме нет многих персонажей, присутствующих в романе (Кознышева, Яшвина, мужика Федора и др.). Остались за кадром поиски смысла жизни Левиным, его сельскохозяйственные занятия, отношение к крестьянам, охота. Таким образом, философские аспекты антропологической категории природы остались не выраженными. Сюжет редуцирован до нескольких историй любовных и семейных взаимоотношений. Это Анна (Вивьен Ли) и Вронский (Кирон Мур), Анна и Каренин (Ральф Ричардсон), Левин (Нил МакГиннис) и Кити (Салли Энн Хауэз), Кити и Вронский, Стива Облонский (Хью Демпстер) и Долли (Мэри Керридж). Причем Левин в фильме показан только в истории взаимоотношений с Кити и воспринимается прежде всего как соперник Вронского. В этой киноверсии романа у Константина Левина есть брат Николай (Майкл Гоф), но это эпизодический персонаж, лишь на мгновенье промелькнувший в кадре киноленты, а ведь его смерть от чахотки во многом повлияла на систему взглядов Левина. Умирание и смерть брата – важнейший, поворотный момент в экзистенциальных и

духовных исканиях Левина, как и его любовь к Кити Щербацкой, рождение сына, разговор с крестьянином мужиком Федором.

Кинематографическое действие затянуто. В фильме нет динамики. Многие эпизоды немы, в то время как их уместно было бы снабдить текстом. Например, в начале фильма проснувшийся Стива долго молча ходит по своему кабинету, а про его сон с вращающимися поющими графинчиками, раскрывающий характер героя, дающий представления о сне, как одном из механизмов работы человеческой психики, что очень важно для Толстого, не сказано ни слова.

За кадром остались христианские мотивы романа. Вместо толстовского эпиграфа к произведению «Мне отмщение, и Аз воздам», взятого писателем из Евангелия (Послание к Римлянам апостола Павла, гл. 12, ст. 19); (полностью слова из Священного Писания звучат так: «Не мстите за себя, возлюбленные, но дайте место гневу Божию. Ибо написано: Мне отмщение, Азъ воздамъ, говорит Господь»), эпиграфом к фильму служат две первые фразы, взятые из текста романа: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему.

Все смешалось в доме Облонских». [18; 3].

Авторы фильма сосредоточили внимание зрителя только на «мысли семейной», прозвучавшей в романе. Они не предприняли попыток отобразить философские искания Левина, который, пережив кризис бессмысленности земного существования и безверия, обретает истинный смысл в христианской вере. Неверно понята трагедия Анны и причина ее самоубийства. В книге причиной ее насильственной смерти является внутренний конфликт героини между эгоистической любовью-страстью к Вронскому и собственной совестью. По мысли Толстого она, страдая в наказание за грех прелюбодеяния, лишает себя жизни. В фильме Анна убивает себя, поняв, что ее разлюбил Вронский.

Вместе с тем в картине подкупает бережное отношение к тексту первоисточника. В устах героев почти постоянно звучат слова и фразы из оригинала. Это говорит о том, что произведение прочитано авторами фильма и что они с уважением относятся к подлиннику.

В кинокартине нет сцен, вступающих в явное противоречие с сюжетом романа. Линия Анны, Каренина и Вронского показана довольно последовательно.

Благодаря авторам сценария Жюльену Дювивье и Жану Ануя, грустно-мелодичной музыке композитора Констана Ламбера и проникновенной игре Вивьен Ли, создателям фильма удалось отчасти перенести на экран психологизм романного текста. В сценарии частично отражены попытки воспроизвести мысли Анны перед самоубийством, при передаче которых Толстой впервые в мировой литературе применил технику потока сознания. Вивьен Ли удалось прекрасно передать страдания героини от разлуки с сыном. На этой трагической коллизии во многом строится сюжет фильма. В то же время характер Алексея Александровича Каренина несколько однолинеен и недостаточно психологически разработан. Образ Каренина решен с точки зрения английской пуританской морали, где высшими ценностями являются семья и брак.

Однако, несмотря на все достоинства и недостатки, данная экранизация представляет интерес в плане постижения творчества Толстого мастерами мирового кинематографа.

§ 3. О ФИЛЬМЕ А. ЗАРХИ «АННА КАРЕНИНА» (1968)

Первой в Советском Союзе попыткой кинематографистов постижения романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» стала одноименная

двухсерийная кинокартина Александра Григорьевича Зархи[391]. Среди предшествующих киноадаптаций книги в интермедиальном пространстве кинематографа на русской почве можно назвать фильм Владимира Гардина «Анна Каренина» (1914)[392], снятый в Российской Империи в эпоху немого кино, а также спектакль «Анна Каренина» (1937)[393] , поставленный Владимиром Немировичем-Данченко на сцене МХАТа имени А. П. Чехова, созданного по канонам театральной эстетики. Таким образом, кинокартина А. Зархи явилась плодом зрелого советского киноискусства.

Каким изменениям подвергся толстовский оригинал в данной экранизации? Каковы их причины? Были ли предприняты попытки перенести на экран философию Толстого, отображенную в романе? В какой мере их удалось воплотить? Чтобы попытаться разобраться в этом, обратимся непосредственно к анализу киноленты.

В рассматриваемой картине трансформация исходного текста происходит в направлении сужения исходных смыслов, заложенных в текст произведения ее автором. Это, как и в рассмотренных ранее киноверсиях романа, сказывается:

– на редукции сюжета и системы персонажей;

– на однозначности трактовки образа Каренина;

– на отсутствии евангельских мотивов, являющихся одним из концептуально значимых элементов философского плана книги.

В киноленту не вошли многие повороты сюжета, не показаны некоторые важные сцены рождения и смерти человека (предчувствие любви к будущему ребенку у Кити, переживания Константина за рожающую жену,

[391] Анна Каренина [Видеозапись]/ Реж. Александр Зархи; в ролях: Т. Самойлова, В. Лановой, Н. Гриценко и др. – М.: Мосфильм, 1968. – 1 вк. – Фильм вышел на экраны в 1968 году.

[392] Фильм В. Гардина «Анна Каренина» (1914).

[393] Анна Каренина [Видео запись спектакля В. И. Немировича-Данченко] / реж. телеверсии Татьяна Лукашевич; в ролях: А. Тарасова, П. Массальский, Н. Сохнин и др. – М.: Мосфильм, 1953. – 1 вк. – Фильм вышел на экраны в 1953 году.

осмысление Левиным феномена смерти, которое происходит при умирании его брата Николая). Линии Кознышев – Варенька, брат Левина Николай – его невенчанная жена и многие другие персонажи романа, как из дворянского светского общества, так и из народной крестьянской среды не нашли отражения в фильме. Кинематографическое действие сосредоточено на перипетиях во взаимоотношениях Анны (Татьяна Самойлова), Вронского (Василий Лановой) , Каренина (Николай Гриценко). При этом линии Константина Левина (Борис Голдаев) – Кити Щербацкой (Анастасия Вертинская) и Стивы Облонского (Юрий Яковлев) – Долли (Ия Савина) оттеняют эту главную, согласно логике авторов этой киноверсии.

Как и в двух экранизациях, рассмотренных ранее, образ Каренина лишен какой-либо сложности и неоднозначности. Это петербургский чиновник, «не человек, а бюрократическая машина», как характеризует его Анна. Даже при своих достоинствах (прощение Анны, благообразные мысли) это зануда, навязывающий всем христианские догмы, заученные им чисто механически. Именно из-за подобного прочтения этого персонажа играть роль мужа Анны Карениной отказался Иннокентий Смоктуновский. В письменном интервью, данном критику Льву Аннинскому спустя 10 лет после выхода фильма, он так объяснял свой отказ: «Увидев отснятый материал, я понял, что Толстой в нем образцово-показательно отсутствует. <…> Каренин мудрец, тонко и глубоко думающий и чувствующий человек <…> Он простил Анну, простил совершенно, преодолев ревность свою <…> Он понимал, что такое семейные устои, понимал связь этих скреп с государственностью, укладом и культурой. Где эта культура? Она исчезла из материалов фильма»[394] . Создать подобный образ актеру Николаю Гриценко удалось с помощью монотонных реплик, образующих длинные периоды и произнесенные скрипучим голосом.

[394] Аннинский, Л. А. Указ соч. С. 244.

В данной киноверсии отсутствуют евангельские мотивы. Нет эпиграфа, предпосланного к тексту первоисточника. Строки «Мне отмщение, и Аз воздам», указывающие на то, что Анна будет наказана за нравственное преступление заповеди о не прелюбодеянии, отсутствуют в фильме. Действие в картине начинается с прямой кинематографической цитаты из фильма Жюльена Дювивье, с пробуждения Стивы Облонского в своем кабинете. Вторичность этой сцены по отношению к экранизации Дювивье сказывается на сходной композиции.

Левин находится в непрерывных поисках смысла жизни. Он, как и Анна, близок к самоубийству, понимая бессмысленность земного существования. Истина о жизни с Богом в душе открывается ему благодаря беседе с простым крестьянином мужиком Федором. Однако в фильме не показаны богоискательство Константина Левина и обретение им истины в христианской вере.

Анна в кинокартине – это сгорающая в страсти, метущаяся натура, которая страдает от того, что не может соединить двух дорогих и любимых существ: любимого человека и сына Сережу и задыхается в мире социальных условностей. Поэтому малейшее подозрение в измене Вронского приводит ее к выводу о том, что всё в жизни зло и обман, и заставляет покончить жизнь самоубийством, бросившись под поезд. Фоном эмоционального состояния Анны в последние минуты жизни служат дисгармоничные, надрывные звуки музыки Родиона Щедрина. Однако внутренний мир героини не показан во всей полноте, за кадром остается и ее постоянный внутренний диалог с Богом.

Причинами подобных трансформаций исходного текста в фильме стали следующие факторы:

– индивидуальная авторская концепция создателя экранизации;

– идеологические запреты.

Фактор, повлиявший на искажение философско-идеологического плана исходного текста, – авторское прочтение романа режиссером, постановщиком, сценаристом фильма Александром Зархи. В одном из интервью он говорил: « На вопрос, почему я обращаюсь к роману Толстого, я отвечу кратко <…> Для того, чтобы размышлять <…> Для меня важна, прежде всего, нравственная основа этого замечательного произведения <…> Мне кажется, что в мире кое-где происходит опасное явление – забвение величайшего проявления человеческой натуры – любви <…> подлинная любовь учит любви к жизни, к людям, учит творить добро. Но она не может существовать в атмосфере лицемерия и продажности. Она уходит в самое себя и гибнет»[395]. Из этих слов видно, что нравственный потенциал романа в экранизации согласно замыслу режиссера-постановщика сужен до любовных коллизий, происходящих в основном между Карениной и Вронским. Эту генеральную идею сценариста Зархи воплощает в картине актриса Татьяна Самойлова, сыгравшая главную роль. О своей работе над образом Анны Карениной она рассказывала: «Главная задача – передать не букву романа, а дух его, самую сущность этого прекрасного женского образа <…> Анна щедро, разносторонне одарена природой. Но самый главный ее талант, вдохновенный внутренний дар – способность жить цельно, бескомпромиссно, страстно, глубоко. Она свободна в проявлении своего честного праведного чувства. И этой свободой протестует против чопорного ханжества <…> О раскрепощенном чувстве свободы – вот о чем моя Анна <…>

Трагедия Анны не в том, что Вронский ее разлюбил, а в том, что она поняла: Вронский не способен на такую же самоотдачу, на такое же сгорание в любви <…> Смерть для нее – единственный выход из тех

[395] Зархи, А. Г. Интервью. Из архива Госфильмофонда [Электронный ресурс] /А. Г. Зархи . – Режим доступа: http://www.gosfilmofond.ru/anna_karenina (Дата обращения: 06. 10. 2016).

фальшивых условий, в которые поставила ее вся неправда окружающего общества.

Сама натура Анны, ее внутренняя чистота, душевная одаренность, ум и красота – разве это не мечта Толстого о прекрасной женщине будущего? О том времени, когда общество создаст все условия – в том числе и нравственные – для полного раскрытия внутреннего мира? Вот почему, мне кажется, Анна Каренина принадлежит сегодняшнему дню…»[396].

Идеологические запреты в советскую эпоху на пропаганду религиозно-философских взглядов не позволили отобразить на экране богоискательство Левина и библейский эпиграф, позволяющий трактовать измену и самоубийство Анны Карениной как отступление от христианских заповедей. По этой же причине добродетельное христианство ее мужа Алексея Александровича Каренина показано либо неполно, либо в комическом ключе. Так, в сцене воспитательной беседы с сыном Сережей слова Каренина о важности знания имен библейских патриархов для каждого христианина проникнуты сухим догматизмом, что вызывает только комический эффект. Эпизод, где Каренин прощает Анну, находящуюся в агонии после родовой горячки, за измену дан схематично и конспективно. Слова Каренина о том, что ему открылось счастье христианского всепрощения звучат фальшиво, занудно и монотонно, поэтому впечатление от этой сцены остается двойственным, а зритель не получает полного и адекватного представления о толстовской трактовке характера Каренина.

Актуальность романа и образа Анны Карениной понята создателями фильма в позитивистском соцреалистическом ключе. Нравственный потенциал личности и общества в целом, его вневременные духовные

[396] Самойлова, Т. Е. Интервью. Из архива Госфильмофонда [Электронный ресурс] / Т. Е. Самойлова. – Режим доступа: http://www.gosfilmofond.ru/anna_karenina (Дата обращения: 06. 10. 2016).

ценности во многом игнорируются и нередко остаются за кадром. Так, философско-антропологические категории (рождение, смерть, любовь, природа) показаны не в полной мере, за счет чего зритель не получает адекватного представления о комплексе онтологических и гносеологических смыслов, выраженных в романе. Авторы киноленты, как видно из их интервью, не стремились к этой цели, а обратили внимание зрителей на другие аспекты книги.

Несмотря на неполноту раскрытия круга тем и проблем, затронутых Толстым в произведении, и в частности философской антропологии романа, экранизация А. Зархи выражает дух произведения и считается в нашей стране классической кинопостановкой книги Толстого.

§ 4. О ФИЛЬМЕ Б. РОУЗА «АННА КАРЕНИНА» (1997)

Следующей попыткой американского кинематографа постичь творчество Л. Н. Толстого стала экранизация романа «Анна Каренина» американским режиссером Бернардом Роузом [397]. Фильм Б. Роуза – новое прочтение произведения классика.

В интервью журналу «Афиша» от 12 ноября 2013 года Бернард Роуз так объясняет свое видение романа: «История Анны Карениной могла случиться где угодно и когда угодно. <…> полный идиотизм превращать ее в мелодраму <…> Правда, «Анну Каренину» я никогда не пытался перенести в наше время… Почему она покончила жизнь самоубийством? Ведь не из-за несчастной любви. Причина — провал целой концепции существования, при которой ты назначаешь другого

[397] Анна Каренина Льва Толстого [Видеозапись]/ Реж. Бернард Роуз; в ролях: С. Марсо, А. Молина, Ш. Бин и др. – Уорнер Бразерс, Айкон Интертеймент Интернешнл, 1997. – 1 вк. – Фильм вышел на экраны в 1997 году.

человека центром своего мира. Веришь в то, что он компенсирует фатально недостающее. Но это ложь. Так не бывает. Анна уходит от мужа без сожаления, она исполнена новых надежд. Но ближе к концу становится понятно, что ничего не изменилось, — ей снова придется иметь дело с собой прежней. Толстой понимал подобные вещи уже тогда, невероятно опережая свое время. В экранизациях книги этот мотив чаще всего теряется — и в моей тоже. Во второй части книги героиня как будто находится в тоннеле — нужно очень много времени, чтобы показать состояние человека, бредущего по темному тоннелю. Как изобразить на экране неизменность, отсутствие развития? Где драма?

Толстой задает универсальные вопросы. Что такое человек? Бог существует? Что нам делать? И его исступленные попытки найти ответ — та информация, которая содержится в книгах, но не может быть буквально перенесена на экран <…> Но весь смысл книги — в последней части! Нужно, чтобы кто-то занялся адаптацией второго тома, чтобы извлек оттуда содержание и перевел на язык кино. Воссоздал этот толстовский объем другими средствами, вместо того чтобы все порезать, ужать и спрессовать <…> Думаю, что моя «Анна Каренина» не удалась ровно по тем же причинам, по которым не удаются все прочие экранизации романа. Одна из них — объем: каким бы длинным ни был фильм (а он, как правило, не может длиться больше двух с половиной часов), все равно огромное количество деталей и линий придется оставить за бортом. Что ты вырезаешь? Естественно, то, в чем нет драмы, драйва, экранной материи. Сильнее всего страдает вторая половина книги. Именно поэтому почти все экранизации кажутся

такими интересными и бодрыми в начале и такими безнадежными к концу» [398].

Каково соотношение между киноверсией Роуза и оригинальным текстом романа? Есть ли существенные расхождения между литературным источником и произведением киноискусства? Что их вызвало? Отвечая на эти вопросы, следует обратиться непосредственно к анализу кинематографического материала.

Основной причиной трансформаций является индивидуальная авторская концепция. Она заключается:

– в стремлении перенести на экран этико-философские взгляды писателя;

– в желании познакомить западную публику с великой русской культурой и конкретно с творчеством Л. Н. Толстого не на примитивном уровне.

Режиссер этой экранизации стремился средствами кинематографа передать мировоззрение Толстого. Центральными философскими проблемами для создателей картины стали вопросы о смерти, о смысле земного бытия человека и о значении любви в жизни индивида. На практике это обернулось:

- сменой фокуса зрительского внимания;
- деформацией сюжета;
- использованием расширяющих трансформаций.

Главным героем в экранизации является не Анна Каренина, а Константин Левин (Альфред Молина). В фильме он выступает нарратором, и рассказ о событиях ведется от его лица. Всё происходящее дается в оценке этого персонажа. Как явствует из заключительного эпизода фильма, где Левин подписывается именем «Левъ Толстой»,

[398] Роуз, Б. Интервью от 12 ноября 2013 г. [Электронный ресурс] /Б. Роуз. – Режим доступа: http://vozduh.afisha.ru/archive/bernard-rose-o-tolstom/ (Дата обращения: 06. 10. 2016).

герой напрямую отождествляется с автором романа. Подобная трактовка его образа сильно сужает исходные смыслы романа и является слишком упрощенной. Константин Левин – автопсихологический и во многом автобиографический персонаж книги, но автор всегда шире и многообразнее какого-либо одного героя. Он проявляет себя на разных уровнях поэтики и проблематики произведения в целом и не может быть отождествлен ни с одним действующим на его страницах лицом.

Анне Карениной (Софи Марсо) в фильме уделяется гораздо меньшее внимание, чем Левину. Это несколько некорректно по отношению к тексту первоисточника, где Анна является центральным персонажем наряду с Левиным, ее имя вынесено в инициальное положение заглавия текста. В философском плане книги эти два героя соотнесены и противопоставлены друг другу по принципу нарушения христианских заповедей (Анна) и обретения смысла жизни в вере (Левин).

Линия Анна Каренина (Софи Марсо)– Алексей Вронский (Шон Бин) подвергнута ряду искажающих сюжетных трансформаций. У Анны случается выкидыш, и она не рожает ребенка от Вронского. Данное обстоятельство, как показано в фильме, обостряет в ней материнский инстинкт, оставшийся невостребованным (об этом свидетельствует сцена, в которой Анна кормит фарфоровую куклу). Разлученная с сыном Сережей, испепеленная любовной страстью к Вронскому, находясь в депрессии, она начинает принимать опиум. Такой аспект в ее поведении особо подчеркнут, актуализирован создателями ленты. В целом Софи Марсо, создавая образ Анны Карениной, играет героиню с современным сознанием, и режиссерский замысел Бернарда Роуза состоит в том, чтобы высветить в романе Л. Н. Толстого те аспекты, которые, по-видимому, применимы к современной социокультурной

ситуации. С этим же, очевидно, связано и то, что Анна в фильме не едет в оперу с Вронским, которому удается ее отговорить, и не производит своим появлением скандала в светском обществе: открытые отношения замужней дамы с ее любовником, бывшие серьезной общественной проблемой в эпоху создания романа, в наши дни потеряли свою актуальность.

Самоубийство Анны представлено как месть ревнивой, сломленной и не совсем психически здоровой женщины своему любовнику, человеку, который, не смог, в отличие от нее, отдаться чувству любви-страсти до конца и пожертвовать ради нее всем. Мысли Анны о ложности жизни, рождающиеся у нее по дороге на вокзал и представленные в книге потоком сознания героини, в кинокартине заменены аудио-визуальным рядом. Отправившись на вокзал в открытой коляске, она останавливает свой взгляд на мельчайших деталях, словно прощаясь с жизнью. При этом ее внутренний монолог заменен русской классической музыкой, выражающей гамму чувств Анны.

Использование расширяющих трансформаций исходного текста в данной киноверсии обусловлено желанием режиссера рассказать зрителям о философских взглядах писателя, найти адекватное экранное выражение второй части романа, по мнению режиссера остающейся в тени. Это явление находит отражение в вовлечении в киноверсию текста из другого произведения классика, а именно из его трактата «Исповедь». Это притча о человеке, которому грозит неминуемая смерть. Здесь уместно обратиться к тексту «Исповеди» (гл. IV): «Давно уже рассказана восточная басня про путника, застигнутого в степи разъяренным зверем. Спасаясь от зверя, путник вскакивает в безводный колодезь, но на дне колодца видит дракона, разинувшего пасть, чтобы пожрать его. И несчастный, не смея вылезть, чтобы не

погибнуть от разъяренного зверя, не смея и спрыгнуть на дно колодца, чтобы не быть пожранным драконом, ухватывается за ветви растущего в расщелинах колодца дикого куста и держится на нем. Руки его ослабевают, и он чувствует, что скоро должен будет отдаться погибели, с обеих сторон ждущей его; но он всё держится, и пока он держится, он оглядывается и видит, что две мыши, одна черная, другая белая, равномерно обходя стволину куста, на котором он висит, подтачивают ее. Вот-вот сам собой обломится и оборвется куст, и он упадет в пасть дракону. Путник видит это и знает, что он неминуемо погибнет; но пока он висит, он ищет вокруг себя и находит на листьях куста капли меда, достает их языком и лижет их. Так и я держусь за ветки жизни, зная, что неминуемо ждет дракон смерти, готовый растерзать меня, и не могу понять, зачем я попал на это мучение. И я пытаюсь сосать тот мед, который прежде утешал меня; но этот мед уже не радует меня <…> Я вижу одно – неизбежного дракона и мышей, – и не могу отвратить от них взор. И это не басня, а это истинная, неоспоримая и всякому понятная правда» [23; 13 – 14]. В фильме басня находит кинематографическое выражение как сон Левина. В его финальной части герой делает следующий вывод: «Умереть, не познав любви, гораздо страшнее самого страха смерти. Не только меня одолевал ужас зияющей бездны, но и Анну Каренину» [399]. По логике создателя фильма следует, что смысл и ценность жизни придает любовь. Такое понимание толстовских экзистенциальных воззрений высвечивает в них только один аспект.

Режиссерская интенция дать западному зрителю представление о русской культуре находит отражение в музыкальном оформлении картины, в использовании русского языка в эпизодах фильма, в костюмах и обстановке той эпохи.

[399] Фильм Б. Роуза «Анна Каренина».

Кинематографическое пространство буквально заполнено музыкой русских композиторов П.И. Чайковского (симфония № 6 – Патетическая, музыка из балета «Лебединое озеро», из оперы «Евгений Онегин», из скрипичного концерта D мажор), С. В. Рахманинова («Жертва вечерняя» – музыка ко всенощному бдению) и С. С. Прокофьева (кантата «Александр Невский»), фольклорные элементы (народная песня «Урожайная»). Использование музыкальных композиций мотивировано и сюжетно (как например, в киноэпизодах «Анна на балу» или «Анна в опере», и как иллюстрация сцен жизни персонажей: любовная линия Анна Каренина – Алексей Вронский, богоискательство Константина Левина, его жизнь в деревне и близость к простому народу, и идейно-тематически, так например, «Патетическая симфония» Чайковского вводит экзистенциальные темы жизни и смерти). Интересной представляется точка зрения швейцарской исследовательницы Марлен Тибо. Она видит в музыкально-звуковом оформлении фильма Роуза элемент интертекста картины и доказывает, что «шестая симфония Чайковского играет в структуре фильма главную роль», так как «свод, образованный» ее «отрывками <…> соответствует истории Анны, рассказанной все ведающим повествователем, закадровым голосом Левина <…> интертекстуальные отношения <…> придают фильму дополнительный смысл, расширяя повествование, усиливая ключевые темы и скрепляя нарративную структуру кинокартины»[400].

Русская речь, воспроизводимая как российскими так и американскими актерами, иногда звучит в некоторых эпизодах фильма. Заключительная сцена фильма представляет Левина, заканчивающего рукопись романа «Анна Каренина» на русском языке.

---

[400] Tibault M. Leo Tolstoy's Anna Karenina de Bernard Rose: bande-son, structure narrative et liens intertextuels [Текст] // Cahiers Léon Tolstoï. – 2005. – № 16 (Tolstoï et le cinéma). – P. 76, 80. – P. 71–81.

Колорит эпохи, в которой разворачивается действие романа, передан достоверно. Исключение составляет расхождение датировки событий в книге и в экранизации. В книге действие происходит в 1870-х годах, в эпоху либеральных реформ императора Александра II, а в фильме – в начале 1880-х годов. Подобную трансформацию Б. Роуз объяснил следующим образом: « Кстати, вы заметили, что в моей «Анне» действие происходит не в 1870-х, а в 1880-х? <…> На самом деле никто не снимает фильмы про 1870-е, знаете почему? Дизайнеры по костюмам отказываются: платья тогда были по-настоящему уродливыми, с огромными кринолинами. А в 1880-х мода уже стала другой» [401].

Авторами фильма впервые предпринята попытка познакомить массового зрителя с философскими взглядами Толстого, отчасти отражены категории: рождение, смерть, любовь, природа. Этим объясняется факт применения в картине расширяющих трансформаций (экранизации отрывка из трактата Толстого «Исповедь») и смены главного героя (на первый план выдвинут Левин). Б. Роуз не использует библейский эпиграф и не делает акцент на евангельских мотивах. Причины, приведшие Анну к гибели, иные, чем в романе, а обретение Левиным истинного смысла жизни в вере также остается за кадром.

Экранизация Роуза – современный этап обращения американского кино к роману Л.Н. Толстого «Анна Каренина», она представляет собой новый, более совершенный уровень постижения романа Толстого «Анна Каренина» с помощью медиа кинематографа.

[401] Роуз, Б. Интервью от 12 ноября 2013 г. [Электронный ресурс] /Б. Роуз. – Режим доступа: http://vozduh.afisha.ru/archive/bernard-rose-o-tolstom/ (Дата обращения: 06. 10. 2016).

§ 5. О ФИЛЬМЕ Д. РАЙТА «АННА КАРЕНИНА» (2012)

Принципиально иным пониманием романа Л. Н. Толстого стала его экранизация британским режиссером Джо Райтом [402]. Райт рассказывает: «Анна – идеальная жена, вместе с мужем занимающая определенное место в обществе. И тут вдруг вспышка – другой мужчина, который открывает ей новую жизнь и любовь <…> Когда ты думаешь об истории любви, первым делом в голову приходит «Ромео и Джульетта», или несчастные влюбленные, или любовь, которая преодолевает обстоятельства. Но это другая история. И если сам Толстой называл «Войну и мир» эпическим политическим романом, то «Анну Каренину» он называл ''романом о современной жизни, затрагивающим близкие каждому чувства''. Эта книга о семье и любви, над чем время не властно» [403].

Каковы подходы создателей данной киноверсии к материалу книги? Что послужило причиной их использования? Каким трансформациям подвергся текст первоисточника вследствие их применения? В какой мере они позволяют выразить философский потенциал книги?

При анализе кинокартины становится очевидным, что главной инновацией киноленты, отличающей ее от предшествующих экранизаций, является тот факт, что она построена по законам не кинематографической, а театральной эстетики. Действие фильма за исключением нескольких эпизодов разворачивается в театральных декорациях. Однако это не означает, что собственно язык кино в картине не используется. Благодаря особой технике киномонтажа, при

---

[402] Анна Каренина [Видеозапись]/ Реж. Джо Райт; в ролях: К. Найтли, А. Тейлор-Джексон, Д. Лоу и др. – Шеппертон Студиос , 2012. – 1 вк. – Фильм вышел на экраны в 2012 году.

[403] Райт, Д. Интервью [Электронный ресурс] / Д. Райт. – Режим доступа: URL: http://www.ovideo.ru/detail/38928 . (Дата обращения: 25. 02. 2017).

которой сцена в театре плавно перетекает в эпизод, отснятый на натуре, в сознании зрителя размываются границы между театральной условностью и реальной действительностью. Пример подобного перехода – смена эпизода, в котором Анна перед отъездом в Москву прощается с сыном Сережей, где мальчик играет в «железную дорогу», эпизодом, представляющим беседу Анны (Кира Найтли) с матерью Вронского (Оливия Уильямс) в настоящем вагоне поезда. Таким образом, мотив железной дороги, впервые возникающий в сознании зрителей в связи с детской игрой, получает сюжетное развитие и реальное воплощение в образах настоящей железной дороги и паровоза.

Причины использования в фильме такой трансформации, как театрализация романного действия, как кажется на первый взгляд, могут быть экономическими. Снимать фильм в театральных декорациях, да к тому же в Великобритании, где отсутствует русская натура, гораздо дешевле, чем в условиях живой английской действительности. Но простое сопоставление бюджетов кинофильмов Джо Райта (31.000.000 £) и Бернарда Роуза (20.000.000 £) показывает, что причины данной трансформации следует искать в другом.

Думается, что ключ к пониманию театрализации этого фильма в современной культурной ситуации постмодернизма, для которой характерно представление о действительности как о симулякре, копии без оригинала. При таком подходе всё происходящее является относительным, а место и время событий становятся лишь условностью. Герои могут легко перемещаться из Петербурга в Москву, делая шаг из одной декорации в другую; вагончики детской «железной дороги» сменяются настоящим поездом; петербургскую канцелярию можно представить как место, где люди, словно автоматы, перекладывают бумаги из одной папки в другую. Живые люди в фильме иногда

превращаются в манекены, в кукол, застывая в одной позе, как это происходит в эпизоде, где Анна танцует с Вронским (Аарон Тейлор-Джексон) на балу у Щербацких. Другие пары в это время застывают в одной позе, а Вронский с Анной оказываются в круге света. Благодаря этому у зрителей создается впечатление, что герои – одни в целом мире. Настолько они поглощены друг другом, настолько их встреча судьбоносна.

Примечательно, что смена театральных декораций натурными съемками кинематографическими средствами вводит в экранизацию оппозицию между искусственным и естественным. Так, например, жизнь Анны протекает преимущественно в театральных декорациях, а жизнь Левина в деревне, отснятая на натуре, течет по естественным гармоничным законам. Такой прием представляется удачным подходом для реализации философских мотивов, связанных с природой, как с особой антропологической категорией.

Трансформация исходного текста в фильме проявляется также на уровне:

– редукции сюжета;
– изменения трактовки образов основных действующих лиц;
– репрезентации философии романа в символической эстетике.

Основное действие сюжета фильма сосредоточено на линиях Анна – Вронский, Анна – Каренин (Джуд Лоу). Линия Левин (Домналл Глисон) – Кити(Алисия Викандер) представлена несколько конспективно, при этом взаимоотношения этих персонажей только оттеняют любовную историю Анны и Вронского. Семья Облонских использована лишь как сюжетный претекст, мотивирующий встречу Анны с Вронским. Болезнь и смерть брата Левина Николая не столько заставляют Константина Левина задуматься о смысле жизни, сколько показывают его жену Кити, как практичную женщину с демократическими позитивистскими

взглядами, не стесняющуюся ухаживать за больным, несмотря на дворянское происхождение. Таким образом философское значение феномена смерти в данном случае остается практически не выраженным.

Образ Анны трактуется создателями фильма в страстно-эротическом и эгоистическом ключе. Несмотря на то, что она изначально сопротивляется страстным порывам со стороны Вронского, потом всецело отдается плотскому удовольствию. Таким образом, телесное одерживает в ней верх над духовным. Трагедия Анны, по мнению создателей фильма, не в том, что она пала духовно, нарушив нормы христианской морали, а в том, что Вронский перестал принадлежать ей полностью. Исполнительница роли Анны Карениной Кира Найтли в интервью журналу «7 дней» от 17 ноября 2012 г. так объясняет свое понимание этого образа: «Главная трагедия Анны — ярость, которая накапливалась внутри и от которой она не могла никак избавиться. Она — героиня и одновременно антигероиня. Играть ее безумно сложно. В основном все привыкли считать Анну жертвой, посмевшей во имя любви бросить вызов обществу. Ей сочувствуют, а всех остальных презирают. Но это не так. Если в первую очередь показать эгоизм, безумие, патологическую ревность Анны, попытки манипулировать Вронским, бесконечную требовательность, злость, наконец, — вряд ли публика, зрители останутся на ее стороне, ведь правда же? <…> Но если бы ее страсть к Вронскому не была похожа на наркотическую зависимость, а в ней бы было больше именно любви как таковой, дружбы, возможно, все сложилось бы иначе. Она бы не разрушила эти отношения, и не убила себя, и не порушила столько судеб. Но в этом тоже ее трагедия: любовь для нее наркотик, и ничего

больше. Анна не чувствует себя эмоционально связанной с этим человеком на более глубинном уровне…» [404].

В фильме не полностью показан характер Вронского, раскрывающийся благодаря его поступкам. В романе Вронский ради любви, своего искреннего и глубокого чувства к Анне, жертвует карьерой, пренебрегает мнением высшего света, а после ее самоубийства уезжает в Сербию на войну с турками в надежде найти там смерть, поскольку не видит больше смысла в жизни без нее. В киноверсии это образцовый военный, блестящий офицер, дворянин, галантный и страстный любовник, но его судьба, поступки, мотивированные любовью, после самоубийства Анны в фильме не показаны.

Философские искания Левина и осмысление значения земного бытия человека показаны неопределенно. Так, например, из разговора с крестьянином он уясняет, что жить надо руководствуясь скорее чувствами, а не разумом. Возвратившись домой после этого, он говорит Кити: « Я кое-что понял» [405]. За кадром остаются не только его мучительные искания смысла жизни, но и выход героя из экзистенциального тупика путем обретения веры, как некоего трансцендентного знания о жизни.

В фильме представлена новая трактовка образа Каренина. В заключительном эпизоде картины он предстает как добродетельный христианин, который становится заботливым отцом не только для Сережи, но и для дочки Вронского и Анны.

Философия романа представлена Д. Райтом в символической эстетике театральности, построенной на перекличке с шекспировским

---

[404] Найтли, К. Я – типичная Анна Каренина [Электронный ресурс] / К. Найтли. – Режим доступа: URL: https://afisha.mail.ru/stars/articles/36559/ . (Дата обращения: 15. 02. 2017).

[405] Фильм Д. Райта «Анна Каренина».

представлением о мире как о театре. Райт говорит: «Близость к театральной постановке подчеркивает идею, что каждый человек – часть спектакля, в котором он играет данную обществом роль. Пока они наблюдают за окружающими, за ними в этот момент тоже кто-то наблюдает. Дилеммы основных персонажей становятся сложнее и глубже в необычной экспериментальной театральной среде, и зритель, пришедший в кино, будет вынужден использовать свое воображение» [406].

В кинокартине вся жизнь Анны и Вронского в обществе символически театрализована, искусственна, только естественность их любви-страсти друг к другу подчеркнута антуражем натурных съемок на природе.

В фильме также акцентированы образы-символы. Так, например, в финале Каренин, сидя в кресле, читает книгу в цветущем поле, на котором резвятся дети, символизирует мудрость, естественность жизни.

Музыка и хореография в экранизации подчеркивают театральную условность происходящего. Музыкальные композиции Дарио Марианелли эмоционально оформляют чувства героев. Устойчивый музыкальный мотив русской народной песни «Во поле берёзонька стояла», использованный в начале фильма, служит культурологической ссылкой на национальный русский колорит. Замысел режиссера состоял также и в том, чтобы придать фильму как можно больше динамичности, что отразило бы движение чувств героев, их внутреннюю диалектику, поэтому большое внимание уделено хореографии: танцуют аристократы, конторские служащие, слуги, официанты. Хореограф Сиди Ларби Шеркауи создал пластические

[406] Райт, Д. Интервью [Электронный ресурс] / Д. Райт. – Режим доступа: URL: http://www.ovideo.ru/detail/38928 . (Дата обращения: 15. 02. 2017).

постановки танцев, органически вписавшиеся в сценическое пространство картины.

Экранизация романа «Анна Каренина» воплощает оригинальную режиссерскую концепцию, но весьма поверхностно отражает этико-философскую сторону книги, в частности философско-антропологические категории: рождение, смерть, любовь, природу.

ГЛАВА IV

ПОВЕСТИ Л. Н. ТОЛСТОГО «СМЕРТЬ ИВАНА ИЛЬИЧА» И «КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА» В ИНТЕРМЕДИАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ КИНЕМАТОГРАФА: ОПЫТ ФИЛОСОФСКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

§1. О ФИЛЬМЕ А. Л. КАЙДАНОВСКОГО «ПРОСТАЯ СМЕРТЬ» (1985)

Отечественные кинематографисты долгое время не делали повесть Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» предметом собственной рефлексии. Незадолго до распада СССР появилась лента, в которой в рамках синтетического медиа кино осмыслялся философский, главным образом, танатологический потенциал повести. Речь идет о дипломной режиссерской работе Александра Леонидовича Кайдановского (1946–1995)[407], фильме «Простая смерть» (1985)[408], снятом по мотивам повести «Смерть Ивана Ильича».

Кинокартина Кайдановского – это пример авторского кино, где режиссер, ученик А. А. Тарковского и С. В. Соловьёва, завершивший к тому времени актерскую карьеру, сделал предметом кинорефлексии феномен смерти и проблему бытия человека в мире, опираясь при этом на сюжет повести «Смерть Ивана Ильича» и тексты других произведений Л. Н. Толстого. Исходя из этого, ленту особенно интересно подвергнуть интермедиальному и философско-антропологическому анализу.

Фильм погружает зрителя в мир Толстого-философа, размышляющего над смыслом и значением жизни человека, жизни, в

---

[407] Александр Кайдановский. В воспоминаниях и фотографиях /Составитель – Е. Цымбал. – М.: Искусство, 2002. – 264 с

[408] Простая смерть [Видеозапись] / реж. А. Л. Кайдановский; в ролях: В. Приёмыхов. А. Фрейндлих, В. Паукште, М. Данилов и др. – Л.: Ленфильм, 1985. – 1 вк. – Фильм вышел на экраны в 1985 г.

которой смерть не только подводит итог земному существованию, но и является источником высшего трансцендентного знания. Это обусловило особенности языка киноповествования:

– использование расширяющих трансформаций: включение в фильм других произведений Толстого, их фрагментов, а также отдельных высказываний писателя;

– редукция сюжета текста основного литературного первоисточника;

– применение сюрреалистических мотивов и символических образов;

– особое звуковое и музыкальное оформление картины.

Рассмотрим подробнее каждую из перечисленных особенностей.

Аудио аккомпанементом титров киноленты выступает голос Л. Н. Толстого, записанный на фонограф. Во время трансляции инициальных титров зрители слушают толстовскую «вегетарианскую» сказку «Волк» (1910) [37, 5]. В ней аллегорически рассказывается о нравственном преображении мальчика, в душе которого потребительская любовь к цыплятам, как к кулинарному блюду, сменяется божеской любовью к цыплятам как к живым существам. В результате, он перестает есть мясо, необходимость в убийстве (насильственной смерти) птицы отпадает, а идея смерти уступает место идее любви. В фильме аудиозапись сказки играет двойную роль: дает возможность услышать голос Толстого, вводит мотивы любви и смерти, ключевые в философской антропологии писателя-мыслителя. При демонстрации финальных титров фильма зритель снова слышит голос классика, который говорит: «Так жить нельзя. Любящий вас, Лев Толстой». Такое режиссерское решение позволяет не только вынести приговор частной жизни героя устами автора повести, но и

спроецировать поведение Ивана Ильича на человеческое общество в целом, показать его типичность и вместе с тем неприемлемость. Голос Л. Н. Толстого в картине – это своего рода звуковая рамка, в которую заключено киноповествование.

Для того чтобы интегрировать в свою ленту другие произведения писателя, помимо использования записей фонографа, Кайдоновский вводит в кинофильм рассказчика, сыгранного М. Даниловым. Именно он повествует об истории, произошедшей в неоконченной толстовской повести «Записки сумасшедшего» (1884). Они хронологически предваряют «Смерть Ивана Ильича» (1886), в них символически показан «красный, белый, квадратный» [26, 470] ужас смерти и поставлен вопрос о смысле жизни. К сожалению, в черно-белом фильме Кайдановского не удалось полностью воспроизвести толстовскую символику цвета. От истории, рассказанной в «Записках сумасшедшего» киноповествователь постепенно переходит к жизни Ивана Ильича.

Устами рассказчика в кинофильме высказаны и мысли Толстого о техническом прогрессе, видевшего его бессмысленность без соответствующего духовно-нравственного развития личности. Эти идеи нашли отражены в дневниковой записи Толстого от 10 мая 1910 года: «Машины – чтобы сделать что? Телеграфы – чтобы передавать что? Школы, университеты, академии – чтобы обучать чему? Собрания – чтобы обсуждать что? Книги, газеты – чтобы распространять сведения о чем? Железные дороги – чтобы ездить кому и куда? Собранные вместе и подчиненные одной власти миллионы людей для того – чтобы делать что?» [58, 48]. Эти слова воспроизведены в фильме, по сюжету они даны уже после смерти главного героя. Это еще одна расширяющая трансформация исходного литературного текста, необходимая, чтобы подчеркнуть тщету и бессмысленность суеты человеческой жизни, если в ней все направлено на телесную, а не на духовную сущность личности.

В киноленте звучат и слова Позднышева из «Крейцеровой сонаты» о том, что в прекращении человеческого рода нет ничего страшного: «Вы говорите, род человеческий как будет продолжаться? <…> Зачем ему продолжаться, роду-то человеческому? <…> Если нет цели никакой, если жизнь для жизни нам дана, так незачем жить» [27, 29]. Они тоже поданы как реплика рассказчика.

Все перечисленные примеры применения цитат из других толстовских текстов в качестве расширяющей трансформации, дополняющей первоисточник, служат своеобразным рамочным контекстом для истории жизни и смерти Ивана Ильича Головина.

Текст самой «Смерти Ивана Ильича» – основного литературного материала в фильме – подвергся существенной редукции сюжета. Так, сатирический план произведения почти не представлен, жизнь главного героя до болезни показана лишенным динамики панорамным кинокадром, напоминающим фотопортрет персонажа в кругу семьи, при этом музыкальным аккомпанементом сцены выступает фа-минорная хоральная прелюдия Иоганна Себастьяна Баха (1685–1750). Статичность кадра позволяет показать не только картину мещанского быта, в котором жил Иван Ильич со своей семьей, но и отсутствие динамики его духовно-нравственного развития, диалектики внутреннего мира. Возможно, также, что использование прелюдии Баха в данном контексте – музыкальная цитата из кинофильма Андрея Тарковского «Солярис» (1972) (Кайдановский сыграл главную роль в «Сталкере» (1979) Тарковского и считал режиссера своим учителем).

В «Простой смерти» зритель видит Ивана Ильича (Валерий Приёмыхов) уже больным мечтающим избавиться от физических страданий вернуться к прежней обывательской жизни и ее удовольствиям (эпизод с попыткой поиграть в лото, неудавшейся из-за приступа сильной боли). Внутренний диалог персонажа с собственной

болью, с голосом души визуализирован и представлен как диалог двух лиц, происходящий во сне:

– За что так ужасно мучаешь меня?

– Чего тебе нужно?

– Не страдать, жить. Жить, как жил прежде, – хорошо и приятно.

– Как прежде?

– Зачем так ужасно мучаешь меня?

– А так, не зачем.

Приведенный диалог – почти точная цитата из повести [26, 106].

Важную роль в картине играет и эпизод, детально воспроизводящий обряд причащения и соборования. В контексте философии Л. Н. Толстого, где вера является главным смыслом жизни человека, ключевое значение имеют слова священника (Станислав Чуркин): «Ищи веры, ибо сие сила твоя». К сожалению, причастие не принесло Ивану Ильичу ни облегчения, ни примирения с собой, с болью, с близкой смертью.

В реальной жизни к герою приходит безучастный, заботящийся только о себе доктор (Витаутас Паукште), которому жена Ивана Ильича, Прасковья Федоровна (Алиса Фрейндлих) жалуется на мужа и который в ответ на страдания своего пациента говорит: «Вот вы, больные, всегда так». Данный эпизод почти точно воспроизводит эту сцену в повести [26, 101].

Лента пронизана сюрреалистической поэтикой сновидений, изобилует символическими образами. В мире снов персонажа отражены: его детство, где няня (Тамара Тимофеева), чей образ частично заимствован из «Записок сумасшедшего» Л. Н. Толстого [26, 466–467], задает герою повторяющиеся несколько раз вопросы: «Кто ты? Что ты?», – звучащие в такт с метрономом; консилиум, на котором больного мучают врачи, его диалог со своей душой, с болью, упоминавшийся

выше. В снах находят метафорическое выражение проблема поиска смысла жизни и цели земного существования, боль, страдания и желания персонажа.

В качестве примеров образов-символов кинокартины можно привести стеклянный шар, символизирующий мироздание и земную жизнь (центральный персонаж несколько раз в продолжение фильма пристально рассматривает его и вертит в руках) или мышеловку, которую случайно замечает Иван Ильич (это символ неизлечимой болезни, куда он оказался загнан, как в ловушку). Образ смерти как черного мешка, куда старается просунуться умирающий персонаж в тексте повести [26, 112], заменен метафорой черного тоннеля, по которому Иван Ильич, умирая, уходит к свету.

Глубоко символично музыкально-звуковое оформление кинокартины. Основной темой фильма является фа-минорная хоральная прелюдия Иоганна Себастьяна Баха (1685–1750). Это сочинение написано композитором на мелодию протестантского хорала "К тебе взываю, Господи Иисусе Христе" (1729)[409], центральные темы которой – это поиск смысла жизни и обретение веры. Прелюдия звучит в фильме дважды: при демонстрации статичного портрета Ивана Ильича в кругу семьи и после его смерти, в результате чего создается впечатление, что жизнь героя как будто обрамлена этим музыкальным произведением и его тематикой. Помимо прелюдии Баха звучит маршевый мотив, символизирующий готовность Ивана Ильича к борьбе с недугом, когда больной рассматривает себя в зеркало. Причащают его под удары колокола, предвещающие близость конца, а когда его душа уходит по тоннелю к свету, звучит церковное пение. Звуковым фоном кинофильма в целом служит практически постоянное тиканье часов,

[409] Иоганн Себастьян Бах (хоральная прелюдия фа-минор) [Электронный ресурс[/ Режим доступа: URL: http://artpolitinfo.ru/i-s-bah-horalnaya-prelyudiya-fa-minor/ . (Дата обращения: 02. 04. 2016).

что напоминает о вечном течении времени и о неизбежном приближении каждого к концу.

Фильм А. Л. Кайдановского «Простая смерть» не является строгой и буквальной экранизацией повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича». Это самостоятельное кинематографическое исследование феномена смерти человека и смысла его жизни с опорой на тексты толстовских произведений. В нем в той или иной степени выражены философско-антропологические смыслы, связанные у Толстого со смертью как с особой онтологической и гносеологической категорией и звучащие в повести и в других его работах. Но, как представляется, цель киноленты – поставить перед каждым зрителем вопрос о смысле земного бытия человека, учитывая его конечность, а не дать готовые ответы. Фильм Кайдановского – это очень глубокое и самобытное интермедиальное дополнение к тексту «Смерти Ивана Ильича» и к ряду трудов писателя-мыслителя, объединенных танатологической тематикой.

§ 2. О ФИЛЬМЕ М. ШВЕЙЦЕРА «КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА» (1987)

Фильм Михаила Швейцера и Софьи Милькиной «Крейцерова соната» (1987) [410] представляет собой экранизацию одноименной повести Л.Н. Толстого. Режиссер кинофильма М. Швейцер, ранее экранизировавший толстовский роман «Воскресение» (1960), известен крайне бережным отношением к классическим текстам. Его концепция

[410] Крейцерова соната [Видеозапись] / реж. Михаил Швейцер, Софья Милькина СССР. – В ролях: Олег Янковский, Ирина Селезнёва. и др. – 1 вк. – Фильм вышел на экраны в 1987 году.

как сценариста и постановщика заключалась в том, чтобы адекватно перенести текст литературного первоисточника на экран.

Кино как вид искусства на сегодняшний день обладает огромными аудио-визуальными возможностями. Они использованы в фильме.

Кинокартина снималась в эпоху перестройки и гласности в СССР. Идеологические запреты тогда были практически сняты. Это обстоятельство позволило ее создателям почти без купюр отразить философские взгляды Л.Н. Толстого по вопросам любви, семьи и брака, изложенные устами Василия Позднышева.

Антропологические категории повести – смерть и любовь – визуализированы, их философский потенциал, выраженный в тексте первоисточника, был перенесен в интермедиальное пространство кинематографа практически без искажений. При этом изменения были незначительными, чему в немалой мере способствовала нарративная структура повести, в которой большую часть занимает исповедальный монолог главного героя Василия Позднышева (Олег Янковский), изредка прерываемый короткими репликами его попутчика (Александр Трофимов). Сама повесть тяготеет к драматическому роду литературы. Исходный толстовский материал в данном случае оказывается весьма кинематографичным.

Рассказ Позднышева о своей добрачной и семейной жизни визуализирован. Его рассуждения об искусстве, его гедонистической направленности в системе ценностей буржуазии проиллюстрированы соответствующим видеорядом. Слова главного героя сопровождаются калейдоскопическим мельканием кадров, сцен его пребывания в публичном доме. В это время звучит канкан, тут же на экране появляется паровозный механизм.

Аудио возможности современного кино позволили расширить музыкальную тему произведения. В фильме звучат Крейцерова соната

Бетховена, музыка современного композитора Софии Губайдулиной, романс «Не уходи, побудь со мною», песенка «Вот юноша счастливый, торопливый…», канкан, несколько скрипичных композиций.

Музыка в экранизации повести выполняет следующие функции:

– служит звуковым аккомпанементом эмоционального состояния главного героя;

– является частью сюжета;

– создает колорит эпохи.

Блистательный актерский состав (даже в эпизодических ролях заняты прославленные советские артисты: пассажирка в поезде – Алла Демидова, ее спутник – Александр Калягин, теща Позднышева – Лидия Федосеева-Шукшина) – это превосходно подобранная команда мастеров, способная очень тонко и достоверно раскрыть психологический и драматический потенциал исходного материала.

Особенно выделяется игра Олега Янковского, исполнителя заглавной роли. Сам актер считал эту работу одной из лучших своих ролей. Она построена камерно и, как в повести, почти монологически. Душевный надлом, эмоциональная нестабильность переданы Янковским через изменения тона речи, голосовые модуляции. Это то сдержанная, суховатая манера, изредка прерываемая легким покашливанием, как в начальных сценах фильма, то страстная обвинительная тирада, граничащая с истерикой (в сцене, когда персонаж рассказывает о своей нецеломудренной молодости, о том, что в обществе такое поведение богатых юношей не возбраняется, о ревности к жене). При расставании со своим спутником в фильме Позднышев провожает его долгим, полным слез взглядом и троекратно, шепотом повторяет слово «простите».

Примитивизации толстовского текста в постановке М. Швейцера нет. Несколько неполно отражены лишь евангельские мотивы. Так,

например, отсутствует эпиграф из Евангелия, предпосланный Толстым к тексту «Крейцеровой сонаты». Возможно режиссер посчитал евангельские строки неважными для своей картины. Вместо эпиграфа кинофильм предваряет диалог между Позднышевым и его тещей:

Позднышев: Господа, господа! Вы читали последнюю повесть графа Толстого?

Его теща: Нет. А что?

П.: До того дописался, что проповедует безбрачие.

Его теща: Вот как? А у меня две дочери невесты. Что же им теперь, бедным девушкам, делать?

П.: До прекращения человеческого рода договаривается.

Его теща: Какая жалость, что наши русские писатели так скоро лишаются рассудка[411].

Данная сцена является расширяющей трансформацией исходного текста. С помощью нее создатель фильма воспроизводит мнение большинства читателей-обывателей того времени, когда Л.Н. Толстой писал эту книгу.

Несмотря на незначительные изменения текста и смыслов повести фильм является классической, канонической ее экранизацией.

[411] Фильм М. Швейцера и С. Милькиной «Крейцерова соната».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проанализировав киноэкранизации романов «Война и мир», «Анна Каренина» и повестей «Смерть Ивана Ильича», «Крейцерова соната» в философско-антропологическом и интермедиальном аспектах, целесообразно прийти к следующим выводам:

1. Относительно экранизаций «Войны и мира»:

1). Между экранизациями «Войны и мира» К. Видора и С. Бондарчука есть общее:

– использование романа в качестве литературного первоисточника;

– сюжетные линии главных героев (Пьера Безухова, Андрея Болконского, Наташи Ростовой);

– отсутствие содержание эпилога и публицистических глав книги.

2). В картине К. Видора «Война и мир» сильному искажению подверглись как философские смыслы, так и сюжет романа. Такие категории, как рождение, смерть, любовь и природа отражены поверхностно, при воспроизведении в картине они утрачивают свой философский статус и переходят в событийный план сюжета фильма или становятся фоном для кинематографического действия. В ленте также присутствует множество смыслов и мотивов, совершенно чуждых тексту первоисточника.

3). В киноэпопее С. Бондарчука философско-антропологический потенциал книги в значительной мере выражен, такие категории как рождение, смерть, любовь, природа, воссозданы адекватно тексту оригинала. Основное содержание книги передано достаточно достоверно, что свидетельствует о бережном отношении к материалу оригинала (в сценарии, написанном В. Соловьёвым совместно с Бондарчуком, велика доля толстовского текста). По причине

идеологических запретов того времени, а также вследствие ограниченности киноформата за кадром остались религиозные, масонские мотивы и содержание публицистических глав романа. Несмотря на это сам дух произведения удалось передать с помощью психологически верной игры актеров, крупномасштабных батальных сцен, перспективой пейзажных зарисовок и музыкальным оформлением.

2. Относительно экранизаций «Анны Карениной»:

1). Киноверсия А. Зархи представляется наиболее адекватной первоисточнику с точки зрения воссоздания внутреннего психологизма, нашедшего отражение в исходном тексте, философско-антропологических и культурно-бытовых аспектов. Однако в фильме из-за ограниченности во времени уделяется слишком мало внимания такому персонажу как Константин Левин, который, наряду с Анной, является в романе главным героем, а также его окружению. Кроме того, по причине идеологических запретов эпохи отсутствуют религиозные мотивы, а образ Каренина в картине получил однолинейную интерпретацию.

2). Принципиально новая трактовка содержания книги Толстого предложена Б. Роузом в киноленте «Анна Каренина Льва Толстого», в которой прослеживается явный интерес к философской, в частности к философско-антропологической составляющей исходного текста. Это привело к смене фокуса повествования, в результате чего главным героем в экранизации выступает не Анна Каренина, а Константин Левин, персонаж, напрямую отожествляющийся с автором произведения. Однако такое прямое соотнесение является не совсем корректным по отношению к автору произведения, поскольку его взгляды всегда шире, полнее, многообразнее мыслей и чувств какого-либо персонажа.

3). В западных киноадаптациях К. Брауна, Ж. Дювивье, Д. Райта основное внимание уделяется сюжетной линии Анна – Вронский – Каренин, отражению любовных перипетий и коллизий, связанных с ней. При этом философский потенциал таких антропологических категорий, как рождение, смерть, любовь и природа зачастую игнорируется, в фильмах они обычно являются частью событийного плана или фоном основного действия.

4. Относительно экранизаций «Смерть Ивана Ильича» и «Крейцерова соната»:

1). В рамках этих кинокартин, как представляется, можно полно и адекватно воспроизвести комплекс философских смыслов, нашедших отражение в повестях Толстого «Смерть Ивана Ильича» и «Крейцерова соната», выразить такие антропологические категории, как смерть и любовь. Так, в ленте Кайдановского «Простая смерть» с целью погружения зрителей в проблему философской танатологии Толстого использованы многочисленные расширяющие трансформации оригинала, а смыслы исходного текста редуцированы. Фильм М. Швейцера, С. Милькиной «Крейцерова соната» является канонической экранизацией одноименной повести Толстого: в нём не только нашли адекватное выражение любовь и смерть как антропологические категории, но и, благодаря аудио-визуальным возможностям современного кино, реализованы интермедиальные связи по линии литература – музыка.

5. Воспроизведение комплекса филосософско-антропологических мотивов романа Л. Н. Толстого в интермедиальном пространстве кинематографа представляется технически возможным. Но будет ли он перенесен на экран и как осуществится подобный перевод, зависит главным образом от интерпретации исходного литературного текста создателями той или иной адаптации, их индивидуального прочтения.

ЧАСТЬ IV

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПОИЗВЕДЕНИЯ Л. Н. ТОЛСТОГО В ПРОСТРАНСТВЕ ТЕЛЕВИДЕНИЯ: ОПЫТ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО И ФИЛОСОФСКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

ВВЕДЕНИЕ

В 1960-х годах, угадывая огромный потенциал телевидения, советский литературовед И. Л. Андроников писал, что оно «должно создавать свою кинодраматургию, утверждать свой тип кинокартины», поскольку «в отличие от кино», которое, по мнению исследователя, ориентировано на настоящее, «по телевидению можно рассказывать о том, что было <…> а это <…> дает возможность утвердить в телевидении новый тип телевизионной картины, в основе которой лежит не драматический диалог, а повествование, проза»[412]. В связи с этим Андроников предрекал «возникновение нового жанра <…> телекинорассказа», а именно «картин, снятых для телевидения, в которых немая лента озвучена и осмыслена голосом рассказчика, повествователя»[413]. Примерно в то же время, в период, когда отечественное телевидение только становилось массовым, театральный критик и журналист В. С. Саппак, считавший, что «что телевизор не просто что-то может, а чего-то не может (это очевидно)», но «что он, опираясь на некие свои органические свойства, тяготеет к искусству определенного рода», рассуждал: «Искусство, которое *выглядит как действительность* [здесь и далее курсив автора – С. А.]*, жизнь в формах самой жизни* – вот, что прежде всего, на мой взгляд, будет иметь успех на телеэкране. И это логично, если понять и учесть, что вера в

[412] Андроников, И. Л. Я хочу рассказать вам… /И. Л. Андроников. – М.: Советский писатель, 1971. – 576 с. – С. 553.
[413] Там же. С. 556.

подлинность, вера в *безусловный характер происходящего* вообще есть главный закон, по существу, первое условие воздействия любой – хроникальной и художественной – телевизионной передачи» [414] . Несмотря на серьезные сомнения, Саппак хотел верить, что «озарением таланта <…> удастся соединить на телевидении и разные искусства <…> совместить главнейшие, определяющие свойства кино и театра: от театра – сиюминутность действия; природную документальность – от кино», и в этом, по мнению, критика, и будет заключаться «живая заразительность искусства» [415] телевидения. Так, представители советской творческой интеллигенции пытались предопределить пути развития телевидения, во многом верно предугадывая его огромный технический потенциал и то мощнейшее влияние на жизнь людей, которое оно окажет в будущем.

В наше время телевидение вышло на новый технологический уровень развития, превратившись в интерактивное, виртуальное, цифровое. Сегодня оно представляет собой мощную инфраструктуру средств массовой информации и коммуникации, сферу пересечения различных медиа, одним из которых является кино. Его уместно считать комплексной медиа структурой.

Однако возникает вопрос о том, что такое медиум или медиа. Немецкий социолог Никлас Луман, исследовавший проблему медиа, понимал под медиумом «условие возможностей для формообразований, которые затем <...> образуют коммуникативные операции, обеспечивающие обособление и замкнутость операций системы»[416], а массмедиа, интерпретировал как «общественные учреждения, использующие технические средства для распространения

---

[414] Саппак, В. С. Телевидение и мы [Электронный ресурс] /В. С. Саппак. – Режим доступа: URL: http://www.studfiles.ru/preview/5109901/page:6/й (Дата обращения: 02. 12. 2016).
[415] Там же.
[416] Луман, Н. Реальность массмедиа / Н. Луман. – М.: Праксис, 2005. – С. 9–10. – 256 с.

сообщений»[417] и утверждал: «То, что мы знаем о <...> мире, в котором живем, мы знаем благодаря массмедиа»[418], придавая этой сфере, под которой мы сегодня подразумеваем главным образом телевидение, универсальный гносеологический статус. Канадский исследователь медиа Маршал Маклюэн считает, что «с практической точки зрения, средство коммуникации *[иначе говоря, медиум – С. А.]* есть сообщение» и что «это <...> означает, что личностные и социальные последствия любого средства коммуникации <...> вытекают из нового масштаба, привносимого каждым <…> расширением, или новой технологией»[419] .

Современное телевидение представляет собой сложную структуру, состоящую из многочисленных медиа.

Интермедиальные связи по линии литература – телевидение осуществляются прежде всего в границах жанра телеэкранизации, которая в данном случае является разновидностью телефильма, в частности многосерийного. Есть и другие формы бытования литературного текста в телевизионном пространстве, например, трансляция чтения художественных произведений.

В телеиндустрии принято различать многосерийные телефильмы (МТФ), которые снимают по заказу телеканалов, и телесериалы (ТС), являющиеся продуктом частных продюсерских компаний, однако для настоящей работы данное различие не имеет значения.

Существует большое количество работ, посвященных специфике телесериалов. В качестве примера можно привести работы Акопова[420], Целихина[421].

---

[417] Там же. С. 9.
[418] Там же. С. 8.
[419] Маклюэн, М. Понимание медиа: внешние расширения человека / М. Маклюэн. – М.–Жуковский: Канон-Пресс-Ц, Кучково поле, 2003. – С. 9. – 464 с.
[420] Акопов, А. З. Особенности отечественного телесериала 2000-х годов [Электронный ресурс] / А. З. Акопов. – Режим доступа: URL: www.ipk.ru/index.php?id=2317 . (Дата обращения: 23.10.2016 г.).

Как отмечает известный российский продюсер и телевизионный деятель А. З. Акопов, сериал ориентирован «на результат, а, следовательно, на зрелищность и полный контроль над повествованием (жесткая драматургическая структура)»[422], на массовую зрительскую аудиторию. Именно поэтому, по мнению Акопова, его драматургия строится на таких отработанных на Западе принципах как:

– «методика построения истории»;

– приемы «удержания внимания зрителей»;

– «типология героев»;

– «утверждение, что драматургия любого конкретного фильма должна быть подвергнута анализу чисто логическими, системными, математическими методами, прежде чем она попадет к режиссеру, а на производство начнут тратить сколько-нибудь значительные деньги»[423]. В соответствии с этими правилами:

1) из нескольких вариантов сценария сериала выбирается наиболее оптимальный;

2) телесериал должен вписываться «в трехуровневую иерархичную конструкцию»: «синопсис – сценарный план – диалоги». Ее основа «арка» – жесткая сюжетная линия. Она обязательно содержит следующие элементы: «протагониста, антагониста, конфликта их интересов, нарастание напряжения конфликта от завязки к кульминации каждой сцены»[424]. При этом «арки» должны соединяться друг с другом так, чтобы привлекать внимание зрительской массы и отвечать вещательным требованиям того или иного телеканала. «Критика телесериала как явления экранной культуры зачастую

---

[421] Целихин, А. А. Основы сценарной драматургии телесериала [Электронный ресурс] / А. А. Целихин. – Режим доступа: URL: www.ipk.ru/index.php?id=1584 . (Дата обращения: 24.10.2016 г.).

[422] Акопов, А. З. Указ. соч.

[423] Там же.

[424] Там же.

ведется в терминах, далеких от понимания коммуникационного контекста существования сериалов, их встроенности в систему телевизионного вещания со специфическими требованиями к форматам, аудитории, конкурентной среде и, конечно, к бюджетам и срокам производства», – заключает Акопов[425].

Высказывания Акопова представляют интерес прежде всего потому, что в них говорится о феномене телесериала как о продукте эстетической коммуникации, предназначенном для потребления массовой аудиторией.

Для настоящего исследования существенными являются не только коммуникативная функция телевизионного формата сериала, значительная протяжённость во времени, охват широкой зрительской аудитории, но и технические возможности, позволяющие полно и адекватно отразить потенциал художественного произведения крупной эпической формы.

Именно на эти возможности телевидения обращал внимание отечественный кинорежиссёр Э. А. Рязанов, который отмечал, что телевидение <…> лучше других искусств приспособлено для передачи многоплановости, полифонии романа – это доказано практикой телевизионных *сериалов*»[426] . Действительно, многосерийный фильм – это наиболее удобная форма для экранизации эпического материала.

В рамках этого формата можно было бы попытаться передать идеи автора, выраженные в несюжетных фрагментах эпопеи «Война и мир» (например, толстовскую концепцию истории), используя такие приемы, как:

– закадровый текст;

[425] Там же.
[426] Рязанов, Э. А. Указ соч. С. 227.

– введение в многосерийную ленту автора романа как отдельного персонажа;

– изложение несюжетных философских идей книги устами главных героев эпопеи;

Или использовать синтез средств телевизионной и кинематографической выразительности, указанных выше.

Вопрос о том, насколько многосерийный телевизионный фильм как интермедиальная структура пригоден для воссоздания философско-антропологического потенциала романов Л. Н. Толстого «Война и мир», «Анна Каренина», до сих пор практически не изучен.

Данная проблема обусловливает предмет настоящего исследования.

Сегодня известно несколько адаптаций «Войны и мира» и «Анны Карениной» в формате телесериала.

Первой многосерийной экранизацией стала двадцатисерийная картина Джона Дейвиса «Война и мир» (1972)[427] по одноимённому роману. Однако данная телеверсия не рассматривается в настоящей работе, поскольку она не переведена на русский язык. Среди зарубежных многосерийных телефильмов, снятых по роману «Анна Каренина», известны итальянская [428] и британская [429] телеверсии, которые также не рассматриваются вследствие отсутствия их русскоязычного варианта. Исследуемые экранизации будут проанализированы в соответствующих главах и параграфах.

---

[427] Война и мир [Видеозапись] / реж. Джон Дейвис, Великобритания; в ролях Энтони Хопкинс, Мораг Худ, Ален Доби и др. – Лондон: Би-би-си, 1972. – 10 вк. – Сериал вышел на экраны в 1972 г.

[428] Анна Каренина [Видеозапись] / реж. Сандро Болки, Италия; в ролях: Леа Мессари, Пино Колиджи, Серджио Фантони и др. – Рим: РАИ ТВ, 1974. – 3 вк. – Сериал вышел на экраны в 1974 году.

[429] Анна Каренина [Видеозапись] / реж. Бэзил Коулмэн, Великобритания; в ролях: Никола Паже, Эрик Портер, Стюарт Уилсон и др. – Лондон: Би-Би-Си, 1977. – 5 вк. – Сериал вышел на экраны в 1977 году.

Цель – выявить возможность воссоздания философского потенциала художественного творчества Толстого в рамках такой синтетической формы многофункционального медиа телевидения как сериал, обращая особое внимание на антропологические категории: рождение, смерть, любовь, природа.

Материалом для интермедиального анализа, осуществляемого по линии литература-телевидение, послужат романы Л. Н. Толстого «Война и мир» и «Анна Каренина» и телеверсии эпопеи «Война и мир», Роберта Дорнхельма (2007), Тома Харпера (2016), а также «Анна Каренина» Девида Блэра (2000), Сергея Соловьёва (2009).

Часть состоит из введения, двух глав, подразделяющихся на параграфы, и заключения.

ГЛАВА I

ФИЛОСОФСКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ РОМАНА-ЭПОПЕИ Л.Н. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР» В ИНТЕРМЕДИАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ТЕЛЕВИДЕНИЯ (НА ПРИМЕРЕ ЖАНРА ТЕЛЕСЕРИАЛА)

§ 1. О СЕРИАЛЕ РОБЕРТА ДОРНХЕЛЬМА «ВОЙНА И МИР» (2007)

Многосерийной телеверсией романа-эпопеи «Война и мир», переведенной на русский язык и вследствие этого доступной российским зрителям, является одноименная лента немецкого режиссера Роберта Дорнхельма[430]. Это масштабный, телевизионный, общеевропейский проект, продукт совместного производства России, Германии, Франции, Италии и Польши. Примечательно, что именно как глобальный медийный телепроект сериал Дорнхельма рассматривается в американской исследовательской традиции, например, в работе Кристины Энгел[431]. Тем не менее вопрос о том, насколько адекватно в данной ленте представлен философский потенциал оригинала, до сих пор не исследован.

Пытались ли авторы анализируемой телеадаптации передать философские идеи первоисточника, или они ориентировались преимущественно на вкусы массовой публики? Воссозданы ли в данном случае психологические портреты героев романа? Как отражены в данной телеверсии ключевые категории философской антропологии

---

[430] Война и мир [Видеозапись] / реж. Роберт Дорнхельм, Россия, Германия, Италия, Франция, Польша; в ролях: Климене Поэзи, Алессио Бони, Александр Байер и др – М.: Телеканал «Россия» – 4 вк. – Сериал вышел на экраны в 2007 г.

[431] Engel Ch. Tolstoy Transnational: Dornhelm's Adaptation of *War and Peace* for Television (2007) // Tolstoy on Screen, ed. by L. Fitzsimmons and M. A. Denner – Nortwestern University Press. – 2004. – P. 179–198. – 350 p.

Л. Н. Толстого: рождение, смерть, любовь и природа?

Для ответа на эти вопросы следует обратиться непосредственно к анализу многосерийного телефильма, а также к интервью его создателей. Так, в беседе с журналистами телеканала «Россия 1», в эфире которого в ноябре 2007 года состоялась премьера сериала, его продюсеры Матильда и Лука Бернабей подчеркивали: «Остается незыблемой универсальность послания Толстого, дошедшего до нас во всей своей мощи»[432]. При этом режиссер Роберт Дорнхельм утверждал: «Нас интересовали не детали, а дух романа: он прекрасно связан с настоящим. Толстой был пацифистом, он хотел изменить мир. Я не снимаю пропагандистский фильм, но не хочу, чтобы люди смотрели его так, как будто они прогуливаются по пыльному музею»[433]. Очевидно, он желал тем самым акцентировать внимание зрителей на связи романа с современностью, заявляя, что в эпоху глобализации нужно быть пацифистом и не допускать войн. Однако думается, что подобная интерпретация сильно сужает философский потенциал эпопеи, выделяя лишь одну грань ее идейного плана. Интересно, что антимилитаристской точки зрения, по-видимому, придерживается и итальянский актер Алессио Бони, исполнитель роли молодого князя Болконского, противопоставляя бессмысленность войны высшему смыслу веры: «Мой Андрей <…> идет на нелепую, как и все войны, войну, возвращается другим человеком. Это атеист, который приходит к познанию духовности, до обращения»[434]. При этом немецкий актер Александр Бейер, сыгравший Пьера Безухова, указывает на актуальность своего героя: «Пьер груб и эксцентричен, это большой ребенок. Это глубоко альтруистическая личность, "альтер эго" Толстого,

---

[432] Телеканал «Россия 1». О проекте «Война и мир» [Электронный ресурс] / Россия 1. – Режим доступа: URL: http://russia.tv/brand/show/brand_id/18607/ (Дата обращения: 03. 11. 2016).
[433] Там же.
[434] Там же.

противоположность многим поверхностным молодым людям моего поколения»[435].

Из слов авторов телеверсии видно, что они возлагают большие надежды на мирное существование человечества, а роман Толстого актуален для них преимущественно идеей единения народов и своей антивоенной направленностью. Между тем француженка Климене Поэзи о своем исполнении Наташи Ростовой заметила лишь, что «это самая сложная работа <...> в кино» в ее жизни, но «роли такого масштаба предлагают актрисам не каждый день»[436].

Следует отметить, что актеры многосериийного фильма, исполняющие главные роли, далеко не всегда отвечают критерию внешнего сходства с героями «Войны и мира» и не стремятся копировать их психологические портреты, созданные Толстым. Так, Поэзи со светлыми волосами и глазами совсем не похожа на «черноглазую, с большим ртом, некрасивую, но живую девочку» [9; 47], а худощавый Александр Бейер – на Пьера Безухова, «массивного молодого человека с стриженной головною в очках» [9; 11], «толстого, выше обыкновенного роста, широкого, с огромными красными руками» [9; 27], с «умным и вместе робким, наблюдательным и естественным взглядом» [9; 11], который «был рассеян», но «вся его рассеянность» искупалась «выражением добродушия, простоты и скромности» [9; 27]. Относительной удачей в плане портретного сходства является актер Алессио Бони, внешне схожий с Андреем Болконским, «небольшого роста, весьма красивым молодым человеком с определенными, сухими чертами» [9; 17]. Видимо, создатели картины не стремились добиться портретного сходства актеров с героями книги и воссоздать на

---

[435] Там же.

[436] Волкова, А. Наташа Ростова: зовите ее Натали [Электронный ресурс] / А. Волкова.– Режим доступа: URL: http://www.wday.ru/stil-zhizny/kultura/id-5508/ (Дата обращения: 05. 11. 2016).

телеэкране внутренний мир центральных персонажей эпопеи. Однако в художественных произведениях Толстого психологический портрет – одно из средств выявления нравственного потенциала человека, одно из ключевых понятий толстовской философской антропологии.

В сериале практически не раскрыт онтологический и гносеологический потенциал категорий рождения, смерти, любви и природы. Вероятно, это происходит из-за того, что доля оригинального текста романа в телефильме весьма незначительна. Обратимся к конкретным примерам и проанализируем наиболее показательные в этом отношении сцены в книге и в ленте Дорнхельма:

– роды княгини Лизы Болконской и ее смерть;

– размышления князя Андрея при виде старого дуба, впечатления Наташи от весенней лунной ночи в Отрадном;

– свидание раненого Андрея Болконского и Наташи в Мытищах, его смерть.

В ситуации родов «маленькой княгини» Болконской нашли отражение две философско-антропологические категории: рождение сына князя Андрея и смерть его жены. Интересно, что в романе смерть Лизы символически предсказана с помощью образа свечи («вдруг порыв ветра налег на одну из выставленных рам комнаты <…> и, отбив <…> задвижку <…> задул свечу» [10; 38–39]), который встречается в художественных произведениях Толстого неоднократно и отождествляется с жизнью. Для автора книги рождение – это «таинство торжественнейшее в мире», вызывающее в людях «чувство ожидания и смягчение сердечного перед непостижимым» [10; 38]. Однако у Толстого княгиня Болконская не чувствует величия происходящего, упрекает судьбу и окружающих в своих страданиях: «’’Я вас всех люблю, я никому зла не делала, за что я страдаю? помогите мне’’, – говорило ее выражение» [10; 40]. К тому же она не обращает внимание на внезапное

появление мужа, поскольку «его приезд не имел никакого отношения до ее страданий и облегчения их» [10; 40]. В сериале Дорнхельма роды показаны чисто натуралистически, а какая-либо рефлексия со стороны Лизы (Элоди Френк) отсутствует. Она всё время спрашивает о муже: «Почему его всё нет?», – и страшно мучаясь от боли, вопрошает: «За что? За что?»[437].

Болконский в телеверсии готов изменить свое отношение к жене: «Я не любил ее, как должно было. Мне теперь дан второй шанс, и я не упущу его»[438] – но его планам не суждено сбыться.

Чувства князя Андрея, который после рождения сына, поняв «всё радостное значение» детского «крика <…>, заплакал, как плачут дети» [10; 40], словно ему открылось некое высшее знание о жизни, также не отражены в телеверсии. Сознание вины, пришедшее к Болконскому после смерти жены, когда «почувствовал, что в душе его оторвалось что-то, что он виноват в вине, которую ему не поправить и не забыть» [10; 41] отражено в телефильме сценой, где он искренне плачет на могиле жены.

В книге природа выступает как философско-антропологическая категория. Это проявляется, например, в воображаемом диалоге князя Андрея с дубом по дороге в Отрадное [10; 154] и на обратном пути [10; 158]. Герой, духовный мир которого постоянно развивается, ощущает неразрывную связь с ней. В данных эпизодах мир природы служит ассоциативной параллелью мыслям и чувствам персонажа, и изменение пейзажа соответствует «беспричинному, весеннему чувству радости и обновления» [10; 158], вдруг нахлынувшему на него.

В сериале мы видим дерево уже распустившимся. На дуб указывает Андрею Пьер, предложивший князю вместе объезжать имения. Он

[437] Сериал Дорнхельма «Война и мир»
[438] Там же.

обращается к Болконскому со словами: «Посмотри, какая красота! Он будто говорит: весна, любовь, счастье» [439] . По этому монологу невозможно судить о том, изменился ли душевный настрой князя Болконского. Таким образом, в рассматриваемой сцене многосерийного телефильма природа не является философско-антропологической категорией и не выполняет соответствующие функции.

Сцена, в которой Наташа восхищается красотой лунной ночи, в целом довольно близка к оригиналу, но ее мысли заняты Болконским: «Видит ли луну князь Андрей? Он, верно, ужасно страдал. Иначе, почему он вовсе не улыбается?.. Так не бывает. Я верю, он еще будет счастлив… О, боже мой, что за прелесть! Ах, так бы и полетела»[440]. Следовательно, в телеверсии усилен мелодраматический элемент, и его авторы, очевидно, не стремятся к воссозданию философского потенциала эпопеи, отчего страдает и ее поэтика.

К аналогичным выводам можно прийти и, сопоставив сцены встречи раненого князя Андрея и Наташи, а также его смерти в романе и в телефильме.

В книге умирающему герою открылось новое понимание жизни, осознание того, что такое прощение, любовь, смерть [11; 386, 388].

В телесериале в данном эпизоде нравственная рефлексия представлена конспективно, а сама сцена свидания главных героев крайне мелодраматична. Князь видит Наташу, протягивает к ней руку и говорит: «Вы?.. Это вы? Как же я счастлив!». Она, всхлипывая, шепчет: «Простите за всё, что я сделала». Он отвечает ей: «Простить Вас? Я люблю тебя больше, чем прежде. Любовь божеская неизменна… Я лишь

[439] Там же.
[440] Там же.

недавно осознал. Увидел смерть Анатоля и осознал: ревность – пустое. Теперь я знаю, как я сильно люблю Вас <…> Люблю, люблю»[441].

В романе перед самой смертью князю Андрею открывается высшая истина о взаимосвязи любви, жизни и смерти, и он понимает, что «любовь есть жизнь», что «всё связано одною ею», что «любовь есть Бог» и что «умереть – значит» ему, «частице любви, вернуться к общему и вечному источнику» [12; 63]. В сериале, умирая, он говорит только, что «надобно жить, надобно любить, надобно верить»[442]. Предсмертные видения героя, в которых метафорически воплощается смысл постигнутых им законов жизни, в телеверсии Дорнхельма также не перенесены на экран.

Пьер Безухов, персонаж во многом автопсихологический по отношению к автору книги, в телефильме выступает скорее как второстепенный герой, как звено, связующее Андрея Болконского и Наташу Ростову, как человек, ставший впоследствии ее мужем. Даже важнейшая с точки зрения идейно-философского понимания «Войны и мира» встреча с Платоном Каратаевым (Андрей Гусев) в экранизации воспроизводится конспективно, упрощенно и поверхностно, как и все философские мысли толстовской эпопеи.

В целом в телеадаптации отчетливо прослеживаются две тенденции:

– искажения сюжета первоисточника;

– тяготение к мелодраме.

Так, князь Андрей изначально знаком с семейством Ростовых, приглашен на именины Наташи, где и происходит первая встреча героев, а смертельно раненый Болконский просит Пьера отвезти его к Наташе. Очень большое внимание уделено интриге Наташи и Анатоля

[441] Там же.
[442] Там же.

Курагина (Кен Дукен), зато батальные сцены сведены к минимуму. Сильно редуцирована система персонажей: например, нет Анны Шерер, Веры Ростовой, а Марья Дмитриевна Ахросимова и Анна Михайловна Друбецкая совмещены в одном персонаже Марье Дмитриевне (Соня Дойч).

Тяготение к мелодраме проявляется в обилии любовных перипетий: между Наташей и князем Андреем, Наташей и Анатолем, Соней (Тереза Галлахер) и Николаем Ростовым (Дмитрий Исаев). Однообразная музыка польского композитора Яна Кочмарека также создает мелодраматический эффект. Она сменяется вальсом Арама Хачатуряна из экранизации драмы М. Ю. Лермонтова «Маскарад» лишь в сцене, когда Андрей Болконский танцует с Наташей на балу.

Проведенный интермедиальный анализ, осуществленный по линии литература–телевидение, показывает, что философский, в частности философско-антропологический, потенциал в сериале Дорнхельма не выражен или значительно упрощен. Создатели многосерийного телефильма, очевидно, в расчете на массового зрителя сделали из романа-эпопеи Л. Н. Толстого «Война и мир» мелодраму.

§ 2. О СЕРИАЛЕ ТОМА ХАРПЕРА «ВОЙНА И МИР» (2016)

Многосерийный (6 серий) телевизионный фильм[443] Тома Харпера, снятый по сценарию Эндрю Дэвиса, стал второй для Би-Би-Си телеадаптацией эпического романа Л. Н. Толстого «Война и мир» (первой был уже упоминавшийся двадцатисерийный фильм Джона Дейвиса, не переведенный на русский язык).

[443] Война и мир [Видеозапись] / реж. Том Харпер, Великобритания; в ролях; Пол Дано, Лили Джеймс, Джеймс Нортон и др. – Лондон, Би-би-си, 2016. – 3 вк. – Фильм вышел на экраны в 2016 г.

Этот сериал вышел на экраны нашей страны в 2016 году на русском языке и стал объектом многочисленных критических статей. В качестве примера можно привести диаметрально противоположные мнения российских критиков. Так, журналист «Ведомостей» Ольга Кабанова считает, что «давно нам не показывали таких прекрасных — ищущих правды, находящих ее в смирении, любящих и готовых защищать родину — русских людей» и подчеркивающей, что «сыграли их, убедительно и искренне, английские и американские актеры», а сценарист Эндрю Дэвис «не только сумел втиснуть в 438 минут экранного времени канву сюжета, сохранив массу действующих лиц, но сделал смелую попытку передать суть волновавших Толстого вопросов, не все из которых ему до конца понятны»[444]. Между тем корреспондент «Комсомольской правды» Егор Арефьев, утверждает: «В глаза бросается упрощение философии автора. Характеры показаны ярко, выпукло <…> Но глубины многим не хватает. В том числе, потому что почти нет внутренних диалогов героев, которые так любил Толстой, и философских отступлений автора, закадрового голоса»[445] .

Однако британский сериал еще не стал предметом научной рефлексии. Учитывая масштаб толстовской эпопеи, а также великий философский и художественный потенциал подлинника, актуальными представляются вопросы, насколько адекватно переданы философские смыслы оригинала, стремились ли к этому авторы телеверсии, как отражены в многосерийной ленте, ставшей очередной интермедиальной трансформацией книги Толстого, онтологические и гносеологические категории рождения, смерти, любви и природы, столь важные в системе философско-антропологических взглядов писателя-

[444] Кабанова, О. С любовью к нам… /О. Кабанова // Ведомости. – 10. 05. 2016. – № 4070.
[445] Арефьев, Е. Британскую «Войну и мир» растащили на «ляпы» / Е. Арефьев // Комсомольская Правда (Федеральный выпуск). – 10 мая 2016.

мыслителя. Анализ этих аспектов составляет предмет настоящего исследования.

Для того, чтобы понять, стремились ли авторы телесериала воплотить на экране философию подлинника, следует:

1) выявить их отношение к роману, его персонажам;

2) провести интермедиальный анализ телеадаптации «Война и мир» Тома Харпера с целью выявления отражения философско-антропологических категорий рождения, смерти, любви и природы.

Автор сценария сериала Эндрю Дэвис заявляет: «Я вставил совершенно новые сцены, которых нет в романе. Они неизбежно имеют дело с сексуальной стороной отношений. Толстой смог только намекнуть на такие моменты, а мы это углубили. Интересно, как ЭТО сделает персонажи современными и значимыми для зрителя»[446]. Из этих слов становится понятно, почему в телеверсии в изобилии представлены постельные сцены между Элен Курагиной (Таппенс Мидлтон) и ее братом Анатолем (Каллум Тернер). Однако в книге факт такого инцеста совсем не очевиден. Так, в романе перед женитьбой на Элен Пьер рассуждает: «Мне говорили, что ее брат Анатоль был влюблен в нее, и она влюблена в него, что была целая история и что от этого услали Анатоля» [9; 253]. Однако это обстоятельство не имеет никакого отношения к содержанию любви как философско-антропологической категории, нашедшей отражение на страницах «Войны и мира», а Элен и Анатоль, по мысли Толстого, не могут постигнуть ее высший смысл, поскольку у них практически отсутствует духовная составляющая личности, их интересы направлены преимущественно на удовлетворение плотских потребностей, поэтому их внутренний мир лишен диалектики. Впрочем, сценариста новой экранизации эпопеи,

[446] Эндрю Дейвис и BBC знают «Войну и мир» лучше Толстого [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://yaokino.ru/bbc-i-andrew-davis-znajut-vojnu-i-mir-lutche-tolstogo . (Дата обращения: 01. 12. 2016).

очевидно, интересуют не философские смыслы подлинника, а нечто совсем другое.

Известно также, что режиссер картины Том Харпер до начала съемок «романа Толстого и в глаза не видел»[447]. В то же время исполнитель роли Пьера Безухова американский актер Пол Дано, несколько похожий на книжный образ, хотя и гораздо более тщедушный, тоже прочитавший «Войну и мир» лишь, когда «получил приглашение на роль», так оценил образ своего персонажа и роман Толстого: «Он пытается сделать что-то хорошее в своей жизни и никак не может найти цель, смысл жизни. Он пытается понять, кто он такой и почему он здесь. В сериале мы это отразили. Мы хотели найти цель в его жизни и любовь <…> Он очень умен. У него много недостатков, но большое сердце <…> Это не только история – это книга о людях. Каким-то образом Толстой умудряется запечатлеть внутренний мир, а он – вне времени. Он знает, как мы думаем и чувствуем. Эта книга актуальна сейчас так же, как и раньше. Человеческий элемент – самая важная часть книги, именно к нему мы всегда обращаемся <…> это книга о поиске. Поиск – это даже сильнее, чем история в «Войне и мире», еще и поэтому роман остается таким притягательным так долго. Толстой, скорее всего, не дает нам ответы, а ставит перед нами серьезные вопросы, такие как «Почему мы здесь? Как мы живем? Что нам делать с любовью и войной?» И люди до сих пор пытаются найти ответы на эти вопросы»[448]. Следует заметить, что у актера есть некоторое портретное сходство с толстовским Пьером, хотя он гораздо более хилый и тщедушный. Что касается грима и костюма персонажа, то они, по всей видимости,

[447] Баринова, А. Интересные факты о сериале BBC «Война и мир» [Электронный ресурс] / А. Баринова. – Режим доступа: URL: http://www.marieclaire.ru/afisha/interesnyie-faktyi-o-seriale-bbc-voyna-i-mir-/ . (Дата обращения: 02. 12. 2016).

[448] Глыба, К. Исполнитель роли Пьера Безухова Пол Дано: «Лев Толстой не дает ответы – он ставит вопросы / К. Глыба // Комсомольская правда (Нижний Новгород) . – 18 мая 2016 г.

скопированы с образа Безухова, сыгранного С. Ф. Бондарчуком, в киноэпопее «Война и мир» 1963–1967 годов.

Лили Джеймс, сыгравшая Наташу Ростову и так же внешне непохожая на образ, созданный Толстым, (как и Клеменс Поэзи из сериала Дорнхельма), вместе с автором сценария Эндрю Джеймсом, видит в своем персонаже «самую милую и романтичную героиню в литературе», «такую беззастенчивую, но вызывающую симпатию, потому что у нее огромное сердце и прекрасная душа», потому что «она живет моментом и полностью свободна от предрассудков»[449].

Джеймс Нортон, воплотивший образ Андрея Болконского, но имеющей гораздо менее портретного сходства с толстовским князем Андреем, чем Алессио Бони из сериала Дорнхельма или Вячеслав Тихонов из фильма Бондарчука, так говорит о своем герое: «Персонажи, которых я играю, находятся в постоянном поиске чего-то. Они не пассивны, они всегда очень активны и в чем-то разочарованы. Андрей является экстремальной версией всего этого, противоречивая юная душа. Он жаждет чего-то, но не знает чего именно. Он пробует много разных вещей, но ни одна из них не работает. Он то пытается попасть на войну и покрыть себя победной славой, то пробует простую и спокойную жизнь в своем поместье, то пытается вращаться в петербургском обществе»[450]. При этом новую адаптацию «Войны и мира» Нортон считает историей о «русских аристократах определенного

---

[449] Сериал «Война и мир»: интервью с Лили Джеймс [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://twilightrussia.ru/news/serial_vojna_i_mir_intervju_s_lili_dzhejms/2015-12-14-38534 . (Дата обращения: 02. 12. 2016).

[450] Интервью с Джеймсом Нортоном о «Войне и мире» [Электронный ресурс]]. – Режим доступа: URL: http://norton-addiction.tumblr.com/post/139496767586/%D0%B8%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B2%D1%8C%D1%8E-%D1%81-%D0%B4%D0%B6%D0%B5%D0%B9%D0%BC%D1%81%D0%BE%D0%BC-%D0%BD%D0%BE%D1%80%D1%82%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%BC-%D0%BE-%D0%B2%D0%BE%D0%B9%D0%BD%D0%B0-%D0%B8-%D0%BC%D0%B8%D1%80 . (Дата обращения: 02. 12. 2016).

периода», и «все они трахаются, воюют и флиртуют»[451]. Примечательно, что саму эпопею актер называет «мыльной оперой», «идеальным изображением человечества на примере класса аристократии, которая точно также влюбляется и все вокруг этого – месть, любовь, ревность, потери», «книгой о людях»[452].

Судя по тому, как создатели сериала интерпретируют содержание книги, их не интересует ее философский потенциал, они не стремятся переносить его на экран. Тем интереснее будет проследить, как при подобной точке зрения могут быть воссозданы сцены рождения, смерти, а также проявления любви и природы в телеверсии, возможно ли в некоторой степени перенесение философско-антропологического потенциала этих категорий, вследствие самого факта их визуализации. Для этого целесообразно проанализировать, как демонстрируется в многосерийном телефильме категории философской категории Л. Н. Толстого, рассмотрев, например, такие сцены, как:

– роды жены князя Андрея;

– смерть старого графа Безухова;

– небо Аустерлица.

Эпизод родов жены князя Андрея дан очень динамично. Само это событие, в отличие от того, как оно описано в тексте книги [10; 38] никем не воспринимается, как таинство, хотя эту толстовскую идею можно было бы передать, например, с помощью закадрового текста или игры актеров. Лишь княжна Марья (Джесси Бакли) молится о благополучном разрешении Лизы (Кейт Филлипс). При этом роль княгини Болконской сведена к минимуму. Слышны лишь ее крики, стоны и плач от боли. «Не могу, не хочу»[453], – единственная фраза, которую она произносит в родовой горячке. Князю Андрею после

[451] Там же.
[452] Там же.
[453]Сериал Т. Харпера «Война и мир».

смерти жены не открывается никаких высших знаний о смысле жизни. Узнав о том, что она умерла, он сначала испытывает своего рода отупение, а потом, сознавая свою вину перед ней, проходит в ее спальню и целует руку покойной жене. Философские смыслы этого фрагмента, связанные с одновременным переживанием князем Андреем смерти жены и рождения сына, практически не выражены.

В подлиннике в сцене свидания умирающего графа Безухова с Пьером им обоим открывается истинный смысл жизни, не уничтожаемый смертью, заключающийся в христианской всепрощающей любви [9; 100], а в сериале философский потенциал этого эпизода сильно упрощен. Старик Безухов (Фердинандс Якшис), разбитый параличом, пытается что-то сказать сыну, но не может и лишь невнятно мычит. Пьер целует ему руку, виновато и сконфуженно смотрит на него, а затем уходит, руководимый Анной Михайловной Друбецкой (Ребекка Фронт). Позже в разговоре с ней, придуманном сценаристом, герой так осмысляет произошедшее: « Он не мог говорить, но хотел мне что-то сказать. У него была такая странная полуулыбка. Он будто говорил: «''Смерть не так уж и страшна'' – , а я думал: ''Я был ужасным сыном'' » [454] . Данный эпизод в сериале не достаточно адекватно передает то эмоциональное и духовное потрясение Пьера, какое смерть отца производит на него, согласно тексту романа. Его сыновняя любовь также не очевидна: он признает только, что вел себя не так, как подобает сыну. В данном фрагменте сериала смерть и любовь показаны как события, двигающие сюжет, но не осмысляются как философско-антропологические категории, являющиеся у Толстого источниками высшего знания о жизни.

Создатели телеверсии обращают внимание зрителей преимущественно на плотский аспект любви, однако у Толстого любовь

[454] Там же.

– это высшее проявление духовного начала человека, главная движущая сила жизни, придающая высший смысл бытию. Между тем в данной адаптации романа любовь центральных персонажей друг к другу представлена лишь как элемент сюжета, как мелодраматический компонент киноповествования. Это видно во всех сценах, прослеживающих взаимоотношения, например, Наташи и Андрея, Пьера и Наташи.

Изображение природы в телесериале неполно и фрагментарно. В том, как показаны элементы природы и пейзажи, часто сказывается несовпадение культурных кодов и традиций России и Великобритании. Например, имение старого князя Болконского Лысые Горы – это типичный английский замок, расположенный в горах, лишенных растительности, «лысых» (такое впечатление, что авторы адаптации буквально поняли название местности), а во дворе дома Ростовых, живущих в Москве, на Поварской улице, гуляют свиньи (может быть, это намек на то, что они добросердечные и простые люди, но тогда он очень примитивный, кроме того этот киноприем может даже показаться оскорбительным для русской культуры).

Может ли природа при подобной интерпретации быть философской категорией, источником высших знаний о жизни? Для ответа на этот вопрос проанализируем, например, эпизод, когда раненый в Аустерлицком сражении Андрей Болконский как будто впервые заметил «высокое небо, не ясное, но все-таки неизмеримо высокое» и понял, что «всё пустое, всё обман, кроме этого бесконечного неба», кроме «тишины <…> и слава Богу» [9; 344], и его прежний кумир «Наполеон казался ему столь маленьким, ничтожным человеком в сравнении с тем, *что* происходило теперь между его душой и этим высоким, бесконечным небом» [9; 357]. Так, согласно тексту романа-эпопеи, в его душе происходит развенчание тщеславных мечтаний,

осознание тщеты всего земного, приближение к пониманию Бога, а небо, часть макрокосмоса природы, выступает в данном случае как проявление божественности. Между тем в сериале эти мысли значительно редуцированы и упрощены. Увидев Наполеона (Матьё Кассовиц), раненый Болконский размышляет: «Небо, птицы, трава… Как тихо и торжественно! Как же я не видал прежде этого высокого неба? Всё пустое, всё обман, кроме этого бесконечного неба»[455]. Очевидно, что философско-антропологические смыслы подлинника в некоторой степени здесь присутствуют, но они выражены поверхностно и конспективно.

Музыку к телесериалу написал композитор Мартин Фиппс. Главной музыкальной темой фильма является несложная фортепианная мелодия, настраивающая на романтический лад и иллюстрирующая мелодраматическую составляющую всей экранизации. В сценах смерти старого графа Безухова, ранения князя Андрея Болконского под Аустерлицем звучит музыка похожая на церковное пение, что соответствует божественному, религиозному наполнению этих эпизодов. Батальные фрагменты сопровождаются бодрыми маршевыми мотивами. Музыкальное оформление телефильма не способствует выражению философских смыслов исходного текста романа-эпопеи Л. Н. Толстого.

В целом эта телеадаптация «Войны и мира» отличается от предшествующей (телесериала Дорнхельма) большей динамичностью действия и усилением эротического элемента. Философско-антропологический потенциал первоисточника отражен в ней крайне слабо и неполно, поскольку в данной адаптации речь идет прежде всего о жизни тела, а не о жизни души и духа в человеке. По-видимому, авторы сериала стремились не к тому, чтобы воспроизвести

[455] Там же.

философские смыслы книги в интермедиальном пространстве телевидения, а к тому, чтобы создать телевизионный продукт массового потребления, удовлетворяющий вкусам широкой зрительской аудитории. Утверждая, что фильм создан по роману Л. Н. Толстого, они используют имя писателя как ярлык, привлекающий внимание широкой зрительской аудитории.

ГЛАВА II

ФИЛОСОФСКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ РОМАНА Л. Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА» В ИНТЕРМЕДИАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ТЕЛЕВИДЕНИЯ (НА ПРИМЕРЕ ЖАНРА ТЕЛЕСЕРИАЛА)

§ 1. О СЕРИАЛЕ ДЭВИДА БЛЭРА «АННА КАРЕНИНА» (2000)

Из числа зарубежных экранизаций такого формата российским зрителям доступна только одна, поскольку остальные, к сожалению, не переведены на русский язык. Вследствие данного обстоятельства эта экранизация стала объектом настоящего научного исследования. Речь идет о великобританском минисериале Дэвида Блэра «Анна Каренина» (4 серии по 90 минут) , снятом в 2000 году.

Американская исследовательница российского происхождения Ирина Маковеева, считающая роман Л. Н. Толстого современной вариацией мифа о Тристане и Изольде и рассматривающая его адаптации в различных формах бытования (от кино- и телеверсий до комиксов), полагает: «<…> экранизация Блэра представляет собой момент равновесия в корпусе киноверсий романа Толстого, как будто маятник, в ответ на крайности в предшествующих адаптациях, остановился на середине хода. В отличие от Гулдинга и Брауна, которые снимали свои фильмы, не оглядываясь на подлинник, и Дювивье и Зархи, сделавших ставку на верность роману, Блэр соединил эти два подхода, чтобы создать адаптацию, которая вписывается в ''традицию восприятия первоисточника в какое-то определенное время''» [456] . Однако нельзя не отметить тот факт, что у этого шедевра мировой

[456] Makoveeva, I. Visualizing Anna Karenina [Электронный ресурс] / I. Makoveeva. – Режим доступа: URL: http://d-scholarship.pitt.edu/8448/1/makovirina_etd2007.pdf . (Дата обращения: 10. 12. 2016).

литературы есть и вневременные философские смыслы. Это прежде всего проблема духовной, нравственной жизни человека, внутренний конфликт между телом и душой, который ощущают герои Толстого, чьи души находятся в непрерывном развитии, ведут постоянный диалог с Богом. Источником новых трансцендентных знаний о жизни являются для них онтологические и гносеологические категории: рождение, смерть, любовь, природа. В свете подобных рассуждений особую актуальность приобретает вопрос об отражении данных категорий в интермедиальном пространстве телевидения, в данном случае в телесериале Блэра.

О том, стремились ли авторы телеверсии перенести на экран философский, в частности философско-антропологический потенциал исходного текста, к сожалению, известно крайне мало. Можно сослаться лишь на слова Джорджа Фибера, одного из продюсеров 4-го канала британского телевидения, где состоялся премьерный показ сериала, который заявил: «*Анна Каренина* – это роман не о наблюдении за мелочами социального этикета, как у Джейн Остин, и не об исправлении несправедливости, которая творится в обществе, как у Диккенса. Это книга об из ряда вон выходящих, иногда не контролируемых страстях, об эмоциональной и сексуальной измене, о смешавшихся людях, у которых всё смешалось в жизни. В ней не предлагается ни легких решений, ни простых нравственных выводов» [457]. Однако с таким заявлением можно согласиться лишь отчасти. Поэтому, как представляется, более целесообразно перейти непосредственно к философско-антропологическому и интермедиальному анализу экранизации.

С этой целью следует подробно проанализировать, например:

[457] Фибер, Д. Интервью [Электронный ресурс] / Д. Фибер. – Режим доступа: URL: http://www.pbs.org/wgbh/masterpiece/anna/ . (Дата обращения: 11. 12. 2016).

– роды Кити и роды Анны;

– смерть брата Левина, Николая и самоубийство Анны;

– любовь-страсть Вронского к Анне и любовь-взаимопонимание Константина Левина к Кити Щербацкой.

– природу, окружающую Анну и Левина.

Ситуация рождения человека в исходном тексте представлена дважды: на примере контрастирующих друг с другом сцен родов у Анны и у Кити. Если о родах Анны сообщается как о рядовом событии, а само это положение воспринимается Анной, Карениным и Вронским как наказание за грех прелюбодеяния, и на психологическом уровне вызывает у них глубокие личные переживания [18; 430 – 436], то ситуация с родами Кити, их радостным и тревожным ожиданием дана подробно, а ее участники ощущают происходящее как торжественное и непостижимое событие в жизни [19; 284 – 294].

В сериале о родах Анны также лишь сообщается, что ребенок «родился сегодня утром»[458]. Сама героиня сожалеет, что девочка останется без матери и просит принести «ее малышку»[459]. О том, что испытывают Каренин и Вронский вследствие рождения младенца, судить невозможно. Кити в сериале очень страдает от родовых схваток. В полубреду, будто помешавшись от боли, она страшно кричит, хватает мужа за руки и то просит его остаться («Будь со мной!»[460]), то прогоняет его («Уходи! Уходи! Убирайся!»)[461]. Левин переживает за жену и ребенка («Когда это кончится? <…> Я не могу этого больше выносить. Это убивает меня»[462]) и, что особенно примечательно, как и у Толстого, впервые обращается к Богу: «Пожалуйста, Господи, не дай им умереть,

[458] Сериал Д. Блэра «Анна Каренина».
[459] Там же.
[460] Там же.
[461] Там же.
[462] Там же.

не дай им умереть»[463]. Позже он признается, что ему было «страшно»[464]. Однако вскоре, поняв, что все прошло благополучно, счастливые родители радуются. В сцене родов Кити много свечей, что тоже знаменательно, ведь свеча в художественно-философском мире Толстого символизирует жизнь. Тем не менее из-за чересчур динамичной съемки философско-антропологические смыслы этого фрагмента выражены неполно и конспективно.

Смерть брата Николая ставит перед Левиным вопросы о самом этом феномене и о смысле жизни, не уничтожаемым этим страшным явлением, которое герой пытается постичь рационально [19; 58 – 68]. Его нравственные искания, начальной точкой которых является смерть Николая, в конечном итоге находят трансцендентное, провиденциальное разрешение в обретении им веры [19; 369 – 379, 397].

В телеадаптации Блэра смерть Николая Левина (Пол Рис) показана очень динамично. Кити по-позитивистски деятельно ухаживает за ним, но, несмотря на все ее усилия, больному становится всё хуже, и он умирает прямо во время соборования. После этого Константин Левин плачет на могиле брата. При этом какие бы то ни было философские смыслы эпизода игнорируются авторами экранизации.

Анну Каренину рациональные размышления о трагической неразрешимости любовных коллизий ее судьбы заводят в экзистенциальный тупик, единственный выход из которого она видит в самоубийстве [19; 342 – 345]. Между тем в сериале Анна, к тому времени ставшая капризной, истеричной особой, злоупотребляющей опиумом, кончает с собой лишь из ревнивой мести Вронскому, узнав что его мать прислала на вокзал карету для княжны Сорокиной. Философская рефлексия с ее стороны отсутствует.

---

[463] Там же.
[464] Там же.

Хищная, плотская, грешная любовь-страсть Вронского к Анне, влиянию которой героиня романа постепенно поддается, в первоисточнике оборачивается трагедией для обоих: Анна кончает жизнь самоубийством, Вронский отправляется на войну, в надежде найти там смерть. Следует отметить, что это губительное чувство, приносит страдания и близким, окружающим их людям: Каренину, Сереже, матери Вронского.

Антитезой такой бурной страсти выступает любовь-взаимопонимание между Левиным и Кити, основанная на их духовном родстве. Для обоих персонажей она является источником света и радости, что выражается не на вербальном, а на чувственно-перцептивном уровне.

В сериале любовь Анны и Вронского также противопоставлена любви Левина и Кити, но по другому принципу. Если отношения главной героини к своему любовнику – это незаконный союз двоих людей, всепоглощающая страсть, где объятья и поцелуи чередуются с жуткими сценами ревности, то супружеская пара Левина и Кити – это почти типичная любящая пуританская семья, в которой превыше всего ставятся ценности домашнего очага и брака, и как будто бы нет ни внутренних, ни внешних конфликтов. Даже в финале телеверсии, когда герой пытается осмыслить свое отношение к Богу, жена успокаивает его словами: «Я знаю, что недостаток веры мучает тебя <…> твоя душа самая прекрасная во всем мире, но ты слишком много думаешь»[465]. Таким образом философское значение любви в телеверсии остается не выраженным.

В романе природа служит не только внешним фоном для развертывания сюжета, но и выступает онтологической и гносеологической категорией, является критерием естественности и

[465] Там же.

искусственности мыслей, чувств и поступков персонажей. Этот тезис подтверждается сопоставлением природной среды, окружающей Анну и Левина, и ее влияния на них. Если для Анны контакт с природой затруднен, поскольку ее окружает искусственный, преимущественно урбанистический пейзаж, созданный руками человека, и она не вступает в непосредственный диалог с природой, то Левин, для которого деревня является естественной средой обитания, буквально растворен в природе. Он находится в непрерывном диалоге с ней, и она выступает для него проводником высшего знания о жизни.

В телеверсии Блэра природа представлена крайне незначительно, причем это касается не только Анны, практически замкнутой во внутреннее пространство различных зданий, но и Левина, чья деревенская жизнь демонстрируется скорее не посредством визуализации сельских пейзажей, а с помощью воспроизведения бытовых реплик о сельскохозяйственных заботах. Некоторое исключение составляет лишь ночной разговор между Левиным и Кити в финале телефильма. Он происходит на деревянном резном крыльце, удивительно напоминающем террасу дома Толстого в Ясной Поляне. Возможно, таким образом создатели адаптации хотели намекнуть, что Константин Левин – автопсихологическое и в некоторой степени автобиографическое «Я» писателя. В целом природа в сериале не выполняет функции философско-антропологической категории.

Данная телеадаптация, несмотря на формат минисериала, очень динамична, но в ее сценарии, написанном Аланом Кабиттом, почти отсутствует исходный текст подлинника.

Можно отметить, что авторы сериала даже не стремились к воссозданию внешности и психологического портрета главных героев романа. Так, Анна Каренина, в исполнении Хелен Мак Крори, полная кареглазая шатенка, практически непохожа на красивую, голубоглазую,

брюнетку, с черными завитками волос, полную, с легкими движениями, какой Анна описана автором в книге. То же справедливо и по отношению к другим актерам телесериала: Кевину Мак Кидду (Вронский), Дугласу Хэншэллу (Левин), Паломе Баззе (Кити).

Основную музыкальную тему экранизации написал Джон Кин. Она служит сопровождением истории Анны и Вронского, и в этом случае ее мотивы ускоряются, становятся более бурными, символизируя страсть, и, наоборот, музыка становится более ровной и спокойной, если выступает аккомпанементом отношений Левина и Кити. Когда Вронский после самоубийства Анны отправляется на войну, исполняется русский военный марш, что соответствует ситуации. В финале ленты, очевидно, чтобы показать, что Левин обрел счастье и покой в семье, звучат гармоничные мотивы классической музыки.

В данной телеверсии воспроизведены лишь ключевые элементы сюжета романа, в основном связанные с его любовными перипетиями. Исходный текст в сценарии почти отсутствует. Философский, в том числе и философско-антропологический потенциал первоисточника авторами телеверсии игнорируется.

§ 2. О СЕРИАЛЕ С. А. СОЛОВЬЁВА «АННА КАРЕНИНА» (2011)

Единственной на сегодняшний день завершенной отечественной многосерийной адаптацией романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» стала телеверсия одноименного художественного фильма, вышедшего на экраны в 2009 году. В формате телесериала (5 серий по 50 минут) лента была продемонстрирована широкой зрительской аудитории в

эфире Первого канала в 2011 году [466]. Данный вариант кинокартины представляет собой полную версию экранизации, поэтому именно его, на наш взгляд, целесообразно подвергнуть интермедиальному и философско-антропологическому анализу.

Задавались ли создатели телеадаптации целью перенести на экран философские смыслы подлинника, его идейный потенциал в целом?

Режиссер Сергей Соловьёв высказывает на этот счет такое мнение: «Наверное, классику ставить нельзя. Но то, что творится в башке у каждого человека, прочитавшего эту классику – снимать можно и нужно. Конечно, быть эдаким переводчиком Толстого на язык кино – это чудовищное варварство. Но ведь каждый, когда читает ''Анну Каренину'', как-то по своему с этим романом резонирует» [467]. Следовательно, его задача состояла главным образом в том, чтобы представить свою интерпретацию романа, собственное, весьма оригинальное понимание личности Толстого и его авторского замысла. Так, Соловьёв готов в «Анне Карениной» видеть «величайший роман Серебряного века»[468], а Льва Толстого склонен считать «первым хиппи, все устоявшиеся условности нашей жизни разом пославшим куда подальше»[469]. При этом режиссер и автор сценария картины несколько самоуверенно заявляет: «Толстой, когда писал роман, испытывал огромное количество чувств, и почти все они не сходились с тем, что он думал о жизни. Но он ни разу не попытался привести свою героиню в

---

[466] Анна Каренина [Видеозапись] / реж. Сергей Соловьёв: в ролях Татьяна Друбич, Ярослав Бойко, Олег Янковский и др. – М.: Первый канал, 2011. – 2 вк. – Сериал вышел на экраны в 2011 г.

[467] Нечаев, А. Сергей Соловьёв «Съемки ''Анны Карениной'' были форменным маразмом» / А. Нечаев //Комсомольская правда (Федеральный выпуск). – 31 июля 2011 года.

[468] Корсаков, Д. Сергей Соловьёв «Ради ''Анны Карениной'' я заложил свою квартиру!»/ Д. Корсаков// Комсомольская правда (Федеральный выпуск). – 4 марта 2013 года.

[469] Там же.

соответствие со своими представлениями!» [470] . На оригинальную авторскую трактовку, на особое отношение постановщика к экранизируемому материалу указывает и исполнительница роли Анны Карениной Татьяна Друбич. В одном из интервью актриса признается: «Эту картину можно было бы назвать ‘’Каренин’’. И я так понимаю, это было сознательное прочтение Сережей Соловьёвым романа Толстого <…> Все акценты в фильме смещены в эту сторону… Большой человек, большой судьбы, большой карьеры, большого ума, большого внутреннего понимания того, как должно быть. И он делает всё, как должно быть <…> Кино о любви. Многосложной Анны к Вронскому, Анны к Каренину. Потому что она любила мужа»[471] .

В виду специфического авторского отношения режиссера к роману Толстого особенно интересным представляется проследить, как воспроизводятся в экранизации философские смыслы исходного текста, уделив особое внимание отражению антропологических категорий рождения, смерти, любви и природы в интермедиальном пространстве телеверсии.

Видимо, особое прочтение романа режиссером и автором сценария Сергеем Соловьёвым, сказалось и на том, что исполнители главных ролей Татьяна Друбич (Анна Каренина), Ярослав Бойко (Алексей Вронский), Олег Янковский (Алексей Александрович Каренин), а также Сергей Гармаш (выступивший в экранизации сразу в двух ипостасях: в роли Константина Левина и повествователя) внешне совершенно непохожи на литературных героев, сыгранных ими. К тому же, невозможно не заметить, что Друбич и Гармаш значительно старше толстовских Карениной и Левина. Нельзя не признать и то обстоятельство, что игра актеров, особенно это справедливо по

[470] Там же.
[471] Кучкина, О. Татьяна Друбич: «Я сыграла жену Каренина – Янковского…» / О. Кучкина // Комсомольская правда (Нижний Новгород). – 7 июня 2009 года.

отношению к С. Гармашу и О. Янковскому, во многом нивелирует этот существенный недостаток. Примечательно, что для режиссера Татьяна Друбич, видимо, почти идеальное воплощение Карениной. В беседе с корреспондентом газеты «Известия» он так объяснил свой выбор: «Меня спрашивают, почему Таня Друбич в главной роли <…> Потому что есть роли, на которые надо выбирать по принципу похожести <…> Я <…> не был знаком с Анной Карениной, но она у меня в голове очень определенно "заявилась"»[472]. Вероятно, Соловьёв представляет себе образ главной героини именно таким.

Роды Анны воспроизведены в целом близко к оригиналу. Это достигается использованием закадрового текста, аутентичных реплик персонажей, игрой актеров. Акцентирована ситуация прощения Анны мужем, основное внимание уделяется именно этому аспекту данного фрагмента. О новорожденной героиня вспоминает лишь однажды, когда просит: «Дайте же мне ее, девочку дайте»[473]. По этим словам невозможно судить о том, какое впечатление событие оказывает нее и на окружающих, а его философско-антропологические смыслы остаются практически не выраженными.

Рождение первенца у Кити (Мария Аниканова) и Левина в ленте не представлено, в результате чего онтологический и гносеологический потенциал данной категории не воссоздан. Однако тревоги героя о жене и будущем ребенке и обращение, еще не пришедшего к вере персонажа, к Богу бережно перенесены на экран, благодаря закадровому голосу, читающему исходный текст романа, и актерской игре.

Категория смерти представлена в ленте только самоубийством главной героини, поскольку вследствие редукции сюжета, в картине ничего не говорится о брате Левина Николае, чья смерть в романе

[472] Потапов, И. Сергей Соловьёв: ''Татьяна Друбич очень похожа на Анну Каренину''/ И. Потапов // Известия. – 5 апреля 2006 года.
[473] Сериал С. Соловьёва «Анна Каренина».

оказывается для Константина потрясением и началом рационального поиска смысла жизни.

Суицид Анны показан в телефильме грубо и натуралистически. Зрителям долго демонстрируют изуродованное, разрезанное поездом на куски тело героини, хотя натурализм глубоко чужд толстовской поэтике. Примечательно, что в исходном тексте Вронский вспоминает о ее «бесстыдно растянутом посреди чужих окровавленном теле, еще полном недавней жизни», о «закинутой назад уцелевшей голове с своими тяжелыми косами и вьющимися волосами на висках, и на прелестном лице, с полуоткрытым румяным ртом», о «застывшем странном, жалком в губах и ужасном в остановившихся незакрытых глазах, выражении как бы словами выговаривавшем <…> что он раскается» [19; 362]. Очевидно, что Толстой, давая такое описание мертвого тела Анны, ставит вопрос о нравственном самосуде, которым для каждого человека, в том числе и для Вронского, является совесть. К тому же, он подчеркивает, что самоубийство Анны обернулось моральной гибелью и для Вронского. Однако режиссер и автор сценария экранизации Сергей Соловьёв настаивает на натуралистическом изображении этой сцены, подчеркивая, что в этой сцене у Толстого «все было очень кроваво <…> там же рука отрезана, глаз выпал, расчлененка, все дела»[474]. Его слова звучат несколько странно: не совсем понятно, на какой источник исходного текста романа он опирался, когда снимал его адаптацию.

Самоубийство Анны в телеверсии выглядит скорее как месть ревнивой женщины, мечтающей «наказать» любовника за мнимую измену. Правда, перед тем, как броситься под поезд, она, как и в романе у Толстого, обращается к Богу, говоря: «Прости меня, Господи!»,[475] – но

[474] Нечаев, А. Указ. соч.
[475] Сериал С. Соловьёва «Анна Каренина».

делает это скорее машинально. Также из текста книги на экран перенесен мотив свечи. Он визуализирован, и, помимо самой свечи, воспроизводится соответствующий фрагмент романа. При этом взаимодействуют два разных кинематографических приема: закадровый текст и надпись на экране – своеобразная отсылка к эпохе немого кино, из чего можно заключить, что автора картины свеча интересует не как символическая деталь, обладающая глубоким философским смыслом, а лишь как элемент поэтики произведения. Внутренний монолог героини заменен музыкой, разлад в душе Анны, который в подлиннике толкает ее на самоубийство, практически не показан. Философские смыслы первоисточника в данном случае существенно редуцированы, а смерть не является онтологической и гносеологической категорией.

Любовь в телеверсии показана скорее не противопоставлением отношений Карениной – Вронского и Кити – Левина, как в книге (хотя такая антитеза в фильме присутствует, но она не акцентируется), а контрастом незаконных, внебрачных, грешных отношений Анны и Вронского и любви Каренина к своей жене, основанной на осознании супружеского долга перед Богом и нерасторжимости брачного союза, освященного церковью. Алексей Александрович Каренин в трактовке Сергея Соловьёва – это государственный муж, который и в общественной деятельности и в семье стремится делать всё, как должно, и который не может до конца понять и принять измену жены, причинившую ему глубокие страдания. Именно такой образ Каренина воплощает, согласно авторскому замыслу, Олег Янковский. История Анны в ленте Соловьёва дана именно глазами Алексея Александровича. В финальных кадрах телеверсии зрители тоже видят именно его, оставшегося после самоубийства жены воспитывать двоих детей: своего сына Сережу и внебрачную дочь Карениной и Вронского Аню. При этом

Анна, по мысли сценариста и режиссера, – это довольно бесстрастная чувственная эгоистка, стремящаяся соединить в своих плотских фантазиях двух Алексеев: мужа и любовника (в первоисточнике этот мотив является второстепенным и отражен крайне слабо). Именно так, очевидно, следуя творческой установке создателя телеверсии, играет главную героиню толстовского романа, Татьяна Друбич. Вронский в исполнении Ярослава Бойко мало походит на своего прототипа, бравого элегантного офицера, аристократа, искренно любящего Анну, способного пожертвовать для нее карьерой, мнением света и буквально раздавленный после ее гибели, отправляющийся на войну в надежде найти там смерть.

Такая интерпретация любовных коллизий романа выглядит односторонней и неполной, значительно сужая спектр философских смыслов оригинала, связанных с феноменом любви, в результате чего любовь в данном случае не выступает в качестве особой гносеологической и онтологической категории.

Природа представлена в телесериале достаточно широко, и визуализирована она вполне адекватно. Это достигается во многом за счет натурных съемок в Ясной Поляне. В ленте воспроизведен контраст между урбанистическим пейзажем, окружающим Анну, и естественной деревенской природной средой, в которой протекает жизнь Левина. Метель, которая у Толстого символизирует любовь-страсть Вронского, вспыхнувшую в душе Анны, стала лейтмотивом телефильма. Ею сопровождаются инициальные титры каждой серии. Однако, очевидно, что природа для Сергея Соловьёва – это элемент поэтики романа Толстого и его интермедиальной адаптации, а не особая философско-антропологическая категория.

В телесериале практически постоянно звучит оригинальная дисгармоничная музыка Анны Соловьёвой-Друбич, дочери режиссера и

Татьяны Друбич. Она служит своеобразной иллюстрацией отношений между героями, их любовных. коллизий. В сцене самоубийства Анны Карениной используется оперное пение, а также фольклорные мотивы в современной обработке. По-видимому, они использованы для того, чтобы передать эмоциональное состояние героини перед гибелью.

В целом картина представляет собой экранизацию режиссерской интерпретации книги Л.Н. Толстого, нежели попытку достоверного воссоздания первоисточника, в частности его философских и философско-антропологических смыслов в интермедиальном пространстве кино и телевидения, поэтому надпись в титрах о том, что картина снята по роману Л. Н. Толстого выглядит несколько неправомерно.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проанализировав многосерийные телеверсии романов Л. Н. Толстого «Война и мир» и «Анна Каренина» в интермедиальном и философско-антропологическом аспектах, можно обобщить результаты исследования.

1. Относительно многосерийных телеверсий «Войны и мира»:

– для телефильма Дэвида Дорнхельма характерен объединяющий пафос глобализации, прославление единого европейского пространства, что приводит к извлечению из эпопеи преимущественно пацифистских идей, отсутствует адекватное перенесение на экран философских смыслов произведения;

– в сериале Тома Харпера акцент сделан на демонстрации откровенных любовных сцен, появляются совершенно новые эпизоды, усиливаются те второстепенные смыслы, которые лишь намечены в первоисточнике, философские аспекты игнорируются.

2. Относительно многосерийных телеверсий «Анны Карениной»:

– в телеадаптаци Д. Блэра представлена своего рода «ускоренная прокрутка» событийного плана текста, внимание сосредоточено, с одной стороны, на «любовном треугольнике» (Анна, Каренин, Вронский), с другой – на отношениях Левина и Кити, на демонстрации крепких семейных уз, что отвечает типичным представлениями англичан о ценностях брака, дома, при этом философские смыслы книги остаются за кадром.

– в ленте Сергея Соловьёва, согласно замыслу режиссера, основное внимание уделяется образу Каренина, его страданиям из-за измены Анны, и все философские смыслы и элементы поэтики, связанные с этим, бережно перенесены на экран, в то время как другие составляющие идейно-философского потенциала исходного текста, вследствие индивидуальной авторской трактовки романа, существенно

редуцированы или не выражены.

3. Относительно всех проанализированных телесериалов сделаны выводы:

– медиа телевидения в формате сериала обладает достаточными техническими возможностями для адекватного воспроизведения литературного текста в полном объёме, имея достаточный инструментарий для отражения на экране философских аспектов первоисточника, но сериалы, являясь частью телевизионной медиа индустрии, создаются как коммерческие проекты, удовлетворяющие вкусам массового зрителя, это часто приводит к весьма существенным искажениям исходного текста.

– романы Л. Н. Толстого «Война и мир», «Анна Каренина» чаще становятся предметом интереса западной, а не отечественной телеиндустрии. Авторы зарубежных телеверсий не заботятся о детальном знакомстве с текстом первоисточника, его понимании, нередко ограничиваясь только сценарием, в котором доля исходного текста часто искажена или сведена к минимуму. Используя само имя Толстого для привлечения публики, создатели иностранных телеадаптаций воспроизводят лишь сюжет произведения, причем те его элементы, которые наиболее притягательны для массового зрителя (мелодраматические сцены, любовные коллизии);

– философские смыслы литературного текста в западных телеверсиях оказываются либо значительно редуцированы, либо не выражены, а рождение, смерть, любовь и природа, если они демонстрируются, переходят из разряда онтологических и гносеологических категорий в сюжетный план соответствующей телеверсии. События рождения, смерти и феномен любви часто интерпретируются в натуралистическом аспекте, но следует отметить, что натурализм чужд поэтике романов Толстого, для адекватного

перенесения философского потенциала антропологических категорий в иное интермедиальное пространство только факта их визуализации без перенесения смысловой составляющей недостаточно;

– индивидуальная авторская трактовка романов интерпретирует литературный первоисточник по-своему, в результате чего философские аспекты исходного текста не получают адекватного освещения в адаптациях;

– эпоха создания очередной экранизации неизбежно накладывает на нее свой отпечаток, за счет чего в каждой новой версии исходный текст обретает свое прочтение, в ней происходит актуализация тем, проблем и идей, которые отвечают духу времени создания интермедиальной трансформации.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

С течением времени появляются новые возможности для репрезентации литературных произведений. Во многом это происходит за счет роста и совершенствования медиа. Однако при обработке вербального текста медиа иной природы неизбежна трансформация первоисточника. Это проблема приобретает особую актуальность применительно к творческому наследию Л. Н. Толстого, в котором художественная составляющая неотделима от философской.

Выявление возможностей сохранения философских и антропологических смыслов художественных произведений писателя при их перенесении в пространство визуальных медиа составляет основной результат настоящего научного исследования. Итоги данного научного изыскания следующие:

1. Сделан краткий обзор основных этапов изучения философских взглядов Толстого. Учтены работы, посвящённые этой проблеме, которые были написаны как при жизни классика, так и в наше время.

2. Уточнены некоторые понятия теории интермедиальности. Дано определение этого феномена применительно к литературе, предложена дефиниция понятия «текст» в интермедиальном пространстве.

3. Представлен краткий очерк изучения философско-антропологического аспекта творческого наследия Толстого. проанализировано взаимодействие таких антропологических категорий, как рождение смерть любовь и природа в романах «Война и мир» и «Анна Каренина», а также в повестях «Смерть Ивана Ильича» и «Крейцерова соната». Музыка в этом произведении впервые рассматривается не только как элемент его интермедиальной поэтики, но и как проводник философских воззрений Толстого на проблемы любви и искусства.

4. Осуществлен обзор истории иллюстрирования романа-эпопеи «Война и мир». Проанализированы работы, созданные при непосредственном участии писателя (рисунки М. С. Башилова) или одобренные им (акварели Л. О. Пастернака), и иллюстрации, выполненные советскими художниками (графика Д. А. Шмаринова, колористические зарисовки А. В. Николаева). Учтены графические работы современного иллюстратора «Войны и мира» С. В. Любаева.

5. При обращении к истории воссоздания фрагментов романа «Анна Каренина», отражающих моменты смерти героев, проявления в них чувства любви, их общения с природой, а также изображающих их психологические портреты, в рамках медиа изобразительного искусства подробно проанализированы работы М. А. Врубеля, М. В. Нестерова (младших современников Толстого) и О. Г. Верейского (жившего и творившего в советское время). Иллюстрации Е. М. Бём, Г. М. Манизера, К. И. Рудакова, Н. А. Тырсы, А. Н. Самохвалова, А. А. Алексеева лишь упомянуты как факт создания иллюстраций к произведению.

6. Проведён анализ иллюстративных работ И. Е. Репина, В. М. Басова, И. И. Харькевича (относящихся к повести «Смерть Ивана Ильича»), а также К. Ф. Саксена, Р. Прине, Ю. И. Иванова, Р. В. Писарева, Н. А. Ломакина (воссоздающих эпизоды книги «Крейцерова соната» или написанных по мотивам произведения).

7. Ко всему иллюстративному материала произведений Толстого впервые применены методы интермедиального и философско-антропологического анализа.

8. Процитированы высказывания Толстого о кинематографе, находящемся в то время на начальном этапе развития. Изучены понятия «язык кино» и «экранизация». Их исследование проведено в исторической перспективе. Приведены мнения об этих концептах кинематографистов, писателей, литературоведов и киноведов. Даны

рабочие определения этих понятий применительно к теории интермедиальности.

9. Сделан краткий обзор киноверсий романа-эпопеи «Война и мир», снятых в эпоху немого кино. Проведен подробный комплексный анализ кинофильмов «Война и мир» Кинга Видора и Сергея Бондарчука, особое внимание уделено воссозданию философских мотивов и антропологических категорий в экранизациях Толстовской эпопеи.

10. Представлен очерк экранизации романа «Анна Каренина». Детальному исследованию подвергнуты одноимённые фильмы Кларенса Брауна, Жюльена Дювивье, Александра Зархи, Бернарда Роуза и Джо Райта. Иными словами, объектом изучения стали не только классические адаптации произведения, но и кинокартины созданные в наше время.

11. Осуществлен анализ онтологических и гносеологических мотивов любви и смерти в фильме Александра Кайдановскго «Простая смерть», созданном по мотивам повести «Смерть Ивана Ильича» и кинокартины Михаила Швейцера и Софьи Милькиной «Крейцерова соната» – классической адаптации литературного первоисточника.

12. Изучаемый кинематографический материал впервые исследован в целостно исследован в итермемедиальном и философско-антропологических аспектах.

13. Феномен телесериала проанализирован как явление взаимодействия вербального медиа литературы и многофункционального визуального медиа телевидения.

14. Многосерийные телевизионные фильмы Роберта Дорнхельма и Тома Харпера по мотивам эпопеи «Война и мир» впервые рассмотрены с точки зрения воссоздания или игнорирования в них рождения, смерти, любви и природы, которые в данных телеверсиях утрачивают свой философский статус.

15. Проанализированные адаптации романа «Анна Каренина» в формате телесериала рассматриваются в философско-антропологическом аспекте. выявляются причины трансформации онтологических и гносеологических смыслов по сравнению с исходным текстом книги.

16. Жанр телесериала, с формальной точки зрения, наиболее пригодный для репрезентации философского потенциала эпических произведений Толстого, в действительности часто используется как медийный продукт, удовлетворяющий вкусам массовой зрительской аудитории.

Синтез интермедиального и философско-антропологического подходов в исследованиях художественного творчества Толстого представляется перспективным направлением научных изысканий в области русской литературы, поскольку он открывает новые возможности для интерпретации произведений писателя-мыслителя и вместе с тем ставит вопрос о корректном перенесении исходного литературного материала в иную медиа среду.

Библиография

1. Толстой, Л. Н. Полное собрание сочинений в 90 т. Юбилейное издание [Текст] / Л. Н. Толстой. – М. – Л.: Художественная литература, 1928–1958. – Т. 9, 10, 11, 12, 18, 19, 26, 27, 30, 55, 61, 64, 65, 83.
2. Толстой, Л. Н. Рассказы о животных [Текст] / Л. Н. Толстой. – М.–Л.: Academia, 1932. – 32 с. – Илл. В. А. Фаворского.
3. Толстой, Л. Н. Война и мир в 3-х томах [Текст] / / Иллюстрированное собрание сочинений Л. Н. Толстого в 10-ти томах /Л. Н. Толстой. – М.: Издательство товарищества И. Д. Сытина, 1912 – 1915. – Илл. А. П. Апсита.
4. Толстой, Л. Н. Война и мир [Текст] // Собрание сочинений в 20 т. / Л. Н. Толстой . – М.: Академия художеств СССР, 1960. –
Илл. Д. А. Шмаринова.
5. Толстой, Л. Н. Война и мир [Текст] // Библиотека всемирной литературы /Л.Н. Толстой. – М.: Художественная литература, 1968. – Илл. Д. А. Шмаринова.
6. Толстой, Л. Н. Анна Каренина в 2-х т. [Текст] / Под ред. П. И. Бирюкова / Л. Н. Толстой. – М.: Товарищество И. Д. Сытина, 1914. – Т. 1 – 336 с. – Т. 2. – 291 с. – Илл. А. В. Моравова, А. М. Корина, М. И. Щеглова.
7. Толстой, Л. Н. Анна Каренина в 2-х т. [Текст] / Л. Н. Толстой. – М.: Художественная литература, 1953. – 946 с. – Илл. А. Н. Самохвалова.
8. Толстой, Л. Н. Анна Каренина [Текст] / Л. Н. Толстой. – М.: Художественная литература, 1976. – 960 с. – Илл. О. Г . Верейского.
9. Толстой, Л. Н. Смерть Ивана Ильича /Л. Н. Толстой. – М.: Художественная литература, 1983. – 304 с. – Илл. И. И. Харькевича.
10. Толстой, Л. Н. Крейцерова соната [Текст] / Л. Н. Толстой. – М.: Пан Пресс, 2010. – 269 с. – Илл. Ю. В. Иванова.
11. Толстой, Л. Н. Семейное счастье. Крейцерова соната [Текст] / Л. Н. Толстой. – Харьков: Книжный клуб «Клуб семейного досуга», 2011. – 384 с. – Илл. Н. А. Ломакина.
12. Толстой, Л. Н. Сборник рассказов [Электронный ресурс]/ Л. Н. Толстой. – Режим доступа: URL: http://illustrators.ru/illustrations/432462. (Дата обращения: 07. 03. 2016). – Илл. Р. В. Писарева.
13. Айтматов, Ч. Т. Из творческого опыта [Текст] // Что такое язык кино / ВНИИ киноискусства Госкино СССР; Редкол.: Е. С. Громов, В. С. Соколов, Л. К. Козлов. Что такое язык кино. – М.: Искусство, 1989. – С. 189 – 240 с.
14. Айхенвальд, Ю. И. Лев Толстой [Текст] // Силуэты русских писателей / Ю. И. Айхенвальд. – М.: Республика, 1994. – 592 с.
15. Акопов, А. З. Особенности отечественного телесериала 2000-х годов [Электронный ресурс] / А. З. Акопов. – Режим доступа: URL: www.ipk.ru/index.php?id=2317 . (Дата обращения: 23.10.2016 г.).

16. Александр Кайдановский. В воспоминаниях и фотографиях /Составитель – Е. Цымбал. – М.: Искусство, 2002. – 264 с.
17. Андроников, И. Л. Я хочу рассказать вам… /И. Л. Андроников. – М.: Советский писатель, 1971.– С. 553. – 576 с.
18. «Анна Каренина»: иллюстрации [Электронный ресурс] / Материалы виртуальной выставки ТПГУ им. Л. Н. Толстого. – Режим доступа: URL: http://www.tsput.ru/fb/Virtyal_vist/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%BD%D0%B0/index.html#5 (Дата обращения: 25. 03. 2016).
19. Аннинский, Л. А. [Текст] Лев Толстой и кинематограф / Л. А. Аннинский. – М.: Искусство, 1980. – С. 157,159, 167, 244. – 288 с.
20. Аннинский, Л. А. Лев Толстой и мы с вами [Электронный ресурс] / Л. А. Аннинский. – Режим доступа: URL: http://www.kino-teatr.ru/kino/art/kino/550/ . (Дата обращения: 21. 02. 2017).
21. Аннинский, Л. А. О художниках- иллюстраторах романа Л. Н. Толстого «Война и мир» [Электронный ресурс] / Л. А. Аннинский. – Режим доступа:URL: http://www.1812panorama.ru/virtual/anninsky.html. (Дата обращения: 23.12. 2015).
22. Арефьев, Е. Британскую «Войну и мир» растащили на «ляпы» / Е. Арефьев // Комсомольская Правда (Федеральный выпуск). – 10 мая 2016.
23. Асеева, С. А. Иллюстрация М. А. Врубеля к роману Л. Н. Толстого «Анна Каренина» как феномен интермедиальности [Текст] // Наука о человеке: гуманитарные исследования / С. А. Асеева. – 2015. – №3 (21), сентябрь. – С. 24 – 29с.
24. Асмус , В. Ф. Мировоззрение Толстого [Текст] // Лев Толстой / В. Ф. Асмус . – М.: Издательство АН СССР, 1961. – Кн. 1. – С. 35—102.
25. Бабаев, Э. Г. «Анна Каренина» Л. Н. Толстого [Текст] / Э. Г. Бабаев. – М.: Художественная литература, 1978. – 158 с.
26. Баринова, А. Интересные факты о сериале BBC «Война и мир» [Электронный ресурс] / А. Баринова. – Режим доступа: URL: http://www.marieclaire.ru/afisha/interesnyie-faktyi-o-seriale-bbc-voyna-i-mir-/ . (Дата обращения: 02. 12. 2016).
27. Барт, Р. Смерть автора [Электронный ресурс] / Р. Барт. – Режим доступа: URL: http://philology.ru/literature1/barthes-94e.htm . (Дата обращения: 20.06. 2016).
28. Баршт, К. А. О типологических взаимосвязях литературы и живописи (на материале русского искусства XIX века) [Текст] // Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XX в. / К. А. Баршт. – Л.: Наука, 1988. – С. 5-48.
29. Бахтин, М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин. – Режим

доступа:URL:
http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/Baht_PrT.php (Дата обращения: 20. 06. 2016).
30. Бениамин Моисеевич Басов (Вениамин Матвеевич Басов) // Советская живопись / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://www.sovjiv.ru/painters/basov.
31. Бесплатное приложение к журналу «Север» на 1893г., альбом акварелей, Война и мир, Толстой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://blog.i.ua/community/1952/1173121/. (Дата обращения: 24.11.2015г.).
32. Библиографический словарь «Художники народов СССР» в 6-ти томах [Текст] /Сост. О. Е. Вальцебург. – М.: Искусство, 1970 – 1983. – Т. 1, с. 182. – 2018 с.
33. Бирюков, П. И. Из переписки М. С. Башилова с Л. Н. Толстым [Текст] // Голос Минувшего /П. И. Бирюков. – 1913. – № 9. – С. 265 – 270.
34. Бондарчук, С. Ф. Желание чуда [Текст] / С. Ф. Бондарчук. – М.: Молодая гвардия, 1984. – С. 189. – 223 с.
35. Бондарчук, С. Ф. Интервью // История создания фильма «Война и мир» С. Бондарчука [Электронный ресурс] / С. Ф. Бондарчук. – Режим доступа: URL: http://1001material.ru/15407.html . (Дата обращения: 21. 02. 2017).
36. Борисова, В., Дмитриенко, А. Александр Алексеев и его иллюстрации к «Анне Карениной» [Текст] // Толстой, Л. Н. Анна Каренина в 2-х томах / Л. Н. Толстой. – СПб.: Вита Нова, 2010. – 1296 с. – Илл. А. А. Алексеева.
37. Бочаров, С. Г. Роман Л. Толстого «Война и мир» [Текст] / С. Г. Бочаров. – М.: Художественная литература, 1987. – 158 с.
38. Брандис, Е. Л. Н. Толстой иллюстрирует Жюля Верна [текст] // Наука и жизнь/ Е. Брандис. – 1978. – № 9. – С. 53–57.
39. Бродский, И. А. Константин Рудаков. Графика [Текст] / И. А. Бродский. – М.: Советский художник, 1985. – 214 с.
40. Булгаков, В. Ф. Толстой и кино [Текст] // О Толстом / В. Ф. Булгаков. – Тула: Приокское книжное издательство, 1978. – С. 105. – 479 с.
41. Булгаков, С. Н. Простота и опрощение [Текст] // О религии Льва Толстого / С. Н. Булгаков. – М.: Путь, 1912. – С. 114 – 141.
42. Бунин, И. А. Освобождение Толстого[Текст] / И. А. Бунин. – Париж: ИМКА-ПРЕСС, 1937. – С.188. – 254с.
43. Вартанов, А. С. Образы литературы в графике и кино [Текст] / А. С. Вартанов. – М.: Издательство АН СССР, 1961. – 312 с.
44. Верейский, О. Г. Встречи в пути / О. Г. Верейский. – М.: Искусство, 1988 – С. 10, С. 152, 159. – 223 с.
45. Видор, К. // Уолкер. А. Одри Хепберн [Электронный ресурс] / А. Уолкер. – Режим доступа: URL:

http://modernlib.ru/books/uolker_aleksandr/odri_hepbern_biografiya/read/ . (Дата обращения: 20. 02. 2017).
46. Вилькошевский, П. В. Судьба «Крейцеровой сонаты» Л. Н. Толстого [Текст] // Труды Самаркандского гос. пед. ин-та / П. В. Вилькошевский. – Вып. 1, 1940. – Т. 2. – 28 с.
47. Волкова, А. Наташа Ростова: зовите ее Натали [Электронный ресурс] / А. Волкова. – Режим доступа: URL: http://www.wday.ru/stil-zhizny/kultura/id-5508/ (Дата обращения: 05. 11. 2016).
48. Волохова, Н. В. «Путь смерти» Л.Н. Толстого (Категория смерти в его религиозно-нравственной философии)[Текст] // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия / Н. В. Волохова. – 2000. – №3. – С. 84 – 98.
49. Врубель, А. А. Воспоминания [Текст] // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике /Составители: Э. П. Гомберг-Вержбинская, Ю. Н. Подкопаева, Ю. В. Новиков. – Л.: Искусство, 1976. – С. 146. – 384 с.
50. Врубель, М. А. Переписка. Письма М. А. Врубеля [Текст] // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике /Составители: Э. П. Гомберг-Вержбинская, Ю. Н. Подкопаева, Ю. В. Новиков. – Л.: Искусство, 1976. – С. 95. – 384 с.
51. Галаган, Г. Я. Л. Н. Толстой. Художественно-этические искания [Текст] / Г. Я. Галаган. – Л.: Наука, 1981. – С. 91.– 176 с.
52. Галеев, И. И. Константин Иванович Рудаков (1891-1949). Графика, живопись [Текст] / И. И. Галеев. – М.: Галеев-Галерея, 2015. –288 с.
53. Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования [Текст] / И. Р. Гальперин. – М.: Ком Книга, 2006. – С. 18. – 144 с.
54. Ге, Е. И. Последние годы жизни Врубеля [Текст] // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике / Составители: Э. П. Гомберг-Вержбинская, Ю. Н. Подкопаева, Ю. В. Новиков. – Л.: Искусство, 1976. – С. 269 – 270. – 384 с.
55. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика в 4-х т. [Текст] / Г. В. Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1968 – 1973. – Т. 3. – С. 355. – 623 с.
56. Гейер, Вилли. Биография [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://antiques.haus/%D0%B1%D0%B8%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D1%8F?n=43870_%D0%B3%D0%B5%D0%B9%D0%B3%D0%B5%D1%80-%D0%B2%D0%B8%D0%BB%D0%BB%D0%B8. (Дата обращения: 06. 03. 2016).
57. Герасимов, С. А. Из творческого опыта [Текст] // Что такое язык кино / ВНИИ киноискусства Госкино СССР; Редкол.: Е. С. Громов, В. С. Соколов, Л. К. Козлов. Что такое язык кино. – М.: Искусство, 1989. – С. 194. – С. 196. – 240 с.
58. Герасимова, Д. Бём Елизавета Меркурьевна «Жизнь в силуэтах» [Электронный ресурс] /Д. Герасимова. – Режим доступа: URL:

http://bibliogid.ru/khudozhniki/767-bjom-elizaveta-merkurevna (Дата обращения: 03.02.2016).
59. Глыба, К. Исполнитель роли Пьера Безухова Пол Дано: «Лев Толстой не дает ответы – он ставит вопросы / К. Глыба // Комсомольская правда (Нижний Новгород) . – 18 мая 2016 г.
60. Гольденвейзер. А. Б. Вблизи Толстого [Электронный ресурс] / А. Б. Гольденвейзер. – Режим доступа: URL: http://bookscafe.net/read/goldenveyzer_aleksandr-vblizi_tolstogo_zapiski_za_pyatnadcat_let-243419.html#p101.(Дата обращения: 09. 02. 2017).
61. Гомберг-Вержбинская, Э. П., Подкопаева Ю. Н. М. А. Врубель в его переписке и воспоминаниях современников [Текст] // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике / Составители: Э. П. Гомберг-Вержбинская, Ю. Н. Подкопаева, Ю. В. Новиков. – Л.: Искусство, 1976. – С. 269 – 270. – 384 с.
62. Государственный мемориальный и природный заповедник «Музей-усадьба Л. Н. Толстого ''Ясная Поляна''» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://ypmuseum.ru/component/igallery/nememorialnaya-kollekciya/l-n-tolstoy-v-illustratsiakh-tyrsy-i-rudakova.html (Дата обращения: 11.12.2015).
63. Громова-Опульская, Л. Д. Лев Николаевич Толстой: материалы к биографии с 1886 по 1892 [Текст] / Л. Д. Громова-Опульская. – М.: Наука, 1979. – 284 с.
64. Гудзий, Н. К. Лев Толстой. Критико-биографический очерк [Текст] / Н. К. Гудзий. – М.: Художественная литература, 1960. – 212 с.
65. Гуральник, У. А. Русская литература и советское кино. Экранизация классической прозы как литературоведческая проблема [Текст] / У. А. Гуральник. – М.: Наука, 1968.– С. 7.–432 с.
66. Густафсон, Р. Ф. Обитатель и чужак. Теология и художественное творчество Льва Толстого [Текст] / Р. Ф. Густафсон. – СПб.: Академический проект, 2003. – 480 с.
67. Деррида, Ж. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму [Текст] / Ж. Деррида.– М.: Прогресс, 2000. – 536 с.
68. Днепров, В. Д. Искусство человековедения из художественного опыта Льва Толстого [Текст] / В. Д. Днепров. – Л.: Советский писатель, 1985. – С. 407 – 408. – 288 с.
69. Добкин, С. Ф. Оформление книги. Редактору и автору [Текст] / С. Ф. Добкин. – М.: Книга, 1985. – 208 с.
70. Достоевский, Ф. М. Дневник писателя [Текст] // Собрание сочинений в 9 томах, т. 9 в 2 кн. / Ф. М. Достоевский. – М.: Астрель. АСТ, 2007. – Т. 9. – Кн. 2. – С. 222 – 224. – 528 с.
71. Дробышева, Т. А., Валиев, М. Т. Карл Федорович Саксен [Электронный режим]/ Т. А. Дробышева, М. Т. Валиев. – Режим доступа: URL:

http://www.kmay.ru/sample_pers.phtml?n=2768 . (Дата обращения: 06. 03. 2016).
72. Дурылин, С. Н. Нестеров [Текст] / С. Н. Дурылин. – М.: Молодая гвардия, 1976. – 560 с.
73. Дьяков, Л. А. Гюстав Доре [Текст] / Л. А. Дьяков. – М.: Искусство, 1983. – 136 с.
74. Елышевская, Г. Рудаков Константин Иванович [Текст] //Сто памятных дат. Художественный календарь на 1991 год /Г. Елышевская. – М.: Советский художник, 1990.
75. Ершова, О. Е., Поповкина, Т. К. Первые иллюстраторы произведений Л. Н. Толстого [Текст] / О. Е. Ершова, Т. К. Поповкина. – М.: Изобразительное искусство, 1978. – 96 с.
76. Ждан, В. Н. Эстетика экрана и взаимодействие искусств [Текст] /В. Н. Ждан. – М.: Искусство, 1987. – С 14. – 494 с.
77. Жданов, В. А. От «Анны Карениной» к «Воскресению» [Текст] / В. А. Жданов. – М.: Книга, 1968. – 280 с.
78. Зайцева, Н. В. Нестеров М. В. [Текст] // Л. Н. Толстой. Энциклопедия / Сост. Н. И. Бурнашёва. – М.: Просвещение, 2009. – С. 765. – 848 с.
79. Зальцберг, Э., Пастернак, Ж. Биография отца. Вступительная статья, публикация, комментарии Эрнста Зальцберга [Электронный ресурс] // Семь искусств /Э. Зальцберг, Ж. Пастернак. – 2011. – № 10(23). – Режим доступа: URL: http://7iskusstv.com/2011/Nomer10/Zaltsberg1.php . (Дата обращения: 24.11,2015 г.).
80. Зархи, А. Г. Интервью. Из архива Госфильмофонда [Электронный ресурс] / А. Г. Зархи. – Режим доступа: URL: http://www.gosfilmofond.ru/anna_karenina. (Дата обращения: 06. 10. 2016).
81. Зеньковский, В. В. Проблема бессмертия у Толстого [Текст] // О религии Льва Толстого / В. В. Зеньковский. – М.: Путь, 1912. – С. 32, 35, 42, 46, 47. – С. 27 – 58.
82. Иванов Юрий Валентинович, художник. Биография [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://artru.info/ar/6938/ (Дата обращения: 06. 03. 2016).
83. Ильин, И. П. Интертекстуальность //Постмодернизм. Словарь терминов [Электронный ресурс] / И. П. Ильин. – Режим доступа: URL: http://www.terme.ru/dictionary/179/word/intertekstualnost (Дата обращения: 17. 06. 2016).
84. Интервью с Джеймсом Нортоном о «Войне и мире» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: https://norton-addiction.tumblr.com/post/139496767586/%D0%B8%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B2%D1%8C%D1%8E-%D1%81-%D0%B4%D0%B6%D0%B5%D0%B9%D0%BC%D1%81%D0%BE%D0%BC

-
%D0%BD%D0%BE%D1%80%D1%82%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%BC-%D0%BE-%D0%B2%D0%BE%D0%B9%D0%BD%D0%B0-%D0%B8-%D0%BC%D0%B8%D1%80 (Дата обращения: 02. 12. 2016).
85. Иоганн Себастьян Бах (хоральная прелюдия фа-минор) [Электронный ресурс[/ Режим доступа: URL: http://artpolitinfo.ru/i-s-bah-horalnaya-prelyudiya-fa-minor/ . (Дата обращения: 02. 04. 2016).
86. Исаева, Е. Как граф Толстой слышал Бетховена или почему все-таки «Крейцерова соната» [Электронный ресурс] / Е. Исаева // Израиль XXI век. Музыкальный журнал.– 2012. – № 32 (март). – Режим доступа: URL: http://www.21israel-music.com/Kreizerova_sonata.htm. [Дата обращения: 17. 01. 2016];
87. Кабанова, О. С любовью к нам… /О. Кабанова // Ведомости. – 10. 05. 2016. – № 4070.
88. Каменский, А. А. Орест Георгиевич Верейский [Текст]/ А. А. Каменский. – М.: Советский художник, 1960. – 204 с.
89. Катаев, В. Б. Метаморфозы текста: русский роман и интермедиальность [Текст] // Научные доклады филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. – 2006. – Выпуск 6. – С. 32, 33. –
С. 32–39.
90. Квитко, Д. Ю. Философия Толстого [Текст] / Д. Ю. Квитко. – М.: Коммунистическая академия, 1930. – С. 207.
– 227 с.
91. Клокова, Л., Бурый, А. Двадцать карандашей для «Войны и мира» Альбомы с иллюстрациями [Электронный ресурс] /Л. Клокова, А. Бурый // Русский мир. RU. – 2012.–Сентябрь(№9) /Л.Клокова, А. Бурый. – Режим доступа: URL:
http://www.russkiymir.ru/media/magazines/article/99810/. (Дата обращения: 23.12.2015).
92. Книжная графика Романа Писарева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL:
http://nnm.me/blogs/detvora/knizhnaya_grafika_romana_pisareva/. (Дата обращения: 06. 03. 2016).
93. Коган, Д. З. М. А. Врубель [Электронный ресурс] / Д. З. Коган. – Режим доступа: URL: http://mreadz.com/new/index.php?id=270753&pages=12 (Дата обращения: 12. 04. 2015).
94. Кольцова, Л. А. Художественная иллюстрация в России середины XIX века. М. С. Башилов и его современники [Текст] / Л. А. Кольцова. – М.: Галарт, 2008. – С. 19. – 320 с.
95. Коновалов, Э. Г. Г. М. Манизер [Текст] // Новый полный биографический словарь русских художников. Серия: Шедевры мирового искусства / Э. Г. Коновалов. – М.: Эксмо, 2008. – 576 с.

96. Корсаков, Д. Сергей Соловьёв «Ради ''Анны Карениной'' я заложил свою квартиру!»/ Д. Корсаков// Комсомольская правда (Федеральный выпуск). – 4 марта 2013 года.
97. Косиков, Г. К. Текст // Современная западная философия. Энциклопедический словарь [Текст] / Г. К. Косиков. – М.: Культурная революция, 2009. – С. 188. – 392 с.
98. Кричевская, Е. Художник Пастернак иллюстрирует Льва Толстого, свою семью и всю Россию [Электронный ресурс] / Е. Кричевская. – Режим доступа: URL: http://www.greekorbis.gr/%D1%87%D0%B8%D1%82%D0%B0%D0%BB%D0%BA%D0%B0-greekorbis/%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%BE%D1%82%D0%B4%D0%B5%D0%BB-greekorbis/718-%D0%B7%D0%B5%D1%80%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D0%BE-%D1%80%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%B8-150-%D0%BB%D0%B5%D1%82-%D1%81%D0%BE-%D0%B4%D0%BD%D1%8F-%D1%80%D0%BE%D0%B6%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F-%D0%BB%D0%B5%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%B4%D0%B0-%D0%BF%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BA%D0%B0 (Дата обращения: 24.11.2015г.).
99. Кузина, Л. Н. Толстой о проблеме «синтеза» искусств [Текст] // Толстой и наше время / Л. Н. Кузина. – М.: Наука,1978. – С. 117. – 368 с.
100. Купреянова, Е. Н. Эстетика Толстого [Текст] / Е. Н. Купреянова. – М.–Л.: Наука, 1966. – С. 45, 138. – 324 с.
101. Кучкина, О. Татьяна Друбич: «Я сыграла жену Каренина – Янковского…» / О. Кучкина // Комсомольская правда (Нижний Новгород). – 7 июня 2009 года.
102. Лебедев, В. Б. Художница Елизавета Меркурьевна Бем [Иллюстрированный каталог почтовых открыток] / В. Б. Лебедев. – М.: Восточный горизонт, 2001. – 67 с.
103. Леви-Стросс, К. Структурная антропология [Текст] / К. Леви-Стросс. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. – С. 109, 111, 113, 122, 123. – 512с.
104. Левинг Ю. Идеология травмированного глаза, или Как убить Анну Каренину нежно [Текст] // Новое литературное обозрение. – 2014. – № 1. – С.75– 102.
105. Ленин, В. И. Лев Толстой, как зеркало русской революции [Текст] // Статьи о Толстом / В. И. Ленин. – М.: Художественная литература, 1988. – С. 6, 8. – 159с.
106. Леонтьев, К. Н. О романах Л. Н. Толстого. Анализ, стиль и веяние (критический этюд)[Электронный ресурс] / К. Н. Леонтьев. – Режим доступа: URL: http://az.lib.ru/l/leontxew_k_n/text_0130oldorfo.shtml. (Дата обращения: 11. 05. 2015);

107. Лессинг, Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии[Текст] / Г. Э. Лессинг Избранные произведения. – М.: Художественная литература, 1953. – С. 424, 457, 475. – 640 с.
108. Линков, В. Я. Бытие к бессмертию. Книга о Льве Толстом [Текст] / В. Я. Линков. – М.: Либроком, 2014. – 200 с.
109. Линков, В. Я. Наташа Ростова (« живая жизнь ») [Текст] // «Война и мир» Л. Толстого / В. Я. Линков. – М.: МГУ, Высшая школа, 2003. – С. 85. – С. 84 – 86.
110. Линков В. Я. Победа над смертью (Л. Н. Толстой «Война и мир») [Текст] //История русской литературы XIX века в идеях / В. Я. Линков. М.: Издательство Московского университета, 2008. – С. 85 – 86. – 192 с.
111. Литературный Энциклопедический словарь [Текст]. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 436. – 752 с.
112. Ломунов, К. Н. Эстетика Льва Толстого [Текст] / К. Н. Ломунов. – М.: Современник, 1972. – 479 с.
113. Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста [Текст] / Ю. М. Лотман. – Л.: Просвещение, 1972. – С. 12. – 270 с.
114. Лотман, Ю.М. Избранные статьи в трех томах // Статьи по семиотике и топологии культуры [Текст] / Ю. М. Лотман. – Таллинн: Александрия,1992–1993. – С. 129, 130, 131. – 472 с.
115. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики [Электронный ресурс] / Ю. М. Лотман. – Режим доступа: URL: http://lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt . (Дата обращения: 10. 01. 2017).
116. Лоусон, Д. Г. Фильм – творческий процесс, или язык и структура фильма [Текст] / Д. Г. Лоусон. – М.: Искусство, 1965. – С. 235. – 468 с.
117. Лукьянец, И. В. Проблемы европейского пейзажа и пейзаж у Ж.- Ж. Руссо и Л. Н. Толстого [Текст] // Яснополянский сборник. Стати, материалы, публикации. – Тула: Издательский дом «Ясная Поляна», 2008. – С. 15–25.
118. Луман, Н. Медиа коммуникации [Текст] / Н. Луман. – М.: Логос, 2005. – 280 с.
119. Луман, Н. Реальность массмедиа / Н. Луман. – М.: Праксис, 2005. – С. 9–10. – 256 с.
120. Лурье, Я. С. После Льва Толстого: Исторические воззрения Толстого и проблемы XX века [Текст] / Я. С. Лурье. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1993. – 167 с.
121. Маклюэн, М. Галактика Гутенберга: Становление человека печатающего [Текст] / М. Маклюэн. – М.: Академический проект, 2015. – 448 с.
122. Маклюэн, Г. М. Понимание медиа: внешние расширения человека / Г. М. Маклюэн. – М.–Жуковский: Канон-Пресс-Ц, Кучково поле, 2003. – С. 9. – 464 с.

123. Маневич, И. М. Кино и литература [Текст] / И. М. Маневич. – М.: Искусство, 1966. – 239 с.
124. Мардов, И. Б. Лев Толстой на вершинах жизни [Текст] / И. Б. Мардов. – М.: Прогресс-Традиция, 2003. – С. 38, 52. – 440 с.
125. Мартен, М. Язык кино [Текст] / М. Мартен. – М.: Искусство, 1959. – С. 17, 20, 23-24.–292 с.
126. Маяковский, В. В. ПСС в 13 т. [Текст] / В. В. Маяковский. – М.: Художественная литература, 1955. – Т. 1. С. 277. – 464 с.
127. Мелешко, Е. Д. Философия непротивления Л.Н. Толстого: аргументы разума и аргументы жизни [Текст] // Толстой и современный мир. Сб. научных статей в 2 частях. Часть 1. Идеи Л. Н. Толстого в контексте современной эпохи /Е. Д. Мелешко. – Тула: Издательство ТГПУ им. Л. Н. Толстого, 1998. – С. 8 – 25. – 212 с.
128. Мережковский, Д. С. Л. Толстой и Достоевский [Текст] / Д. С. Мережковский. – М.: Наука, 2000. – 588 с.
129. Мильдон, В. И. Новый Лаокоон, или о границах кино и литературы: эстетика экранизации [Текст] /В. И. Мильдон. – М.: Росспэн, 2007. – С. 8, 14. – 224 с.
130. Михайловский, Н. К. Десница и шуйца Л. Н. Толстого; Ф. М. Достоевский – жестокий талант [Текст] / Н. К. Михайловский. – М.: КРАСАНД, 2010. – С. 108. – 208 с.
131. Михалков, Н. С. Из творческого опыта [Текст] // Что такое язык кино / ВНИИ киноискусства Госкино СССР; Редкол.: Е. С., В. С. Соколов, Л. К. Козлов. Что такое язык кино. – М.: Искусство, 1989. – С. 214, 215, 219. – 240 с.
132. Набоков, В. В. Лекции по русской литературе [Текст] / В. В. Набоков. –СПб.: АЗБУКА-КЛАССИКА, 2010. – С. 219 – 220. – 448 с.
133. Найтли, К. Я – типичная Анна Каренина [Электронный ресурс] / К. Найтли. – Режим доступа: URL: https://afisha.mail.ru/stars/articles/36559/.(Дата обращения:15.02. 2017).
134. Наумкина, Ю. А. Внутритекстовая связь литературы и изобразительного искусства как педагогическая проблема [Текст] // Методика обучения и воспитания. Педагогический журнал/ Ю. А. Наумкина. – 2011. – №1. – С. 53 – 66.
135. Некрасов И. А. Антропологическая концепция Л. Н. Толстого [Текст] // Толстой и современный мир. Сб. научных статей в 2 частях. Часть 1. Идеи Л. Н. Толстого в контексте современной эпохи / И. А. Некрасов. – Тула: Издательство ТГПУ им. Л. Н. Толстого, 1998. – С. 25 – 31. – 212 с.
136. Нестеров, М. В. Воспоминания [Текст] /М. В. Нестеров. – М.: Советский художник, 1985. – С. 351. – 432 с.
137. Нестеров, М. В. Из писем [Текст] / М. В. Нестеров. – Л.: Искусство, 1968. – С. 13. – 451 с.

138. Нечаев, А. Сергей Соловьёв «Съемки ''Анны Карениной'' были форменным маразмом» / А. Нечаев //Комсомольская правда (Федеральный выпуск). – 31 июля 2011 года.
139. Николаев, А. В. Автобиография [Электронный ресурс] / А. В. Николаев. – Режим доступа: URL: http://www.1812panorama.ru/virtual/avtobio-nik.html (Дата обращения: 22.12.2015).
140. Николаев, А. В. Л. Н. Толстой «Война и мир». [Альбомы с иллюстрациями] / А. В. Николаев. – М.: Изобразительное искусство, 1972 – 1977, выпуск 1-4.
141. Николай Александрович Ломакин (биографическая справка) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://osmerkinmuseum.kr.ua/ex/avt54-1_r.html. (Дата обращения: 06. 03. 2016).
142. Никонова, И. И. Нестеров [Текст] / И. И. Никонова. – М.: Искусство, 1989. – 231 с.
143. Павлов, И. Н. Жизнь русского гравера [Текст] /И. Н. Павлов. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1963. – 302с.
144. Пастернак, Л. О. Записи разных лет [Текст] /Л. О. Пастернак. – М.: Советский художник, 1975. – С. 176, 178. – 286 с.
145. Петрова, С. А. Интермедиальная специфика повести Л. Н. Толстого «Крейцерова соната» [Текст] / С. А. Петрова // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. – 2011. – №1(17). – С. 116–122.
146. Погожева, Л. П. Из книги в фильм [Текст] / Л. П. Погожева. – М.: Искусство, 1961. – 67 с.
147. Полтавец, Е. Ю. Мифопоэтика «Войны и мира» Л. Н. Толстого [Текст] / Е. Ю. Полтавец. – М.: Ленанд, 2015. – 224 с.
148. Потапов, И. Сергей Соловьёв: « Татьяна Друбич очень похожа на Анну Каренину »/ И. Потапов // Известия. – 5 апреля 2006 года.
149. Райт, Д. Интервью [Электронный ресурс] / Д. Райт. – Режим доступа: URL: http://www.ovideo.ru/detail/38928 . (Дата обращения: 15. 02. 2017).
150. Репин, И. Е. Письма И. Е. Репина. И. Е. Репин и Л. Н. Толстой. 1. Переписка с Л. Н. Толстым и его семьей [Текст] / И. Е. Репин. – М.-Л.: Искусство, 1949. – С. 14. – 147 с.
151. Ролан, Р. Жизнь Толстого [Текст] // Жизни великих людей / Р. Ролан. – М.: Высшая школа, 1985. – 336 с.
152. Роуз, Б. Интервью от 12 ноября 2013 г. [Электронный ресурс] /Б. Роуз. – Режим доступа: http://vozduh.afisha.ru/archive/bernard-rose-o-tolstom/ . (Дата обращения: 06. 10. 2016).
153. Руднев, В. П. [Текст] Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – М.: Языки русской культуры, 1999. – С. 355. – 384 с.

154. Рязанов, Э. А. Из творческого опыта [Текст] // Что такое язык кино / ВНИИ киноискусства Госкино СССР; Редкол.: Е. С. Громов, В. С. Соколов, Л. К. Козлов. Что такое язык кино. – М.: Искусство, 1989. – С. 227. – С. 223. – 240 с.
155. Сазонова, К., Баршова, И. Александр Николаевич Самохвалов [Текст] / К. Сазонова, И. Баршова. – Л.: Художник РСФСР, 1963. – 106 с.
156. Самойлова, Т. Е. Интервью. Из архива Госфильмофонда [Эектронный ресурс] / Т. Е. Самойлова. – Режим доступа: URL: http://www.gosfilmofond.ru/anna_karenina .(Дата обращения: 06.10.2016).
157. Самохвалов, А. Н. Мой творческий путь [Текст] / А. Н. Самохвалов. – Л.: Художник РСФСР, 1977. – 320 с.
158. Саппак, В. С. Телевидение и мы [Электронный ресурс] /В. С. Саппак. – Режим доступа: URL: http://www.studfiles.ru/preview/5109901/page:6/й (Дата обращения: 02. 12. 2016).
159. Сериал «Война и мир»: интервью с Лили Джеймс [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://twilightrussia.ru/news/serial_vojna_i_mir_intervju_s_lili_dzhejms/2015-12-14-38534 . (Дата обращения: 02. 12. 2016).
160. Сидоров, А. А. И. Е. Репин [Текст] //Рисунок русских мастеров. Вторая половина XIX века /А. А. Сидоров. – М. – Л.: Издательство Академии наук СССР, 1960. – 560 с.
161. Сливицкая, О. В. «Человек Толстого» как динамическое тождество [Текст] // Философия России первой половины Х Х века / под ред. А. А. Гусейнова, Т. Г. Щедриной. – М.: РОСПЭН, 2014. – С. 110–130.
162. Словарь терминологии тартусско-московской семиотической школы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://diction.chat.ru/ (Дата обращения: 19. 06. 2016).
163. Соссюр, Ф. Курс общей лингвистики [Текст] / Ф. Соссюр. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1999. – 432 с.
164. Страхов, Н. Н. Война и мир. Сочинение гр. Л. Н. Толстого. Томы I, II, III и IV. Статья первая [Электронный ресурс] / Н. Н. Страхов. – Режим доступа: URL: http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/kritika-o-tolstom/strahov-sochineniya-tolstogo/statya-pervaya.htm. (Дата обращения: 15. 05. 2015).
165. Сурис, Б. Н. А. Тырса [Текст] // Искусство книги. Выпуск 5. 1963–1964 / Б. Сурис. – М.: Книга, 1968. – С. 185 –195; Л. Н. Толстой в иллюстрациях Н. А. Тырсы и К. И. Рудакова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL : http://ypmuseum.ru/component/igallery/nememorialnaya-kollekciya/l-n-tolstoy-v-illustratsiakh-tyrsy-i-rudakova.html. (Датаобращения:11.02. 2016)
166. Тарасов, Б. Н. Л. Н. Толстой о человеке, разуме и науке, демократия, цивилизации и прогрессе. («Диалог» писателя на страницах «Дневника» с современниками и потомками [Текст] // Философия России первой

половины X X века / под ред. А. А. Гусейнова, Т. Г. Щедриной. – М.: РОСПЭН, 2014. – С. 77–110.
167. Телеканал «Россия 1». О проекте «Война и мир» [Электронный ресурс] / Россия 1. – Режим доступа: URL: http://russia.tv/brand/show/brand_id/18607/(Датаобращения:03.11.201).
168. Терен, Д. Мотив музыки в «Крейцеровой сонате» Л. Н. Толстого [Текст] / Д. Терен // Slavica tergestina. – 1998. – № 6. – С. 101–123.
169. Тимашков, А. Ю. К истории понятия интермедиальности в российской и зарубежной науке [Текст] // Žmogus ir žodis. – 2007. – №11. – С. 24. – С. 21–26.
170. Тишунина, Н.В. Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века // К 80-летию профессора М. С. Кагана: материалы международной научной конференции Сер. «Symposium» [Текст] // 2001. – Выпуск №12. – С. 152 – 153. – С. 149 – 154с.
171. Толмачёва, Т. Изящна «Девочка со скрипкой» [Электронный режим]/ Т. Толмачёва. – Режим доступа: URL: http://cult.syzran.ru/index.php?go=News&in=view&id=748. (Дата обращения: 06. 03. 2016).
172. Толстая, С. А. Картинки к «Войне и миру» Башилова [Электронный ресурс] // Моя жизнь. / С. А. Толстая. – Режим доступа: URL: http://www.a-z.ru/women/texts/tolstayar-1.htm . (Дата обращения: 27. 03. 2016).
173. Толстая, С. А. Моя жизнь [Текст] / С. А. Толстая // Новый мир. – 1978. – № 8. – С. 69. – С. 34 –134.
174. Толстой, И. Л. Мои воспоминания [Текст] / И. Л. Толстой. – М.: Художественная литература, 1969. – С. 90. – 454 с.
175. Толстой, С. Л. Мои воспоминания о Репине [Текст] // Репин. Статьи и материалы : в 2-х т. –Т. 2. – С. 114 –119. – М. – Л.: Издательство Академии наук СССР, 1949.
176. Толстой, С. Л. Очерки былого [Текст] / С. Л. Толстой. – М.: Художественная литература, 1949. – С. 404. – 420 с.
177. Топоров, В. Н. Пространство и текст [Текст] // Текст: семантика и структура / В. Н. Топоров. – М.: Наука, 1983. – С. 227. – 302 с.
178. Трубецкой, Н. С. Основы фонологии [Текст] / Н. С. Трубецкой. – М.: Издательство иностранной литературы, 1960. – 372 с.
179. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. Искусство литературы. Кино. [Текст] / Ю. Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – С. 326, 328, 330. – 574 с.
180. Фабрикант, М. Толстой и изобразительные искусства (контуры проблемы) [Электронный ресурс] /М. Фабрикант. – Режим доступа: URL: http://feb-web.ru/feb/tolstoy/critics/est/est-309-.htm. (Дата обращения: 27. 03.2016).

181. Фаворский, В. А. Как я оформлял «Рассказы о животных» Л. Толстого [Текст] // Рассказы художника-гравера / В. А. Фаворский. – М.: Детская литература, 1976. – С. 52–62. –104 с.
182. Фаворский, В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре [Текст] / В. А. Фаворский. – М.: Книга, 1966. – С. 116. – 236 с.
183. Фет, А. А. [Текст] // Л. Н. Толстой. Переписка с русскими писателями /Сост. С. Розанова. –М.: Художественная литература, 1962. –С. 336. –720 с.
184. Фет, Н. А. О поэтике повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича»[Автореферат дисс. канд. филол. наук] / Н. А. Фет. – СПб., 1995. – 19 с.
185. Фибер, Д. Интервью [Электронный ресурс] / Д. Фибер. – Режим доступа: URL: http://www.pbs.org/wgbh/masterpiece/anna/. (Дата обращения: 11. 12. 2016).
186. Фойер, К. Генезис «Войны и мира» Льва Толстого [Текст] / К. Фойер. – СПб.: Академический проект, 2002. – 332 с.
187. Френкель, Н. В. Взаимоотношения Л.Н. Толстого и русских композиторов. Воззрения писателя на их творчество [Текст] / Н. В. Френкель // Наука и образование. – 2012. – № 2. – С. 31– 41.
188. Хайнади, З. Искусство и метафизика смерти: Лев Толстой и Мартин Хайдеггер: философско-поэтический опыт сравнительного изучения [Текст] // Вопросы литературы / З. Хайнади. – 2009. – № 5. – С. 304-332.
189. Целихин, А. А. Основы сценарной драматургии телесериала [Электронный ресурс] / А. А. Целихин. – Режим доступа: URL: www.ipk.ru/index.php?id=1584 . (Дата обращения: 24.10.2016 г.).
190. Чапкина-Руга, С. Русский стиль Елизаветы Бём [Текст] / С. Чапкина-Руга. – М.: Захаров, 2007. – 536 с.
191. Чегодаева, М. Шмаринов Д. А. [Текст] // Искусство Советского Союза / М. Чегодаева. – М.: Аврора, 1985. – 688 с.
192. Шестов, Л. И. Добро в учении гр. Толстого и Ницше [Электронный ресурс] /Л. И. Шестов. – Режим доступа: URL: http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/public/shestov-dobro-v-uchenii/glava-ii.htm. (Дата обращения: 14. 05. 2015).
193. Шестов, Л. И. На весах Иова / Л. И. Шестов. – М.: АСТ Фолио, 2001. – 464 с.;
194. Шестов, Л. И. Откровения смерти. (Последние произведения Л. Н. Толстого) [Текст]// Современные записки/ Л. И. Шестов. – 1920. – №1. – С. 81 – 123.
195. Шишхова, Н. М. Концепт смерти в повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» [Электронный ресурс]//Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2. Филология и искусствоведение / Н. М. Шишхова. – 2011. – Выпуск 4. – Режим доступа: URL: http://vestnik.adygnet.ru/files/2011.4/1412/shishkhova2011_4.pdf. (Дата обращения: 11. 06. 2016).

196. Шмаринов, Д. А. Годы жизни и работы [Текст] / Д. А. Шмаринов. – М.: Советский художник, 1989. – С. 181. – 400 с.
197. Шмаринов, Д. А. О моей работе над иллюстрациями к роману Толстого «Война и мир» [Текст] // Л. Н. Толстой и изобразительное искусство / Сост. М. М. Ракова. – М.: Изобразительное искусство, 1981. – С. 102. – 221 с.
198. Шумилин, В. Старейшему петербургскому художнику… //Костер. – 2003. – № 8 / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://www.kostyor.ru/8-03/apteka8-03.php . (Дата обращения: 12. 03. 2016).
199. Эйгес, И. Р. Воззрения Толстого на музыку [Текст] / И. Р. Эйгес // Эстетика Льва Толстого. – М.: Гос. акад. худож. наук, 1929. – С. 241 – 308.
200. Эйзенштейн, С. М. «Э!» О чистоте киноязыка [Текст] // Избранные произведения в 6 т. – М.: Искусство, 1961. – Т. 2. С. 92 – 256 с.
201. Эйхенбаум, Б. М. Работы о Льве Толстом [Текст] / Б. М. Эйхенбаум. – СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009. – С. 619, 671. – 952 с.
202. Эндрю Дейвис и BBC знают «Войну и мир» лучше Толстого [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://yaokino.ru/bbc-i-andrew-davis-znajut-vojnu-i-mir-lutche-tolstogo . (Дата обращения: 01. 12. 2016).
203. Aucouturier, M. Léon Tolstoï « la grande âme de la Russie » [Текст] / M. Aucouturier. – Paris: Gallimard, 2010. – 127 p.
204. Besson, R. Prolégomènts pour une définition de l'inermédialité [Электронный ресурс]/ R. Besson. – Режим доступа: URL: http://culturevisuelle.org/cinemadoc/2014/04/29/prolegomenes/ (Дата обращения: 21. 06. 2016).
205. Delaunay, C. La nature de la révélation dans Guerre et paix et Anna Karénine [Текст] // Cahiers Léon Tolstoï/C. Delaunay. – 2014. – №25. – P. 9, 21. – P. 9 – 21.
206. Engel Ch. Tolstoy Transnational: Dornhelm's Adaptation of *War and Peace* for Television (2007) // Tolstoy on Screen, ed. by L. Fitzsimmons and M. A. Denner – Nortwestern University Press. – 2004. – P. 179–198. – 350 p.
207. Gustave Doré, l'illustration en héritage [Электронный ресурс] / Режим доступа: URL: http://lectura.fr/expositions/gustavedore/plan-du-site/ (Дата обращения: 25. 03. 2016).
208. Hansen – Love A. Intermedialiat und Intertextualiat: Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst – am Beispiel der russischen Moderne[Текст] // Wiener Slawistisher Almanack. – 1983. – Sbd. 11. – Wien. – P. 291–360.
209. Kristeva, J. Sémiotikè. Recherches pour sémanalyse [Текст] / J. Kristeva. – Paris: Seuil, 1969. – P. 115 – 384. – 384 p.
210. Lourié, O. La Philosophie de Tolstoï: suivie de pensées[Текст]/ O. Lourié. – М.: Книга по требованию, 2011. – 392 с.

211. Lynn S.,[Текст] Texts and contexts: writing about literature with critical theory / S. Lynn. – New York, 1997. – 290 p.
212. Makoveeva I. Anna Karenina on Page and Screen [Текст] // Studies in Slavic Cultures (University of Pittsburgh). – 2001. – № 2. – P. 111–134.
213. Makoveeva, I. Visualizing Anna Karenina [Электронный ресурс] / I. Makoveeva. – Режим доступа: URL: http://d-scholarship.pitt.edu/8448/1/makovirina_etd2007.pdf . (Дата обращения: 10. 12. 2016).
214. Morson, G. S. Hidden in the plain view: Narrative and creative potentials in “War and Peace” [Текст] / G. S. Morson. – Stanford: Stanford University Press, 1987. – 336 p.
215. René Xavier Prinet [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://roglo.eu/roglo?lang=fr&m=NG&n=rene+xavier+prinet&t=PN. (Дата обращения: 06. 03. 2016).
216. Tibault M. Leo Tolstoy’s Anna Karenina de Bernard Rose: bande-son, structure narrative et liens intertextuels [Текст] // Cahiers Léon Tolstoï. – 2005. – № 16 (Tolstoï et le cinéma). – P. 76, 80. – P. 71–81.
217. Vogué, É .- M. Les Grands écrivains russes contemporains [Текст] // Revue des Deux Mondes / É .- M. Vogué. – 1884. – № 3 (v. 64). – P. 264 – 301.

Фильмография

1. Анна Каренина [Киноплёнка]/ Реж. Морис-Андре Мэтр; в ролях: М. Сорокина, М. Троянов, Н. Васильев и др. – М.: Патэ, 1911. – Фильм вышел на экраны в 1911 году.
2. Анна Каренина [Киноплёнка]/ Реж. Владимир Гардин; в ролях: М. Германова, М. Тамаров, В. Шатерников и др. – М.: Венгеров и К°, 1914. – Фильм вышел на экраны в 1914 году.
3. Анна Каренина [Киноплёнка]/ Реж. Джон Гордон Эдвардс; в ролях: Б. Нансен, Э. Жозе, Р. Торнтон и др. – Фокс Филм, 1915. – Фильм вышел на экраны в 1915 году.
4. Анна Каренина [Киноплёнка]/ Реж. Уго Фалена; в ролях: М. Мелато, Э. Саббатини, Р. Марьяни и др. – Теспи Филм, 1917. – Фильм вышел на экраны в 1917 году.
5. Анна Каренина [Киноплёнка]/ Реж. Мартон Гараш; в ролях: И. Варсаныи, Д. Кертеш, Э. Фенывесы и др. – Хунгариа Филмгыар, 1918. – Фильм вышел на экраны в 1918 году.
6. Анна Каренина [Киноплёнка]/ Реж. Фридрих Цельник; в ролях: Мара, И. Риманн, Х. Пеер и др. – Цельник Мара Филм, 1920. – Фильм вышел на экраны в 1920 году.
7. Анна Каренина [Видеозапись]/ Реж. Кларенс Браун; в ролях: Г. Гарбо, Ф. Марч, Б. Редбоун и др. – Метро Голден Майер, 1935. – 1 вк. – Фильм вышел на экраны в 1935 году.
8. Анна Каренина [Видеозапись]/ Реж. Жюльен Дювивье; в ролях: В. Ли, К. Мур, Р. Ричардсон и др. – Лондон Филм Продакшн, 1948. – 1 вк. – Фильм вышел на экраны в 1948 году.
9. Анна Каренина [Видеозапись спектакля В. И. Немировича-Данченко] / реж. телеверсии Татьяна Лукашевич; в ролях: А. Тарасова, П. Массальский, Н. Сохнин и др. – М.: Мосфильм, 1953. – 1 ва. – Фильм вышел на экраны в 1953 году.
10. Анна Каренина [Видеозапись]/ Реж. Александр Зархи; в ролях: Т. Самойлова, В. Лановой, Н. Гриценко и др. – М.: Мосфильм, 1968. – 1 вк. – Фильм вышел на экраны в 1968 году.
11. Анна Каренина [Видеозапись] / реж. Сандро Болки, Италия; в ролях: Леа Мессари, Пино Колиджи, Серджио Фантони и др. – Рим: РАИ ТВ, 1974. – 3 вк. – Сериал вышел на экраны в 1974 году.
12. Анна Каренина Льва Толстого [Видеозапись]/ Реж. Бернард Роуз; в ролях: С. Марсо, А. Молина, Ш. Бин и др. – Уорнер Бразерс, Айкон Интертеймент Интернешнл, 1997. – 1 вк. – Фильм вышел на экраны в 1997 году.
13. Анна Каренина [Видеозапись] / реж. Дэвид Блэр, Великобритания; в ролях Хелен МакКрори, Кевин МакКидд, Дуглас Хэншэлл, Палома Базза

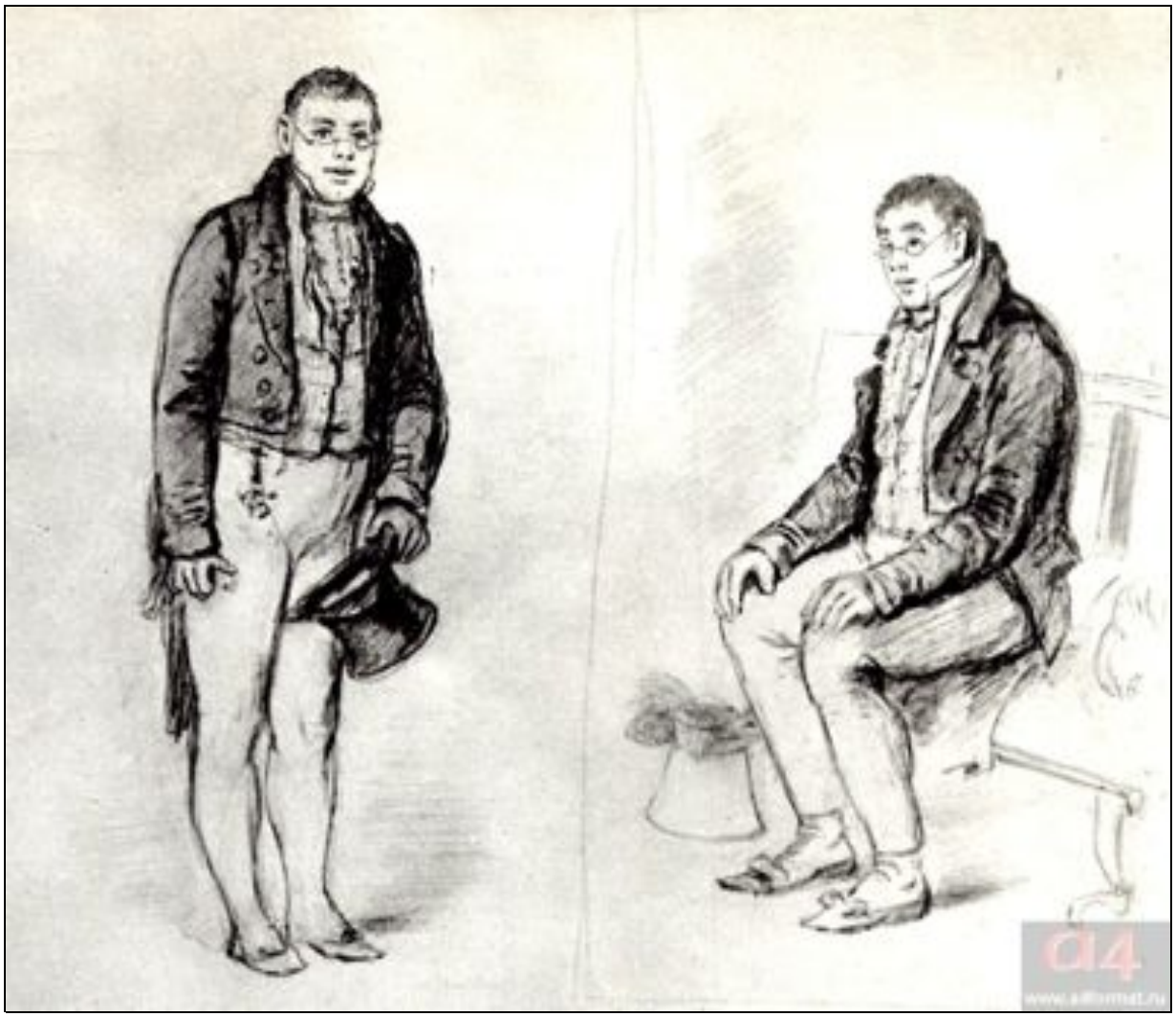
и др. – Лондон: 4 канал Британского телевидения. – 2 вк. – Сериал вышел на экраны в 2000 году.
14. Анна Каренина [Видеозапись] / реж. Сергей Соловьёв: в ролях Татьяна Друбич, Ярослав Бойко, Олег Янковский и др. – М.: Первый канал, 2011. – 2 вк. – Сериал вышел на экраны в 2011 г.
15. Анна Каренина [Видеозапись]/ Реж. Джо Райт; в ролях: К. Найтли, А. Тейлор-Джексон, Д. Лоу и др. – Шеппертон Студиос , 2012. – 1 вк. – Фильм вышел на экраны в 2012 году.
16. Война и мир [Кинопленка] / реж. Пётр Чардынин; в ролях: Иван Мозжухин, Вера Карали, Пётр Чардынин и др. – М.- Париж: студия Патэ, студия Ханжонкова, 1912. – Фильм вышел на экраны в 1912 году.
17. Война и мир [Кинопленка] / реж. Владимир Гардин и Яков Протазанов; в ролях: Ольга Преображенская, Николай Румянцев и др. – М.: студия Тимана–Рейнхардта , 1915. – Фильм вышел на экраны в 1915
18. Война и мир [Кинопленка] / реж. Анатолий Каменский; в ролях: Нина Чернова, Роберт Адельгейм и др. – М.: студия Дранкова и Талдыкина, 1915. – Фильм не вышел на экраны.
19. Война и мир [Видеозапись] / реж. Кинг Видор, США, Италия; в ролях: Одри Хепберн, Генри Фонда, Мел Феррер И др. – Лос Анджелес: Парамаунд Пикчерз, 1956. – 2вк. – Фильм вышел на экраны в 1956 году.
20. Война и мир [Видеозапись] / реж. Сергей Бондарчук, СССР; в ролях: Людмила Савельева, Сергей Бондарчук, Вячеслав Тихонов и др. – М.: Мосфильм, 1962–1967. – 2вк. – Фильм вышел на экраны в 1967 году.
21. Война и мир [Видеозапись] / реж. Джон Дейвис, Великобритания; в ролях Энтони Хопкинс, Мораг Худ, Ален Доби и др. – Лондон: Би-би-си, 1972.–10 вк. –Сериал вышел на экраны в 1972 г.
22. Война и мир [Видеозапись] / реж. Роберт Дорнхельм, Россия, Германия, Италия, Франция, Польша; в ролях: Клименс Поэзи, Алессио Бони, Александр Байер и др – М.: Телеканал «Россия» – 4 вк. – Сериал вышел на экраны в 2007 г.
23. Война и мир [Видеозапись] / реж. Том Харпер, Великобритания; в ролях; Пол Дано, Лили Джеймс, Джеймс Нортон и др. – Лондон, Би-би-си, 2016. – 3 вк. – Сериал вышел на экраны в 2016 г.
24. Крейцерова соната [Видеозапись] / реж. Петр Чардынин. Российская Империя. – В ролях: Иван Мозжухин, Любовь Варягина. – 1 вк. – Фильм вышел на экраны в 1911 г.
25. Крейцерова соната [Видеозапись] / реж. Владимир Гардин, Российская Империя. – В ролях: Борис Орский, Елизавета Уварова, Михаил Тамаров. – 1 вк. – Фильм вышел на экраны в 1914 г.
26. Крейцерова соната [Видеозапись] /реж. Файт Харлан. Германия. – В ролях: Питер Петерсон, Лил Даговер, Альбрехт Шёнхальс и др. – 1 вк. – Фильм вышел на экраны в 1937 г.

27. Крейцерова соната [Видеозапись] / реж. Михаил Швейцер, Софья Милькина СССР. – В ролях: Олег Янковский, Ирина Селезнёва. и др. – 1 вк. – Фильм вышел на экраны в 1987 году.
28. Крейцерова соната [Видеозапись] / реж. Бернард Роуз, США. – В ролях: Дени Хьюстон, Элизабет Рём, Метью Кинг и др. – 1 вк. – Фильм вышел на экраны в 2008 г.
29. Жить [Видеозапись] / реж. Акира Куросава, Япония; в ролях: Такаси Сммура, Синити Химори, Харуо Танака и др. – Токио: Янус Филм, 1952. – 1вк. – Фильм вышел на экраны в 1952 году.
30. Иван под экстази [Видеозапись] / реж. Бернард Роуз, США–Великобритания. – В ролях: Денни Хьюстон, Питер Уэллер, Валерия Голино и др. – 1 вк. – Фильм вышел на экраны в 2000 г.
31. Любовь [Киноплёнка]/ Реж. Эдмунд Гулдинг; в ролях: Г. Гарбо, Дж. Гилберт, Б. Хёрст и др. – Метро Голден Майер, 1927. – Фильм вышел на экраны в 1927 году.
32. Наташа Ростова [Кинопленка] / реж. Пётр Чардынин; в ролях: Вера Карали, Пётр Лопухин, Витольд Полонский и др. – М.: студия Ханжонкова, 1915. – Фильм вышел на экраны в 1915 году.
33. Простая смерть [Видеозапись] / реж. А. Л. Кайдановский; в ролях: В. Приёмыхов, А. Фрейндлих, В. Паукште, М. Данилов и др. – Л.: Ленфильм, 1985. – 1 вк. – Фильм вышел на экраны в 1985 г.
34. Смерть Ивана Ильича [Видеозапись] / реж. Имре Михайфи, Венгрия. – В ролях: Лайош Башти, Эржи Мате, Нандор Томанек и др. – 1 вк. – Фильм вышел на экраны в 1965 г.
35. Смерть Ивана Ильича [Видеозапись] / реж. Ханстюнгер Хайме, ГДР. – В ролях: Ульрих Мачосс, Жозефина Шульт Прасер, Вольф Ойзер и др. – 1 вк. – Фильм вышел на экраны в 1967 г.
36. Смерть Ивана Ильича [видеозапись] / реж. Нат Лиленштайн, Франция. – В ролях: Франсуа Симон, Надин Алари. Жан Бенгиги и др. –1 вк. – Фильм вышел на экраны в 1974 г.

ПРИЛОЖЕНИЕ. ИЛЛЮСТРАЦИИ.



Князь Василий. Рисунок М. Башилова. 1866. Л Толстой: «Портрет князя Василия — прелесть»



Пьер. Два первых варианта. Рисунок М. Башилова. 1866. Л. Толстой: «Лицо его хорошо (только бы во лбу придать побольше склонности к философствованию — морщинку или шишки над бровями), но тело его мелко — пошире и потучнее и покрупнее его бы надо... Портрет Пьера, я думаю, не сделать ли лежащим на диване и читающим книгу, или рассеянно задумчиво глядящим вперед через очки, оторвавшись от книги...»

Рис. 2. М. С. Башилов. Пьер Безухов (два первых варианта).



Пьер. Окончательный вариант. Рисунок М. Башилова. 1866. Л. Толстой: «Эта картинка так хороша в своем роде, как только может быть хорошо полное художественное произведение, т.е. что лучше быть не может»

Рис. 3. М. С. Башилов. Пьер Безухов. Окончательный вариант.



Рис. 4. М. С. Башилов. Наташа и Борис Друбечкой в цветочной.



Рис. 5. Наташа и Борис Друбецкой в цветочной (гравюра К. Браунэ с рисунка М. С. Башилова).



Рис. 6. М. С. Башилов. Соборование старого графа Безухова.



Смотр войск. Кутузов и Долохов. Рисунок М. Башилова. 1867. Л. Толстой: «Кутузов, Долохов — прекрасно, но Долохову нельзя ли придать более молодцеватости — солдатской выправки — выше плечи — грудь вперед»

Рис. 7. М. С. Башилов. Смотр войск. Кутузов и Долохов.



Рис. 8. М. С. Башилов. Русские солдаты у костра.



Рис. 9. Л. О. Пастернак. Первый бал Наташи Ростовой.



Рис. 10. Л. О. Пастернак. Свидание Наташи с раненым князем Андреем в Мытищах.



Рис. 11. Л. О. Пастернак. Расстрел поджигателей Москвы.



Рис. 12. Л. О. Пастернак. Наполеон и Лаврушка.



Рис. 13. Л. О. Пастернак. Балашов в палатке Наполеона (набросок).



Рис. 14. Л. О. Пастернак. Князь Василий с дочерью Элен (набросок).



Рис. 15. Д. А. Шмаринов. Пьер Безухов.



Рис. 16. Д. А. Шмаринов. Первый бал Наташи Ростовой.



Рис. 17. Д. А. Шмаринов. Наташа в Отрадном.



Рис. 18. Д. А. Шмаринов. Встреча Наташи с Андреем Болконским в Мытищах.

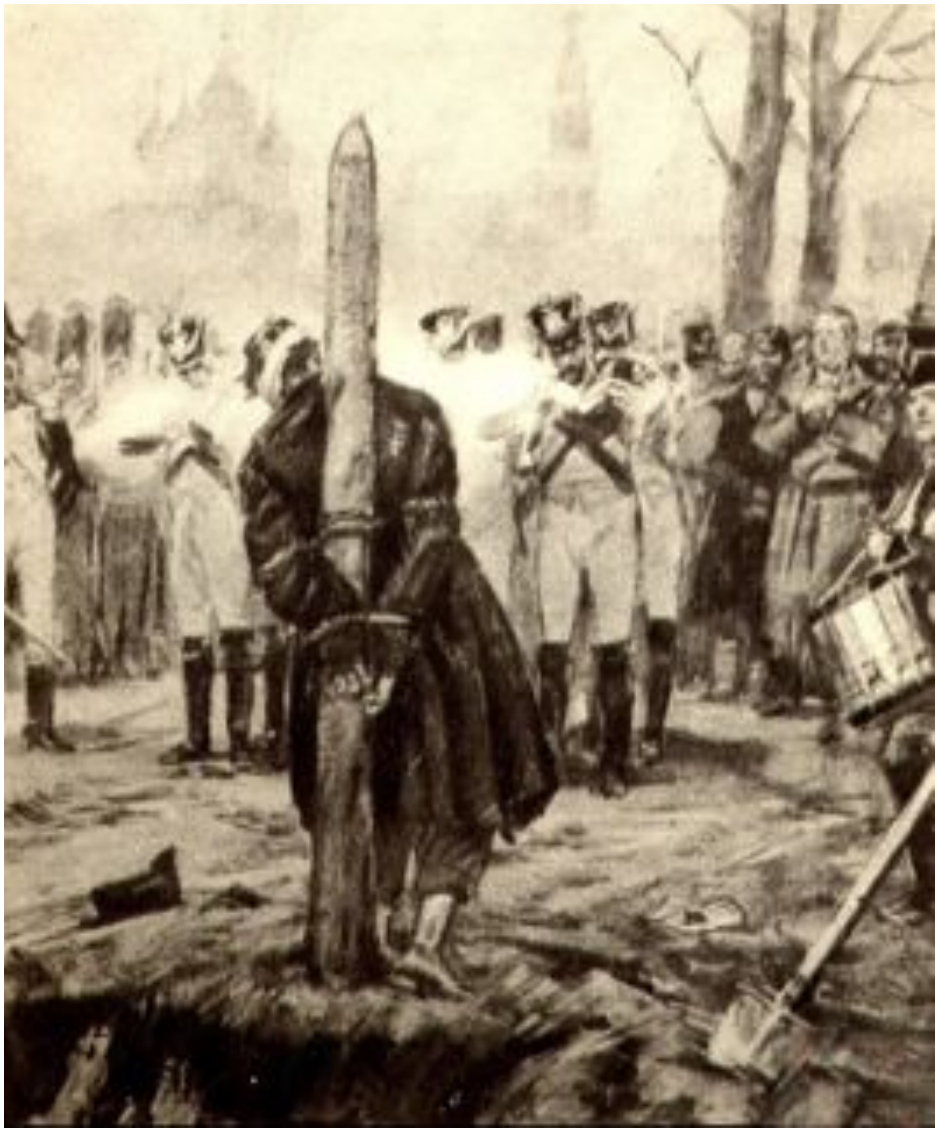


Рис. 19. Д. А. Шмаринов. Расстрел поджигателей Москвы.



Рис. 20. Д. А. Шмаринов. Смерть Платона Каратаева.



Рис. 21. Д. А. Шмаринов. Старый дуб по дороге в Отрадное.



Рис. 22. Д. А. Шмаринов. Отъезд князя Андрея из Отрадного. (Дуб).



Рис. 23. Д. А. Щмаринов. Русские солдаты у костра.



Рис. 24. А. В. Николаев. Именины в семье Ростовых.



Рис. 25. А. В. Николаев Именины в семье Ростовых (Данило Купор).



Рис. 26. А. В. Николаев. Наташа в Отрадном.



Рис. 27. А. В. Николаев. Наташа в Отрадном (воображаемый полет).



Рис. 28. А. В. Николаев. Князь Андрей по пути из Отрадного. (Дуб).



Рис. 29. А. В. Николаев. Первый бал Наташи Ростовой.

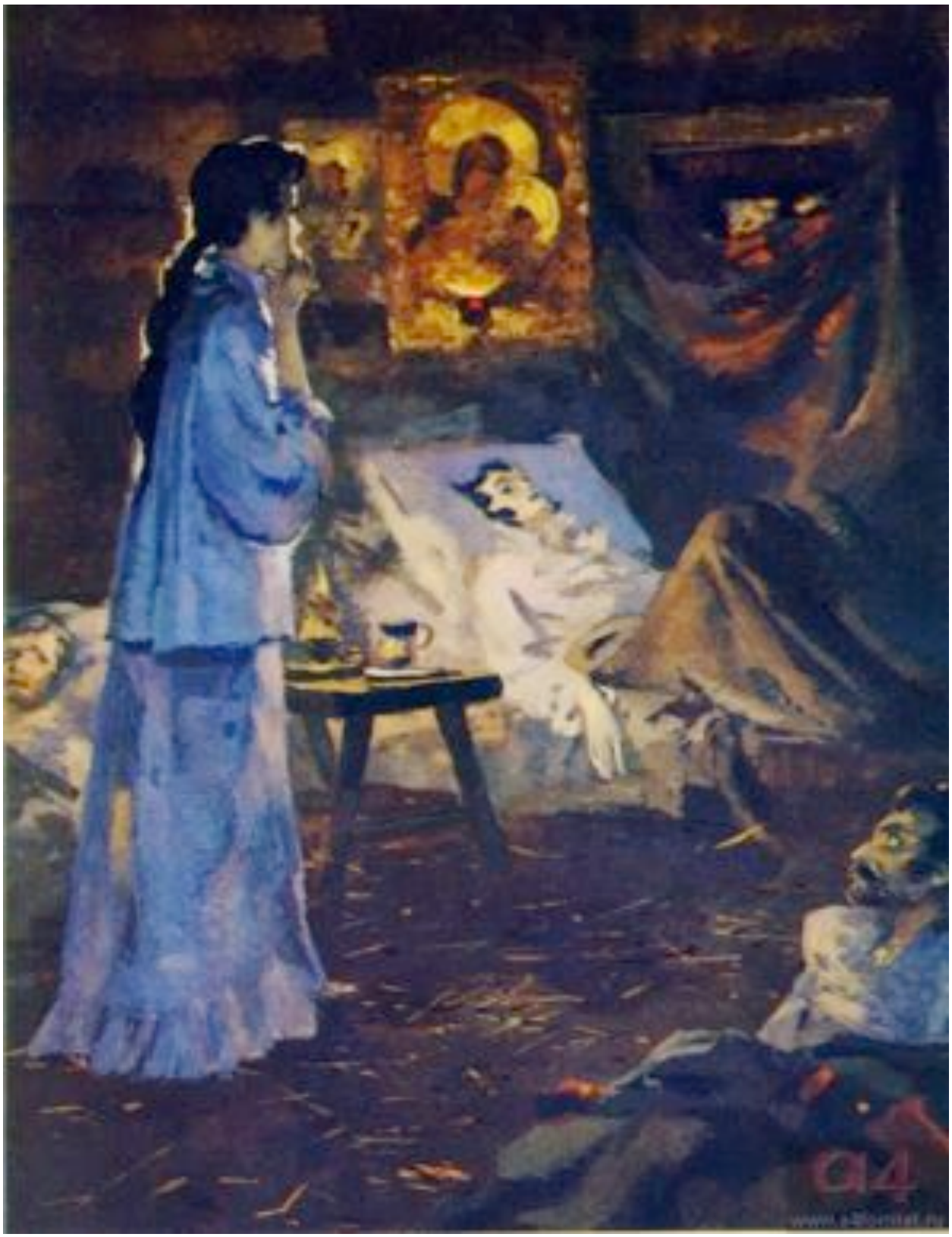


Рис. 30. А. В. Николаев. Встреча Наташи с раненым Андреем Болконским в Мытищах



Рис. 31. А. В. Николаев. Пьер на Бородинском поле.



Рис. 32. А. В. Николаев. Русские солдаты у костра.



Рис. 33. Е. М. Бём. Анна Каренина.



Рис. 34. М. Г. Манизер. Анна Каренина.

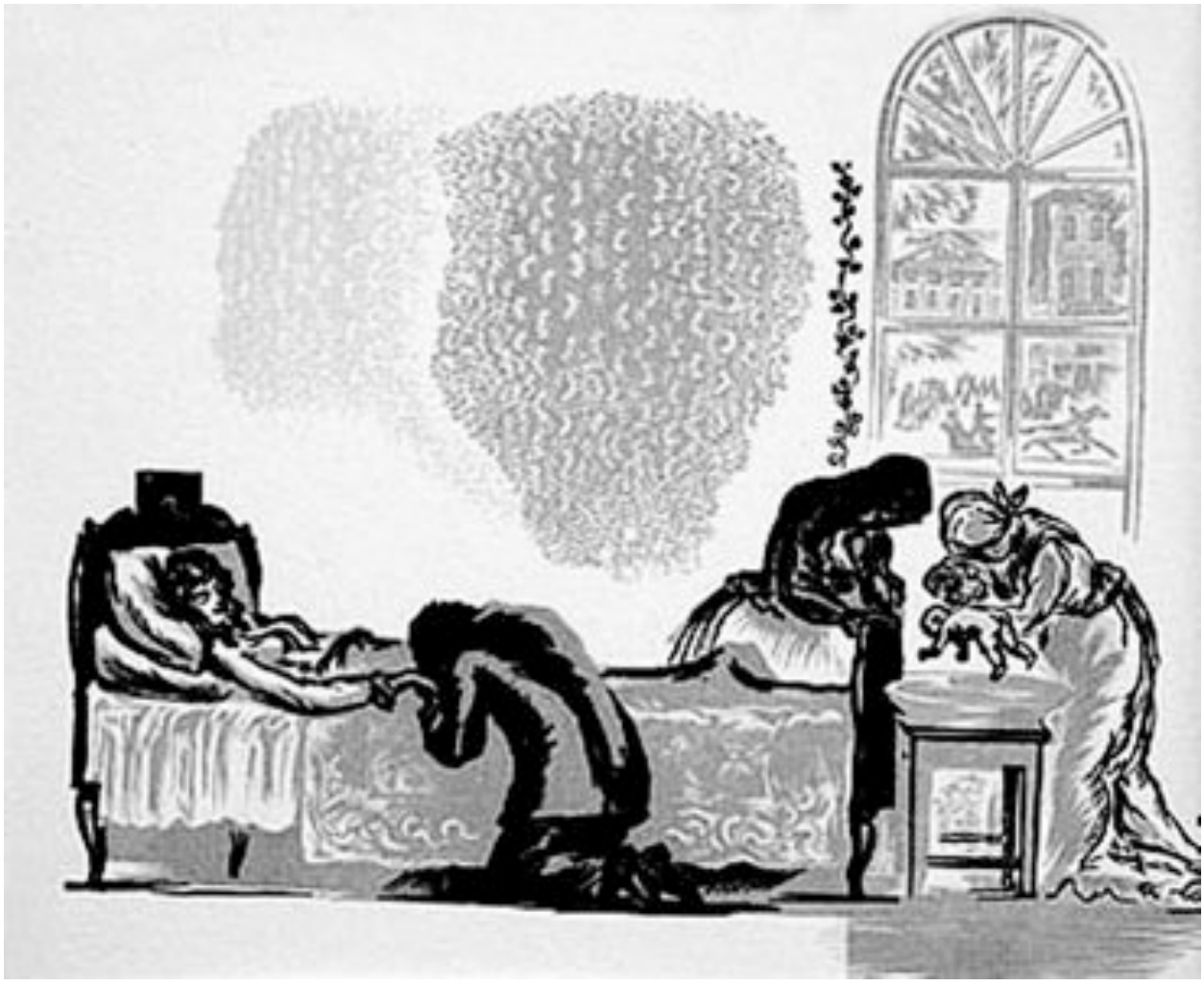


Рис. 35. Н. И. Пискарёв. Роды Анны.



Рис. 36. Н. А. Тырса. Анна Каренина.



Рис. 37. Н. А. Тырса. Анна и Вронский на станции Бологое.



Рис. 38. А. Н. Самоххвалов. Анна и Вронский на станции Бологое.



Рис. 39. А. Н. Самохвалов. Константин Левин на косьбе.



Рис. 40. М. А. Врубель. Свидание Анны с сыном.



Рис. 41. М. В. Нестеров. Анна Каренина.

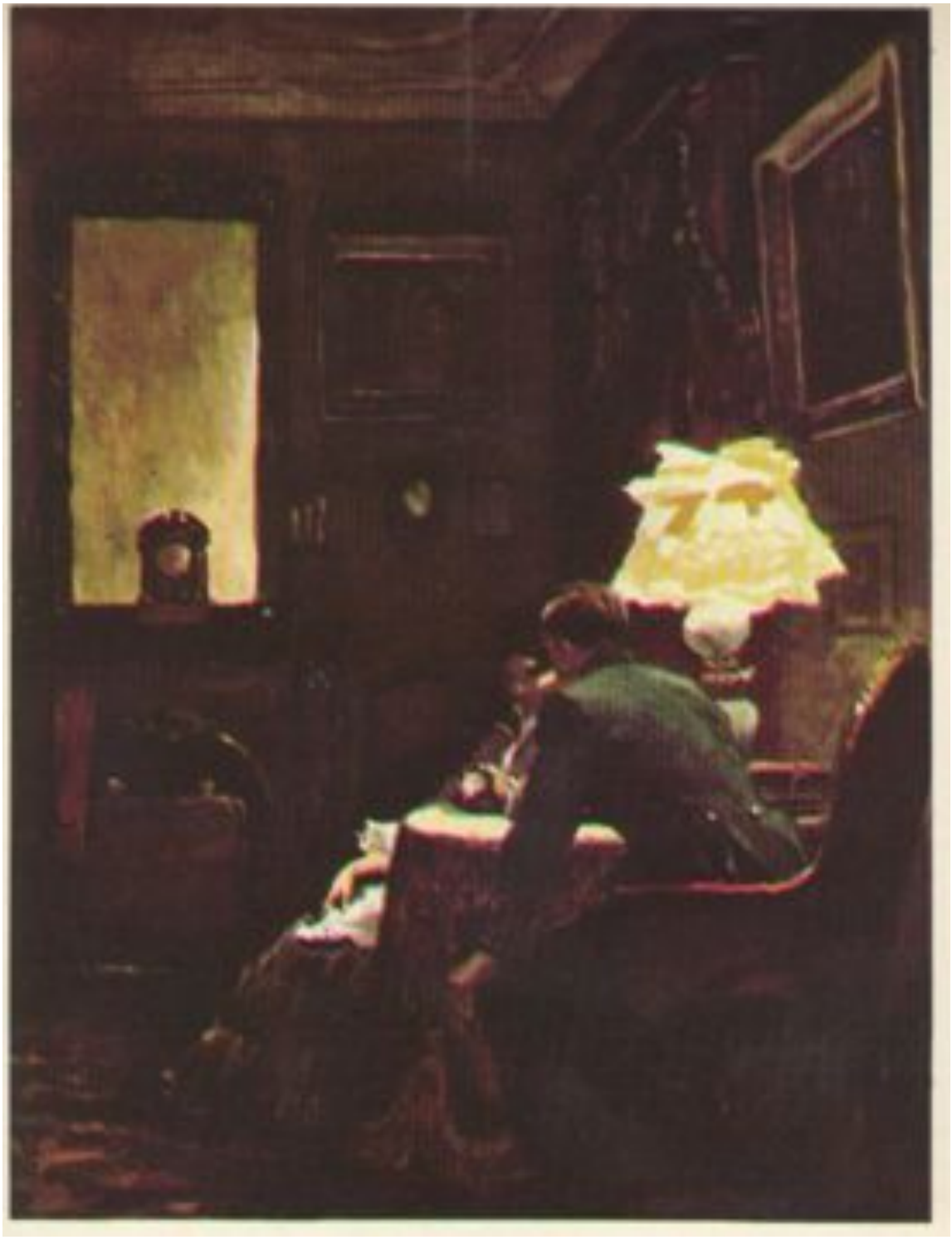


Рис. 42. О. Г. Верейский. Объяснение Вронского и Анны.



Рис. 43. О. Г. Верейский. Объяснение Константина Левина и Кити.



Рис. 44. О. Г. Верейский. У постели умирающего Николая Левина.



Рис. 45. О. Г. Верейский. Свидание Анны с сыном.

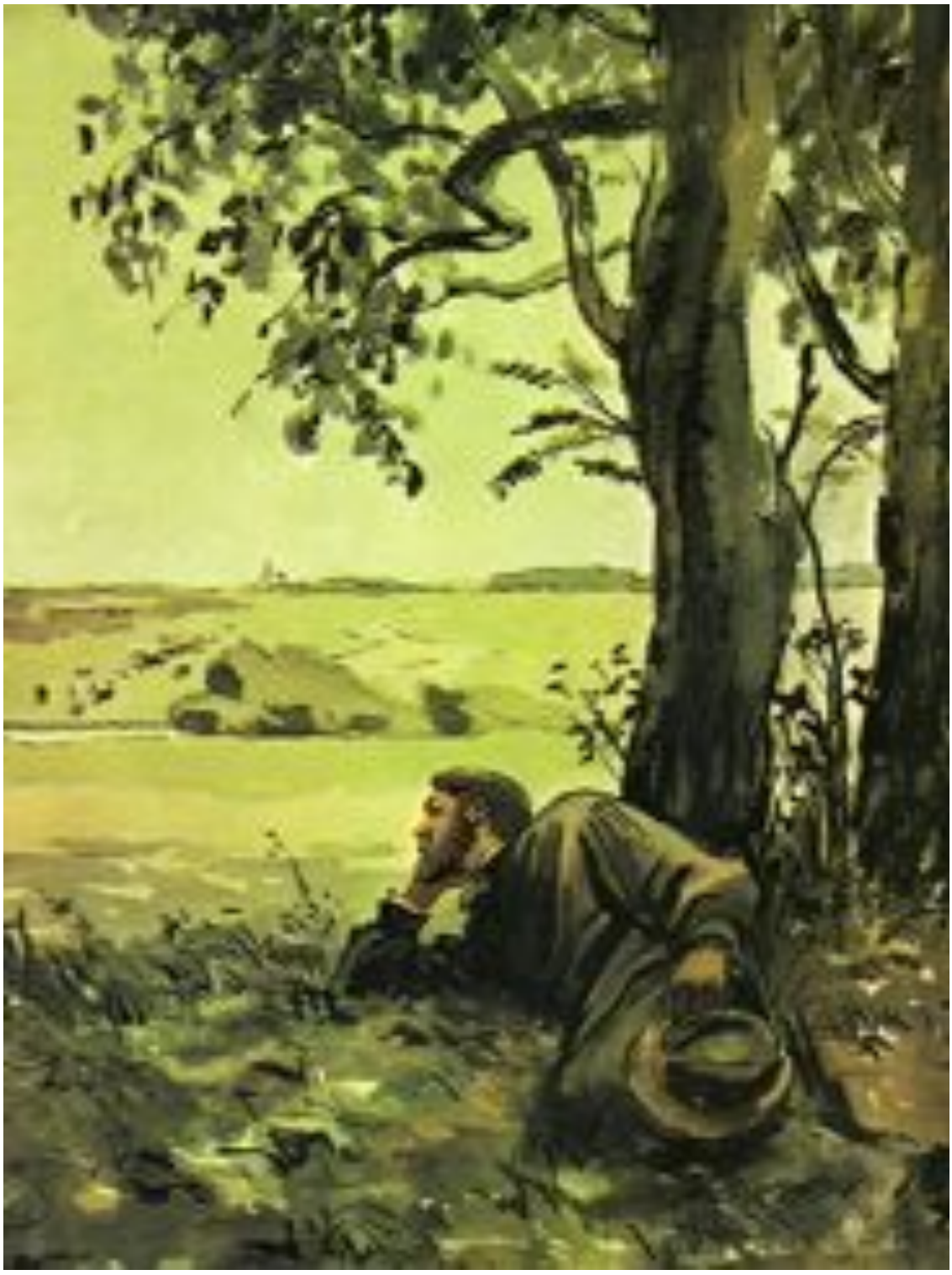


Рис. 46. О. Г. Верейский, Константин Левин на природе.



Рис. 47. И. Е. Репин. Иван Ильич и Герасим.



Рис. 48. И. И. Харькевич. Иван Ильич.



Рис. 49. В. М. Басов. Иван Ильич.



Рис. 50. Н. А. Ломакин. Иван Ильич.

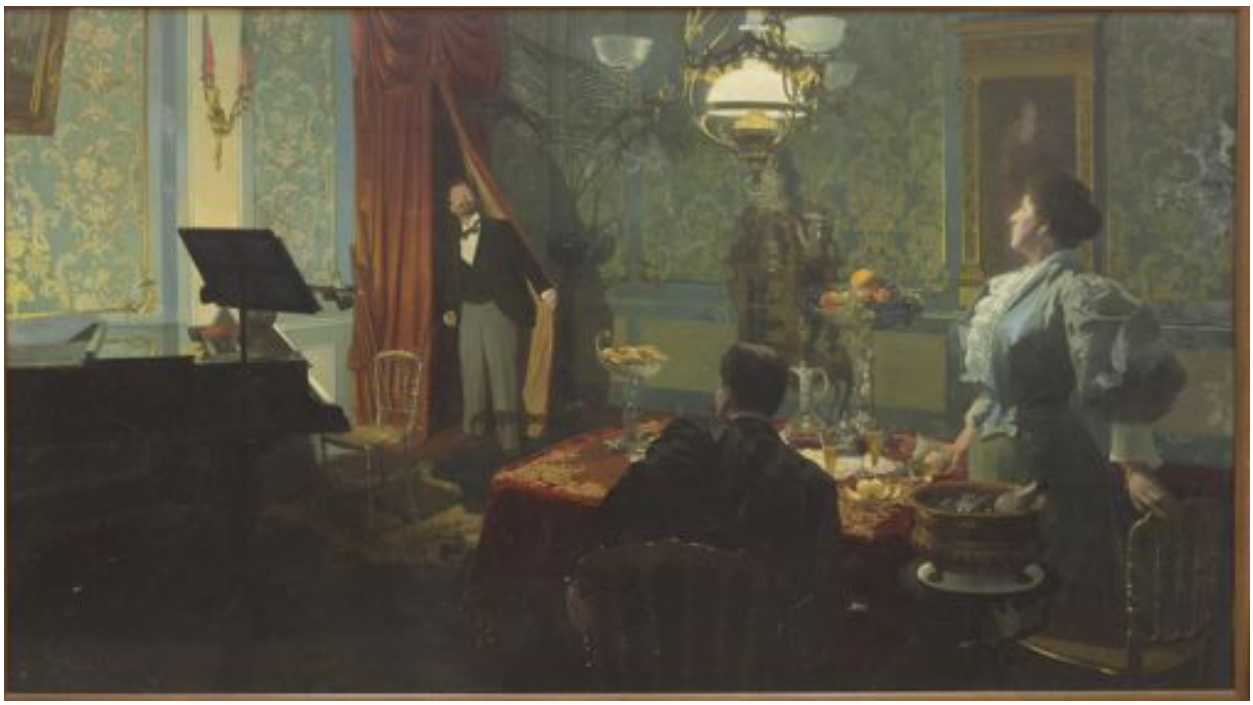


Рис. 51. К. Ф. Саксен. Крейцерова соната.



Рис. 52. Р. Прине. Крейцерова соната.



Рис. 53. В. Гейер. Позднышев.



Рис. 54. В. Гейер. Портрет Позднышева.



Рис. 55. В. Гейер. Позднышев убивает жену.



Рис. 56. Ю. В. Иванов. Позднышевы принимают гостей.



Рис. 57. Ю. В. Иванов. Вечер в доме Позднышевых.



Рис. 58. Ю. В. Иванов. Лиза Позднышева.



Рис. 59. Ю. В. Иванов. Трухачевский.



Рис. 60. Р. В. Писарев. Крейцерова соната.



Рис. 61. Н. А. Ломакин. Позднышев.



Рис. 62. Н. А. Ломакин. Позднышев со своим собеседником в поезде.