

## Вера Ситникова

Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина  
Факультет русской филологии  
Кафедра русской словесности и межкультурной коммуникации  
117485 Москва  
ул. Академика Волгина, 6

### Русская классика на киноэкране: в поисках художественного смысла (Катерина Измайлова Н. С. Лескова в киноверсии Р. Балаяна)

Экранизация классики – одно из заметных явлений мирового кинематографа. Причем кинопрочтение мировой литературы – от Ветхого Завета (фильм американского режиссера С. Блэктона *Жизнь Моисея*, 1909) до свежесдобитых детективов Александры Марининой – существует столько, сколько живет на свете искусство кино.

В одном из значений, данных *Словарем русского языка*, «вульгарный» – это «упрощенный до крайности, до искажения смысла»<sup>1</sup>. Неужели это грозит любому кинопереводу?

Но ведь к страницам классики обращаются не новички кинодела, а чаще всего мастера, художники со вкусом и опытом. Об уровне их образованности вообще было бы странно говорить. Тем не менее, за последние два десятка лет в отечественном кинематографе с трудом найдется три-четыре фильма-экранизации, о которых и профессионально подготовленная, и широкая публика сказали бы с восхищением.

Видимо, в диалоге Художника слова и Автора кинофильма есть сложности более высокого порядка, когда и создатели киноверсии, и мы, зрители, сталкиваемся с общим, объективно сложным процессом *понимания позиции Автора и создания адекватной тексту кинотрактовки*, а не с простым недомыслием режиссера, вольно обращающегося с образами первоисточника.

Обратимся к книге, которая более полутора веков находится в сфере читательских интересов и многочисленных «переводов» на языки других искусств.

---

<sup>1</sup> *Словарь русского языка: В 4-х т., т. 1 (А–Й)*, Москва 1999, с. 242.

Наверное, в русской литературе XIX века нет другого произведения, где в центре кровавых событий оказалась бы любящая женщина, но при этом сюжет был основан на череде убийств, ею совершаемых. Очерк Лескова *Леди Макбет Мценского уезда* притягателен не только напряженным детективным сюжетом, с одной стороны, и историей любви, в нем рассказанной, с другой, но прежде всего неоднозначным характером главной героини.

Именно он, видимо, и привлекал с момента своего создания, 1865 года, самых разных художников: иллюстраторов (И. Глазунов), композиторов (опера Д. Д. Шостаковича), театральные режиссеры (А. А. Гончаров, театр им. В. Маяковского), кинорежиссеры (повесть дважды экранизировалась – в 1926 году и в 1989 – Р. Балаяном). Обратимся к последней кинотрактовке очерка.

### **Удалось ли режиссеру Р. Балаяну дать версию характера Катерины, адекватную авторской позиции писателя?**

Перечитаем последнюю, пятнадцатую главу очерка, а затем сравним текст с режиссерским прочтением, с тем, какие акценты в решении судьбы героини расставил режиссер-постановщик.

После предательства Сергея Катерине нечем жить. Ему она посвятила себя всецело, и если свою любовь невозможно излить, но с этой невозможностью отлетает и душа героини. Именно с уходом души и связан, по мнению исследовательницы Л. В. Сыроватко, *мотив омертвелости*<sup>2</sup>. Поначалу в лице «неживой» Катерины все же живут глаза – «не смаргивающие». Она еще находит в себе силы хоть как-то постоять за себя и плюет Сергею в лицо. Хотя здесь происходит еще одно «убийство» – этим плевком уничтожает все самое дорогое, что жило в ней самой. И тогда уже умирают глаза – «видела и не видала», так опишет состояние Катерины Лесков. Затем героиню покидает память. Фразеологизм «без памяти» приобретает свое буквальное значение: «без памяти» любившая и «без памяти» убивавшая Катерина действительно теряет ее.

Чем ближе к развязке, тем меньшей теплотой наполнен голос повествователя. Так в первых абзацах финальной главы Лесков, рисуя избитую арестантами и униженную Катерину, ищущую хоть какого-то сострадания, пусть и на груди вчерашней соперницы, Фионы, явно сопереживает этой потерянной душе и прибегает к такому сравнению: «как дитя к матери», затем отмечает ее путь определением: «...совершающая драму любви».

---

<sup>2</sup> Л. В. Сыроватко, «Иной раз в наших местах задаются такие характеры...». *Трагедия разрушения личности в повести «Леди Макбет Мценского уезда»*, [в:] *Русская литература XIX века. Вторая половина. 10 класс*, под ред. Л. Г. Максидоновой, Москва 2002, с. 168.

В пустоте одиночества и откровенного хамства Сергея Катерина становится похожа на сомнамбулу. Далее писатель отмечает нарастание омертвлости: «ничто не обидно», «как автомат», «голова ее горела». Сергей продолжает играть в любовь с Сонеткой, но «Катерина Львовна все это видела и не видела: она шла совсем уж *неживым* человеком». И здесь еще слышится сочувствующий голос повествователя, хотя важно отметить, что героиня уподобляется неживому: камню, дереву, машине. Преображение ее души непредставимо, потому что иной веры, кроме веры «в Сереженьку», у нее нет. А возможно, никогда и не было.

Авторский голос контрастирует с нагнетаемыми мрачными красками: отсутствие света, холод, черная топь, серое небо, растопыренные сучья деревьев, злой, стонущий ветер. Это настоящий ад, приводящий на память строки из Дантова *Ада*: «Оставь надежду всяк сюда входящий». Чтобы углубить впечатления, придать им некий вневременной смысл, упоминается библейский сюжет – история Иова. Причем упоминание возникает не в начале каторжного пути, а тогда, когда несколько этапов пройдено. Тема Иова вводит в очерк *тему превышающей человеческие силы кары*. Иов – человек, у которого все отнято, даже надежда на справедливость.

В такое положение и ставит Лесков свою героиню, ведь Сергей своими издевательствами забирает у нее не только настоящее ее любви, но и прошлое. Но Иов был праведником, а Катерина – грешница, вера Иова вступает в мучительный конфликт с его знанием о своей невинности и невинности многих несчастных, которых он видит. Сознание же Катерины так и остается дремотным. Остается вопрос: заслужила ли она такое наказание и не превышает ли оно меру ее преступления?

История Иова – история преобразования души в посылаемых свыше испытаниях. Душа выстрадывает себя и становится душой. Иов праведен и до, и после видения «Бога живого», но его праведность *после* осознана им как добродетель, а не как заслуга.

Библейские мотивы звучат на протяжении всего очерка, отзываются они и в ранних, дофинальных эпизодах: так в праздник Введения Богородицы во храм Катерина, носящая под сердцем ребенка от любимого, могла вспомнить Богоматерь, остановиться перед следующим, самым страшным преступлением, если о степени «страшности» вообще можно говорить применительно к отнятой жизни.

Страшный суд тогда настиг ее, не случайно именно этот мотив звучит в *кульминации* повести – убийстве Феде: как в сценах Страшного Суда рушатся стены и восстают мертвецы, так и в сцене гибели мальчика «окна дребезжат», «множество рук стучат», раздаются «оглушительные удары». Не случайно, убиенному ребенку писатель дает имя *Федор*, которое переводится как *дар божий*. Героиня уничтожает все дары свыше, становится человекоотступницей. Таким образом, Страшный суд уже свершился. Без

этой надрывной сцены не была бы раскрыта *основная тема очерка* – смерть души, перенесенной страстью «по ту сторону света и тьмы, добра и зла...».

В чем же ее истинное преступление, если соотнести положение Катерины с положением праведника Иова? Думается в том, что на место Бога она ставит человека, обожествляет его. Тогда все для нее становится относительным и рассматривается только с точки зрения пользы избранника, и тогда попирается образ Божий во всех проявлениях.

Словно еще один шанс – уйти с покаянием – дает Автор Катерине: ей мерещатся убитые ею люди. Но за глаголом «показываются» чувствуется некая временность – убиенные не вызывают в Измайловой боли, ужаса от содеянного. Они выписаны прозаиком так, что эту картину, комментирует исследователь В. Д. Лыкова, «можно отнести и к факту расстроенного сознания героини – то ли сон, то ли явь».

Н. С. Лесков подчеркивает, что, перед тем как уйти из жизни, Катерина Львовна пытается снять с себя грех: «хочет припомнить молитву и шевелит губами...». Но это ей не удастся: она и прежде, как утверждает Автор, не молилась, а сейчас воспоминания о любви, а точнее о цене, которую платила она за любовь, вытесняют все мысли о грехе и боге. Слабое желание припомнить молитву в конце повести – дарованная Автором возможность осознать то, что с ней произошло. Но вместо молитвы губы повторяют ернические слова Сергея (бога?) о том, «как [...] погуливали, лютой смертью с бела света людей справаживали». Вместо нежно-розового цвета яблони, с которой связана одна из сцен любви, в душе героини остается лишь глухая ночь, мрак осени, бытово сниженное «погуливали», разбойничье-ухарское «спроваживали».

Получается, что она вновь готова к убийству. И в этом основа *концепции характера*, созданного писателем: «чистая» (именно так переводится ее имя с греческого) Катерина не представляет, что можно уйти из жизни, простив своего обидчика, покаявшись в совершенном. В последних сценах Автор отказывается от явного психологизма, истончается теплота его голоса и повествование становится эмоционально отстраненным.

Словно по инерции прежнего восприятия и действий поступает Катерина Львовна, поэтому в заключительных строках очерка сравнивает ее писатель – и в этом открытое проявление его позиции – с «сильной шучкой», бросившейся на «мягкоперую плотицу». Разрушительное начало побеждает в героине, и именно здесь, в сцене нового убийства, и ставит писатель точку. Таковы читательские гипотезы, возникающие в ходе медленного комментированного чтения-анализа главы.

Теперь обратимся к фрагменту киноверсии прочитанного эпизода и вплотную подойдем к решению вопроса: удалось ли режиссеру Р. Балагану дать версию, адекватную авторской позиции писателя. Если Лесков, показывая каторжный путь, нагнетает безобразие и ужас, причем они царят

и в мире природы, и в душах людей, то Балаян в финальных эпизодах не избегает светлых красок. Вместо поздней серой осени показана зима: широкие белоснежные поля и глубокий снег. Снегом путь на каторгу словно выбелен и представляется не настолько печальным и страшным, как у Автора.

Пейзаж в этих кадрах строг, решен в графическом, черно-белом плане, но почти не вызывает тревоги и не дает намека, что может произойти что-то ужасное.

Но тему унижения и даже стремления русского человека к безобразному, разгул темного начала в душах арестантов вслед за Лесковым («Это прекрасно понимает простой человек: он спускает тогда на волю всю свою звенящую простоту [...]») показывает и режиссер-постановщик. Правда, и здесь есть отличие. У Лескова самые разные люди втянуты Сергеем в злую игру с Катериной: «многие засмеялись», «молодой арестант острит» – так каждый словно норовит внести свою «лепту» в ее травлю, кажется, что злоба и мрак торжествуют. Балаян же смягчает лесковские краски в подходе ко второстепенным персонажам: основное поле напряжения в финале держится тремя персонажами по закону любовного треугольника.

Камера оператора Павла Лебешева почти не «разглядывает» отдельные человеческие лица – люди показаны как толпа, горстка, затерянная в бескрайних просторах. Их мерное, раскачивающееся движение по каторжному пути сопровождает тревожный звон колокола на дальнем плане. Возможно, колокольный звон – одно из режиссерских решений библейской темы очерка. Кстати, это единственное обращение Р. Балаяна к мотиву богооставленности человека, и это принципиальное расхождение с идейным миром Автора.

На музыкальных приемах, найденных композитором Евсеем Евсеевым, хотелось бы остановиться. В фильме звучат три мелодии. Одна – народная песня, причем а сарелла. Женский голос ведет тему страдания. К сожалению, в записи фильма текста песни не разобрать. Вторая, спокойная, даже заунывная, навевающая скуку, звучит на протяжении всего фильма. Под нее как раз происходит финальная сцена, как впрочем, и все сцены убийства. Интересный режиссерский ход – столкновение меланхоличной музыки и кровавых событий.

Третья же исполняется на челесте и имитирует хрустальный звон колокольчиков. Именно колокол создает и держит тревожную ноту финала, а нежные и подобные заведенному тонкому механизму колокольчики развивают *тему оставленности* человека Богом.

Ближе к развязке в картине остается четыре героя, которые время от времени даются оператором средним или укрупненным планом: Фиона, Катерина, Сонетка и Сергей – остальные становятся только фоном.

Наблюдая за Сонеткой, отмечаешь, что ключ к ее образу – вульгарность и дерзость. Хотя, по сути, нас должна пугать Катерина – в фильме Сонетка выглядит более циничной и пропащей.

В фильме сокращены последние реплики Сергея: в его «гнусных» предложениях настойчиво звучит *мотив выгоды*: «Пусть Гордюшку любит... пусть к этапному полагается». И в этом раскрывается расчетливое начало, присущее ему самому. В предпоследней сцене, на пароме, Сергей в точном исполнении Александра Абдулова нигде не дается крупным планом – только средним и в обнимку с Сонеткой. В этом режиссерском подходе, на мой взгляд, Балаян точно передает лесковский взгляд: нет реакции Сергея на убийство Сонетки и гибель Катерины, поскольку на последних страницах Автор лишает его уколов совести. Сергей «мозолит» лишь одну тему: он не просто издевается над нынешним положением Катерины, а больше всего над прежним ее купеческим званием. Именно оно обыграно во всех ядовитых репликах, обращенных к Катерине, он словно колет ее тем, что не сбылось в его мечтах. Думаю, что Сергей настолько исчерпал свою натуру к развязке истории, что о нем нечего говорить ни писателю, ни вслед за ним режиссеру.

Фиона в фильме – единственная, кто не видит в последнем танце Катерины (о нем я скажу ниже) бесшабашного веселья: она с напряжением и состраданием вглядывается в лицо Катерины. Так *мотив заступничества*, едва намеченный у Лескова, где Фиона только пытается устыдить Сергея: «Не троньте ее!», развивается Балаяном. Лесков становится беспощаден к своей героине: ближе к развязке он отказывает Катерине в сострадании окружающих – все и вся отвернулись от нее. Так к Катерине возвращается бессердечие и зло, ею посеянное.

У Балаяна же Фиона, крупная, мягкая, жалостливая, несет милосердие, хотя у Лескова она лишь пытается сдержать «бесовское» в ожесточившихся людях – не только Сергея, но и остальных она упрекающе называет «черти» и взывает к их совести. У Балаяна ее проявление сострадания более активно: она даже слегка ударяет по руке сидящую рядом соседку, прихлопывающую в ладоши в ритм танца.

Эпизод с Фионой в режиссерском прочтении построен на контрасте. Все на мгновение вовлечены в действие и отвлечены танцем, одна Фиона напряжена: ее не обманывает полуулыбка на губах Катерины, она предчувствует дурное.

И, наконец, решение образа героини в исполнении Наталья Андрейченко в последних сценах.

В предфинальном эпизоде, на пароме, наезд камеры дает крупным планом отрешенно-помертвелое лицо Катерины с кругами синяков под глазами. Она ничком лежит на каких-то мешках, на животе, голова ее укутана шерстяным платком, взор полубессмыслен, лишь редкие слезы выкатываются из глаз.

Злобные насмешки Сергея и Сонетки заставляют ее приподняться, и будто какая-то уже пропавшая сила вновь просыпается в героине: неспешно, слегка пританцовывая, Катерина снимает с себя шерстяной платок, сбрасывает теплые варежки. Лицо ее светлеет. На губах играет странная

полуулыбка. Танец ее под мерный перезвон хрустальных колокольчиков (остальные звуки выключены) строится на полупоклонах в разные стороны, в том числе и в сторону обидчицы.

Это читается как приглашение Сонетке – вызов еще не чувствуется.

Зрительный ряд строится на перебивке планов: то искаженное болью, смешанной со смехом, лицо какой-то бабоньки, которая поет что-то свое, не совпадающее ни с мелодией, ни с ритмом танца Катерины; то напряженно всматривающийся в Катерину взгляд Фионы, то лицо Сергея дальним планом.

Сонетка поначалу отказывается идти танцевать, натягивая улыбку на свое лицо, но в третий раз Сергей сам подталкивает ее к Катерине, а значит – к гибели. Камера не фиксирует изменения в лице Сонетки, чаще берет ее со спины, но все время держит в фокусе Измайлову. Во время танца обращают на себя внимание руки Катерины: они слегка приобнимают Сонетку за плечи, но в какой-то момент их движение становится более цепким – она придерживает противницу, даже целует ее.

Важно отметить: у Лескова развязка наступает сразу после видения с головами убитых и попытки Катерины нащупать губами слова молитвы, а Балаян придумывает прощальный танец: жертвы своеволия и жестокости, встающие перед «блудящим взором» Измайловой, в фильме не показаны. И в этом тоже принципиальное расхождение режиссера с позицией Автора: скорее всего, Балаян все-таки не видит в героине возможности пробудиться душой, ужаснуться содеянному, покаяться.

Танец можно понять как вызов всем, кто поправил в ней жажду любить и жить по-своему, ведь не все так черно и беспросветно было когда-то в душе Катерины.

Это вызов всем, кто потешался над ней, спуская на волю собственную злобу, накопившуюся на жизнь и – в меньше мере – на себя самого. Дерзкий вызов всем, кто увидел в ней слабое существо.

Танец – это и поединок с соперницей, которую обманом Катерина вовлекает и коварством побеждает, мстя ей и Сергею за поруганное чувство.

Танец – это и продолжение *мотива игры*, который задан в очерке появлением Сергея, ведь знакомство с Сергеем начиналось с того, что они мерялись силой. И заканчивается оно танцевальной игрой, в которой Катерина усыпляет бдительность Сергея и оказывается в силах вновь уничтожить то, что, по ее разумению, разлучило ее с ним. Как и во всех предыдущих преступлениях, она «ведет» за собой и показывает, что для нее нет преград.

Но здесь у танца иное настроение. Во-первых, танцевальные движения Катерины напоминают заводную игрушку. Во-вторых, механистическое начало чувствуется в самой мелодии. А еще танец – месть Сергею, ведь Катерина с собой забирает то, что на какое-то время стало дорогим ему.

Если в повести последняя сцена двойного убийства изображает реакцию окружающих: «Все окаменели от изумления», то в фильме мы видим

лишь сгрудившиеся у борта спины людей, безликую массу, над которой Катерина дико, хищно, но возвысилась хоть на миг – «изумила». В повести есть какая-то попытка спасти: на пароме кричат, бросают багор, в фильме режиссер решается убрать эти подробности. Под водой мы видим поединок двоих, в котором Катерина Львовна, словно подтверждая начало, подчеркнутое в ней отчеством, топит соперницу.

Мстительное, жестокое побеждает и в повести, и в фильме. Балаян прибегает к эффектному, как мне представляется, ходу: начало и финал киноверсии закольцованы личиком девочки – Катерины в детстве, которая разглядывает себя в зеркальце и трогает прорезающиеся зубки. Образ прорезающихся зубов, конечно, читается как некое самопознание и в то же время явно перекликается с лесковской «щукой», которой закрывается повесть. В самом начале девочка представляется нам милым, наивным ребенком, а в финале мы видим уродливое лицо и хищный оскал «щуки». И теперь уже все отражения в зеркале скалятся: и детское личико, и лицо Катерины Львовны. А зеркало в фильме отражает и то, что хотелось бы видеть в своем отражении, и то, что там есть на самом деле.

Итак, адекватно ли кинематографическое прочтение финала авторской концепции характера Катерины Измайловой?

Ответ, к которому мы придем в ходе размышлений над двумя эстетическими источниками, не может звучать однозначно. Во-первых, изображением детского личика в последних кадрах экранизации, личика, на котором еще не написаны пороки и страдания – оно открыто всему,

Балаян заставляет нас сопереживать Катерине – в ней было живое, непосредственное начало, так губительно обернувшееся против нее разрушением. Нота сострадания, присуща лесковскому видению, и с помощью найденного хода – экранной метафоры – Балаян сохраняет ее в рамках прочтения текста языком другого искусства.

Во-вторых, режиссер уходит от «лобового», чисто иллюстративного изображения щуки и плотицы, не позволяет звучать последним строкам в виде закадрового текста, что всегда снижает зрелищность видеоряда. И, наконец, режиссер создает в финале многозначный образ, пытаясь приблизить его к первоисточнику. В кинотрактовке финала Р. Балаяну удалось выразить основные мотивы, характерные для развития образа Катерины. Правда, явно облегчая характер Катерины, постановщик лишает кинопрочтение ряда важных для мира Лескова сквозных тем.

Роман Балаян не искажает основного смысла очерка – и это принципиально важная удача экранизации, но его фильм в большей степени драма любви, а не драма гибели души человеческой. Причем, тема возможной гибели души человеческой раскрывается в очерке в самых разных планах и применительно к разным героям: и к мужу, купцу Измайлову, который неволит и унижает Катерину «неродицей»; и к Сергею, который видит в ней



лишь средство осуществления собственных амбиций, и к арестантикам, так охотно включающимся в травлю оступившейся, грешной женщины. А у Балаяна в большей степени акцент сделан на развитии любовного конфликта, – бесспорно, это важный, но всего лишь один из аспектов повествования. Киноверсия спрямляет и обедняет смысловую палитру лесковского образа, и преодолеть некую «сопротивляемость» литературного источника, сохранить всю многомерность созданного писателем характера талантливому режиссеру не удалось...

*Vera Sitnikova*

**Russian Classics on Screen: In Search of Artistic Meaning  
(Leskov's Katerina Ismailova in Balayan's Film Adaptation)**

**(Summary)**

The paper tackles the problem of trivialization in a screen adaptation, taking as an example Nikolai Leskov's sketch 'The Lady Macbeth of Mtsensk' and Roman Balayan's 1989 film based on it. The author focuses on biblical contexts and contrasts the tone of the ending in the text with that on screen: while the literary Katerina remains unable to repent and ready to murder, the scenery toward the end of the film is surprisingly serene. In particular, the director's treatment of the motif of ringing bells (symbolizing man's separation from God) reveals an ideological difference between Balayan and Leskov. The author finds Balayan's version more of a love drama than a tragedy of the death of a human soul. The film, she claims, even if not essentially distorting the meaning of the sketch, downplays and impoverishes Leskov's semantic palette and simplifies the complex character created by the writer.

**Keywords:** metaphor, the author's position, image, film adaptation.

