



## Проблема экранизации утопий в российском кинематографе

**О.В. Шестерик**

УДК 791.2

АННОТАЦИЯ

*Статья посвящена особенностям экранизации литературной утопии в отечественном кинематографе. Анализируются социальные и художественные факторы, повлиявшие на развитие жанра. Особое внимание уделяется характерным чертам кинодраматургии — использование приемов дедраматизации позволяет раскрыть содержание и функции жанра утопии на экране.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

утопия,  
антиутопия,  
поэтика,  
дедраматизация,  
литература,  
кинематограф

К середине XX века за рубежом и в отечественном кино было снято уже достаточное количество картин, в которых в той или иной степени использовалась фантастическая условность. Изображалось либо то, чего нет в настоящем, но что может существовать в будущем (научная фантастика), либо то, что вообще не может существовать (фэнтези). Одним из немногих разделов научной фантастики, который кинематограф старательно обходил стороной, была утопия.

### Литературная традиция утопии в русской культуре

В западном кинематографе основными примерами различных видов утопии стали «Метрополис» (1926) Ф. Ланга, «1984» (1956) М. Андерсона, «Облик грядущего» (1936) У. Мензиеса и «На берегу» (1959) С. Крамера. В отечественном кино образцами жанра были менее известные киноленты — «Строгий юноша» (1935) А. Роома (запрещенный к широкому прокату), «Гибель сенсации» (1935) А. Андриевского, «Туманность Андромеды» (1967) Е. Шерстобитова. Интерес к киноутопиям за рубежом не ослабевает (по крайней мере, к картинам, где содержатся элементы этого жанра). Достаточно посмотреть на лидеров кассовых сборов в последнее десятилетие: «V значит «вендетта» (2006, Д. МакТиг), «Голодные игры» (2012, Г. Росс), «Дивергент» (2014, Н. Бергер) и другие блокбастеры. Однако в нашем прокате результат по-прежнему сводится к единичным картинам: это фильм с элементами антиутопии «Новая земля»

(2008, реж. А. Мельник) и какотопия (абсолютная степень негативной утопии) «Трудно быть богом» (2013, реж. А. Германстарший).

В чем причины развития такой негативной тенденции в отечественном кинематографе? И можно ли связывать отсутствие фильмов-утопий с недостатком литературного материала? Отнюдь, дефицита русскоязычных утопий нет. Название главы «Русская научная фантастика и ее утопическая традиция» в монографии Дарко Савина, посвященной поэтике и истории научной фантастики, говорит о преемственности жанра (из западноевропейской литературы XVIII века) и его последовательном развитии в России как до революции 1917 года, так и в советский период<sup>1</sup>. Также стоит обратиться к обзорной статье Е. Харитоновой «“Русское поле” утопий», где приводится обширный список отечественных произведений XVI–XX веков, в которых обсуждается социально-политическое будущее России: от «Сказания о Магмет-салтане» (1547) И. Пересветова до «Выбраковки» (1999) О. Дивова<sup>2</sup>. Есть и более близкие нам по времени произведения середины 2000-х, рассмотренные А. Чанцевым в статье «Фабрика антиутопий»<sup>3</sup>. По количеству приведенных авторами примеров можно судить, что русскоязычных художественных утопических текстов, которые можно было бы подвергнуть адаптации для экрана, существует в избытке.

Однако советские киноведы часто связывали появление и развитие какого-либо культурного явления с социально-экономическим развитием государства или целого региона, где данное явление зарождалось. Так, Ю. Ханютин объясняет разочарование в позитивной утопии и поворот к антиутопии литературы, а вслед за ней и кино, различными потрясениями, которые пережило капиталистическое общество. Экономические кризисы, мировые войны, отрицательные последствия научно-технической революции — все это, по мнению киноведа, породило страх перед «светлым будущим» и подтолкнуло кинематографистов к исследованию вероятных общественных утроз<sup>4</sup>.

Но если социальное беспокойство объясняло малочисленность позитивных утопий на Западе, то почему к ним так редко обращались в России, где была сильна традиция революционно-оптимистического взгляда на будущее (от Н. Чернышевского до А. Богданова) и где в 1920–1930-е годы искусство, кино в том числе, было пропитано созидательным энтузиазмом? Такая ситуация даже может показаться странной: где, как не

<sup>1</sup> Suvin D. *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*. London, 1979. P. 243–269.

<sup>2</sup> Харитонов Е.В. «Русское поле» утопий (Россия в зеркале утопий XX века) // *Если*. — 2001. № 6–8. С. 284–296.

<sup>3</sup> Чанцев А. Фабрика антиутопий: дистопический дискурс в российской литературе середины 2000-х. // *НЛО*, 2007, № 86 // URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/86/cha16.html> (дата обращения: 12.04.2015).

<sup>4</sup> Ханютин Ю. Реальность фантастического мира. М.: Искусство. 1977. С. 204–206.

в Советском Союзе, граждане которого нацелены партией на создание нового, справедливого и свободного общества, можно и нужно визуально реализовать цель жизни нескольких поколений? Почему не наполнить ее конкретными образами, дать ей своих героев, и тем самым приблизить к зрителю, доказав экранной достоверностью осуществимость идеи?

Но социально-культурные изменения действительно невозможно игнорировать. Жанр социальной утопии в 1930–1940 годы практически исчез из системы жанров советской литературной фантастики, равно как и романы-антиутопии (Е. Замятина, А. Платонова, А. Чапанова), оставшиеся неизвестными отечественному читателю до середины 1980-х годов. Редкими исключениями были «Звезда КЭЦ» А. Беляева, утопические фрагменты в романе «Дорога на океан» Л. Леонова и в произведениях А. Казанцева. И, кажется, случайно фильмы Роома и Андриевского датируются 1935 годом, так как следующая киноутопия появляется только в 1966 году («Последний жулик», реж. Я. Эбнер и В. Масс). Ведь в 1934 году на Первом Всесоюзном съезде советских писателей в качестве ведущего творческого метода был закреплен *социалистический реализм*, который должен был сосредоточить внимание читателей на конкретных современных проблемах общества. Такая установка не способствовала развитию утопического жанра. Равно как и безальтернативность вариантов представлений о будущем, последовательно закрепляемая в общественном сознании официальной идеологией (например, введенным позже Моральным кодексом строителя коммунизма).

Несомненно, политика оказывала влияние на эстетическую концепцию художественных произведений. И при смене политического курса в СССР во второй половине 1980-х наблюдается небольшое увеличение утопических фильмов, снятых в жанре антиутопии или фильма-предупреждения («Письма мертвого человека» К. Лопушанского, «Дни затмения» А. Сокурова). Но почему тогда при смене строя в 1991 году и снятии прежних запретов, установок мы не замечаем нового интереса к этому научно-фантастическому и философскому жанру?

Очевидно, что желание адаптировать тот или иной жанр для кино имеет взаимосвязь с внешними условиями, к которым относятся, к примеру, и предполагаемое отсутствие драматургического материала и политическое давление... Но, на наш взгляд, проблема экранизации утопии проистекает из сути самого жанра, его нестандартной структуры.

### Поэтика утопии: описание лучшего будущего

Жанр произведения в различных видах искусства отчасти определяется единством особых свойств формы: его композицией, повторением определенных элементов и способов поддержания динамики произведения, его *поэтикой* — системой средств художественной выразительности.

Если же говорить о классической позитивной утопии, то исследователи выделяют в ней несколько постоянных жанровых признаков<sup>5</sup>. Так, в основе сюжета лежит *рассказ о путешествии* непосредственно самого героя или его собеседника в идеальную страну или провидческий сон-путешествие. Также для создания наибольшей правдоподобности характерно введение в текст произведения множества *описаний* — городов будущего, жилищ людей, общественных праздников. Однако авторы, вставляя в повествование детали повседневной жизни, преследуют и другую цель — максимально противопоставить увиденное тому быту, который окружает читателя. Возвращение героя из путешествия или сна равноценно возвращению читателя к объективной реальности и ведет к зарождению критической оценки окружающей действительности. В этом одна из главных особенностей позитивной утопии: конфликт произведения создается благодаря противопоставлению художественно обработанного комплекса идей господствующему общественному сознанию.

Что это значит применительно к адаптации утопического произведения для кино? Если обратиться к классификации конфликтов, предложенной Л. Нехорошевым, мы увидим, что в позитивной утопии отсутствует драматический конфликт, «который ведет к прямой борьбе противонаправленных сторон, заканчивающейся поражением (или победой) одной из них — поражением физическим или духовным»<sup>6</sup>. Присутствует ли в ней другой тип конфликта — повествовательный, который «построен на разном отношении персонажей к одному и тому же предмету или явлению»? Отчасти, да: путешественник и его гид по благополучной стране — сторонники разных ценностей, но их противостояние изначально предопределено в пользу утописта.

Отсутствие острых драматических ситуаций снижает динамику сюжета. Главным становится создание идеальной социально-моральной концепции. Это сказывается и на других элементах повествования. Так, персонажи — жители утопических государств — представляют собой типы, а не характеры. Каждый из них — вариант готового единого авторского пред-

<sup>5</sup> Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 276–277.

<sup>6</sup> Нехорошев Л. Драматургия фильма. М.: ВГИК, 2009. С. 172.

<sup>7</sup> Там же. С. 173.

ставления о человеке будущего, о его морали, о поощряемых в обществе чертах характера, о мировоззренческих установках. Персонаж должен воплотить одну из граней завершенной идеи. Подобный подход обезличивает героев, но и позволяет рассмотреть предлагаемый автором тип нового человека комплексно.

В отрицательной утопии (антиутопии), напротив, конфликтное начало усилено: герой противопоставляется тоталитарному обществу, изменяющийся сложный внутренний мир персонажей — формальным общественным установкам. Но это сравнение также не всегда затрагивает сюжетное действие — главным становится показ изменения сознания персонажа, зарождение у него критического восприятия реальности. В качестве описаний в антиутопии часто используются вставки бюрократических текстов, сообщения средств массовой информации, выдержки из публицистических брошюр и т. д.

Мы обратили внимание на эти жанровые признаки, поскольку, на наш взгляд, именно они затрудняли в первой половине XX века перевод в отечественном кинематографе утопического произведения в киносценарий, который строился бы по иному, более привычному для зрителя канонам драматического конфликта. Но возможно ли совпадение или максимальное сближение поэтики литературного жанра со структурой киносценария? Можно изменить тему или тип героя жанрового произведения, можно поменять форму записи сценария (от технических набросков до «эмоционального» сценария), но самой существенной трансформации должен быть подвергнут костяк композиции — ее фабула и сюжет. Литературная утопия — произведение сюжетное, в нем фабула повествования поглощается описанием, перипетии — подробным изложением идей, касающихся переустройства общества. То есть при создании сценария для фильма-утопии сценаристу и режиссеру требуется понимать разницу между фабулой и сюжетом и необходимо найти новую форму их синтеза, которая отвечала бы особенностям выбранного жанра.

Многие отечественные сценаристы 1920–1930-х годов стремились к драматизации: к отсечению лишних сюжетных линий, к смыканию эпизодов, к сюжетным сломам (Н. Зархи, М. Блейман, К. Виноградская). Кинодраматургия этого времени опиралась на показ острых ситуаций, на яркий эмоциональный конфликт, который при соответствующем монтажном решении оказывал почти моментальное воздействие на зрителя. Эти приемы мало подходили для нужд утопии.

### Утопия и дедрамматизация

Новое значительное переосмысление поэтики кинодраматургии происходит на рубеже 1950–1960-х годов, и связано оно с теорией дедрамматизации. Впервые о новом типе сценария заговорили французские критики Р. Жильсон, М. Мартен и другие, разбиравшие картины М. Антониони, Ж.-Л. Годара, А. Рене. Они выделяли в этих фильмах преобладание созерцания над действием, создание сначала кинематографического образа, а уж затем — идеи. Такие признаки можно обнаружить, например, в фильме-предупреждении С. Крамера «На берегу»: в нем осмысление трагедии существования человека в мире, пережившем атомную войну, преобладает над действием (поиск выживших).

Когда новые тенденции проникли в советский кинематограф, настало время пристальнее присмотреться к ним советским драматургам и киноведам. Обсуждение проблем современной драматургии продолжалось до конца 1960-х. Пик пришелся на 1965–1966 годы: в этот период вышел пятый выпуск «Вопросов драматургии» — специальный номер, озаглавленный «Сюжет в кино», а через год одна из статей, вошедшая в данный сборник, была дополнена автором и вышла отдельной книгой. Это была работа «Фильм без интриги» В.П. Демина, ставшая единственным советским теоретическим исследованием проблемы дедрамматизации на долгие годы.

Теория Виктора Демина, в сжатом виде изложенная в статье «Бунт подробностей» (1965), состояла из большого числа наблюдений и анализа структур самых разных фильмов. Взамен скомпрометированной в киноведческих кругах «дедрамматизации» критик предложил термин — *«бесфабульная композиция»*<sup>8</sup>. Возможно, это определение нового типа сценария было выбрано не совсем удачно и позже дало основание оппонентам говорить о том, что в данной теории провозглашается полный отказ от фабулы. Но Демин всего лишь хотел подчеркнуть, что в исследуемых им картинах привычное построение фабулы может быть значительно изменено.

Одним из таких изменений становится увеличение экспозиции, которая меняет свою функцию: с представления героев и места действия до расширения границ описания художественного мира. В кинолентах о современности в этой части показывается быт героев, незначительные повседневные встречи, разговоры. А в жанровых картинах, в том числе в киноутопиях, удлиненная первая часть композиции должна помочь зрителю преодолеть двойную (художественную и фан-

<sup>8</sup> Демин В. Фильм без интриги. М.: Искусство, 1966. С. 41.

тастическую) условность этих произведений. Действия как такового здесь не происходит, но в разрозненных кадрах уже есть зерна повествовательного конфликта, что, например, особенно заметно в «Днях затмения» Александра Сокурова.

Кроме того, в дедраматизированных картинах значительно уменьшается количество острых драматических эпизодов. Узловые моменты фабулы перестают сопровождаться яркими конфликтными событиями. Также истории героев, хоть и выглядят частными, но больше походят на обобщения, а сами персонажи — на типажи.

В этом случае на первый план в композиции кинокартины выходит детально проработанный сюжет, в котором система деталей, нюансов, по мнению Демина, «должна нести авторскую мысль параллельно системе интриги или даже в противовес ей»<sup>9</sup>. В драматургию такого фильма обязательно включаются *описания* (панорамы, обзор интерьеров, внешний вид героев), которые говорят о характере действующих лиц, об источниках его формирования не меньше, чем любое действие. Подобное тщательное «говорящее» описание будет предложено К. Булычевым в сценарии «Через тернии к звездам», но, к сожалению, позже в фильме воплотится лишь малая его часть.

Такая переработанная структура трудна для восприятия неподготовленным зрителем, которому характер персонажей прежде раскрывался через их знаковые поступки. В новых фильмах, утверждает Демин, действия персонажей могут быть малозначимыми, эмоционально не выделенными, даже бессвязными. Но отсутствие ожидаемой причинно-следственной связи не означает, что ее нет совсем. Нелинейные связи разрушают фабулу, но создают оригинальный сюжет. В таких фильмах как «Альфавиль» (1965) Ж.-Л. Годара или «Письма мертвого человека» (1986) К. Лопушанского кажущаяся алогичность повествования — это отражение новой, антиутопичной формы общества. Одно отрицание усиливается другим и, благодаря их совмещению, создатели фильмов оказывают необходимое давление на зрителя.

Споры о дедраматизации сюжета затронули не только теорию драматургии, но и такие проблемы, как новые принципы актерской работы над ролью, развитие жанровой системы, раскрытие новых способов художественной выразительности. Масштабных попыток продолжить и развить концепцию Демина не предпринималось, также как и стремлений приложить её не только к фильмам о современности, как это сделал советский киновед, но и к фильмам иных жанров.

<sup>9</sup> Демин В. Фильм без интриги. М.: Искусство, 1966. С. 126.

А между тем, суть теории дедраматизации по своим основным признакам согласуется с аналогичными жанровыми признаками, которые были выделены в поэтике утопии:

- преобладание повествовательного конфликта над драматическим;
- активное использование внефабульных элементов (описаний, деталей);
- стремление к обобщениям (тем, типов персонажей и пр.).

Эти признаки берут на себя функцию создания конфликта между художественным миром произведения и читательским (зрительским) восприятием. Возможно, это и был столь необходимый тип новой драматургии, благодаря которому можно было бы визуализировать представления о возможном (и желаемом) будущем человечества.

Но существование самой теории дедраматизации еще не означало ее автоматического переноса в практику кинопроцесса. Сценаристам и режиссерам требовалось время для ее адаптации под свои нужды. Это был двойной процесс. Во-первых, шло внедрение самих приемов дедраматизации сначала частично, а потом уже и в полной мере. Во-вторых, требовалось понять особенности их применения в узком жанре.

Анализ поэтики конкретных отечественных фильмов-утопий — задача отдельного исследования. Здесь же напоследок следует отметить, что сценарии позитивных киноутопий в советском кинематографе появились раньше фильмов-предупреждений и антиутопий, и фактически они стали полем для испытания нового метода. Даже в тех случаях, когда при постановке утопии от принципов дедраматизации, заложенных в первоначальном тексте, принципиально отказывались, как это было в «Туманности Андромеды» Е. Шерстобитова, окончательный результат позволял говорить об их специфике (пусть и на негативном примере).

Показательно, что удачное воплощение жанра на экране удалось тем режиссерам и сценаристам, которые постоянно обращаются при создании фильмов к повествовательному конфликту, — Ю. Арабову и А. Сокурову, А. Герману и К. Лопушанскому. Это подтверждает нашу гипотезу об открытых возможностях переноса утопических идей на экран. ■

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Демин В. Фильм без интриги. — М.: Искусство, 1966. — 220 с.
2. Нехорошев Л. Драматургия фильма. — М.: ВГИК, 2009. — 344 с.



3. Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. — М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. — 358 с.
4. Ханютин Ю. Реальность фантастического мира. — М.: Искусство, 1977. — 304 с.
5. Харитонов Е.В. «Русское поле» утопий (Россия в зеркале утопий XX века) // Если, 2001, № 6–8. — С. 284–296.
6. Чанцев А. Фабрика антиутопий: дистопический дискурс в российской литературе середины 2000-х. // НЛО, 2007, № 86 // URL.: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/86/cha16.html> (дата обращения: 12.04.2015).
7. Suvin D. *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre.* London, 1979. — 317 p.

## REFERENCES

1. Demin V. *Fil'm bez intrigi [The film without intrigue].* — М.: Iskustvo, 1966. — 220 p.
2. Nehoroshev L. *Dramaturgija fil'ma [Dramatic composition of the film].* — М.: VGIK, 2009. — 344 p.
3. Pojetika: Slovar' aktual'nyh terminov i ponjatij / Gl. nauch. red. N.D. Tamarchenko [Poetics. Dictionary of relevant terms and concepts]. — М.: Izd-vo Kulaginoj; Intrada, 2008. — 358 p.
4. Hanjutin Ju. *Real'nost' fantasticheskogo mira [The reality of sci-fi world].* — М.: Iskustvo, 1977. — 304 p.
5. Haritonov E.V. «Russkoe pole» utopij (Rossija v zerkale utopij XX veka) [“Russian field” of utopia (Russia in the mirror of the XXth century utopias)] // Eslj, 2001, № 6–8. — P. 284–296.
6. Chancev A. *Fabrika antiutopij: distopicheskij diskurs v rossijskoj literature serediny 2000-h. [Factory of dystopias: dystopian discourse in Russian literature of the mid-2000s.]* // NLO, 2007, № 86 // URL.: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/86/cha16.html> (дата обращения: 12. 04.2015).
7. Suvin D. *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre.* London, 1979. — 317 p.

# The Problem of Adaptation of Utopias in Russian Cinema

***Olga V. Shesteric***

*Post-Graduate student, VGIK*

UDC 791.2

**ABSTRACT:** The article is devoted to specifics of the adaptation of the genre of utopia in Russian cinema. It actualizes some problematic points of development of the Russian utopia from the point of view of the current state of the genre, as well as history of its forming in Russian and world cinema.

Methodologically the author strives to integrate investigation allowing to neutralize the negative effects of specialization and internal differentiation. It is reflected in the involvement of specific theoretical literature and a wide historical and literary material. The author attempts to show the system context of the analyzed problem with the Russian and world literary process and at the same time with a significant socio-cultural manifestations and with changes in the public consciousness.

Considering the interest of audience in foreign utopia, the author analyzes social and artistic factors influencing the development of the genre in the USSR. In particular, the influence of such cultural and political events as a statement of artistic principle of socialist realism and the advent of the “Thaw” determined the weakening and emergence of a new interest in the genre in literature and filmmaking. Also the differences from the process of formation and development of the genre and its subtypes in foreign films are very important.

Particular attention is drawn to the characteristic features of the genre in scriptwriting. Its basic techniques and elements (dramatic conflict, descriptions and generalizations, types of characters) are not suitable for classical drama, focused on the acute conflict and distinctive characters. The author concludes that the usage of techniques of dedramatization facilitates the adaptation of utopias, reveals its contents and functions.

The research relevancy is the analysis of the poetics of specific Russian and foreign utopias, identifying the nature and interrelation of the literary, historical, cultural and socio-psychological processes which influence on the evolution and current state of the genre of utopia in Russian cinema.

**KEY WORDS:** utopia, dystopia, poetics, dedramatization, literature, cinema