

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PALACKÉHO V OLMOUCI
KATEDRA SLAVISTIKY

FILMOVÁ ZPRACOVÁNÍ ANNY KARENINOVÉ
V POROVNÁNÍ S LITERÁRNÍ PŘEDLOHOU

magisterská diplomová práce

Vypracovala: Bc. Kindinová Olga
Vedoucí práce: Doc. PhDr. Zdeněk PECHAL, CSc.

2012

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně a uvedla všechny použité prameny.

Bc. Olga Kindinova

V Olomouci, 24. 4. 2012

Děkuji Doc. PhDr. Zdeňku Pechalovi, CSc. za konzultace, rady a připomínky, které mi během psaní magisterské diplomové práce poskytl.

Bc. Olga Kindinova

Оглавление

Введение.....	5
1 Семиотика искусства и языки искусств.....	7
2 Взаимодействие искусств	11
2. 1 Синтез искусств	18
2. 1. 1 Экранизации	19
2. 2 Диалог искусств	24
3 Сходства и различия языка литературы и языка кино	28
4 Заключение первой части	31
5 Роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина».....	34
5. 1 Композиция в романе «Анна Каренина»	36
6 Экранизации романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина»	51
6. 1 Композиция в экранизации А. Зархи	52
6. 2 Композиция в экранизации Б. Роуза «Анна Каренина»	55
6. 3 Итог сравнения экранизаций «Анна Каренина» и романа Л. Н. Толстого	59
7 Сравнительный анализ некоторых эпизодов экранизаций А. Зархи и Б. Роуза и «Анна Каренина» Л. Н. Толстого.....	62
7. 1 Сцена встречи Левина и Кити на катке.....	62
7. 2 Эпизод знакомства с А. Карениной на вокзале	64
7. 3 Эпизод на скачках	68
7. 4 Эпизод на охоте	72
7. 5 Эпизод свадьбы К. Левина и Кити	74
7. 6 Эпизод ссоры между Анной и Вронским	75
7. 7 Последние минуты жизни Анны	78
7. 8 Портреты главных героев в романе Анна Каренина	82
7. 8. 1 Константин Левин.....	83
7. 8. 2 Алексей Каренин.....	85
7. 8. 3 Анна Каренина	87
7. 8. 4 Символы в «Анне Карениной»	91
Заключение	94
Resumé.....	101
Оглавление	109
Anotace	112

Введение

Основной *задачей* данной магистерской работы является сравнение и поиски сходств и различий между двумя экранизациями, снятыми по мотивам романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина», как с текстом первоисточника, так и между собой. *Предметом исследования* является текст художественного произведения и две экранизации - американская, режиссера Б. Роуза и советская, А. Зархи.

«Оптимальной», «нормальной» экранизацией принято считать такую, когда целью кинематографистов становится создание экранной аналогии экранизируемого произведения, перевод его на язык кино с сохранением содержания, духа и слова»¹, что вовсе не означает необходимость режиссеров безукоризненно следовать букве первоисточника и слепо стараться перенести на экран каждую деталь. Моей главной целью станет понять, кому из режиссеров в большей степени удалось создать ту самую «оптимальную» экранизацию, и вызывают ли данные экранизации у зрителей эмоции и впечатления схожие с теми, которые они получили будучи читателями великого романа Л. Н. Толстого.

Для достижения выше поставленных целей необходимо будет изучить вопрос киноэкранизаций произведений литературы с теоритической точки зрения. В первой части рассмотрим различные виды искусств, относящихся к теме данной работы. Затем уделим внимание способам взаимодействия различных видов искусства - синтез искусств. Будут даны определения различным понятиям, таким как *кинематограф*, *литературное произведение*, что есть *экранизация* и какие виды ее существуют. Затем попытаюсь показать основные черты, характерные для литературных произведений и кинопроизведений. Теоретическая база поможет определить критерии для оценки экранизаций, поскольку будут описаны выразительные средства, характерные для различных видов искусств, что в практической части поможет нам увидеть были ли эти средства использованы режиссерами экранизаций в полной мере для достижения близости к первоисточнику.

¹ Экранизация. Краткая литературная энциклопедия. Т. 8. - 1975. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke8/ke8-8571.htm>

Вторая часть данной работы будет посвящена непосредственно анализу композиции романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» и двух экранизаций, для этого необходимо тщательно изучить текст романа и внимательно посмотреть киноленты. Для того, чтобы найти ответ на наш основной вопрос необходимо выбрать критерии, которые помогут определить положительные и отрицательные моменты, содержащиеся в обеих экранизациях.

С выбором критериев нам поможет непосредственный практический анализ трех текстов — литературного и двух кино-текстов. Для этого будет необходимо изучить композиции трех текстов, сравнить их между собой, найти схожие моменты — сцены, на основе которых будет проводиться непосредственное сравнение. В ходе их разбора, я попытаюсь найти отличия и сходства в способах передачи содержания романа на киноэкране. Впоследствии я постараюсь ответить на вопрос, каким образом режиссеры изображают в экранизациях словесные образы, применяя язык кино, т.е. образы визуального характера.

Также в данной части попытаюсь сравнить насколько отличаются книжные образы главных героев, от созданных режиссерами в киноверсиях романа, на примере развития книжного и экранных образов нескольких персонажей. Для этого будут выбраны некоторые сцены, связанные с сюжетными линиями Левина и Анны, являющиеся общими, как для романа, так и двух кинотекстов.

Попытаюсь понять, какие средства были использованы режиссерами для изображения изменений, переживаемых героями в ходе экранизаций, обратить внимание на подбор конкретных актеров и на их способность воплощать образы романа на киноэкране.

Теоретической базой данной дипломной работы послужат непосредственно роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина» и две экранизации, снятые по его мотивам. Второстепенными источниками информации станут труды, написанные такими выдающимися учёными и писателями как У. Эко, Ю. Лотман, О. Якобсон, Д. Монако, В. Шкловский, М. Бахтин, Б. Эйхенбаум, Е. Полякова и др. Также будут использованы различные интернет-ресурсы и энциклопедии.

1 Семиотика искусства и языки искусств

Центральной задачей данной работы является практическое сравнение двух экранизаций, снятых по роману Л. Н. Толстого «Анна Каренина». Однако к любой практике следует подходить, опираясь на теоретическую базу. Поскольку в данной работе нас будут интересовать экранизации произведений литературы, иногда называемые «переводами» с языка литературы на язык кино, необходимо понять, каким образом происходит этот перевод и уместно ли вообще употреблять данный термин в этом контексте.

Прежде чем подробно рассматривать взаимодействие литературы и кино, необходимо в целом разобраться в проблематике взаимодействия различных видов искусства. «Искусство можно охарактеризовать как мастерство передачи определённой информации зрителю или слушателю посредством только одного из трех - графика (изобразительное искусство), музыка, танец - средств (медий) или совокупностью этих средств (многомедийность) - театр, балет, опера, кинематограф».²

Поскольку в данной работе нас впервые очередь будут интересовать два вида искусства, а именно литература и кинематограф, то необходимо дать определение этим, всем хорошо известным, понятиям: «Литература, как вид искусства, это мастерство передачи информации при помощи письма, ведёт начало со времени его изобретения. Специфика худ. литературы выявляется в сопоставлении, с одной стороны, с видами искусства, использующими иной материал вместо словесно-языкового (музыка, изобразительное искусство) или наряду с ним (театр, кино, песня, визуальная поэзия), с другой стороны - с иными типами словесного текста: философским, публицистическим, научным и др».³ «Кинематограф — это вид изобразительного искусства, изобретённый в XIX веке, и который обрел огромную популярность в середине XX века. Говоря о кино, мы подразумеваем именно кинематограф, который также можно поименовать как синематограф или

² Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. / Под редакцией Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова — М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925 http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/470/ИСКУССТВО

³ Свободная энциклопедия. Режим доступа:
http://ru.wikipedia.org/wiki/Художественная_литература, [цит. 19.04.12]

киноискусство».⁴

На сегодняшний день кино играет большую роль в жизни современного человека, R. Barsam и D. Monahan, авторы книги о теории фильма считают, что кино стало самым главным и сильным видом искусства: «In just over a hundred years, movies have evolved into a complex form of artistic representation and communication: they are at once a hugely influential, wildly profitable global industry and a modern art—the most popular art form today».⁵

Как нам известно, каждый отдельный вид искусства обладает своей уникальной системой образов, условностей, своим собственным «языком», который должен быть понятен тем, кто принимает послание, закодированное в «конечном продукте» того или иного вида искусства.

Для того, чтобы провести сравнительный анализ различных видов искусств скорее всего нужно сосредоточить внимание на сравнении их «языков» или «кодов». Данной проблематикой, как раз, и занимается научная дисциплина — семиотика.

«Семиотика - наука о знаках, знаковых системах и символах. Само слово означает «учение о знаках».⁶ Эта наука появилась в конце 19 в., однако лишь в 20 в. ее стали повсеместно применять. В лингвосемиотике естественный язык впервые стал рассматриваться как система, состоящая из отдельных слов, и каждое отдельное слово представляет собой «знак», являющийся неотъемлемой частью общей системы знаков.

«Знак - материальный предмет, воспроизводящий свойства, отношения, некоторого другого предмета. Различают языковые и неязыковые знаки».⁷ То есть знаки можно разделить на две группы: условные и изобразительные. Однако никакой обязательной связи между содержанием и выражением в слове нет.

⁴ Кино: Энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987, с. 5

⁵ Barsam, R., Monahan, D.: Looking at Movies: An Introduction to Film. New York, 2010, Гл. 1, с. 2

⁶ Энциклопедия Кругосвет. Семиотика.

http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/SEMIOTIKA.html

⁷ Значение слова Знак по Логическому словарю. <http://tolslovar.ru/z6134.html>

«На основе двух видов знаков вырастают две разновидности искусств: изобразительные и словесные. Словесные искусства - поэзия, художественная проза, стремятся из материала условных знаков построить словесный образ, иконическая природа которого наглядно обнаруживается в том, что формальные уровни выражения словесного знака: фонетика, грамматика, даже графика - становятся содержательными. Одновременно происходит и противоположный процесс: рисунок, который по самой своей знаковой природе не создан для того, чтобы служить средством повествования, человек стремится рассказывать».⁸

Другим фактором является то, что любой знак несет в себе двойное значение. Во-первых, он непосредственно является обозначаемым предметом или явлением, а во-вторых, имеет параллельное значение, скрытый смысл, отсылающий к какому-либо явлению, чувству, событию. Природа иконического знака достаточно сложная.

Весьма важным моментом в семиотике является тот факт, что она рассматривает знаки не по отдельности, а в совокупности, как неотъемлемую часть общей знаковой системы — языка.

В данной работе для сравнительного анализа двух видов искусств будет использован семиотический подход, поскольку позволяет рассматривать различные виды искусств в качестве знаковых систем, делая возможным сравнение их произведений. Семиотика предлагает рассматривать произведения того или иного вида искусства, как тексты, состоящие из отдельных знаков, и сравнивать их, опираясь на их уникальный «язык».

Нам хорошо известно, что главная функция языка — коммуникативная, - «Для осуществления коммуникативной функции, язык должен располагать системой знаков. Знак - это материально выраженная замена предметов, явлений, понятий в процессе обмена информацией в коллективе. Следовательно, основной признак знака — способность реализовывать функцию замещения. Поскольку знаки - всегда замены чего-либо, каждый из них подразумевает константное отношение к заменяемому им объекту. Это отношение называется семантикой знака.

⁸ Лотман, Ю.: Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Введение. Таллин, 1973. <http://lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt>

Семантическое отношение определяет содержание знака...».⁹ Данная цитата дает нам определение естественного языка, на котором написана вся художественная литература.

Однако, данную дефиницию языка и знаков, с семиотической точки зрения, вполне можно применить и к кинотекстам, состоящих из отдельных единиц, формирующихся на основе кодов, которые, в свою очередь, на основе семиотической классификации, можно разделить на - социальные, технические и репрезентативные. Коды задают структуру сообщения, которая является моделью, направляющей восприятие явления определённым образом. Код можно рассматривать как основной семиотический элемент киноязыка, влияющим на содержание определенной картины мира у зрителей.

К социальным кодам относят - одежду, предметы быта, некоторые жесты, стиль речи персонажей, которые зритель воспринимает определённым образом, а впоследствии интерпретирует увиденное. К техническим кодам относят - камеру, освещение, монтаж или использование звука и музыки, которые дают зрителям информацию о жанре фильма. Репрезентативный вид кодов, зависит от жанра программы, которую мы смотрим, это может быть диалог или повествование.

Семиотический подход помогает понять, каким образом язык литературы отличается от языка кинематографа: знаки этих двух видов искусств имеют различную природу. Можно заключить, что при семиотическом анализе, фильм следует рассматривать как целое, исследуя при этом отдельные коды и то, как они влияют на понимание зрителями данного сообщения. Большинство кинофильмов носят повествовательный характер и их целью является донести до зрителей определённую информацию. Однако, нужно учитывать, тот факт, что текст литературы или кинотекст, созданный автором/режиссером, весьма отличается от того текста, который воспринимают и интерпретируют читатели/зрители. Поэтому при критическом анализе конечного результата «художника» всегда будут существовать прямо противоположные оценочные мнения, и каждый по-своему будет прав.

⁹

Там же.

2 Взаимодействие искусств

Искусство является неотъемлемой частью повседневной жизни людей. Различные виды искусств, можно разделить на основе определенных критериев, хотя в то же время, их можно объединить в общую систему искусств. В настоящее время ведется множество споров на тему, что является искусством, а что нет.

Литература, неоспоримо, принадлежит к классическому виду искусства, наряду с живописью, музыкой, скульптурой, театром и тп. Кинематограф, наоборот, изначально не считался искусством, это звание оно заслужило впоследствии, доказав, что имеет на это полное право. Все виды искусства находятся в тесной связи, но в тоже время, отличаются друг от друга набором выразительных средств, или же "языками". На основе этого между различными видами искусств выстраиваются определенные взаимоотношения. Одни виды искусств могут в большей степени взаимодействовать с другими, в результате чего может появиться совершенно новый вид искусства.

Каждому виду искусства свойственна тенденция прогресса, стремления выхода за свои рамки, поэтому взаимодействие различных видов искусств, это вполне естественное развитие событий. Например известно, что романтизм — как направление в искусстве, изначально появился в философии, уже потом перешел в литературу, живопись и музыку. Данный пример служит доказательством зыбких границ между различными видами искусств, в то же самое время каждый вид искусства остается уникальным до тех пор, пока сохраняет свои неповторимые выразительные средства, которые свойственны лишь ему. Также немало важным моментом, является тот факт, что все виды искусств находятся в процессе постоянного развития и самосовершенствования, поскольку являются неотъемлемой частью тех или иных национальных культур, пребывая в состоянии постоянного диалога.

«Диалог культур — понятие, получившее широкое хождение в философской публицистике и эссеистике 20 в. Чаще всего оно понимается как взаимодействие, влияние, проникновение или отталкивание разных исторических или современных

культур, как формы их конфессионального или политического сосуществования».¹⁰

В. Библер в исследовании о логике культур дает несколько определений, что можно считать культурой как таковой: Во-первых, «Культура есть форма одновременного бытия и общения людей различных - прошлых, настоящих и будущих - культур, форма диалога и взаимопорождения этих культур. Во-вторых, Культура - в своих произведениях - позволяет нам - автору и читателю - как бы заново порождать мир, бытие предметов, людей, свое собственное бытие- из плоскости полотна, хаоса красок, ритмов стиха, философских начал, мгновений нравственного катарсиса. Вместе с тем в произведениях культуры этот, впервые творимый, мир с особой несомненностью воспринимается в его извечной, независимой от меня абсолютной самобытности, только улавливаемой, трудно угадываемой, останавливаемой на моем полотне, в краске, в ритме, в мысли».¹¹ Данное определение, на мой взгляд, является очень точным и уместным, в контексте данной дипломной работы.

Главный смысл «диалога культур» заключается в создании особых отношений между разными видами искусства, когда происходит обмен идеями, информацией на взаимовыгодных для обеих сторон условиях, когда в результате каждый вид искусства приобретает что-то новое и полезное для своего прогрессирующего развития.

Диалог культур можно описать, как взаимодействие не только культур разных стран, но и культур одной страны, происходящих из разных эпох. Очевидно, что кино позаимствовало различные характерные черты из иных видов искусства, в первую очередь таких как литература, фотография, живопись, и может показаться, что в данном случае не происходит никакой обратной отдачи. Но это не так. Например, литература на сегодняшний день уже не может бороться с коммерческим фактором, и большинство авторов, желая достичь высоких продаж своих книг создают произведения, практически, в виде готовых сценариев так, чтобы их творчество могло быть экранизировано без особых затруднений.

¹⁰ Новая философская энциклопедия: В 4 тт. М.: Мысль. Под редакцией В. С. Стёпина. 2001. http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/8262/ДИАЛОГ

¹¹ Библер, В. С.: От наукоучения к логике культуры., Москва: Издательство политической литературы, 1997. с. 157

Поскольку работа посвящена взаимодействию литературы и киноискусства, то необходимо понять, какое место они занимают в общей системе искусства. Все виды искусств тесно взаимосвязаны друг с другом, обладая в тоже время различными выразительными средствами. Существует три основных критерия их различия — «гносеологический — по способу отражения действительности, искусства делятся на изобразительные и выразительные, онтологический — по способу бытия художественного образа, — на пространственные, временные и пространственно-временные, психологический — по способу восприятия, тогда они делятся на слуховые, зрительные и зрительно слуховые».¹²

На основании данных критериев можно определить, что *литература* — это выразительный, временной и слуховой вид искусства, когда *Кинематограф* — изобразительно-выразительный, пространственно — временной, зрительно — слуховой вид. Нетрудно заметить, что кино объединяет в себе не только литературные черты, но и критерии характерные для живописи.

В подтверждении тому R. Barsam и D. Monahan говорят, что фильмы используют пространство и время в равной степени умело. В кино мы имеем возможность перемещения из одного места действия в другое, за считанные секунды, без каких-либо предварительных объяснений, так же как и изображение различных эпохи, времени суток, происходит без лишних рассуждений: «Some of the arts, such as architecture, are concerned mostly with space; others, such as music, are related mainly to time. But movies manipulate space and time equally well and are thus both a spatial and a temporal art form. Movies can move seamlessly from one space to another or make space move (as when the camera turns around or away from its subject, changing the physical, psychological, or emotional relationship between the viewer and the subject), or fragment time in many different ways».¹³

«Литература дала кинематографу сценарий, т.е. сюжетное построение фильма, подтолкнула кино к ракурсному видению человека, события, познакомила с

¹² Словарь литературных терминов: В 2-х т. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/470/ИСКУССТВО , [цит. 23. 10. 11]

¹³ Barsam, R., Monahan D.: Looking at Movies: An Introduction to Film. New York, 2010, Гл. 2, с.

принципом монтажного построения. От живописи кинематограф взял композицию кадра и организацию цветового решения. Театр дал кинематографу опыт построения декораций, методику разводки актеров при постановке тех или иных мизансцен, а также метод подбора актеров на роль».¹⁴

Выгодное отличие кино от театра состоит в его близости к зрителю, даже если в кадре предмет или человек находится на заднем плане, мы все равно можем разглядеть большое количество деталей, мимику людей, чего нельзя сказать о театральном представлении, где предметы удалены на достаточное расстояние даже от сидящих в первом ряду зрителей.

На первый взгляд может показаться, что кино попросту использует литературу, театр и живопись в своих «корыстных» целях, поскольку оно обладает всеми характерными чертами, присущими выше упомянутым видам искусства. Однако, при более глубоком анализе, мы увидим, что кино, используя выразительные средства иных видов искусств, преобразовывает их в слова или же знаки своего уникального кинематографического языка. Например, в кино, так же как и в литературе, используется естественный язык — диалоги, монологи героев. Однако в отличие от литературы, для кино не свойственно словесное описание внешности персонажей, интерьера, экстерьера или внутренних переживаний героев, для этих целей оно использует визуальный ряд совместно с иными худ. приемами, составляющими киноязык.

«Киноповествование – это повествование средствами кино. И, хотя рассказ в данном случае строится не из слов, а из последовательности иконических знаков, в нём наиболее ярко обнаруживаются некоторые закономерности всякого текста. Поэтому в киноповествовании отражаются не только общие законы, но и его специфические черты. Таким образом, в современной киноленте одновременно присутствуют три типа повествования: изобразительное, словесное и музыкальное (звуковое). Между ними могут возникать взаимоотношения большой сложности».¹⁵

¹⁴ Свободная энциклопедия. Фильм. Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Фильм> , [цит. 19. 04. 12]

¹⁵ Лотман, Ю.: Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. Гл. 9, Сюжет кино. <http://lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt>

Однако, мы не можем говорить, что язык кино это лишь набор «кодов», принадлежащих другим видам искусства. Для того, чтобы создать полный художественный кино-образ, читаемый зрителем, кинематограф обладает собственным языком, который в своей совокупности отличается от языка живописи, театра, музыки, литературы и т. д.

Нужно также учитывать, что кино является текстом массовой коммуникации, он адресован большому количеству людей, в отличие от текста письменного.

Объединив в себе всё это, кинематограф является очень многогранным и неповторимым видом искусства. С одной стороны, данное искусство зависимое, с другой стороны, по сравнению с театром или литературой, кино — динамично. Его динамика заключается в способности режиссера воплощать на экране, так называемую «зрительную непрерывность», единство времени и пространства. Данная возможность кино достигается благодаря умению режиссера менять местами ракурсы, планы, места съемки и т. д., а то неоднократно в ходе творческого процесса, импровизируя, пытаясь достигнуть наилучшего результата.

Ю. Н. Тынянов писал, что «Для кино не существует проблемы единства места — для него существует только проблема единства ракурса и света»¹⁶. Съемки в одном помещении дают возможность показать предмет или человека под сотнями различных ракурсов и освещений, в театре такая возможность отсутствует. Ракурс преобразует или искажает видимый нами мир, применяя приемы изменения ракурса, режиссер и оператор пытаются нам показать предметы с их точки зрения, какими они желают, чтобы зритель их увидел. Так же особенное место занимает съемка крупным планом, который «является самостоятельным приемом выделения и подчеркивания вещи как смыслового знака — вне временных и пространственных отношений. Обычно крупный план играет роль «эпитета» или «глагола»».¹⁷

Поскольку в данной работе пойдёт речь о художественном фильме, то необходимо дать определение этому понятию: «Фильм, совокупность фотографических изображений (кадров), последовательно расположенных на плёнке, связанных

¹⁶ Тынянов, Ю.: Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. Гл. 5, Об основах кино.

¹⁷ Там же. Гл. 7.

единым сюжетом и предназначенных для воспроизведения на экране; кинопроизведение».¹⁸

«Информация зрителям поступает через физические единицы, из которых состоит фильм. Такими единицами является фотографический кадр. С семиотической точки зрения фотография отражает реальность определённым образом. Кадр принято считать основным носителем значений киноязыка. Отдельный кадр даёт зрителям информацию о предмете, содержимое кадра может выступать в качестве знака определённой эпохи».¹⁹ Целью режиссера является попытка донести содержания кадров до зрителей, чтобы они смогли понять, что же тот хотел сказать в своем произведении. Все члены съемочного процесса должны заранее осмыслить содержание кадров, чтобы послание, заключенное в них, было «читаемо» и понятно, и образы, изображаемые в кадре были узнаваемы. «Режиссеры заботятся не только о композиции фильма (монтаж), но и о композиции отдельных кадров, руководствуясь уже чисто изобразительными принципами — симметрии, пропорции, общего соотношения линий, распределения света и проч.».²⁰

Зритель рассматривает фильм не как отдельные кадры, а как их совокупность, как целостное сообщение. Такой результат достигается благодаря монтажу, который Ю. Лотман сравнивает с соединением морфем в слова, а слова в предложения. Монтаж это не простая перестановка отдельных кадров, а соединение их в единую сюжетную композицию фильма. «Как перейти от одного места к другому, от одной параллели к другой — вот основная проблема монтажа при перемене места, требуемой сюжетным движением фильма».²¹ Зритель зачастую даже не может представить, какое количество отснятого материала не вошло в фильм. Именно монтаж - выбора тех или иных кадров, планов определяет уникальный стиль того или иного режиссера, его подчерк, делает его произведение узнаваемым среди зрительской аудитории.

¹⁸ Значение слова "Фильм" в Большой Советской Энциклопедии. <http://bse.sci-lib.com/article116318.html>

¹⁹ Вархотов, Т. А.: Стратегия исследования кинофильма: методологический аспект. сборник "Язык СМИ как объект междисциплинарного исследования. Часть 2" М., 2004 <http://www.visiology.fatal.ru/texts/varhotov.htm>

²⁰ Эйхенбаум, Б.: Поэтика кино. 2-е издание. Перечитывая «Поэтику кино» . с. 25, Проблемы киностилистики. сб.статей. — 2-е изд. — М.: РИИИ, 2001.— С. 13 — 38

²¹ Там же. с. 26.

Принято считать, что монтаж в кинопроизводстве также важен, как и сам процесс киносъемки, поскольку именно благодаря ему появляется на свет конечный продукт — фильм. В результате монтажа рождается кинотекст, его содержательной единицей является кинофраза. Сам по себе, текст является некой субстанцией, для которой характерно многообразие способов выражения и содержания. Такими субстанциями в кинотексте являются, например, зрительные образы, музыка, даже просто шумы на заднем плане и т. д.

Все составляющие элементы кинотекста должны быть едины для достижения поставленных целей. Кинотекст существует благодаря кинематографическим кодам (ракурс, кадр, свет, план, сюжет, художественное пространство, монтаж), через которые режиссёр стремится донести сообщение до зрителей. Однако данный кинотекст не является полностью режиссёрским посланием. Над его созданием трудится огромное количество людей, подвергая его многократной семиотической трансформации. Киносценарий - это основа любого фильма, в котором описано не только содержание киноленты, но и детальный план действий всех членов съемочной группы. За процесс съемок отвечает постановочная группа, в которой наибольшую ответственность несут режиссер, оператор и художник.

При переходе от семиотической системы естественного языка к системе повествования при помощи киносредств, режиссеру-интерпретатору приходится решать большинство вопросов, в отношении которых читатель имел полную свободу. Например, в книге не всегда описывается то, как были одеты герои, а в фильме это необходимо показать. Одежда героев, её цвет, также может повлиять на целостное восприятие образов киноперсонажей. Целью экранизации должна быть попытка оказать то же самое впечатление, который производит оригинал. При этом нужно учитывать опасность сказать меньше или больше – *«перевод обязан соблюдать умолчания текста-источника»*.²²

«Одними из наиболее важных повествователей являются актёры, чья игра в кино в семиотическом отношении представляет собой сообщение, кодированное на трех

²² Эко, У. : Сказать почти то же самое. / Перев. с итал. А. Н. Ковалю. - СПб.: Симпозиум, 2006. с. 394

уровнях: режиссёрском, на уровне бытового поведения и актёрской игры».²³ На режиссёрском уровне - это работа с кадром, крупные планы, монтаж. Игра актёра, это прежде всего его мимика, которая способна сосредоточивать внимание зрителя не на всей фигуре актёра, а на каких-либо ее частях: лице, руках, деталях одежды. «Специфика создания киноленты - съёмка отдельных эпизодов не в хронологическом порядке сценария, поэтому артист играет совсем не последовательно, что делает его игру совершенно особым искусством».²⁴

Один из разделов семиотики, рассматривающий фильмы с семиотической точки зрения, называется кинос семиотика, — это наука о знаках в кино. Любой фильм можно рассматривать, используя семиотический подход, т. к. при помощи него можно раскрыть природу кинематографического текста, который, несомненно, является знаковой системой. В фильме необходимо выделять определённые универсальные коды, которые, в первую очередь, являются организующими звеньями в передаче сообщения, для того, чтобы понять, удалось ли через них режиссёру донести до зрителей свой замысел, насколько удачно он объединил изобразительную и словесную тенденции при создании кинотекста. Именно благодаря возможности совмещать коды, принадлежащие различным видам искусства, в рамках одного вида, человечество обрело новый вид искусства, такой как — кинематограф, появившийся в результате синтеза литературы, изобразительного искусства, театра и музыки.

2. 1 Синтез искусств

«Синтез искусств - это органичное соединение разных видов искусства в художественное целое. Данное понятие подразумевает создание нового художественного явления, не сводимого к сумме составляющих его компонентов, которые способны активизировать его восприятие, оказывать на человека многостороннее эмоциональное воздействие»²⁵.

²³ Лотман, Ю.: Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. Гл. XII, Проблема киноактёра. <http://lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt>

²⁴ Там же.

²⁵ Большая советская энциклопедия. Режим доступа: [http://slovari.yandex.ru/~книги/БСЭ/Синтез искусств/](http://slovari.yandex.ru/~книги/БСЭ/Синтез_искусств/). [цит. 20. 04. 2012]

Все виды искусства имеют свои определенные границы, за которые самостоятельно они уже не могут выйти. Однако, творческие личности — создатели произведений искусств, стремятся расширить их рамки, за счет выразительных средств иных видов искусства. Несмотря на это, в конечном итоге при удачном «переводе» произведения с одного языка искусства на другой, должны быть сохранены специфические черты. Например, фильм, являющийся экранизацией какого-либо романа или драмы, тем не менее, является произведением киноискусства, а не литературы.

2. 1. 1 Экранизации

«Экранизация, интерпретация средствами кино произведений другого вида искусства — прозы, драматургии, поэзии, песен, оперных и балетных либретто».²⁶

Кинематограф практически на заре своего существования стал использовать в своих интресах литературные сюжеты и образы. Очень часто зритель в ожидании очередной экранизации литературного произведения пытается предугадать, какими будут воплощены на экране образы тех или иных героев. Зритель намеревается дать собственную оценку — удачная ли получилась экранизация или нет. Одни люди считают, что экранизация должна полностью соответствовать оригиналу, а другие придерживаются противоположной точки зрения, считая, что она должна быть самобытной, а не просто копировать книгу.

Экранизации бывают трёх видов: «Прямая экранизация, общая киноадаптация и экранизация по мотивам. В литературе мотив — это простейшие единицы сюжетного развития. Основная задача фильмов по мотивам - показать знакомое произведение в новом ракурсе. Часто подобная форма используется, когда книгу нельзя перенести на киноэкран буквально: из-за несоответствия объемов, например, или когда действие в книге замкнуто на внутренние переживания героя, которые трудно показать без преобразования в диалоги и события. Экранизация этого типа не слишком строго соответствует первоисточнику, но передаёт главное, и добавляет что-то новое».²⁷

²⁶ Большая советская энциклопедия. Режим доступа:
<http://slovari.yandex.ru/экранизация/БСЭ/Экранизация/>. [цит. 20. 04. 2012]

²⁷ Журнал «Мир фантастики». Статья : История кино: Проблема экранизации.
<http://www.mirf.ru/Articles/art506.htm>

Экранизация по мотивам даёт большой простор для фантазии режиссёра, больше свободы в действиях, поэтому всё чаще используется именно данный вид экранизации. Однако, в фильме, снятом лишь по мотивам художественного произведения, всё равно можно найти элементы фабулы, психологические характеристики персонажей, некую атмосферу романа. Российская и американская киноверсии романа Л. Н. Толстого, как раз и являются примером экранизации по мотивам.

В течение длительного времени, практически со времен создания науки о кино, считалось что экранизация - это «перевод» с языка литературы на язык кинематографа. Анализируя данное утверждение, можно прийти к выводу, что экранизация литературных произведений есть своеобразный вид художественного творчества, достаточно молодой и мало изученный на настоящий момент.

Наиболее удачной считается экранизация литературного произведения, с сохранением его содержания, духа и слова, *однако на сегодняшний день не существует четко выработанных критериев для сравнения литературного первоисточника и его экранизации*. Обычный фильм обладает своим специфическим стилем - авторским стилем режиссера. При экранизации, в большей или меньшей степени, режиссер пытается передать стиль автора книги, поэтому говорить о стиле экранизации не приходится, поскольку ее оценка это индивидуальное мнение человека, анализирующего конкретную экранизацию.

Как нам уже известно, изменений литературного произведения при экранизации просто не избежать, в силу различий между текстом - оригиналом и фильмом. Изменения носят как количественный, так и качественный характер. Причиной тому являются различия в способах организации повествования, в структуре печатного текста и экранизации, коммуникационной направленности и т. д. Во время экранизации мы сталкиваемся с такими же видами преобразований, как и при переводе текста естественного языка - *сохранение, опущение, замена, перестановка, добавление*. Например, причиной опущения служит банальная необходимость сокращения литературного источника, чтобы режиссеру удалось вместить задуманное им содержание в рамки стандартной продолжительности фильма.

Опущения могут коснуться не только описания природы, интерьера, но также некоторых героев и сюжетных линий. Также в экранизации мы часто сталкиваемся с перестановкой, режиссер может менять местами последовательность происходящих событий, отдавать реплики, принадлежащие первоначально одному персонажу, другому. Помимо этого нас может удивить тот факт, что в конечной экранизации появляются события, персонажи, которых просто не было в литературном оригинале, - типичный пример добавлений.

Экранизация не может существовать без своего первоисточника, поэтому все участники кинопроизводства должны в высокой степени быть ознакомлены с текстом для того, чтобы качественно исполнить свою часть работы. Книга, которую решили экранизировать, должна быть интересна создателям фильма, для соблюдения одного из самых важных условий добротной экранизации – прочувствование идеи произведения. Экранизаторы должны осознавать, что стопроцентное перенесение книги на экран невозможно, но все же стоит пытаться передать основное содержание и попробовать сохранить в большей или меньшей степени дух печатного текста. Выбор того или иного произведения для экранизации должен быть продиктован любовью к оригиналу и желанием продемонстрировать свою точку зрения и отношение к данному произведению современникам.

Кино и книга — это два совершенно отличных вида искусств, однако, если их рассматривать, как два текста, написанных авторами, то можно провести определенные параллели, тем самым, обнаружив сходства и различия между ними. В большинстве случаев при экранизации, сценарий к фильму пишет сам режиссер, которого заинтересовало определенное классическое произведение. Часто можно наблюдать, как фильмы, снятые по одному и тому же произведению, обладают схожими моментами наряду с различиями. Почему же так происходит? Во-первых, экранизация — это всегда результат интерпретации не одного человека, а целой съемочной команды, трудящейся над кино постановкой. Во-вторых, руководителем съемочного процесса является режиссер, именно он решает, какие строки романа будут перенесены на экран в полном соответствии с текстом, вплоть до мельчайших деталей, жестов, описания интерьера, а что будет оставлено за кадром. Поэтому каждая экранизация классического литературного произведения, так и отличается от

предыдущих, поскольку интерпретатор — режиссер выбирает интересные, по его мнению, моменты литературного текста и выносит их на экран, кроме того, в его власти добавить совершенно новых героев, события, которые не имели места в оригинале. Экранизация не должна находиться в услужении у текста - источника, режиссер имеет право создавать совершенно новое произведение искусства при помощи «старого», однако, не забывая отдавать дань благодарности оригиналу, предоставившего исходный материал.

Причина семиотического подхода к анализу фильма заключается в том, что кино имеет собственный язык, а также является самостоятельной знаковой и коммуникативной системой. «Режиссёры, киноактёры, авторы сценария, все создатели фильма хотят нам что-то сказать своим произведением. Их лента – это как бы письмо, посланное зрителям. Но для того, чтобы понимать послание, надо знать его язык»²⁸, – пишет Лотман.

Язык кино обладает своей собственной грамматикой, синтаксисом, морфологией, а также большим количеством выразительных средств. Однако, недостаточно знать и понимать их языки, необходимо также уметь интерпретировать полученную информацию, т. к. мы видим не реальное событие, а лишь сообщение об этом событии. Все кинособеседования формируются по определённым правилам, так что и интерпретировать их необходимо в соответствии с этими правилами. Если человек ознакомлен со всеми тонкостями и нюансами языка кино, то «читать» фильм он уже будет по-другому. Само содержание отойдет на второстепенный план. Главным для него станет поиск ответов на вопросы — почему режиссер выбрал именно данный крупный план, затемненное освещение, медленное или резкое движение камеры, интерпретатор будет пытаться понять, что осталось за кадром, почему было применено определенное сцепление кадров — монтаж, а не иная их последовательность. Для интерпретации фильма нужно посмотреть много раз каждую сцену, во время данного процесса о каком-либо эмоциональном восприятии уже говорить не приходится. Профессионального кинокритика от массового зрителя отличает, как раз его рациональный подход при просмотре фильма, он не просто пассивно впитывает мелькающие на экране образы, а активно анализирует их.

²⁸ Лотман, Ю.: Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. Введение. <http://lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt>

Кино относится к аудиовизуальному типу искусства. Некоторые семиологи утверждают, что оно не обладает собственной языковой системой, поскольку является простой копией реального мира с существующими в нём различными объектами, которые уже обладают семиотическими значениями. Сторонником противоположной точки зрения является У. Эко, говорящий о способности изобразительного знака отражать реальность не прямо, а при помощи различных методов интерпретации.

Реальность, которую мы видим на экране, воспринимается нами как подлинная, однако её знаки в данном случае, являются условными, образующими реальность – дубликат. С точки зрения семиотики, фильмы следует рассматривать как «тексты», а зрителей как «читателей». Последние, в отличие от читателей книги, имеют преимущество, поскольку в большинстве случаев у них нет необходимости использовать воображение, т. к. все образы уже зримые, но всё же, у него остаётся необходимость данные образы интерпретировать.

Во — первых, мы должны понимать, что для интерпретации не существует шаблона, т. е. каждый зритель интерпретирует увиденное по-своему. Во — вторых, интерпретируемый образ включает в себе, как уже упоминалось ранее, несколько значений, которые меняются в зависимости от контекста.

Данные моменты играют весьма важную роль при анализе любых экранизаций, поскольку независимо от того, воспринимаем ли мы их, как переводы литературных первоисточников, мы не можем не согласиться, что любая экранизация есть интерпретация книги — оригинала.

Если суммировать, то автор — художник, создавая свое произведение, вкладывает в каждый художественный образ свой определенный смысл. Однако, реципиент информации, скорее всего, будет совершенно иначе интерпретировать увиденное, поскольку его картина мира отличается не только от авторской, но и от других зрителей. Принадлежность к отличным национальным культурам и поколениям является причиной столь отличных интерпретаций и последующих оценок одного и того же произведения искусства.

2. 2 Диалог искусств

Нужно учитывать, что автор и зрители могут принадлежать, как к одной культурно — исторической среде, так и к разным. На основании своей принадлежности у них складывается определенная картина мира, восприятия окружающей действительности, система ценностей и оценки происходящих событий. Однако, различие культур не означает невозможность их взаимодействия, а наоборот, для их обоюдного обогащения диалог между различными культурами, видам искусства просто необходим. Большую работу в исследование данного вопроса проделал М. М. Бахтин.

«Чужая культура только в глазах другой культуры раскрывает себя полнее и глубже. Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур. Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она сама себе не ставила, мы ищем в ней ответа на эти наши вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины. При такой диалогической встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, каждая сохраняет свое единство и открытую целостность, но они взаимно обогащаются».²⁹

Как уже ранее упоминалось, автора — художника экранизации разделяет от автора книги множество факторов — культурная среда, время, национальная принадлежность, жизненный опыт и тд. Все эти пункты также отделяют режиссера от его зрителей.

Являясь частью культуры, определенный вид искусства, тем не менее, остается самостоятельным искусством, например, художественное литературное произведение само по себе складывается по законам жанра и правил написания текста, с другой стороны, если он описывает какие — либо исторические события, имевшие место, то данное произведение становится частью культурного наследия культуры страны.

²⁹ Бахтин, М. М.: Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. Часть III. с. 334

Интересным окажется тот факт, что впоследствии данное произведение литературы может оказаться читаемым не только через сто лет, т. е. в другую историческую эпоху, но и может быть переведено на разные языки, что влечет за собой неизбежные потери текста, поэтому содержание книги будет восприниматься иначе, однако, как литературное произведение, с его нормами, он останется неизменным.

Особым объектом внимания в данной работе является диалог литературы и киноискусства, т.е. искусства, основанного на слове, и искусства, основанного на изображении, движении, звучании. На первый взгляд эти два вида искусства, в принципе различны, каждое из них существует самостоятельно, вне другого. Как упоминалось выше, М. М. Бахтин совершенно удачно отметил, что «сохраняя свое единство и открытую целостность», все виды искусств, вступая в диалогические отношения, в результате взаимообогащаются.

Самым ярким и наиболее очевидным результатом диалога является экранизация литературных произведений, когда страницы книги превращаются в ожившие картинки — зрительный ряд, который в большинстве случаев соответствует сюжетной линии литературного первоисточника. Также речь героев в экранизации полностью или частично соответствует диалогам/монологам художественного текста.

Книги экранизируют для того, чтобы ещё раз дать возможность зрителю прожить, прочувствовать те или иные моменты, которые ему запомнились при чтении произведения. Воображаемые им литературные образы на экране становятся зримыми. Экранизация должна попытаться передать суть первоисточника, пользуясь киносредствами, которые отличаются от литературных. Понятно, что зритель будет оценивать любую экранизацию в первую очередь по тому, насколько она оказалась близка уровню первоисточника. При их сравнении одним из основных критериев является степень реализации ресурсов литературного источника, а именно использование его идеи, сюжета, образов, общей композиции.

В книге «Сказать почти тоже самое», У. Эко склонен называть фильмы, снятые по художественным произведениям, «трансмутациями» или «адаптациями». У. Эко

считает, что «киноадаптация, как и всякая интерпретация напоминает жесты дирижёра оркестра, который побуждает исполнителей уловить тот способ, которым, согласно его интерпретации, произведение должно быть исполнено. Он также указывает на то, что многие трансмутации выделяют только один из уровней текста и работают с ним, считая, что именно этот уровень является наиболее значимым для передачи смысла оригинала»³⁰. Например, режиссёр, создавая фильм на основе какого – либо литературного произведения с богатой фабулой, работает с каким – то одним уровнем изложения, а всё остальное, то, что считает неважным или трудно изобразимым, отодвигает на второй план или вообще не показывает. Поэтому экранизации/адаптации одного и того же произведения так не похожи друг на друга, всё потому, что для каждого режиссёра интересным и значимым представляется какой-то определённый уровень оригинала. В любой экранизации, возможно, проследить множество элементов фабулы оригинала, но никак не эквивалент языка писателя, тем более, что атмосферу романа передать очень сложно даже прямой экранизации, целью которой было достижение наибольшей схожести с книгой. «Режиссёр - интерпретатор по - своему интерпретирует прочитанное произведение и предлагает зрителям уже готовые зрительные образы».³¹

С ещё большими затруднениями режиссёру придётся столкнуться при экранизации какого-либо классического литературного произведения. Поскольку он будет являться интерпретатором признанного произведения искусства. Каждый участник съёмочной группы будет иметь своё собственное мнение по поводу оригинала, и режиссёр должен будет тщательно следить за тем, чтобы их личное отношение никак не отразилось на его замысле.

В литературе читатель, опираясь на язык книги, сам должен выстраивать в своём воображении образы героев и описываемые ситуации. Изобразительно - выразительными средствами языка литературы являются - эпитеты, сравнения, ирония, олицетворение и т.д. Мир литературы это мир фантазии, он ирреален. Однако, язык литературы по - своему настолько богат, что может описать такое явление, которое современный кинематограф, ввиду отсутствия каких - либо

³⁰ Эко, У. : Сказать почти то же самое. Перев. с итал. А. Н. Ковалёв. - СПб.: Симпозиум, 2006. с.

18

³¹ Там же. с. 20

технических возможностей, не сможет передать. А читатель сможет увидеть в своем сознании, погрузиться в описываемый автором мир. Хотя, кинематограф обладает большим количеством выразительных средств, чем литература, тем не менее, не всё можно перевести с языка одного вида искусства на другой.

У. Эко пишет, что перевод может ориентироваться либо на текст-источник, либо на читателя. В случае экранизации режиссёру необходимо решить, что является для него приоритетом. Если он ориентируется на зрителя, то ему стоит попытаться изменить культурную среду и эпоху текста-источника для того, чтобы та была более знакома и понятна зрителю. Если режиссёр будет придерживаться оригинала, то ему будет необходимо создать и погрузить зрителя в ту среду, которую изобразил автор книги, что представляется более сложным и в большинстве случаев просто невыполнимым. Поэтому попытки слепо воссоздать каждое слово литературного произведения заранее обречены на провал.

3 Сходства и различия языка литературы и языка кино

Литература и кино, как мы уже ранее убедились, говорят на своём собственном языке. «Художник» должен стремиться создать своё произведение, как можно более понятным для зрителя. Его целью должно быть создать «язык» или «код», который будет понятен окружающим – читателям, слушателям или зрителям. Кино имеет большой набор средств выражения – это звуки, музыка, диалоги и монологи, видимые образы, цвета, различные планы, ракурсы и т. д.

Главным отличием языка кино от языка литературы — это движущиеся изображения или движение как таковое. Его можно приравнять к слову письменного текста — семиотической единицы литературы, ведь «кинема» означает движение.

Следующее отличие данных видов искусств состоит в том, что зрителю не приходится использовать воображение, поскольку все образы предстают перед ним уже зримыми. Литература имеет в своем арсенале лишь словесный ряд. Кинематограф же использует как звуковой, так и визуальный ряды. Все предметы литературного интерьера и экстерьера описываются обозначающими их словами, а в кино они показываются, представляются материально — сразу со своими физическими параметрами, воздействующими на органы чувств человека. Уже поэтому они обозначают материально — конкретное, а не обобщенно — абстрактное, как в языке литературы.

В способах представления времени в кино и в литературе, мы можем найти не меньше различий. Так, писатель может на одной странице описать несколько разных времен, в кино сделать это значительно труднее, т.к. для этого необходимо применить множество последовательно сменяющихся друг друга кадров, что приведет к хаосу зрительного восприятия.

На важные отличия между двумя видами искусств указывает Ж. Монасо в книге «How to read a film». Он пишет о том, что множество важных моментов теряются при переносе содержания текста на экран и только создание тв-сериалов в состоянии уменьшить объем потерь при переводе: «Almost invariably, details of incident are lost

in the transition from book to film. Only the television serial can overcome this deficiency».³² Также автор предлагает принять во внимание тот факт, что хотя фильм и ограничен временными рамками киноленты, однако он обладает более богатыми изобразительными возможностями, чем литература.³³

Нельзя не согласиться с утверждением J. Монасо о том, что литературные тексты выходят из под пера единственного автора (в большинстве случаев), кинокартина же — это результат труда не одного человека, а целой группы, поэтому в результате фильм склонен повествовать гораздо больше, чем задумал режиссер. «Novels are told by the author. We see and hear only what he wants us to see and hear. Films are more or less told by their authors, too, but we see and hear a great deal more than a director necessarily intends».³⁴

И одним из важнейших моментов автор считает наличие у зрителей большей свободы в плане интерпретации содержания сюжета картины, мы можем «переключать» внимание с одной детали на другую. Читая книгу, мы не можем свободно фантазировать, а должны принять содержание текста, как данность, предоставленную писателем. «More important, whatever the novelist describes is filtered through his language, his prejudices, and his point of view. With film we have a certain amount of freedom to choose, to select one detail rather than another. The words on the page are always the same, but the image on the screen changes continually as we redirect our attention. Film is, in this way, a much richer experience. But it is poorer, as well, since the persona of the narrator is so much weaker»³⁵.

Мы должны также осознавать, что своим успехом кинематограф обязан достижениям науки и техники. На протяжении тысяч лет существования литературы способ создания художественного произведения — книги, в сущности не менялся, но для кинематографа новые открытия в науке и технике часто играли принципиальную роль, значительно обогащая его выразительные средства. Нужно также брать во внимание тот фактор, что на создание любой киноленты необходимо определенное

³² Monaco, J.:How to Read a Film:The World of Movies, Media, Multimedia. с. 44. USA. 2000

³³ Там же, с. 45: «At the same time as film is limited to a shorter narration, however, it naturally has pictorial possibilities the novel doesn't have».

³⁴ Там же, с. 45

³⁵ Там же, с. 46

количество материальных затрат, поэтому создатели кинофильма часто ориентируются на потребности кинозрителей.

Главным различием между кино и литературой можно назвать — природу знаков. Образы в литературе умозрительные, а в кино зрительно-словесные. Можно утверждать, что киноязык принципиально отличается от естественного языка, т. е. языка литературы. Его знаки по своей природе иные: знаки естественного языка — это условные знаки, тогда как знаки киноязыка — это иконические знаки. Однако, хотя знаки киноязыка обладают значительным сходством с обозначаемыми объектами, но они, тем не менее, остаются знаками, а не соответствующими им реальными объектами. Даже, когда в кадре оказывается природный, не созданный человеком объект или явление, он в кинофильме всегда несет некий смысл, работающий на целое — ту центральную идею, которую режиссер хочет донести до зрителя.

Все выше перечисленные примеры различий природы языка литературы и кино, помогают нам осознать невозможность «дословного» перевода. Кинозрители, наряду с профессиональными критиками кино, должны учитывать все обстоятельства природы киноязыка и не упрекать режиссера в невыполнении физически неосуществимых задач.

Экранизации литературных произведений — это рождение уникального произведения искусства, появляющегося в результате диалога искусств, однако созданного на своем уникальном киноязыке. Любая экранизация — это произведение кинематографа, созданная, по правилам кино, а не литературы. Однако следует уточнить, что нельзя рассматривать экранизации, как явления, полностью независимые и ничем не обязанные литературным первоисточникам. Экранизации обязаны книгам, в первую очередь, своим существованием, поскольку все события, персонажи, диалоги/монологи, полностью переносятся из текста книги на экран без каких-либо изменений и т. д. - большая часть всего этого на прямую заимствована из литературных оригиналов.

4 Заключение первой части

Как нам уже известно, для сравнительного анализа литературного произведения и экранизаций, снятых на его основе, на сегодняшний день, к сожалению, не существует четко выработанной методологии. Критики кино и литературы опираются в большинстве случаев на субъективные критерии оценки, выводя на передний план интересные им уровни произведений, в ходе сравнения которых, в конечном итоге ставится оценка экранизации литературного произведения. В данной работе мне бы хотелось провести более глубокий анализ обеих экранизаций и художественного романа.

Как уже упоминалось ранее, любое произведение литературы имеет свой собственный язык, отличающийся определенной стилистикой, которая достигается благодаря объединению различных средств языкового выражения в общее целое.

Стиль худ. произведения задается самим автором, в зависимости от того, какие изобразительно-выразительные средства он решит применить в творческом процессе. Особенность литературного языка заключается в его многостильности, в возможности комбинировать различные стили в рамках одного произведения.

Главенствующую роль играет индивидуальность автора, личный стиль которого, является основной отличительной чертой для произведения в целом, поскольку сам писатель выбирает те или иные слова, речевые обороты, конструкции, создающие в конечном итоге стиль литературного произведения, его поэтику.

Кинематограф, в свою очередь, обладает собственным набором черт, присущих только ему. Язык кинематографа имеет более сложную природу, чем другие виды искусства. Это обусловлено тем, что художественный мир кинопроизведения складывается не только под влиянием самого автора-режиссера, но также не последнюю роль в этом процессе играет визуальная сторона репрезентативного изображения мира киноповествования. На окончательный результат в восприятии которого играют кинематографические приемы, выбранные режиссером, для создания своего произведения, который должен нести определенное сообщение, закодированное на различных уровнях киноязыка.

Сообщение, содержащиеся в различных произведениях искусства, мы понимаем посредством знаков, из которых оно и состоит. Так литературное произведение складывается из условных знаков, а кино из изобразительных. Природа их отлична, поэтому и информацию до адресата они доносят различными путями. Для понимания закодированного в произведении сообщения, необходимо правильным образом трактовать эти самые знаки. В этой задаче нам может посодействовать наука *семиотика*, помогающая понять, каким образом язык литературы отличается от языка кинематографа.

По причине различной природы знаков, из которых строится сообщение в кино и литературе, адресат, казалось бы, одну и ту же информацию в конце концов трактует по-разному. Окончательный смысл в различных произведениях искусства заложен в его художественном образе, в литературе — это *слово*, а в кино — это *монтаж кинокадров*.

При сравнении экранизаций и литературного произведения мы должны сравнить текст, написанный на естественном языке, с текстом визуального характера, состоящего из изобразительных знаков или кодов. Расшифровывая послание, закодированное в знаках кинотекста, мы поймем, передают ли они то же самое сообщение, которые заключено в тексте литературного оригинала или нет. Как нам уже известно, коды, являются основным семиотическим элементом киноязыка, влияющими на содержание определенной картины мира у зрителей.

Для последующего сравнения экранизации и книги — оригинала, необходимо рассматривать отдельные элементы, составляющие кинотекст, а именно — изобразительную сторону повествования, звуковую и словесную (диалоги, монологи, закадровую речь и тд.) При более подробном анализе отдельных эпизодов из книги и киноэпизодов необходимо пристально изучить содержание главы книги и впоследствии сравнить с каждым кадром определенного эпизода и понять, каким образом режиссер перенес на экран прочитанное им сообщение, близка ли его интерпретация содержанию текста или наоборот в корне отличается.

Естественно, что для глубокого анализа необходимо обратить внимание на

выразительные средства, использованные в произведении литературы или кино, кроме того интерпретатор должен осмыслить идею, творческий замысел, вложенный автором в свое произведение, все это даст впоследствии общую понятную картину того или иного произведения искусства.

Любой фильм может быть интерпретирован по-разному, и каждая интерпретация по-своему будет верной. При анализе экранизаций необходимо, в первую очередь, обратить внимание на изменения в художественном мире романа, т.е. оценка должна проводиться на уровне композиции, фабулы, сюжета, состава действующих лиц в обоих произведениях. Мы должны активно анализировать образы, представленные нам в экранизациях и находить сходства и различия с образами литературными. Затем следует сконцентрироваться на способе съемки — технических кодах и результативности их применения, т. е. необходимо понять, донес ли режиссер сообщение, содержащееся в книге, в своей экранизации, применив определенные коды, был ли достигнут эффект сходства с оригиналом.

Если говорить конкретно о тех экранизациях, которые будут рассматриваться в рамках данной работы то, во - первых, нам придется столкнуться с достаточно большой временной пропастью, разделяющей обе экранизации от литературного романа, а, во - вторых, одна экранизация была создана советским режиссером, а вторая режиссером — иностранцем, который воспринял содержание романа Л. Толстого совершенно иначе, как раз ввиду принадлежности к иной национальной культуре. То есть, по существу, данные экранизации являются результатом диалога, не только двух различных видов искусств — литературы и киноискусства, но и диалога различных культур, разделенных пространством и временем.

5 Роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина»

«Анна Каренина» — это энциклопедический роман, одна из величайших книг мировой литературы, в котором описана целая историческая эпоха, интерес к ней не угасает и по сей день. Хотя в романе изображен быт русских дворянских семей, характерный для действительности XIX века, он оказался понятен читателям разных стран. Тема семьи, проблема отношений супругов в браке, весьма волновали Л. Толстого. Он работал над романом с 1873 по 1877 гг.

Помимо семейной линии автор затрагивает социальные, политические, нравственно - философские вопросы, отражающие события того времени. Именно по причине обширности затронутых тем, их разноплановости, очень сложно дать определение жанру романа. Историческим роман назвать сложно, поскольку автор дает описание ряда современных для него моментов, однако не описывает конкретных исторических личностей, событий, военных действий. Хотя данное литературное произведение нельзя отнести к банальному определению - любовный роман, поскольку кроме простого адюльтера, автор уделяет огромное внимание описанию тонких психологических вопросов, социально - нравственных отношений в современном для него обществе, затрагивает тему морали и совести, важность религиозного аспекта в жизни человека. Определение жанра романа дал сам Толстой, назвав его «романом широким, свободным». «Анна Каренина» поистине уникальна тем, что объединяет в себе и исторический, социально-бытовой, философский, психологический и любовный жанры. Автор в романе дает описание городской жизни, будней великосветского высшего общества Петербурга и Москвы (линия семей Карениных - Облонских - Вронский), противопоставляя им простую деревенскую жизнь (линия Левина и Кити).

Тот роман, с которым читатели знакомы сегодня, появился не сразу. Автор в процессе не только менял имена героев и их характеры, но и расширял сюжетные линии и усложнял композицию произведения в целом. Единственное, что осталось нетронутым, это то, какой он видел главную героиню, - запутавшейся в своих чувствах, совершивший грех перед Богом, сыном, обществом, но не осознавая того в полной мере.

Главная тема романа — это тема семьи, поскольку она с самого начала затрагивает всю систему образов и является связующим фактором, центром произведения. Все события развиваются вокруг центральной «мысли семейной».

Драматизм романа кроется в том, что Толстой изначально задумал показать не идеализированное семейное счастье, а, наоборот, трагедии в отдельно взятых семьях, разлад супружеских взаимоотношений. В одном из первоначальных вариантов романа Лев Николаевич писал: «Мы любим себе представлять несчастье чем-то сосредоточенным, фактом совершившимся, тогда как несчастье никогда не бывает событием, а несчастье есть жизнь, длинная жизнь несчастная, то есть такая жизнь, в которой осталась обстановка счастья, а счастье, смысл жизни — потеряны».³⁶

Данный роман еще часто называют «жизненным», поскольку вещи, которые затрагивает автор понятны многим людям, однако наше отношение к прочитанному может меняться с течением жизни. Самое интересное, что мы также не чувствуем какое — либо конкретное отношение самого автора к героям своего романа и вообще его проблематике.

О. В. Сливцкая в своей работе писала «Одна из сложностей в восприятии «Анны Карениной» заключается в том, что в ней нет резко обозначенной авторской позиции... В «Анне Карениной» в гораздо большей степени «все смешалось». «Смешалось» и в человеке, «смешалось» и в образной системе: все эстетически равноправны и все сложны. В «Войне и мире» опорным образом было небо....высшая точка зрения на все происходящее, это источник того сильного и ровного поэтического света,... В «Анне Карениной» нет единого света, льющегося с неба. Точки зрения приближены к земному опыту людей и поэтому как бы рассеяны между разными правдами... Роль читателя в эстетическом акте становится особенно активной. Читатель настолько вовлекается в рассказанное, что не может не сопрягать эту историю с собой, со своим опытом, своей ситуацией и своей личностью...».³⁷ Автор произведения не дает нам готовых ответов, не подталкивает нас к принятию

³⁶ [Электронный ресурс] ФЭБ. Толстой, Л. Н.: Анна Каренина. <http://feb-web.ru/feb/tolstoy/texts/selectpr/a70/a70-687-.htm>

³⁷ Сливцкая, О. В. Внешний и внутренний ракурс создания «Образа человека», «Анна Каренина». Тула : Ясная Поляна, 2004. — с. 1.

одного верного решения, читателю предоставляется право самому рассудить кто прав, а кто виноват.

5. 1 Композиция в романе «Анна Каренина»

Л. Н. Толстой разбил роман на отдельные части, которые, казалось бы, должны заведомо делать общую композиционную организацию романа более прозрачной. Однако в итоге мы видим, что в каждой части дается описание не одного события или явления, но нескольких, зачастую противопоставленных друг другу или же наоборот, развивающихся параллельно и независимо друг от друга.

Первую часть романа автор начинает с описания драмы, развивающейся на фоне очередной измены Стивы Облонского жене Долли. Линия Облонских является неким звеном, объединяющим две сюжетные линии, указывая на факт супружеской неверы. Затем читатель знакомится с Константином Левиным, приехавшим в Москву из деревни для того, чтобы сделать предложение руки и сердца сестре Долли - Кити. В конце первой части происходит знакомство Анны Карениной и Алексея Вронского и последующая завязка их любовных отношений на балу в Москве.

Во второй части автор отводит достаточно много места для описания болезни Кити, вызванной глубокой душевной раной, нанесенной ей Вронским и отчасти Анной. Данный жизненный опыт помог девушке повзрослеть, стать мудрее и выйти из света детских мечтаний. Параллельно данной сюжетной линии, мы наблюдаем бурно развивающийся роман между Анной и Вронским на глазах у всего петербургского высшего общества, в том числе и мужа А. А. Каренина — завязка внешнего конфликта.

Автор подробно знакомит читателя с тем светом, к которому принадлежали наши герои, и которое оказало непосредственное влияние на развязку трагедии всего романа: «Петербургский высший круг, собственно, один; все знают друг друга, даже ездят друг к другу. Но в этом большом круге есть свои подразделения. Каренина имела друзей и тесные связи в трех различных кругах. Один круг был служебный, официальный круг ее мужа, состоявший из его сослуживцев и подчиненных... Анна

теперь с трудом могла вспомнить то чувство почти набожного уважения, которое она в первое время имела к этим лицам. Теперь она знала всех их, как знают друг друга в уездном городе; знала, у кого какие привычки и слабости, у кого какой сапог жмет ногу; знала их отношения друг к другу и к главному центру; но этот круг правительственных, мужских интересов никогда,... не мог интересовать ее, она избегала его. Другой близкий Анне кружок - это был тот, через который Каренин сделал свою карьеру. Центром этого кружка была графиня Лидия Ивановна. Это был кружок старых, некрасивых, добродетельных и набожных женщин и умных, ученых, честолюбивых мужчин. Один из умных людей, принадлежащих к этому кружку, называл его "совестью петербургского общества"...Третий круг, наконец, где она имела связи, был собственно свет, - свет балов, обедов, блестящих туалетов, свет, державшийся одною рукой за двор, чтобы не спуститься до полусвета, который члены этого круга думали, что презирали, но с которым вкусы у него были не только сходные, но одни и те же...».³⁸

После возвращения из Москвы Анна стала интенсивно посещать именно третий круг, поскольку только там она могла видеться с Вронским. Он «был везде, где только мог встречать Анну, и говорил ей, когда мог, о своей любви. Она ему не подавала никакого повода, но каждый раз, когда она встречалась с ним, в душе ее загоралось то самое чувство оживления, которое нашло на нее в тот день в вагоне, когда она в первый раз увидела его. Она сама чувствовала, что при виде его радость светилась в ее глазах и морщила ее губы в улыбку, и она не могла задушить выражение этой радости...».³⁹ В данной части происходит завязка внутреннего конфликта, переживаемого Анной, ее борьба с собой. Отдаваясь своей страсти, часто посещая великосветские мероприятия, наша героиня пересекает невидимую грань, погружаясь в мир фальши и обмана. Посещение балов, театральных мероприятий, ужинов — все это автор относит к миру притворства, игры, где все живут по законам театра.

«Театр не просто вносит в жизнь героев иную атмосферу, не просто по-новому их освещает, он переносит их отношения в иной — условно-театральный — план,

³⁸ Электронная библиотека худ. литературы. Толстой, Л. Н.: «Анна Каренина». Ч. II, Гл. IV, с. 8. <http://www.e-kniga.ru/TolstoyLN/Anna-Karenina8.html>

³⁹ Там же.

заставляет их исполнять определенные роли, делает их самих актерами, дает им новое, театральное мироощущение. Театральная стихия, вмешиваясь в их чувства, меняет их жизнь, их восприятие самих себя, своих поступков. Театр проводит границу между двумя планами действия: естественным и притворным. «Дух лжи и обмана», «дух какой-то борьбы» - это не просто ложь, это притворство и лицедейство, это жизнь по законам сцены»⁴⁰. Анна постепенно погружается в этот мир, забывая себя прежнюю, оправдывая способ своего поведения и подчиняя его новым законам своего существования. Однако нужно учесть тот факт, что мир Каренина, к которому она принадлежала, также фальшив и лицемерен. Теперь же, когда в ее жизни появился Вронский, Каренина сама становится героиней на сцене, лицедейство и обман становятся неотъемлемыми чертами ее поведения. «Противостояние лжи и правдивости, театрального и естественного являет собой общую сюжетную ситуацию. Нарушение равновесия в ней является источником обострения конфликта»⁴¹.

Третью часть романа Л. Толстой в большей степени посвящает описанию деревенской жизни Левина. Поместье, вдалеке от московской суеты, являлось для него отдельным миром, в котором он был счастлив, единственное чего ему недоставало и заставляло выезжать в город, это желание обрести семью, в лице любящей жены и детей. «...Дом был большой, старинный, и Левин, хотя жил один, но топил и занимал весь дом. ...этот был целый мир для Левина. Это был мир, в котором жили и умерли его отец и мать. Они жили тою жизнью, которая для Левина казалась идеалом всякого совершенства и которую он мечтал возобновить с своею женой, с своею семьей. Его понятия о женитьбе поэтому не были похожи на понятия его знакомых, для которых женитьба была одним из многих общежитейских дел; для Левина это было главным делом жизни, от которого зависело все ее счастье».⁴²

Левинские будни, занятые работой, как физической так и умственной, нарушают редкие визиты друзей и родственников. В самом начале к нему приезжает погостить двоюродный брат Сергей Иванович, а в конце данной части свой визит наносит уже

⁴⁰ Полякова, Е. А.:Поэтика драмы и эстетика театра в романе. «Идиот» и «Анна Каренина».М.:РГГУ, 2002. с.228

⁴¹ Там же, с. 231

⁴² Толстой, Л. Н.:«Анна Каренина». Часть II. Гл. XXVII.с. 6. <http://www.e-kniga.ru/TolstoyLN/Anna-Karenina6.html>

родной брат Николай, ведущий праздный образ жизни и находящийся в глубокой алкогольной зависимости. Как ни странно, визиты родственников доставляли Левину особое неудобство. Сергей И. ассоциировал деревню с бездельем и Константин, уставший доказывать обратное, тяготился присутствием родственника и не мог дожидаться его отъезда. Но особо тяжело ему было принимать родного брата: «...Вместо гостя веселого, здорового, чужого, который, он надеялся, развлечет его в его душевной неясности, он должен был видаться с братом, который понимает его насквозь, который вызовет в нем все самые задушевные мысли, заставит его высказаться вполне. А этого ему не хотелось...»⁴³

В середине данной части автор резко обрывает изображение умиротворенной левинской жизни, чтобы рассказать о петербургской трагедии в семье Карениных, которая наконец-то получила свою развязку после скачек, на которых Анна не могла сдерживать своих чувств, испытываемых по отношению к своему любовнику. В конечном итоге, не выдержав эмоционального напряжения и нежелания сосуществовать с нелюбимым мужем, она в порыве отчаяния решила признаться в своей связи с графом Вронским. В дальнейшем об отношениях Анны и Вронского знали уже все, хотя без прямых доказательств никто не мог выставить обвинений в лица любовников: «Большинство молодых женщин, завидовавших Анне, которым уже давно наскучило то, что ее называют справедливою, радовались тому, что они предполагали, и ждали только подтверждения оборота общественного мнения, чтоб обрушиться на нее всею тяжестью своего презрения. Они приготавливали уже те комки грязи, которыми они бросят в нее, когда придет время. Большинство пожилых людей и люди высокопоставленные были недовольны этим готовящимся общественным скандалом».⁴⁴

Если в первой части две сюжетные линии постоянно чередовались, то во второй и третьей они стоят обособленно, контрастно различаясь. Мир Левина — это мир реальности и правды, мир Анны — это притворство такого уровня, что даже сама героиня этого не осознает. «Театр» становится непосредственной средой обитания Анны и ее мужчин. «Театральный мир существует как часть жизненного

⁴³ Там же, Часть III. Гл. XXXI. с. 24

⁴⁴ Толстой, Л. Н.: «Анна Каренина». Часть II. Гл. XVIII. с. 12. <http://www.e-kniga.ru/TolstoyLN/Anna-Karenina12.html>

пространства, как один из возможных путей героев Толстого, как одна из сил, противостояние которых лежит в основе сюжетной ситуации».⁴⁵

В начале четвертой части автор изображает мучительное сосуществование Анны в браке с Карениным, который в конечном итоге решил не давать жене развода, надеясь, что ее любовное увлечение в скором времени пройдет. Однако любовники продолжали вести себя так, как будто мужа вовсе не существовало, ситуацию усугубила беременность Анны. Каренин в конце концов был настолько унижен и разгневан поведением жены, что решился на развод, ради чего направляется в Москву, где он передумывает о правильности своего решения, поскольку в то время, бракоразводный процесс имел совершенно иное значение.

В этом вопросе С. Аксенов провел исследование, которое помогает современным читателям понять, всю сложность положения Анны, да и самого Каренина. «По Евангелию, «кто разведется с женой своей не за прелюбодеяние и женится на другой, тот прелюбодействует; и женившийся на разведенной, прелюбодействует». Если говорить о разводе Анны и Каренина, то тут были возможны только два варианта. Либо, по факту, виновна в прелюбодеянии Анна, либо «по уговору», виновен Каренин. В первом случае Анна подвергается церковному наказанию - лишается права вступать в новый брак, т.е. законное соединение ее с Вронским невозможно. При этом вопрос о том, с кем остается сын, также решается не в пользу Анны....Во втором случае, если бы Каренин для развода принял вину на себя, закон был бы уже не в его пользу. Только в этом случае был бы возможен легитимный брак Анны и Вронского. Но это нанесло бы такой удар по репутации Каренина и вступало в такое противоречие с его принципами, что на это, как известно, он не пошел»⁴⁶.

В дальнейшем Долли на званном ужине попыталась спасти брак Каренина также как, когда - то это сделала для нее сама Анна. Каренин, обманывая самого себя, решил, что он руководствуется церковными законами и просто не имеет права дать развода. На данном ужине, помимо остальных гостей, присутствовали Кити и Левин, который получил второй шанс признаться в своих неугасших чувствах к девушке, в конце

⁴⁵ Полякова. Е. А.: Поэтика драмы и эстетика театра в романе. «Идиот» и «Анна Каренина». М.: РГГУ, 2002. с.251

⁴⁶ Журнал «Знамя». с.203. Москва. 02. 02. 2010

концов та соглашается связать с ним свою судьбу.

На фоне зародившейся новой любви, происходит рождение дочери Анны и Вронского. Во время родов неожиданно встречаются два соперника - Вронский с Карениным, который предстал перед нами совершенно иным, нежели мы его знали до этого. В нем неожиданно проснулись такие качества, как милосердие, сострадание, понимание и прощение. Он простил и Анну, и ее любовника. Вронский же почувствовал себя маленьким, ничтожным, видя каким благородным является Каренин. Понимая, что он более не достоин героини романа, Вронский совершает неудачную попытку самоубийства. «Он чувствовал себя пристыженным, униженным, виноватым и лишенным возможности смыть свое унижение. Он чувствовал себя выбитым из той колеи, по которой он так гордо и легко шел до сих пор».⁴⁷

Достоевский посчитал сцену прощения центральной в романе, кульминацией отношений в любовном треугольнике, поскольку в данной сцене: ««Дух лжи и обмана» в Анне и Вронском, дух притворства в Алексее Александровиче исчезают. «Роли вдруг изменились. Не только отпадает надобность в двуплановом диалоге, но исчезает один из планов действия — план притворства, всего ненастоящего, ролевого, выражаемый при помощи такового диалога. Этой сценой все герои переносятся в иной жизненный план, где невозможно притворство. Однако они недолго остаются «на этой высоте». Дух лжи вновь овладевает Карениным. Его поступки становятся для него уже в следующей части романа лишь ролью. Что касается Анны и Вронского, то и они возвращаются к прежнему состоянию».⁴⁸

«Благодаря этой сцене, по словам Достоевского, явившейся «моментом жизненной правды», общая ситуация противостояния мира правды миру лжи теряет равновесие, поэтому мир Анны не может удержаться «на такой высоте». Переход во власть «духа лжи и обмана» происходит стремительно. При этом развитие линии Анны получает видимость спокойствия, а ее герои — видимость благополучия».⁴⁹

⁴⁷ Толстой, Л. Н.: «Анна Каренина». Часть IV. Гл. XVIII. с. 29. <http://www.e-kniga.ru/TolstoyLN/Anna-Karenina29.html>

⁴⁸ Полякова. Е.А.: Поэтика драмы и эстетика театра в романе «Идиот» и «Анна Каренина». М.: РГГУ, 2002 с. 221

⁴⁹ Там же, стр. 221

Вронский после того, как попытался застрелиться, восстановил свои силы и решил отправиться служить, однако до него донеслось известие, что Каренин все же собирается дать развод Анне. «Отказаться от лестного и опасного назначения в Ташкент, по прежним понятиям Вронского, было бы позорно и невозможно. Но теперь, не задумываясь ни на минуту, он отказался от него и, заметив в высших неодобрение своего поступка, тотчас же вышел в отставку. Через месяц Алексей Александрович остался один с сыном на своей квартире, а Анна с Вронским уехала за границу, не получив развода и решительно отказавшись от него».⁵⁰

Данная часть по отношению к Анне ассоциируется с ее гибелью в мире обмана и зла, когда развитие сюжетной линии Константина получает новый толчок и проходит под знаком всеобщей любви и семейного благополучия.

Пятая часть начинается с приготовлений к свадьбе Левина и Кити и последующего описания их совместной жизни: «Левин был женат третий месяц. Он был счастлив, но совсем не так, как ожидал. На каждом шагу он находил разочарование в прежних мечтах и новое неожиданное очарование. Левин был счастлив, но, вступив в семейную жизнь, он на каждом шагу видел, что это было совсем не то, что он воображал. Эта мелочная озабоченность Кити, столь противоположная идеалу Левина возвышенного счастья первого времени, было одно из разочарований; и эта милая озабоченность, которой смысла он не понимал, но не мог не любить, было одно из новых очарований. Другое разочарование и очарование были ссоры. Левин никогда не мог себе представить, чтобы между им и женою могли быть другие отношения, кроме нежных, уважительных, любовных...»⁵¹. Здесь Толстой делится своими жизненными впечатлениями о семейной жизни, когда спадает романтическая пелена и приходится учиться жить со своим супругом изо дня в день и мириться с его недостатками.

Параллельно супружеской чете Левиных свое счастье переживали Анна и Вронский за границей, подальше от злословящих недоброжелателей. «...Воспоминание о зле, причиненном мужу, возбуждало в ней чувство, похожее на отвращение и подобное

⁵⁰ Толстой, Л. Н.: «Анна Каренина». Часть IV. Гл. XXIII. с. 30. <http://www.e-kniga.ru/TolstoyLN/Anna-Karenina30.html>

⁵¹ Там же, Часть 5, Гл. XIV, с. 33

тому, какое испытывал бы тонувший человек, оторвавшийся от себя вцепившегося в него человека. Человек этот утонул. Разумеется, это было дурно, но это было единственное спасенье, и лучше не вспоминать об этих страшных подробностях. Одно успокоительное рассуждение о своем поступке пришло ей тогда в первую минуту разрыва, и, когда она вспомнила теперь обо всем прошедшем, она вспомнила это одно рассуждение. "Я неизбежно сделала несчастье этого человека, - думала она, - но я не хочу пользоваться этим несчастьем; я тоже страдаю и буду страдать: я лишаясь того, чем я более всего дорожила, - я лишаясь честного имени и сына. Я сделала дурно и потому не хочу счастья, не хочу развода и буду страдать позором и разлукой с сыном"». ⁵²

Однако Анна лукавила сама себе, поскольку она ни капельки не страдала. Живя за границей, пара сторонилась всех русскоязычных людей своего круга, иностранцам же они представлялись счастливой семейной парой. «...Разлука с сыном, которого она любила, и та не мучала ее первое время. Девочка, его ребенок, была так мила и так привязала к себе Анну с тех пор, как у ней осталась одна эта девочка, что Анна редко вспоминала о сыне. Потребность жизни, увеличенная выздоровлением, была так сильна и условия жизни были так новы и приятны, что Анна чувствовала себя непростительно счастливою. Чем больше она узнавала Вронского, тем больше она любила его. Она любила его за его самого и за его любовь к ней. Полное обладание им было ей постоянно радостно. Все черты его характера, который она узнавала больше и больше, были для нее невыразимо милы... ». ⁵³

В конце концов после осознания необходимости разрешить ситуацию, из-за которой Анна находилась лишь в положении любовницы, а Вронский, тем временем, не мог узаконить свое отцовство, пара принимает решение вернуться в Петербург. Но Петербургское общество в этот раз наотрез отказалось принимать Каренину в свои ряды, более того, она была объявлена персоной нон грата в большинстве домов своих бывших друзей и знакомых. Однако для Вронского ситуация была иная: «Казалось, ему надо бы понимать, что свет закрыт для него с Анной; но теперь в голове его родились какие-то неясные соображения, что так было только в старину, а

⁵² Толстой, Л. Н.: «Анна Каренина». Часть V. Гл. VIII. с. 32. <http://www.e-kniga.ru/TolstoyLN/Anna-Karenina32.html>

⁵³ Там же.

что теперь, при быстром прогрессе, что теперь взгляд общества изменился и что вопрос о том, будут ли они приняты в общество, еще не решен. "Разумеется, - думал он, - свет придворный не примет ее, но люди близкие могут и должны понять это как следует".....Хотя он в глубине души знал, что свет закрыт для них, он пробовал, не изменится ли теперь свет и не примут ли их. Но он очень скоро заметил, что хотя свет был открыт для него лично, он был закрыт для Анны». ⁵⁴

В пятой части мы наблюдаем подъем в отношениях Кити и Левина, череду счастливых событий в их жизни, когда для Вронского и Анны радостные будни за границей сходят на нет и дабы избежать развязки их внутреннего конфликта, они решают вернуться в Россию.

В шестой части обе наши пары проводят все свое время, живя в деревне. Если Левин и Кити там абсолютно счастливы и всем довольны, то жизнь на природе для Вронского и Анны оказывается в тягость, хотя они стараются избегать разговоров на эту тему.

«Вронский и Анна, все в тех же условиях, все так же не принимая никаких мер для развода, прожили все лето и часть осени в деревне. Было между ними решено, что они никуда не поедут; но оба чувствовали, чем долее они жили одни, в особенности осенью и без гостей, что они не выдержат этой жизни и что придется изменить ее. Жизнь, казалось, была такая, какой лучше желать нельзя: был полный достаток, было здоровье, был ребенок, и у обоих были занятия...». ⁵⁵

Объединяющей нитью двух сюжетных линий в данной части служит Долли, которая временно гостит в деревне у четы Левиных. В какой - то момент она решает, что нет ничего дурного, если она навестит свояченицу: «...Анна прекрасно поступила, и уж я никак не стану упрекать ее. Она счастлива, делает счастье другого человека и не забита, как я, а, верно, так же, как всегда, свежа, умна, открыта ко всему...». ⁵⁶ Однако ее визит заставил Анну еще раз задуматься о своем шатком положении бесправной сожительницы и от этого ей стало еще более невыносимо. Долли, принадлежавшая к

⁵⁴ Там же, Ч. V, Гл. XXVIII, с. 37

⁵⁵ Там же, Ч. VI, Гл. XXIV, с. 45

⁵⁶ Там же, Ч. VI, Гл. XVI, с. 42

миру правды и добра, попыталась указать Анне на противоестественность ее положения, и на какой - то момент наша героиня осознала фальшивость своей нынешней жизни: «После разговора о разводе с Долли - Анна между тем, вернувшись в свой кабинет, взяла рюмку и накапала в нее несколько капель лекарства, в котором важную часть составлял морфин, и, выпив и посидев несколько времени неподвижно, с успокоенным и веселым духом пошла в спальню».⁵⁷

В седьмой части семейство Левиных переезжает в Москву до родов Кити. Анна с Вронским также поселяются в Москве в ожидании скорого развода и живут уже как супружеская пара, ни от кого не скрывая своих отношений. Автор в данной части не только объединяет наших главных героев городом, то бишь местом действия, но наконец-то знакомит главных персонажей произведения, Левина и Анну, но даже если бы знакомства не произошло, фабула событий в произведении осталась бы неизменна.

В конце данной части Анна понимает безвыходность своего положения и в самую последнюю минуту принимает неожиданное для читателей и для себя самой решение покончить жизнь самоубийством, тем самым наказав охладевшего к ней любовника. Хотя совсем неожиданным данное решение назвать нельзя, потому что на протяжении всего повествования Анна иногда задумывалась о таком повороте событий, но мы не могли быть уверены, что она все-таки сможет решиться на подобный шаг. Трагический конец предвещали случайные события, свидетелем которых была наша героиня, например, смерть сторожа на железной дороге, ее странные сны или же смерть лошади Фру-фру.

Завершив сюжетную линию Анны Карениной, вполне возможно было закончить написание романа, но автор продолжает его развивать и заканчивает, как бы замыкая круг повествования, сценой с Левиным. Сюжетная линия данного персонажа длиннее, чем линия Анны. С Константином мы также познакомились намного раньше, чем с Карениной.

В романе имеется еще одна уникальная черта — это отсутствие завершенности

⁵⁷ Там же, Ч. VI, Гл. XXIV, с. 45

фабулы, что делает необычной его композицию. Некоторые критики обвиняли автора в полном отсутствии фабулы как таковой и говорили, что роман можно было писать до бесконечности. Фабула в произведении не играет роль связывающего звена, не упорядочивает всю структуру произведения. Сюжет и фабула в нем не совпадают. Сюжетные линии сохраняют целостность и развиваются наперекор законченному положению фабулы.

В заключительной восьмой части автор дает краткое описание событий произошедших после смерти Анны, как данное событие было воспринято Вронским и всеми остальными героями. Последняя часть является одной из самых важных, поскольку в ней автор делится своими мыслями с читателями от лица К. Левина. В данной части «нет ни одного упоминания о фальши или неестественности. Как будто с окончанием линии Анны мир зла и обмана, театральный план действия оказывается снятым, перестает существовать».⁵⁸

Завершающая сцена романа вселяет в читателя ощущения веры, надежды, любви, возможности перемен в лучшую сторону. Последние строки - рассуждение Левина, это монолог души самого Толстого, под конец подводящего итог религиозного вопроса, которым он задавался на протяжении всего романа.

«Анна Каренина» создавалась практически на рубеже двух эпох, перемены в обществе весьма интересовали Толстого. Данное произведение можно считать не только отражением того времени, но и самой души и сознания автора, который со страниц романа, в лице Левина пытался философствовать на темы, его волновавшие. В романе не герои являются движимой силой действия, а та центральная тема, ради которой, собственно, и было написано произведение, а именно «мысль семейная». Данная мысль и движет все образы романа, являясь фундаментом всей его композиции, одна из основных особенностей, которой состоит в том, что в произведении имеются две главные сюжетные линии — это линия крушения семейной жизни Анны Карениной и противоположная ей линия Левина, который пытается создать новую семью, женившись на К. Щербацкой.

⁵⁸ Полякова. Е. А.:Поэтика драмы и эстетика театра в романе.«Идиот» и «Анна Каренина»,М.:РГГУ, 2002.с. 236

На протяжении всего произведения напрямую данные сюжетные линии не пересекаются, они параллельны, но все же мы можем ощутить невидимую связь между этими главными героями, на которую часто указывает и сам автор. Анна и Левин одновременно не похожи друг на друга, но в тот же момент являются идентичными, особенно это прослеживается на примере «чувства вины», имеющееся в героях. Способность чувствовать свою вину отличает этих двух героев от всех остальных действующих лиц романа, ее наличие означает то, что в Анне и Левине заложены истинные нравственные качества, они способны мыслить, анализировать свои поступки. Главное отличие между двумя героями состоит в том, что Каренина изображается как человек, руководствующийся плотскими желаниями, Левин же, наоборот, представляется нам человеком философского склада ума, тщательно взвешивающим и анализирующим свои поступки.

«Предметом изображения, по Лаббоку, в романе Толстого является контраст, противостояние Анны и Левина. Но это противостояние никак не реализуется драматически, не приводит к драматизации конфликта, к видимому (непосредственно на глазах у читателя) столкновению. ...Противостояние Левина и Анны не реализовано сценически, оно дано в свете авторского видения, общего хода событий».⁵⁹ Конфликт заключается в столкновении различных точек зрения на жизнь, отношения к вопросам морали, добра и зла, правды и лжи. Герой Левина, безусловно, в контексте романа выступает, как абсолютно положительный персонаж.

«Обе линии изначально переплетены. Спад в одной означает подъем в другой, подчеркнуты их взаимозависимость и взаимодополнительность: ослабление связей (развязка) в одной вызывает усиление напряжения (завязку) в другой».⁶⁰ Связь двух главных героев романа неявная, невидимая для глаз, она проявляется на более глубоком внутреннем уровне.

Анна и Левин также являются непосредственным воплощением самого Л. Н. Толстого. К. Левин — это по сути и есть сам автор, богатый помещик, вольнодумец, страстно желающий изменить мир и себя в лучшую сторону. Если говорить об Анне,

⁵⁹ Полякова. Е. А.: Поэтика драмы и эстетика театра в романе «Идиот» и «Анна Каренина». М.: РГГУ, 2002. с. 180

⁶⁰ Там же, с. 190

то с первого взгляда может показаться непонятным, где же сходство с автором. Однако, если изучить биографию великого писателя, то можно заметить, что Анна явилась воплощением скрытых чувств и желаний, который такой праведный моралист и идеалист, как Толстой, старался похоронить глубоко в недрах своей души.

Сложно не заметить, что в романе практически все главные действующие лица состоят в родственной связи: Анна и Стива Облонские, Долли — Кити — Наталия Щербацкие, Константин и Николай Левины, также у них имеется двоюродный брат Сергей. Вряд ли автор сделал это случайно. Для Толстого семейные ценности были святы. Как сейчас говорят, семья - это ячейка общества, его основа. Автор считал, что благополучное общество должно складываться именно из отдельных счастливых семей, живых и действующих по законам морали. Толстой своим романом демонстрирует, насколько сложно создать и сохранить такую истинно счастливую семью, и как в одночасье можно разрушить семейные узы.

Недалекому читателю может показаться, что Толстой хотел изобразить в своем романе роковую женщину, для которой нет ничего святого, одержимую лишь своими прихотями и показательно в конце наказать ее, мол, нехорошо прелюбодействовать. Однако при более глубоком анализе произведения перед нами раскрывается совершенно иной, подлинный смысл романа. Анна была неординарной женщиной для своего времени, осмелившийся идти наперекор всем ради обретения своего счастья. Ей хотелось познать, какого это любить и быть любимой. Поэтому героиня сама призналась в измене мужу. Если бы Анна действительно отрицательным персонажем, то не было бы у нее ни ощущения вины, нравственных страданий, и в конечном итоге, раскаяния и покаяния.

Проблематика вины и любви сопровождает роман на всем его протяжении. Они являются центральными и определяющими особенностью композиции произведения, поскольку на основе двух видов любви, строятся две сюжетные линии семейных пар, природа любви и вины, которых совершенно непохожа. В. Б. Шкловский писал: «Люди в романе разделяются на видящих и не видящих мир. Истинную реальность мира, через которую открывается счастье, знает Левин, но только тогда, когда он

влюблен. Не может никогда увидеть мир Каренин, хотя он добр, но доброта его слепа. Только несчастье на время выбивает его из искусственной жизни. Анна едет умирать и видит мир как бы обнаженным, потерявшим привычные связи, и проклиная его».⁶¹

Анна и Левин выступают в качестве представителей двух различных миров, являясь самостоятельными вершителями своих судеб, делая добровольный выбор. В отличие от Левина, Анна переходит из одного состояния в другое, из мира правды постепенно погружается в мир фальши, такие переходы героини образуют *фабульное ядро*, основу развития ее сюжетной линии. В конце романа наша героиня четко осознала те условия, в которых она оказалась и поняла, что нет возможности выбраться из мира лжи и вернуться к прежней жизни. Ей казалось невыполнимым не только вернуть сына, былую жизнь и положение в свете, но и страстную любовь Вронского, она чувствовала себя покинутой всеми и виноватой, с таким положением она не могла совладать и выхода из него не видела.

Толстой, заканчивая роман оставляет читателя с ощущением надежды и уверенности того, что лучшее будущее возможно, если человек будет прилагать все необходимые усилия и бороться за свою правду, будет честным с собой и с окружающими людьми. С одной стороны, концовка романа достаточно драматичная, с другой, наоборот, оптимистичная и вдохновляющая.

Большинство героев заняты решением личных проблем, кроме Левина, судьба своей души, страны не заботит никого, что также является глубокой трагедией общества в целом. Однако автор указывает, что распад нравственно - моральных, религиозных основ, затронул не только высшие аристократические круги, но и жизнь крестьян, в котором Левин замечает такие качества характера, как лукавство и обман. Константин вовремя осознал, что неважно к какому кругу принадлежит человек, чтобы быть хорошей личностью и жить по совести, нужно работать над собой ежедневно, замечать свои ошибки и пытаться их исправлять.

Все составляющие произведения — описание природы, интерьера, прорисовка

⁶¹ Серия ЖЗЛ Шкловский, В.: Л. Н. Толстой, О мыслях и поисках Толстого. Гл. II, Работа на романом. М.: Молодая гвардия. 1963.

характеров персонажей, последовательность развития событий, а главное Слово, которым орудовал автор, все это и делает роман настолько уникальным и неповторимым и заставляет читателей не раз возвращаться к нему, поскольку каждый раз можно открыть для себя новые грани романа, незамеченные ранее. Полякова указывала на специфическую особенность Толстого к драматическому способу изложения данного романа: «Практически вся книга сценична с первой страницы до последней; она представляет собой цепь разыгранных, выговоренных эпизодов».⁶² Помимо всего прочего, способ повествования в романе специфичен тем, что Толстой лишь частично поясняет чувства и мысли своих героев, в основном же он придерживается позиции «за сценой» по отношению к главному конфликту: «речь повествователя у Толстого обладает самодовлеющей ценностью и является организующим стержнем романа».⁶³ Автор не дает четкой оценки поведения героев, вкладывая ее в уста различных героев, постепенно меняя точки зрения восприятия событий и окружающего мира. Посредством прямой речи и мыслей различных персонажей нам часто даются характеристики остальных героев романа.

⁶² Полякова. Е. А.:Поэтика драмы и эстетика театра в романе.«Идиот» и «Анна Каренина».М.:РГГУ, 2002. с. 240

⁶³ Там же. с. 180

6 Экранизации романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина»

«Анна Каренина» является одной из самых экранизируемых книг в истории кино. На сегодняшний день было снято около 30 фильмов в различных странах мира и на разных языках, начиная с немого немецкого фильма 1910 года, а также созданы бесчисленные театральные постановки. Подобный интерес вызван скорее всего тем, что проблемы в семейных отношениях, трагическая история любви всегда были и остаются актуальными, и продолжают интересовать зрителей.

Эннекен писал, что его весьма удивила «Анна Каренина», также как и «Война и мир», тем, - «что в обоих романах нет привычных сюжетов, сосредоточенных вокруг драматических или психологических переживаний какой-нибудь отдельной личности; они не сводятся к анализу какого-то одного душевного состояния, одной страсти, одной способности или одного жизненного события; речь в них идет о множестве людей всех возрастов и положений, о жизни в целостном охвате».⁶⁴ В этом, по всей видимости, и заключается творческий успех Л. Н. Толстого и неугасаемый интерес к его произведениям.

Для меня, как и для многих зрителей, должно быть интересно не только увидеть результат перенесения книги на киноэкран, но и попытаться сравнить и оценить фильмы режиссеров, принадлежащих к различным культурам. Путем сравнительного анализа понять, как к одной и той же проблеме относятся режиссеры двух различных национальностей, живших в иное время, не только по отношению к литературному оригиналу, но и по отношению друг другу.

Мною были выбраны два художественных фильма «Анна Каренина». Один из них снял советский режиссер Александр Зархи. Съемки начались в 1966 году, картина вышла в прокат уже в 1967 году. По счету это была шестнадцатая экранизация романа в мировом кинематографе. Режиссер также являлся соавтором сценария. А. Зархи так говорил об «Анне Карениной»: «Малое прикосновение к классике — это

⁶⁴ ФЭБ. Григорьев, А. Л.: Роман "Анна Каренина" за рубежом. <http://feb-web.ru/feb/tolstoy/texts/selectpr/a70/a70-856-.htm>

всё-таки прикосновение».⁶⁵

Для сравнения вторым фильмом была выбрана американская экранизация 1997 года Бернарда Роуза. До этого в Голливуде уже были сняты две киноверсии романа, одна в 1935, а вторая в 1947 годах. Мне показалось более интересным выбрать экранизацию именно 1997 года, поскольку от советской ее отделяет временная пропасть в 30 лет и возможность использовать при съемке более современные технологии кинематографа. Также американская киноверсия является результатом труда режиссера, снимающего фильмы, заранее рассчитывая на коммерческий успех и знающего интересы современной публики. Кроме того, бытует мнение, что американцы априори не в состоянии понять русскую культуру, традиции и объективно отобразить ее историю на экране. Впрочем, подобное можно сказать и о том, каким образом русские видят американцев и показывают их в своих фильмах.

6. 1 Композиция в экранизации А. Зархи

А. Зархи начинает свое киноповествование согласно букве романа, т. е. с трагедии в семье Облонских. Однако затем режиссер меняет местами последовательность развития событий, сначала он знакомит на вокзале Анну с Вронским, где они становятся свидетелями трагической смерти сторожа под колесами состава поезда, затем Каренина спасает брак своего брата. Сразу же главная героиня предстает перед нами в роли спасительницы, поскольку она также попросила помочь вдове погибшего сторожа. С первых минут появления на экране образ Анны прорисован исключительно с положительной стороны, она любящая сестра, мать, подруга, женщина мудрая и добродетельная.

Затем А. Зархи переходит к развитию сюжетной линии К. Левина, показывая его неудачную попытку сосвататься к Кити Щербацкой. В оригинале, как нам известно, данные события развивались в обратной последовательности. Скорее всего режиссер данным маневром изначально вывел на передний план сюжетную линию Анны,

⁶⁵ Волкова, В.: Анна Каренина. РИА «Новости», Russian Look. 14.01.2009
http://www.telesem.ru/index2.php?option=com_content&task=view&id=866&pop=1&page=72&Itemid=59

чтобы зритель сосредоточил свое внимание на ее героине, как первостепенном персонаже киноленты.

Режиссер напрочь выпустил из описания болезнь Кити, которая помогла ей повзрослеть, измениться в лучшую сторону и стать воплощением идеальной женщины для Левина. Автор подробно описывает дальнейшее развитие любовных отношений между Карениной и Вронским, зародившихся на балу. Далее следует яркий эпизод на скачках и признание Анны в своей незаконной связи.

Эпизод со скачками является одним из ключевых для данного фильма. Перед зрителем разворачивается трагическая сцена гибели лошади Фру-фру, которую Вронский по-настоящему любит и привязан к ней всей душой, также как и к Анне. Режиссер приравнивает ее жизнь к судьбе лошади, предвещая неминуемый конец, и пусть не напрямую, от рук Вронского, но косвенно. Ему удалось приручить обеих, он любовался, боготворил их, но в конце погубил, сам того не желая. Накаленные страсти сменяются жизнью Левина, трудящегося в глуши русской деревни со своими крестьянами и не переставшего думать о Кити. Здесь А. Зархи удалось изобразительными средствами кинематографа прекрасно передать всю красоту русского хутора. Режиссер выстраивает свое киноповествование на резких контрастах развития сюжета.

В принципе потом, сюжетно — композиционная структура фильма развивается близко содержанию текста романа, если говорить о событиях, связанных с главными действующими лицами. Режиссер, однако, не упоминает о существовании обоих братьев К. Левина, через которых, мы больше узнаем о герое, как о человеке философского склада ума, любящего брата, но одновременно борящегося с демонами в своем сердце. В картине А. Зархи, Левин большую часть времени занят размышлениями о том, как бы побыстрее жениться, герой получился поверхностный, односторонний. Хотя, конечно же, были сделаны небольшие попытки провести параллель между Константином и Толстым, не принесшие должного результата.

А. Зархи, на мой взгляд, очень умело изображает муки, переживаемые Анной из-за невозможности быть принятой в обществе. Одной из наиболее ярких сцен является

сцена в театре, когда весь зрительный зал, заполненный сливками петербургского общества, вместо того, чтобы следить за событиями на сцене, осуждал присутствие Анны. Когда одна из дам, сидевшая рядом с Анной, демонстративно, из-за нежелания находиться рядом с «падшей женщиной», покинула представление, зрителю становится понятно, какую силу имело общественное мнение в высших кругах в то время.

Впоследствии Анна и Вронский перебираются жить в деревню, где благодаря Стиве, происходит встреча Анны с Левиным. Два главных героя романа, встретившись впервые, сразу нашли общий язык, им было легко и непринужденно вместе. Весьма интересно, что сразу после их встречи происходит череда ссор, сначала между Левиным и Кити, а потом между Вронским и Анной. Словно два наших героя обрели мир и душевное равновесие, однако то же самое не могут воссоздать в отношениях с любимыми людьми.

Последняя крупная ссора с Вронским толкает Анну на осмысленное решение — покончить жизнь с самоубийством, она долго размышляла и пришла к выводу, что иного выхода для нее быть не может. Перед смертью она решает навестить Левина, в котором почувствовала близкого ей по духу человека, однако Анна встречается с враждебно настроенной Кити, которая демонстративно решает остаться стоять на верхней ступени лестницы, всем своим видом показывая свое положение законной жены и матери, и нежелание спускаться до уровня женщины, поступок которой она не понимает и призирает. После смерти Анны Карениной режиссер заканчивает свое киноповествование.

К положительным моментам экранизации А. Зархи можно отнести стремление следовать букве романа, не только, что касается диалогов и монологов героев, но и последовательности развития событий. Режиссер, к сожалению, ограничил свое повествование сюжетной линией Карениной, упростив линию Левина, сделав ее второстепенной. Хотя стоит признать, что А. Зархи достаточно удачно чередует описание развития отношений двух пар, сохраняя контрастный параллелизм, который был в романе Л. Толстого. Смертью Анны, режиссер заканчивает свое киноповествование, что лишний раз подтверждает первоплановость ее значения

для данного фильма.

Самым большим минусом композиционной структуры данной экранизации можно считать именно факт упущения более подробного изображения конфликтной взаимосвязи между Анной и Левиным, благодаря которой, читатель лучше понимает драматизм его концепции.

6. 2 Композиция в экранизации Б. Роуза «Анна Каренина»

Впервые секунды киноленты зритель видит на экране слоган - «In a world of power and privilege, one woman dared to obey her heart». Режиссер изначально открыто дает понять, что нам предстоит увидеть драматическую картину, посвященную женщине, которая осмелилась идти против всех ради высокого чувства любви.

Первый эпизод, с которого начинается фильм, это сон - кошмар К. Левина, выступающего в роли рассказчика трагической судьбы Анны Карениной, тем самым отодвигая себя на второстепенный план наблюдателя. В силу непонятных причин, в отличие от оригинала Б. Роуз описывает 1880 год. К. Левин приезжает на каток, чтобы увидеть Кити Щербацкую и признаться ей в своих чувствах. В принципе время действия описываемых событий значительной роли не играет, поэтому данный факт можно не принимать во внимание.

Б. Роуз в начале своего киноповествования уделяет весомое внимание линии Левина, придерживаясь текста оригинала, однако полностью исключил из действия трагедию дома Облонских, которая, на мой взгляд, является важной, поскольку изначально выносит на передний план суть всего романа, проблему супружеской неверы, фальши и прощения. Режиссер, отказавшись от данного эпизода, ничем его не компенсирует в дальнейшем.

К. Левин в данной киноленте показан, как заботливый брат, которому не безразлична судьба родственника, оказавшегося в тяжелом положении. Хотя стоит предположить, что брат - Николай в данной картине появляется не ради того, чтобы создать более

полный портрет персонажа Левина, как личности, но для того, чтобы изобразить образ типичного русского коммуниста, который кроме всего прочего, является заядлым алкоголиком. Брату Левина непременно нужно было быть одетым в красную рубашку, иначе американский зритель вряд ли бы поверил в его истинную коммунистическую принадлежность.

Далее Б. Роуз возвращается к повествованию о судьбе Анны Карениной, практически добрая половина фильма уделяется развитию отношений в любовном треугольнике Вронский - Анна — Каренин, образ последнего, как мне кажется, в экранизации не раскрыт, показан даже в какой то извращенно — жестокой форме.

Кити Щербацкая возвращается к зрителю и К. Левину ближе к концу повествования, когда их судьбы разрешаются за ужином у Щербацких. С голливудской скоростью в следующем эпизоде молодые люди венчаются в соответствии с православными обрядами. Данная сцена была снята очень ярко, с соблюдением церковно-славянских условностей.

Опять по-голливудски, отдавая дань времени, Б. Роуз сменяет прекрасную сцену любви, нежности и умиротворения, криками, рожавшей Анны, повергая зрителя в смятение.

По непонятным мне, да и остальным читателям романа Л. Н. Толстого, режиссер решает, что ребенку не суждено было выжить. Возможно на правах создателя, Роуз сам выносит приговор любви двух людей, тем самым предвещая смерть их незаконной связи.

Дальнейшие события развиваются уже без каких-либо противоречивых отступлений от текста первоисточника. Анна с Вронским убегают за границу, Левин с Кити счастливо проживают в деревне. Через некоторое время действие разворачивается в Петербурге, куда Анна с Вронским вернулись в надежде получить развод. Незаконные супруги все чаще ссорятся, пик разлада их отношений наступает, когда Анна предлагает уехать дожидаться развода в деревню, хотя в романе все было наоборот. Она желала уехать из скучной деревни в город. Изменив место действия, режиссер, возможно, отсылает к деревенской умиротворенной жизни К. Левина, что

только переезд за город, подальше от ненавистников, поможет спасти отношения Анны и Вронского.

Эпизод последней их ссоры интересен еще и тем, что сценаристам удалось объединить некоторые важные диалоги, которые в экранизации Зархи пришлось разбить на несколько сцен. Резко бросается в глаза тот факт, что в комнате Анны преобладает темно - красная цветовая палитра, которая помимо прочего еще и увеличивает в людях чувство агрессии. Режиссер тем самым говорит нам, что в таком «доме» нашим героям вряд ли было суждено выстроить благополучные семейные отношения.

Анна, в картине Б. Роуза, была несколько раз замечена, принимающей раствор опиума, который ей был прописан после неудачных родов. Невозможно забыть сцену, в которой героиня, проснувшись, первым делом принимает опиум, затем завтракает с изуродованной куклой, считающую своей нерожденной дочерью, которая, возможно, является символом искореженного настоящего и будущего. Режиссер нам, данным ее поведением, пытается сказать, что героиня находится немного «не в себе».

Впоследствии Анна с Вронским получают телеграмму от Стивы о невозможности развода, и наша героиня устраивает в полном отчаянии последнюю сцену ревности. Затем покинутая, рассудок ее помутнен, она отправляется на смерть.

Далее мы видим, как Левин встречает Вронского, едущего на войну в Сербию. Режиссер, тем не менее, использовал замену персонажей. В романе с Вронским, помимо матери, ехал и беседовал Сергей Кознышев, единоутробный брат Левина. В экранизации Роуза, Вронский путешествует сам, на его мундире мы вновь наблюдаем погоны военного советской армии. Иностранного кинозрителя данный факт вряд ли заставит обратить на себя внимание, но у русского человека это вызовет двойные ассоциации. Впоследствии к Алексею подсаживается Левин, интересующийся несвязно его состоянием, планами и внезапно упоминает свое знакомство с Анной. Здесь режиссер пользуется методом flash-back, и перед нами повторно появляются кадры их мимолетного знакомства на балу.

Если в романе Вронский вспоминал: «При взгляде на тендер и на рельсы, под влиянием разговора с знакомым, с которым он не встречался после своего несчастья, ему вдруг вспомнилась она, то есть то, что оставалось еще от нее, когда он, как сумасшедший, вбежал в казарму железнодорожной станции...»⁶⁶, то в экранизации Роуз воспользовался, достаточно удачно, описательным методом воспоминаний героя, возникшие резко в качестве flash-back.

Экранизация Б. Роуза вышла менее приближенной к оригинальному роману. В общей композиции режиссер допустил ряд крупных опущений важных для развития нескольких сюжетных линий, что может вызвать у зрителя непонимание происходящего на экране. Стараясь уделить достаточно внимания К. Левину и Кити, Б. Роуз неумышленно упростил сюжетную линию Анны и историю ее жизни. Хотя основные моменты — завязка отношений двух пар, были показаны в соответствии с текстом великого романа, кульминация же в отношении любовного треугольника Анна — Вронский — Каренин прошла менее содержательно и мимоходом. Концовка развития сюжета явилась также в близком стремлении следовать букве оригинала.

К большим плюсам данной киноинтерпретации стоит отнести тот факт, что если в экранизации Зархи после завершения сюжетной линии Анны пошли титры, то Роуз, в данном отношении последовал букве романа первоисточника и продолжил свое киноповествование, наглядно сохранив контрастный параллелизм двух сюжетных линий. Также в своей экранизации, режиссер намекнул на то, что Константин являлся Л. Н. Толстым, который услышал трагическую историю любви Анны и решил описать ее в своем литературном произведении. В подтверждение тому К. Левин покидает поезд на станции Ясная поляна и в конце фильма подписывает дописанную им книгу именем Л. Н. Толстого.

⁶⁶ Электронная библиотека худ. литературы. Толстой, Л. Н.: «Анна Каренина». Часть VIII. Гл. V. с. 54. <http://www.e-kniga.ru/TolstoyLN/Anna-Karenina24.html>

6. 3 Итог сравнения экранизаций «Анна Каренина» и романа Л. Н. Толстого

Изучив содержание обоих фильмов и текста романа, теперь мы можем подвести небольшой итог о сходстве и различии двух кино-адаптаций, как между собой, так и с произведением Л. Н. Толстого.

Оба фильма начинаются по-разному. А. Зархи решил придерживаться текста романа с первых минут своей киноленты, показав трагедию измены в семействе Облонских. Диалоги полностью соответствуют оригинальному тексту. Б. Роуз, напротив, дал волю своей креативности, начав повествование со сна - кошмара, снившегося К. Левину.

В первой сцене кинофильма Б. Роуза мы наблюдаем заснеженную пустыню и стаю волков, гонящуюся за человеком, который впоследствии проваливается в яму с медведем. Сразу же начинается повествование от лица того самого человека, коим впоследствии оказывается Левин. Сначала кажется, что это никакая не экранизация классического романа, а типичный американский триллер, но к счастью данное происшествие оказывается всего лишь сном нашего героя, который сам объясняет его значение и произносит: «Страх умереть не познав любви, сильнее, чем страх перед смертью, теперь я знаю, что я не единственный, кто испытывал этот ужас, его испытывала и Анна Каренина». Произнеся ее имя, на экране сразу же появляется лицо героини, то самое изображение, которым Б. Роуз и закончит впоследствии свою экранизацию. Режиссер изначально выставляет на передний план сюжетную линию Анны, также отводя персонажу Левина главенствующую позицию. Зритель с первых минут киноленты понимает, что ему предстоит увидеть истории любви как Левина, так и Карениной.

Каждая экранизация имеет свои положительные и отрицательные стороны. Первое, что бросается в глаза - это способ подачи информации режиссерами. А. Зархи наиболее близко придерживался к тексту оригинала, без каких - либо новаторских изменений. Режиссер попытался воссоздать параллелизм сюжетных линий Анны и Левина, умело их чередуя, придерживаясь композиционной структуры романа, однако эпизоды с Левиным были малосодержательными и краткими, создавалось

впечатление ненужности данного персонажа. Герой Константина не получился в полной мере таким, каким он был у Л. Толстого. Отсутствуют глубокие философские монологи — размышления, также не вполне понятно, чем его так привлекала Кити. У Толстого ее образ с течением времени претерпевал изменения, взрослел, совершенствовался, что еще больше вдохновило Левина на борьбу за девушку. В конце киноповествования Кити даже превращается в ревнивую, злопамятную мать и жену, не способную на прощение. В романе ее образ был описан совершенно иначе.

Стоит отдать должное тому, что А. Зархи удалось создать очень интересный образ Каренина, близкий к содержанию романа. Сама Анна получилась немного иной, более вольнодумной, прогрессивной, рассудительной, самостоятельной личностью с сильным характером. Одной из положительных сторон развития сюжета — это знакомство Анны и Левина, в этом эпизоде зрителю объясняется причина ее несчастья, вся тяжесть ее положения. Сам персонаж Константина все-таки выступает как второстепенный, режиссер использовал его искреннее, светлое чувство любви, как противопоставление той страсти, которую испытывала Анна.

То, что Каренина является в данной экранизации первостепенной героиней доказывает тот факт, что после ее трагической смерти, фильм заканчивается, т. е. целью всего киноповествования было рассказать историю ее жизни.

Особенность экранизации А. Зархи состоит в том, что он не копировал предыдущие фильмы, его произведение уникально, единственное чем он пользовался, так это текстом самого романа «Анна Каренина». По-моему мнению, этого нельзя утверждать о картине Б. Роуза, в которой он откровенно скопировал некоторые сцены из экранизаций прошлых лет. Например «незабываемая» сцена пиршества после скачек, с танцующими и поющими цыганами, реками вина и пьяными дворянами, была позаимствована из экранизации 1935 года. От туда же была взята сцена первого появления Анны перед зрителем, когда она выходила из поезда, окутанная таинственной дымкой. Также складывается впечатление, что способ съемки общения Вронского и Анной в отражение зеркал, было взято из экранизации А. Зархи.

В своем кинофильме режиссер уделил должное внимание линии К. Левина, наделив

его сходством с Л. Толстым, точнее прямо говоря нам, что это он и есть. Персонажу Константина было отведено больше времени как по количеству, так и по качественному содержанию — больше философских мыслей — закадровых монологов и внутри кадровых диалогов. Уделив должное место персонажу К. Левина режиссер, к сожалению, упростил линию Анны, которая получилась менее интересной, да к тому же к концу фильма, она превращается в невротичку и наркоманку. Хотя в тексте романа акцента на зависимость Анны не было сделано. Да Л. Толстой упоминал, что опиум стал влиять на состояние ее психического здоровья, но он не сделал из нее зависимую наркоманку и неуравновешенную особу.

Большим плюсом данной экранизации можно считать более частое и последовательное чередование двух сюжетных линий, в отличие от экранизации А. Зархи. Режиссер строит свое повествование на их противопоставлении, отводя К. Левину более важную роль, которую он занимал в предыдущих экранизациях.

Б. Роуз привнес в свою картину несколько интересных эпизодов, которые отсутствовали в предыдущих экранизациях, однако для этого ему пришлось сократить немало важные сюжетные линии Стивы — Долли, Анны — Кити, Анны — Левина, что, на мой взгляд, обеднило киноленту. Хотя оба режиссера в начале своих киноповествований дали понять зрителям, что главной героиней фильмов будет Анна Каренина, а все остальные герои будут второстепенными. Исходя из данного факта мы должны попытаться понять, кому из режиссеров удалось в большей степени донести до зрителя трагедию Анны, описанную в романе Л. Н. Толстого. Для этого мы попробуем проанализировать главные моменты, которые оказали наибольшее влияние на развитие сюжетной линии героини.

Можно заранее определить обе экранизации удачными, поскольку на экран были перенесены наиболее важные события из жизни Карениной, а именно, знакомство с Вронским на вокзале — завязка действия, затем эпизод скачек, предопределивший развязку повествования, сцену прощения, во время родов — которую можно считать кульминационной, поскольку в тот момент перед нами предстают герои в ином свете, искренние и покаявшиеся, и наконец сцена смерти героини и предшествующие тому события.

7 Сравнительный анализ некоторых эпизодов экранизаций А. Зархи и Б. Роуза и «Анна Каренина» Л. Н. Толстого

Для понимания того, каким образом режиссеры провели интерпретацию великого романа и сумели перенести его на киноэкран, необходимо взять несколько сцен, имеющиеся в обеих экранизациях, и сравнить их с содержанием литературного первоисточника.

7. 1 Сцена встречи Левина и Кити на катке

Первый эпизод, являющимся общим для обеих экранизаций - это сцена встречи Левина и Кити на катке. У А. Зархи данная сцена находится несколько эпизодов раньше, чем в романе. Режиссер сначала нам представил пару Левина и Кити, а потом Анну и Вронского, применив перестановку действия в сюжетной линии, которая никак не отразилась на сути содержания повествования. «Он шел по дорожке к катку и говорил себе: "Надо не волноваться, надо успокоиться. О чем ты? Чего ты? Молчи, глупое", - обращался он к своему сердцу. И чем больше он старался себя успокоить, тем все хуже захватывало ему дыхание. Знакомый встретился и окликнул его, но Левин даже не узнал, кто это был». Как мы видим, Левин испытывал серьезное волнение перед встречей, поскольку был практически уверен в отказе. Левин пришел на каток без коньков - «"Кататься вместе! Неужели это возможно?" - думал Левин, глядя на нее...»⁶⁷, и делал вид, что просто прогуливается и лишь случайно наткнулся на Кити, настолько велик был его страх, что он не мог признаться напрямую зачем пришел, его даже обуревало желание уйти, не встретившись с ней.

У А. Зархи мы видим неуклюже катающуюся Кити. Левин подъезжает к ней медленно и робко, предлагает руку помощи, после того, как она упала. К сожалению, из данной сцены мы не можем судить о чувствах, переживаемых в данную минуту героем. Скорее наоборот то, что он сделал первый шаг, демонстрирует его, как решительного человека. Хотя в данной сцене прямого объяснения не происходит,

⁶⁷ Толстой, Л. Н.: «Анна Каренина». Часть I. Гл. IX . с. 1. <http://www.e-kniga.ru/TolstoyLN/Anna-Karenina1.html>

Левин объясняется намеками. Однако Кити кажется поняла причину, по которой Константин приехал в Москву и, отказав, уехала.

Главную роль в отказе Кити играет мимика, испуг в глазах, отрицательное покачивание головой. В данной сцене была избран метод съемки Левина крупным планом с нижнего ракурса, данное явление можно трактовать, как желание изобразить его величественным, мужественным, способным справиться с любой проблемой. При данном виде съемки оператор усиливает значимость снимаемого объекта, как для данного кадра, так и для кинокартины в целом. Кити отказав, в последний момент оборачивается назад и замирает, мы понимаем, что она неуверенна до конца в принятом решении.

В экранизации Б. Роуза действие происходит в Москве на катке, где мы видим Левина, погруженного в свои размышления, но когда тот видит Кити, то меняет удрученное выражение своего лица на более снисходительное и жизнерадостное. Из чего мы можем судить, что именно эта девушка и является предметом его обожания. Когда она подкатывается к нему на коньках, то мы видим, как он помогает ей не упасть, держа за руку и впоследствии на протяжении их беседы не отпускает ее. Благодаря съемке крупным планом их рук, мы понимаем, что Кити, возможно, не против связать свою судьбу с Левиным. Однако, учитывая страстный бордовый цвет ее пальто и ветреное поведение, мы можем судить о данной героине, как о кокетливой молодой особе. Она также уклоняется дать ответ на вопрос Левина и быстро уезжает, сказав, чтобы тот пришел к ней с официальным визитом. Б. Роуз изобразил Левина, как вдумчивого, нерешительного и безнадежно влюбленного человека.

Л. Толстой не дает отчетливую портретную характеристику Левину, однако, зная, что данный персонаж автобиографичен, мы понимаем, что в том не было необходимости. Автор в большей степени описал героя через его мысли, поступки, нам предоставлена его внутренняя характеристика, которая намного важнее внешней, для понимания природы данного персонажа.

Самое интересное, что Кити в романе не дает никакого ответа на вопрошание

Левина, он даже не был уверен, если она слышала и поняла его вопрос. Оба режиссера интерпретировали данный ее побег, как отказ, нежелание отвечать на неприятный вопрос. Мы знаем, что Кити воспринимала Левина как брата. В обеих экранизациях были изображены разные стороны Кити, которые Толстой объединил в своей героине. В романе она была одновременно невинным ребенком с очаровательным детским личиком, но в то же самое время она отдавала себе отчет, что общаясь с мужчинами ведет себя кокетливо. Роуз как раз решил изобразить Кити молоденькой Лолитой, а А. Зархи, наоборот, подчеркнул ее невинность, детскую безрассудность, природное любопытство и доброту.

Что касается К. Левина, то Б. Роуз уделил большее внимание его внутренним переживаниям и нерешительности — несколько секундная съемка крупным планом лица героя, акцентирование внимания на напряженном хмуром взгляде, которое озаряется лучезарной улыбкой в момент приближения Кити к Левину, данный портрет наиболее похож на описанный Л. Толстым. Стоит отметить, что оба режиссера изобразили Левина гораздо старше, чем тот был описан в романе.

7. 2 Эпизод знакомства с А. Карениной на вокзале

Теперь проанализируем образ Анны Карениной, в частности наше первое с ней знакомство на киноэкране.

А. Зархи, в начале сцены на вокзале, показывает Стиву в компании Вронского. Здесь нам дается дополнительная портретная характеристика Левина. Режиссер удачно выбрал момент, поскольку минуту назад, Стива общался с Левиным — новым героем, который объяснил с какой целью прибыл в Москву. В следующей сцене мы видим Стиву в компании с другим персонажем, но пока зритель не забыл предыдущего, нам дается характеристика того героя, таким, каким его считает Облонский. Также он характеризует Каренина, как консерватора и славного человека. Из услышанного мы можем судить и о характере самого Стивы, как о человеке добром, поскольку обо всех «за глаза» отзывается исключительно положительно.

По книге, Вронский услышав, что Левин потерпел неудачу в желании жениться на Кити, выпрямился, возгордился, чувствуя себя победителем. Данное поведение характеризует его как тщеславного человека.

Первую встречу будущих влюбленных А. Зархи изобразил в полном соответствии строкам романа: «Вронский определил ее принадлежность к высшему свету. Он извинился и пошел было в вагон, но почувствовал необходимость еще раз взглянуть на нее - 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. Когда он оглянулся, она тоже повернула голову. Блестящие, казавшиеся темными от густых ресниц, серые глаза дружелюбно, внимательно остановились на его лице, как будто она признавала его, и тотчас же перенеслись на подходившую толпу, как бы ища кого-то. В этом коротком взгляде Вронский успел заметить сдержанную оживленность, которая играла в ее лице и порхала между блестящими глазами и чуть заметной улыбкой, изгибавшею ее румяные губы. Как будто избыток чего-то так переполнял ее существо, что мимо ее воли выражался то в блеске взгляда, то в улыбке».⁶⁸ Хотя у зрителя скорее всего создается впечатление, что обернулся он не потому, что лицо женщины показалось особенным, а потому, что он узнал ее, поскольку только что вел беседу о ней. Мысли Вронского в данном эпизоде могли быть переданы лишь голосом за кадром, который не был использован, поэтому данный эпизод можно считать не вполне удавшимся.

Сцена смерти сторожа на вокзале была показана весьма драматично, с применением быстрой смены кадров, что вызывало ощущение суматохи и беспокойства. В романе было сказано, что Вронский и Облонский видели мертвое тело и были расстроены, но потом Стива, например, стал говорить на иную тему. В фильме — равнодушие и забота лишь о себе, - черты, присущие, как раз Вронскому, его матери и Облонскому — были показаны таким образом, что персонажи никак не участвовали в событиях, их не было в кадре. Несмотря на это, мы видим крупный план лица Анны — камера направлена сверху вниз, мы понимаем, что героиня действительно расстроена, актриса умело демонстрирует чувства шока и глубокого

⁶⁸ Толстой, Л. Н.: «Анна Каренина». Часть I. Гл. XVIII. с. 4. <http://www.e-kniga.ru/TolstoyLN/Anna-Karenina4.html>

расстройства и просит что-нибудь сделать для вдовы. Камера резко поворачивается на Вронского, мы видим его решительный взгляд и желание услужить даме, выставить себя героем, но не более того. Если в романе Алексей передает деньги вдове не на глазах у Анны, и лишь потом начальник станции, догнав его, спросил, кому были предназначены деньги, то в фильме все происходит демонстративно, подчеркивая тщеславную натуру Вронского. Анна пребывала в восхищении от добродетельности молодого графа, и впоследствии говорит о данном происшествии, как о дурном знамении. Зритель понимает, что, по всей вероятности, стоит ожидать в будущем неблагоприятного поворота событий в судьбе героини.

Теперь рассмотрим данный эпизод через режиссерскую призму Б. Роуза. Сцена на вокзале начинается с приезда туда Вронского, который впоследствии встречает Облонского. Стива показывает себя, как развратного мужчину, упоминая события прошлой ночи, произошедшие с ним. Стоит упомянуть, что таких подробностей не было в тексте романа.

Режиссер и оператор избрали метод съемки героев со спины, что позволяет нам видеть окружающее пространство, суматоху на вокзале, что достигается благодаря подвижности камеры. Данный ракурс позволяет также видеть мимику героев, их эмоции, общаясь между собой, они находятся в полуоборота по отношению к камере, которая в данном случае не навязчива, нам доводится слышать разговор героев на личные темы. Зритель может наблюдать, что когда Стива рассказал про любовь Левина в Кити, у Вронского на лице появилась улыбка. В прекрасном расположении духа он быстрым шагом направлялся в вагон за матерью, но увидев выходящую из поезда даму, он замер и на лице его появилось выражение удивленности и неловкости за то, что позволил себе пристально на нее смотреть.

Анна Каренина появляется окруженная дымкой — паром выступающим из под колес поезда. Это придало данному персонажу оттенок таинственности, мистичности и наибольшего очарования. Создается ощущение театральности в данной сцене, когда резко падает занавес и перед зрителем предстает главный герой/героиня всего действия.

Каренина пристально смотрела на Вронского. К сожалению, у меня не сложилось впечатления, что она как-будто бы узнала его, как в романе. Взгляд героини показался наоборот грустным и задумчивым. После официального знакомства Анны и Алексея, мы видим, благодаря съемке средним планом, что Вронский не может оторвать взгляда от девушки, и это заставляет ее притупить взгляд. В считанные секунды происходит сцена смерти человека под поездом. Режиссеру в данном месте не столь важно было следовать букве романа, сколь необходимо было само трагическое событие, вызвавшее страх и ужас на лице Анны. Данное происшествие она впоследствии объяснила, как нехорошее предзнаменование. В отличие от А. Зархи и текста романа, режиссер решил обойтись без сцены вручения денег жене погибшего. В данном случае не происходит демонстрации сочувствия героини и желания помочь несчастным, оказавшимся в беде, также мы не видим услужливой стороны характера Вронского, стремления угодить женщинам и выставлять себя в роли благодетеля. Б. Роуз в данном эпизоде решил обойтись без какой-либо демонстрации чувств мужчин, сосредоточившись на одной Анне и для большего трагизма картины сделал ее непосредственным свидетелем данной сцены.

Эпизод первой встречи главной героини с виновником своей несчастной судьбы у А. Зархи был изображен близко к тексту романа, насколько это было возможно сделать в рамках кинематографа. Можно сказать, что здесь мы увидели дословное перенесение строк романа на киноэкран, тщательно и скрупулезно. Однако режиссер ставит акцент на эмоциях Анны, делая ее центром повествования, для этого пользуется исключительно съемкой крупным планом, когда речь касается героини. Остальным персонажем данной сцены режиссер не уделяет должного внимания.

У Б. Роуза действие эпизода на вокзале разворачивается в течение пары минут, все очень быстро, нет концентрации на посторонних событиях, характеризующих характеры героев. Режиссер в данном эпизоде хотел лишь познакомить двух основных героев и не более того.

Стоит отметить, что в тексте романа не было сказано, во что была одета героиня. Режиссеры обеих экранизаций решили, что на Анне должно быть

непреренно черное платье, элгантное и загадочное, больше похожее на траурное одение, которое весьма подходит мрачной атмосфере первой встречи с Вронским. Выбор цвета оделды можно также считать одним из символов грядущей трагедии. У американского режиссера данный эпизод вышел наиболее драматичным и театральным, что касается действия, в отличии от А. Зархи, у которого театральность заключалась в статичном методе съемки происходящих событий.

7. 3 Эпизод на скачках

Следующий эпизод, который, как мне кажется, стоит проанализировать и сравнить с текстом романа, - это эпизод скачек. Как я уже писала выше, эпизод скачек в романе — это символическое событие. Л. Толстой проводит параллель между Анной и лошадью Вронского. Он, сам того не желая, губит любимого и верного питомца, также как и Каренину. Сходство в образах Анны и лошади можно утверждать еще и потому, что в черновых вариантах романа, Анну звали вовсе не Анной, а Татьяной, а лошадь ее любовника просто Таня.

Эпизод скачек символичесен и с другой стороны. Автор изображает читателю современное ему великосветское общество, которое желает лишь зрелищ и его не волнуют судьбы других людей и животных. Вронский, как представитель данного класса, смотрит на людей, как на вещи, использует и выбрасывает без сожалений — так он обращается и с женщинами. Однако встреча с Анной меняет его в лучшую сторону. Он становится менее зависимым от своего положения, готовым бросить все ради любимой.

В экранизации А. Зархи эпизод скачек начинается с того, что мы видим тело мертвого человека, которого уносят на носилках, и мужчины, стоящие рядом, говорят о других смертях и о том, что «государь недоволен». Из чего мы делаем вывод, что данное событие является весьма важным в кругах высшего света. В данной сцене мы видим насколько трепетно Вронский относится к лошади, называя ее «милой».

В данном эпизоде режиссер успевает продемонстрировать бесстыдное ухаживание

Облонского за княгиней Тверской и всеобщее уважение, которое демонстрирует собравшаяся публика в отношении Каренина, все вокруг снимали шляпы и кланялись. Однако Анна даже не соизволила поздороваться с мужем, она постоянно поворачивала голову в поисках Вронского, настолько она была одурманена страстью, что забыла о всяких приличиях. С началом скачек она перестала сдерживать свои эмоции, Каренин заметил ее откровенное поведение. Также мы видим ход скачек и слышим рассуждение Каренина по поводу природы данного спорта и того, что он в принципе не одобряет данное занятие. Его речь периодически затихает, Анна оборачивается на мужа лишь тогда, когда тот в разгар монолога произносит слово «любовь». Вопросительный взгляд Анны словно означал - «что Вы, можете знать о любви?!». Данный монолог является отношением самого Толстого к подобного рода увеселительным мероприятиям сливок высшего общества, также в ранних версиях романа, он приравнивает их к гладиаторским боям.

Стоит отметить, что при съемке крупным планом мы видим публику, одетую в костюмы и платья белых или пастельных тонов. И лишь Анна выделялась в своем черно-белом клетчатом платье. Данным отличием ее костюма, режиссер подчеркивает особую роль данного персонажа в данной сцене.

А. Зархи избрал абсолютно удачную композицию кадров, проведя параллель между Анной и Фру-Фру. Мы видим резкое чередование кадров — крупные планы лица, глаз — Анны и лошади, также Вронского. В последующую секунду происходит падение героя и лошади. Вронский в гневе, жестоко пинает бедное животное, пытается его поднять. Потом, шатаясь, схватившись за голову, уходит. Режиссеру удалось в превосходной степени передать эмоции написанные Толстым: «Он чувствовал себя несчастным. В первый раз в жизни он испытал самое тяжелое несчастье, несчастье неисправимое и такое, в котором виною сам».⁶⁹

Анна, по аналогии с лошастью и Вронским, мечется из стороны в сторону, не зная куда себя деть, пребывая в неведении о состоянии Алексея. Каренин же ходит за ней и предлагает уехать. Лишь в третий раз, бледная, готовая расплакаться, она смиренно повинуетя и направляется с мужем в карету. На заднем фоне мы слышим

⁶⁹ Толстой, Л. Н.: «Анна Каренина». Часть II. Гл. XXV. с. 14. <http://www.e-kniga.ru/TolstoyLN/Anna-Karenina14.html>

торжественную музыку, окружающие продолжают веселиться, не смотря на трагедию в жизни Вронского, им не понять, на сколько тяжело ему приходилось в тот момент. Он не смог застрелить свою любимицу, отдав револьвер другу, и удалился.

Теперь рассмотрим эпизод скачек в экранизации Б. Роуза. Место, на котором проходило мероприятие, по размерам было гораздо меньше, чем у А. Зархи. Тем самым режиссер указал на меньшую значимость события. В данном случае скачки больше походили на частные игры на заднем дворе одного из дворян. Туалет Анны также не является броским, однако важность ее персоны подчеркивается крупными планами лица. Мы постоянно видим улыбку, свет в ее глазах, когда она смотрит на Вронского через бинокль. Рядом мы наблюдаем неодобряющий взгляд ее мужа, который перестал следить за ходом скачек.

Режиссер не проводит никакой параллели между лошадью и Анной. Съемки скачек проходят с отдаленного ракурса, - простое наблюдение со стороны. Когда лошадь падает, Вронский зол, по причине проигрыша и хладнокровно, сам стреляет в животное. Данный эпизод получил совершенно иную интерпретацию, весьма удаленную от содержания оригинального романа. Б. Роуз в данной сцене хотел показать слепую увлеченность Анны своим любовником, когда она, забыв о приличиях вскрикивает, после падения Вронского с лошади, после чего совершенно подавленная садиться на стул, опустив голову. Каренин предлагает ей уехать, и она смиренно повинуетя, как-будто ей уже все равно. Стоит отметить, что у А. Зархи, Каренин повторил свое предложение три раза — победное число, столь символичное для всех романов Толстого, у Б. Роуза же Анна приняла приглашение уехать во второй раз.

Эпизод скачек был также достаточно скоротечным. Однако стоит отметить музыкальное сопровождение, которое подчеркивало первоначальный радостный настрой публики, а не за долго до трагической смерти лошади, музыка была весьма тревожная и энергичная, предвещающая что-то неладное.

Зархи — наиболее близко придерживался содержания текста романа при изображении данного эпизода, а именно, сделал акцент на важность

общественного мероприятия для круга людей высшего света, показав размах и торжественность. Ему удалось объединить все главные моменты, описанные Л. Толстым в данном эпизоде. Также он передал зрителю напряженную атмосферу в отношениях Анны с супругом. Окружающая обстановка — высшее общество в данном эпизоде явились отдельно взятыми героями — самопровозглашенными судьями.

Режиссер обращает внимание зрителя на схожую кокетливую природу брата и сестры — Стивы и Анны, которые поглощены своими страстями, несмотря на присутствие окружающей публики.

Способ повествования у А. Зархи получился весьма динамичным, однако схожим со сферическим способом повествования Л. Толстого, где тот сначала изложил ход скачек с точки зрения Вронского, а затем описал его еще раз, однако с перспективы Анны. В экранизации описание данных событий происходит параллельно, с резким чередованием перспективы изображения.

Б. Роуз при съемках данного эпизода сосредоточил внимание зрителя на главных действующих лицах — Анне и Каренине, на кризисе их отношений. Для этого он отдал предпочтение крупным планам лиц персонажей, недоверчивым, возмущенным взглядам мужа в сторону неверной жены, восхищенно смотрящей на Вронского. Герою, которого было уделено незначительное внимание, тем самым режиссер говорит, что от него ничего не зависит, Каренина сама отвечает за принятие собственных решений. Если у А. Зархи окружающая обстановка, публика играли свою определенную изобразительно-содержательную роль, то в данной экранизации люди, место действия теряются, в центре повествования, большую часть времени, находятся чувства и эмоции Анны.

Скачки мы видим с точки зрения Карениной — крупные планы ее глаз и общие планы скачек, режиссер тем самым создал иллюзию единства места и действия. Изображение данного эпизода было достаточно скоротечным и менее содержательным, если сравнивать с текстом оригинала.

7. 4 Эпизод на охоте

Вернемся теперь к К. Левину. Сравним сцену на охоте, когда к нему приезжает в гости Облонский.

А. Зархи данную сцену повествует нам сразу же после любовной сцены Анны и Вронского. Мы слышим громкий выстрел - Левин со Стивой убивают птицу, также как герои второй сюжетной линии перед этим добровольно загубили свои жизни. Режиссер использует птицу, в качестве очередного намека на смерть героини, символа неизбежности трагического конца.

В данном эпизоде Левин и Стива философствуют на вечную тему любви. Однако любовь, в понимании последнего, это низменное чувство, ограниченное лишь физическими рамками. Левин в кадре всегда показан стоящим то выше Стивы, то ближе к нам — зрителям, и никогда не идущим вровень с Облонским, тем самым режиссер говорит, что общего между двумя знакомыми немного, у них разные взгляды на жизнь, иные жизненные ценности. Стива сам превозносит Левина, говоря, что тот счастливый человек, обладающий всем тем, о чем когда-либо мечтал. Константин также узнает, что Кити не вышла замуж, съемка крупным планом демонстрирует одновременно и надежду, и удивление, и негодование о своем поспешном побеге в деревню и решении не бороться за ее сердце. Мы еще раз убеждаемся, что по природе своей он человек стеснительный, поскольку ходил «вокруг да около» прежде, чем задал вопрос о Кити. Из содержания данной сцены мы также узнаем, что Левин — натура романтическая, до сих пор не оставивший надежды связать свою судьбу с любимой.

Б. Роуз связывает сцену на охоте с осмотром Кити у врача, где девушка предстает перед нами в нездоровом состоянии. Следующий кадр — выстрел Левина по птице. Поскольку параллель была проведена незамедлительно, то мы можем трактовать такое чередование событий, как некий символ смерти одного состояния души Кити, влюбленную во Вронского.

Эпизод охоты в данной экранизации занимает лишь пару секунд, во время которых Левин, расспрашивает Стиву о судьбе Кити. Затем продолжение разговора проходит

на террасе дома Константина. Несмотря на то, что Стива говорит о наличии всех шансов у Левина жениться на ней, тот всем своим видом доказывает обратное. Взгляд его потушен, состояние унылости, что он объясняет впоследствии тем, что в прошлом уже получил отказ.

В следующей сцене показан тяжелый труд крестьян и то, как прототип Л. Н. Толстого к ним присоединился, и как его увлекло данное занятие. За кадром герой, ведущий повествование, разъясняет, что им руководило желание забыться и погрузиться в работу. Он также видел, как в карете пронеслась Кити. Левин долго смотрел ей вслед, задумавшись о возможной повторной попытке просить ее руки.

В сцене на охоте Л. Н. Толстой показал нам диалог друзей, абсолютно отличающихся друг от друга, как своими мыслями, так и непосредственными действиями. Стива Облонский больше похож на Анну, но его неприличное поведение доведено до крайности.

«Двуплановый диалог в романах Толстого — такой диалог происходит на принципиально ином уровне, чем внешний, условно называемый сценическим диалогом. Здесь диалогически заостряются позиции действующих лиц, их внутренние установки. Двуплановый диалог, в свою очередь, дает возможность диалогического соотнесения позиций героев, их «миров», их поведения в определенных ситуациях, выявляет игровую сторону диалога, раздвоение позиции на изображающую и изображенную, подчеркивает момент «самоизображения» героя. Однако герои Толстого нередко оказываются на разных этажах общения, они лишены возможности вести настоящий диалог друг с другом.»⁷⁰ Способ изображения героев в данной сцене у А. Зархи, возможно, как раз и отсылает нас к «разным этажам» или жизненным позициям героев. Б. Роуз расположил героев, стоящими на расстоянии друг от друга, также демонстрируя их неравность.

Однако, если в экранизации А. Зархи, мы получаем характеристики характеров обоих героев, о Левине мы узнаем в основном из уст Стивы, то Роуз наоборот не стал углубляться в описание внутренних миров героев, а остановился на

⁷⁰ Полякова. Е. А.: Поэтика драмы и эстетика театра в романе «Идиот» и «Анна Каренина». М.: РГГУ, 2002. с. 254

обсуждении свободы Кити и отношении к ней Левина. Что касается изображения Щербацкой, то Зархи отозвался о ее прошлом словесно, а Б. Роуза наоборот наглядно изобразил болезненное состояние девушки.

7. 5 Эпизод свадьбы К. Левина и Кити

А. Зархи сцена попытки Вронского покончить с жизнью, сменяется эпизодом венчания Левина и Кити. Церковное песнопение и замершая камера на иконе Иисуса Христа, отсылает нас к Богу и к его заветам. В данной сцене обряд бракосочетания был показан в полном соответствии с русскими традициями. Брачующиеся были растеряны, нервничали и суеились, гости, однако, были более озабочены состоянием Вронского. Данная сцена заканчивается снова крупным планом иконы всевидящей Божьей матери. Режиссеру, на мой взгляд, удалось передать атмосферу, описанную Толстым, к тому же музыкальное сопровождение и визуализация действия делает данную сцену просто незабываемой.

У Б. Роуза сцена венчания начинается с суматохи, потому что Левин запаздывал, т. к. перед его рубашки был испачкан пролитым кофе. Режиссер прибегнул к наглядному и понятному описательному приему. Ему или сценаристу немного пришлось изменить содержание, поскольку в романе речь шла о помятой рубашке. «Дело было в том, что, когда Левин потребовал одеваться, Кузьма, старый слуга Левина, принес фрак, жилет и все, что нужно было. — А рубашка! — вскрикнул Левин. — Рубашка на вас, — с спокойной улыбкой ответил Кузьма. Рубашки чистой Кузьма не догадался оставить, и, получив приказание все уложить и свезти к Щербацким, от которых в нынешний же вечер уезжали молодые, он так и сделал, уложив все, кроме фразной пары. Рубашка, надетая с утра, была измята и невозможна с открытой модой жилетов».⁷¹ Изменения были сделаны для упрощения, поскольку иначе пришлось бы объяснять словесно нелепый случай с рубашкой.

Сцена венчания в церкви была отображена в соответствии с русскими обычаями. Долли, например, упоминает то, что не помнит, кто сделал первый шаг на ковер, потому что была безумно влюблена. Здесь имеется ввиду давняя традиция, по

⁷¹ Толстой. Л. Н.: «Анна Каренина». Часть V. Гл. III. с. 31. <http://www.e-kniga.ru/TolstoyLN/Anna-Karenina3.html>

которой в семье будет главным тот из супругов, которому первому удастся ступить на ковер. Нам показано, что в семье Левиных супруги будут равными, поскольку они одновременно ступили на ковер. Они будут стараться поддерживать баланс и идти друг другу навстречу во всем.

А. Зархи в своей экранизации сделал весьма удачный переход, проведя параллель между жизнью Анны — Вронского и Левина — Кити, сравнив тем самым тьму и свет, смерть и зарождение новой жизни. В данном эпизоде режиссер уделил более пристальное внимание церковным символам, сосредоточившись на духовном плане данного эпизода, нежели Б. Роуз. Последний сделал акцент на детали, на мой взгляд второстепенные, и на словесное изображение событий. Советский режиссер наоборот избрал образительно — выразительный язык кинокамеры в качестве повествователя. В принципе, для развития сюжетной линии Левина, эпизод женитьбы стал вполне закономерным и вполне органически встроенным в цепочку развития повествования для обеих экранизаций.

7. 6 Эпизод ссоры между Анной и Вронским

Весьма интересным можно расценивать эпизоды ссоры Вронского и Анны в самом конце повествования. Оба режиссера в равной степени продемонстрировали сходство с текстом романа, однако в то же время привнесли что-то от себя.

У А. Зархи местом действия является комната Анны и Алексея, где тот застаёт ее за чашкой утреннего кофе. У Л. Толстого данная сцена разворачивалась утром, когда Анна активно паковала чемоданы, решившись на отъезд в город. Статичность положения героини в экранизации, т. е. ее неподвижное положение, позволяет нам сосредоточиться на деталях интерьера и непосредственно на их диалоге. Вронский входит в комнату к Анне, которая сидит в постели: «Дрожащими руками Анна взяла депешу и прочла то самое, что сказал Вронский. В конце еще было прибавлено: надежды мало, но я сделаю все возможное и невозможное»⁷², - в фильме, однако, Анна пребывает равнодушна к данному сообщению.

⁷² Толстой, Л. Н.: «Анна Каренина». Часть VII. Гл. XXV. с. 52. <http://www.e-kniga.ru/TolstoyLN/Anna-Karenina52.html>

Вся комната и сама героиня переполнены белым цветом, и лишь Вронский контрастно выделяется на этом фоне, в своем черном костюме. Исходя из предположения, что Зархи изучил «литературные миры» Толстого и знал, какое значение несут в себе различные образы — метель, гроза, образ свечи или же цвета. Белый цвет у Толстого ассоциировался со смертью, а черный — относился к миру теней, к чему-то дьявольскому. Также в данном эпизоде Вронский берет в руки книгу, с которой во время неприятного разговора с Анной мечется по комнате. Образ «Книги» у Толстого это метафора жизни, однако у каждого героя она своя. Анна также держит в руках книгу, которую закрывает, произнося неуважительные слова в адрес матери Вронского. «Книги» в данном эпизоде, возможно, символизируют образ истины, которую оба героя не хотят знать, закрывая и отбрасывая в сторону. В самом романе в данной сцене никаких книг не было, режиссер воспользовался данными образами, чтобы символично описать истинные намерения героев, не прибегая к голосу за кадром.

«Она подняла чашку, отставив мизинец, и поднесла ее ко рту. Отпив несколько глотков, она взглянула на него и по выражению его лица ясно поняла, что ему противны были рука, и жест, и звук, который она производила губами». В данной сцене Толстой описал, что Анна чувствует факт тяготения ею Вронским, и то, что он больше не любит ее: «"Боже мой, опять о любви", — подумал он, морщась».⁷³ В экранизации такого ощущения не возникает.

Вронский, собираясь выходить из комнаты, в порыве гнева, внезапно охладев, спрашивает, действительно ли они едут послезавтра, данное поведение героя говорит о его неуверенности в своем отношении к Анне. Съемки лица крупным планом на абсолютно белом смертельном фоне, камера все больше, акцентирующая внимание на черных бесовских глазах героини, которая говорит: «— Надо решиться, и я решилась, » - и связав воедино все символы данного эпизода, мы понимаем, что решением этим является смерть.

У Б. Роуза трудно понять, в какое время суток происходит данная сцена. Мне кажется, что скорее всего, это вечер. В комнате Анны, где она паковала свои вещи,

⁷³

Там же.

мы не видим окон, как в тюрьме, в подтверждение тому героиня говорит, что словно пленница в этом доме.

Страсти в данном эпизоде накаливаются до предела, режиссер обращает наше внимание не на речь персонажей, а на их эмоции. Анна пребывает в легкой истерике, Вронский разгневан ее поведением и капризами. Сравнив диалоги в адаптации с англоязычным переводом романа, мы понимаем, что услышанное на экране далеко от текста первоисточника. В данном случае режиссер обобщил и выдал нам все целиком, в качестве гневного монолога героини — и ее внутренние мысли и то, что было сказано ранее в тексте романа.

Конечно в данной сцене была также, как и у А. Зархи упомянута некая княгиня Воронина и недовольство Вронского неуважительным отношением Анны к его матери. В данной сцене этим диалогом режиссер показывает нам, что Алексей действительно охладел по отношению к Анне. Он не попытался оправдать свою честь и поведение, а просто вышел из комнаты. Мы видим нашу героиню в отражение зеркала, одетую в полностью черное платье. Свеча, находящаяся перед зеркалом, потушена, и Каренина произносит - «почему я не умерла?». Все это является сигналами для скорого трагического конца.

Стоит обратить внимание, что данный фрагмент — героиня, стоящая в обрамление зеркала, очень напоминает портрет Анны в романе или тот, который мы видели у А. Зархи, когда им любовался Левин. Б. Роуза, кроме всего прочего, решил пропустить сцену знакомства двух главных героев. А. Зархи же, решил ее оставить, что, на мой взгляд, достаточно обогатило содержание его киноленты, поскольку между ними происходит существенный разговор на философские темы. Анна в беседе ни в чем не уступает ему, говоря, что не хочет причинять никому зла кроме себя. Символом подтверждения данного утверждения служит сигарета, которую она прикуривает.

Сценаристам в данном эпизоде удалось очень умело соединить ключевые фразы, монологи, характеризующие героев в полной мере. Левин высказывает свою точку зрения об истинном счастье, Анна говорит, что для счастья ей необходимо, чтобы два ее любимых человека были вместе — Вронский и Сережа. Левин открывается ей о

том, что подумывал о самоубийстве, Анна говорит, что ее спасает любовь, и она выбирает жизнь. Однако камера акцентирует внимание на портрете Анны в черном платье и с роковым взглядом. Данный портрет, написанный ранее противоречит ее словам, поскольку черный цвет — это прямое отрицание жизни, неуверенность в себе и своих поступках. Показав этот портрет в ходе ее монолога, режиссер нам говорит, что, возможно, не стоит доверять тому, о чем говорит героиня, ее точка зрения также шатка, как и неопределенность ее положения.

Оба режиссера изменили место или время событий. У А. Зархи в данной сцене «говорящим» было все — цвета интерьера и одежда героев, предметы, которые они держали в руках, мимика и игра актеров, все это сделало данную сцену одну из ключевых для экранизации. Она более приближает зрителя к проблеме Анны, изображенной А. Зархи, помогает нам понять всю тяжесть ее положения.

Данный эпизод у Б. Роуза был изображен более эмоциональным, напряженным, энергичным. Режиссер также уделил внимание деталям интерьера, которые были говорящими, однако наибольший акцент он сделал на лицах персонажей, выражающих определенные эмоции, состояния их души. Стоит отметить, что А. Зархи более детально придерживаясь текста романа, свел воедино две сюжетные линии, в отличие от Б. Роуза, который посчитал нужным этого не делать, что, на мой взгляд, достаточно обеднило его картину, поскольку не проведя очевидной параллели между Левиным и Карениной, он оставляет эти две сюжетные линии обособленными. Хотя в контексте экранизации Б. Роуза, Левин изначально позиционировался лишь в качестве рассказчика истории Анны Карениной.

7. 7 Последние минуты жизни Анны

Теперь рассмотрим последние кадры жизни Анны, что послужило причиной решения покончить с собой.

У А. Зархи мы видим Анну, идущую в крошечной тьме по дому, держа в руках зажженную свечу. Как нам известно, темное время суток у Толстого ассоциировалось со временем, когда человек принимает не самые лучшие решения, когда вместо силы

разума им руководствуются страсти. Анна освещает свечей портрет, висящий на стене, где она одета в свое прекрасное «бесовское» черное платье. Показывая нам данный фрагмент, режиссер говорит, что над героиней возобладала та дьявольская сила в конечной мере, обратный путь для нее закрыт.

Она заходит в кабинет, где спит Вронский, целует его руку и поворачивается, заслоня собой свет свечи, ее силуэт перед нами предстает в размытом плане, Анна словно исчезает, растворяясь в темноте, в потустороннем мире. Музыкальное сопровождение в данной сцене подобрано удачно, оно символизирует угрозу надвигающейся катастрофы — неизбежного трагического конца.

В последнем эпизоде мы видим верхушки деревьев, купола церквей, небо. Повествование за кадром ведется от лица героини, точнее не повествование, а внутренний описательный монолог, разворачивающийся в ее душе. Затем Анна, как бы смотрит на улицы, прохожих, мы видим это частично в отражение окна кареты, камера же пристально направлена на ее бледное лицо, стеклянные глаза, эмоций особо не видно, но в конце что - то бесовское появляется в ее глазах, когда произносится - «я решилась».

Анна решительно едет на смерть. В романе героиня поехала на вокзал, в надежде уличить с повинной изменяющего ей Вронского. И решение совершить роковой поступок было принято спонтанно и необдуманно до конца. И вот уже Анна медленно идет вдоль железнодорожных путей, одетая в белое платье, обшитое черными лентами, которые отчетливо создают крестообразный символ на правой стороне, ее плечи покрыты черной мантией, а на голове черная шляпка. Цветовая гамма отражает душевное состояние конца и невозможности исправить положение. На заднем плане на героиню надвигается жуткий черный поезд. Камера снимает лицо Анны снизу, показывая ее в таком ракурсе, словно она уже лежит на путях, поворачивая голову из стороны в сторону, борясь с собой, с принятым решением. Она смотрит в небо, глазами наполненными слез, улыбаясь, крестится и бросается под колеса состава. Последнее событие нам не было показано, о произошедшем мы догадываемся благодаря способу съемки. Сначала камера смотрит на проносящиеся вагоны со стороны, затем перемещается уже под него, мы видим небо и

проезжающие над нами черные вагоны. Музыка на протяжении всего эпизода увеличивала свою интенсивность, достигнув апогея в самом конце киноповествования.

У Б. Роуза трагическому решению Анну подтолкнула злость на Вронского, когда после ссоры он уезжает в дом к своей матери. Камера показывает крупным планом ее глаза, наполненные слезами, героиня покачивается, затем резко вскидывает бровями, как-будто удивляясь от мысли, пришедшей ей в голову.

Далее мы видим сцену, где Анна едет в открытой карете на вокзал. Если Зархи, для передачи мыслей воспользовался приемом — голоса за кадром самой героини, то Роуз использовал исключительно изобразительные средства кинематографа, показав ее скользкий взгляд по прохожим, влюбленным парам, играющим детям, солдатам советской армии, принадлежность к которой, мы понимаем по наличию красных погон на их униформе.

Анна сидит на вокзале и смотрит на людей: «Сидя на звездообразном диване в ожидании поезда, она, с отвращением глядя на входивших и выходивших (все они были противны ей), думала то о том, как она приедет на станцию, напишет ему записку и что она напишет ему, то о том, как он теперь жалуется матери (не понимая ее страданий) на свое положение, и как она войдет в комнату, и что она скажет ему. То она думала о том, как жизнь могла бы быть еще счастлива, и как мучительно она любит и ненавидит его, и как страшно бьется ее сердце».⁷⁴ В данной сцене вместо трепещущей, борющейся с эмоциями женщиной, мы видим помешанную, что-то то бормочащую себе под нос. Героиня слышит гудок поезда на заднем плане, и на ее губах проскальзывает улыбка.

То медленно ухмыляясь, то с ужасом в глазах, Анна передвигается к перрону, останавливаясь чуть вдалеке от толпы пассажиров. Мы видим ее профиль, она смотрит на рельсы и глубоко прерывисто дышит. Затем актриса смотрит прямо в объектив, в глаза зрителю, улыбаясь и перед нами предстает маленькая невинная девочка, собирающаяся прыгнуть в реку. Этот ребенок — Анна, тем самым режиссер

⁷⁴ Толстой, Л. Н.: «Анна Каренина». Часть VII. Гл. XXX .с.53.<http://www.e-kniga.ru/TolstoyLN/Anna-Karenina53.html>

хотел показать, что умирает ни грешная женщина, совершившая дурной поступок, а невинная девочка, которую толкает на самоубийство лицемерное общество и разлюбивший ее любовник.

Мы видим черно-белый фрагмент крупного плана закрывающегося глаза героини. Режиссер, возможно, ставя акцент на данную часть человеческого лица, во-первых попытался стереть границы между зрителем и умирающей женщиной, максимально увеличив план изображаемого предмета, а во-вторых хотел, чтобы мы прочитали в отражении души Анны то, что ей нечего скрывать, она честна перед всеми и не заслужила такой драматического конца. Скорее всего режиссер данным приемом хотел вызвать чувство вины у зрителя, мол, это мы — общество, подтолкнули ее к совершению данного поступка. Поэтому сразу же в следующем кадре мы видим счастливую улыбающуюся Анну, режиссер заставляет нас испытывать к ней лишь чувства любви и сострадания. На экране туман, затем свеча, которая то ярко разгорается, то потухает. Демонстрируя данные образы, режиссер обозначает конец ее истории, перехода в иной потусторонний мир, и мы слышим голос Анны: «Господи, прости меня за все», - создается ощущение, что она действительно не была ни в чем виноватой, на заднем плане раздается церковное песнопение.

У советского режиссера в данном эпизоде ключевую роль сыграли кинематографические средства изображения происходящего. «Словом» в данном случае выступили различные объекты — свет, свеча, тени, а также музыкальное сопровождение, в качестве символов состояния души героини и неизбежности грядущей трагедии. При съемках данного эпизода режиссер использовал способ, объединивший в себе и язык литературы — текст, а также визуальные и звуковые образы, что еще раз демонстрирует богатые возможности киноязыка.

Б. Роуз в данном эпизоде решил ограничиться языком сугубо кинематографичным — съемки крупным планом лиц героев, а затем весьма удачный способ демонстрации мыслей героини изобразительным методом съемки. Недостатком данного эпизода является, как раз неполная понятность мыслей Анны, принятого ею решения. Даже музыкальное сопровождение было каким-то спокойным, грустным, но не предвещающим трагического конца. Прием Зархи, на мой взгляд, был более удачен,

поскольку предвещал трагическую развязку. Хотя Б. Роуза в конце смог компенсировать все предыдущие «недоработки» в последних минутах жизни героини, воспользовавшись приемом flash-back, отсылающим нас в далекое детство героини. Проведя параллель между жизнью невинного дитя и взрослой, несчастной, грешной женщины, тем самым, еще в большей мере усиливает трагизм данного эпизода.

7. 8 Портреты главных героев в романе Анна Каренина

Для того, чтобы ответить на вопрос, удалось ли режиссерам обеих экранизаций изобразить главных действующих лиц романа такими, какими их изобразил Л. Н. Толстой, необходимо сначала разобраться, кого можно считать главными действующими лицами. На мой взгляд это три персонажа — Анна, Каренин и Левин. Почему не Вронский и Кити, играющие в романе роли — романтических персонажей, влюбляющих в себя людей, которые их окружают? Причина заключается в том, что личности их не уникальны. Анна и Константин испытывали жизненную потребность любить кого-то кроме себя, Алексей и Кити предстают лишь в роли объектов, на которых переносят свои чувства главные герои.

Граф Алексей Вронский, - «один из самых лучших образцов золоченой молодежи петербургской»⁷⁵, богатый дворянин, кутила, человек, прожигающий жизнь на офицерских приемах, балах и скачках. Его воспитали вдалеке от родительского дома, к матери он относился с почтением, но без особой любви, считал ее легкомысленной светской дамой. Вронского отличал благородный нрав, мужественность, но все же он был ветреным человеком, в какой-то степени непорядочным по отношению к женщинам, особенно к Кити. Не познав семейной жизни в детстве, считал крепкие браки в любви пережитком прошлого и чем-то смешным. Таким нам его описывает Облонский: «...страшно богат, красив, большие связи и вместе с тем очень милый, добрый малый. Но более, чем просто добрый малый. Как я его узнал здесь, он и образован и очень умен; Вронский был невысокий, плотно сложенный брюнет, с добродушно-красивым, чрезвычайно спокойным и твердым лицом...».⁷⁶

⁷⁵ Толстой, Л. Н.: «Анна Каренина». Часть I. Гл. XI . с. 2. <http://www.e-kniga.ru/TolstoyLN/Anna-Karenina2.html>

⁷⁶ Там же.

7. 8. 1 Константин Левин

В начале романа мы знакомимся с дворянским помещиком Левиным, немного застенчивым, приехавшим в Москву, чтобы добиться руки Кити Щербацкой, в которую был давно влюблен. Левин представляет собой счастливого человека, интеллектуала, ставшего на путь духовного самосовершенствования, который задумался о причине своего существования на земле. Он, как и Толстой, правдолюбивый борец за счастье, которое для него не ограничивается созданием семьи, труд, развитие личности имеют весомое для него значение.

Данный персонаж не является движимой силой развития сюжета романа, он как бы плывет по течению жизни, принимает обстоятельства, как данность. Он не борец по своей природе, хотя и желал быть таковым. Его сюжетная линия дополняет линию Анны, точнее он выступает в роли объекта, с которым мы имеем тенденцию сравнивать мысли и поступки Карениной. Левин наиболее автобиографичный персонаж из всех описанных героев. Толстой, по существу, описал, каким себя ощущал — умным, деятельным, немного стеснительным, интеллигентным человеком, с бунтарской склонностью изменить мир в лучшую сторону. Физически, он не считал себя привлекательным, однако окружающие находили его достаточно милым и симпатичным.

Левин рано остался без родителей, поэтому для него было важно построить собственный семейный очаг. Свою избранницу Кити, он слишком идеализирует, поэтому робеет перед ней, считает себя недостойным ее внимания. «Дом», поместье для Левина являются целым миром, и он находится в его центре. Герой пытается выстроить модель благополучного общества, в котором счастливы все, начиная с членов семьи помещика, заканчивая крестьянами. Обретя личное счастье, ему хотелось, чтобы все были также счастливы, как и он. Идеальной жизнью ему представлялись трудовые крестьянские будни, он хотел быть ближе к народу, который со всеми его недостатками, казался ему правдивей и добрее, чем дворянское общество, которого Левин старался избегать. Ему хотелось, чтобы в обществе воцарило равноправие, но не представлял, как искоренить типично русские черты характера своих крестьян, а именно лень, безграмотность, чрезмерное употребление алкоголя. «Надо только упорно идти к своей цели, и я добьюсь своего, — думал

Левин, — и работать и трудиться есть из-за чего....главное — положение всего народа, совершенно должно измениться. Вместо бедности — общее богатство, довольство; вместо вражды — согласие и связь интересов. Одним словом, революция, бескровная, но величайшая революция, сначала в маленьком кругу нашего уезда, потом губернии, России, всего мира. Потому что мысль справедливая не может не быть плодотворна».⁷⁷

В экранизации А. Зархи персонажу Левина было уделено меньше экранного времени. В первой части фильма его портретную характеристику мы получали в основном из уст Облонского, сам же Левин своими поступками и мыслями создавал впечатление безграничной романтической натуры. Во второй части режиссер решил познакомить Левина и Анну. В ходе данного разговора зритель узнает новые черты характера данного персонажа. Левин явился перед нами в качестве философа, человека глубоко мыслящего, честного, которому небезразлична судьба крестьян. Из сцены знакомства, мы понимаем, что между Анной и Левиной много общего, чего например нельзя сказать о Стиве и Левине. Персонаж Константина, в отличие от текста романа, не создает впечатление необходимости его присутствия в сюжетной линии. Режиссером не была проведена параллель между ним и Анной. Герой К. Левина получился второстепенным, как и остальные персонажи данной экранизации.

В интерпретации Б. Роуза сюжетной линии Левина было отведено большее количество экранного времени, что позволило раскрыть его характер в большей степени. Константин в данной экранизации изначально выступает как нарратор, поэтому параллелизм его судьбы и Анны сводится к минимуму. О его характере мы узнаем из уст других персонажей. Однако, благодаря тому, что в повествование был включен его брат, мы узнаем о Левине в большей степени через его поступки, переживания и непосредственные мысли. В данной экранизации герой по характеру был более приближен образу, описанному Л. Н. Толстым. Также режиссер несколько раз провел демонстративную параллель между Левиным и автором романа, в подтверждение многочисленных мнений критиков, которые неоспоримо уверены в том, что Левин и Толстой — это одно и то же лицо.

⁷⁷ Толстой, Л. Н.: Анна Каренина. Часть III. Глава XXX. Стр. 24. <http://www.e-kniga.ru/TolstoyLN/Anna-Karenina24.html>

7. 8. 2 Алексей Каренин

Образ А. Каренина прорисовывается постепенно, автор знакомит нас с героем медленно, сначала показывая его отрицательные черты, но впоследствии перед нами предстают совершенно иные качества его личности. Добрую половину романа читатель тихо ненавидит мужа бедной Анны, который не способен испытывать какие-либо эмоции, присущие живым людям. Мы видим типичного черствого чиновника. Он словно находится вне реальности, точнее в выдуманном мире, где все существует по его правилам и люди, и их поступки такие, какими, по его мнению, они должны быть. Даже со своим сыном он общался, как с выдуманным мальчиком, не вникая в его слова и желания. Так же Каренина можно описать, как опытного человека, прожившего много лет, считающего себя рассудительным и всезнающим. Однако не стоит забывать, что все же глубоко в недрах его души дремлют человеческие чувства, такие как понимание и сострадание, которые впоследствии проявятся.

Толстой в образе Каренина показал пример мертвого мещанина своего времени, «человека в футляре». У Каренина - «...спокойные жесты, пронзительный, детский, насмешливый голос»⁷⁸, с женой говорил, пользуясь канцеляризмами: «Мне нужно, чтобы я не встречал здесь этого человека и чтобы вы вели себя так, чтобы ни свет, ни прислуга не могли обвинить вас, чтобы вы не видали его. И за это вы будете пользоваться правами честной жены, не исполняя ее обязанностей. Вот все, что я имею сказать вам».⁷⁹

Основной причиной, по которой читатель имеет отрицательное отношение к Каренину, является тот факт, что данного персонажа мы видим с точек зрения других героев. Их оценка не является в полной мере адекватной, поскольку скорее всего выражает их личное отношение к данному человеку. Так Анна замечает в своем муже — хруст пальцев, хрючки ушей, «пронзительный, детский и насмешливый голос». Вронский также находит в нем что — то отрицательное: «Походка Алексея Александровича, ворочавшего всем тазом и тупыми ногами, особенно оскорбляла

⁷⁸ Толстой. Л. Н.: «Анна Каренина». Часть III. Гл. XXIII. с. 22. <http://www.e-kniga.ru/TolstoyLN/Anna-Karenina22.html>

⁷⁹ Там же.

Вронского».⁸⁰ Лидия Ивановна, влюбленная в Каренина, наоборот, замечает в нем лишь положительные черты, называя его бесценным человеком.

Однако в середине повествования Каренин уже предстает в роли жертвы, обманутого мужа, который на самом деле в состоянии испытывать человеческие чувства. Читатель склонен впоследствии испытывать жалость к данному персонажу. И тот факт, что он прощает не только поступок Анны, но и примиряется с ее любовником, и готов принять и воспитывать чужую дочь, все это заставляет читателя по-новому взглянуть на Каренина. Даже Анна смотрит на него совершенно иначе: «Сморщенное лицо Алексея приняло страдальческое выражение; он взял ее за руку и хотел что-то сказать, но никак не мог выговорить; нижняя губа его дрожала, но он все еще боролся с своим волнением и только изредка взглядывал на нее. И каждый раз, как он взглядывал, он видел глаза ее, которые смотрели на него с такою умиленною и восторженною нежностью, какой он никогда не видал в них».⁸¹ Однако непродолжительно. Потом, когда она решается уйти от мужа, он вновь ей кажется черствым, жеманным и отвратительным. Каренин на протяжении всего романа играет две роли — жертвы и препятствия, которые постоянно чередуются, в зависимости от ситуации.

В своей экранизации А. Зархи уделил больше времени герою Каренина, нежели Левина. В данном случае режиссеру удалось изобразить на экране практически точную копию персонажа, описанного в романе. И голос, и движения, манера выражаться — все соответствовало тексту оригинала. Режиссер смог соблюсти цепочку изменения героя по мере развития сюжета. Изначально перед нами предстает черствый чиновник, крепко стоящий на ногах, однако после измены супруги, с него спадает пелена суровости, и мы видим обиженного мужчину, что помогает зрителю проникнуться к нему сочувствием. В сцене прощения Анны и Вронского, Каренин предстает, как выразилась сама героиня - «святым», мы невольно начинаем его уважать. Впоследствии все возвращается на круги своя, герои скинув маски в данной сцене, впоследствии их опять надевают и отношение

⁸⁰ Толстой, Л. Н.: Анна Каренина. Часть I, Гл. XXXI, Стр. 8. <http://www.e-kniga.ru/TolstoyLN/Anna-Karenina8.html>

⁸¹ Толстой, Л. Н.: Анна Каренина. Часть IV, Гл. XVII, Стр. 28. <http://www.e-kniga.ru/TolstoyLN/Anna-Karenina28.html>

зрителей к Каренину снова становится негативным, основываясь исключительно на его поступках.

Б. Роуз изобразил Каренина немного иначе, близко к тексту, однако привнес некоторые черты его характера, такие как жестокость, ярость, которых не было изначально в оригинале. Американский режиссер тем самым заставил зрителей думать, что одной из причин, по которой Анна не могла существовать в браке, был его характер. В обличающей сцене прощения, Каренин не был показан в полной мере, как человек умеющий прощать, хотя попытки были сделаны. У зрителей до конца фильма складывалось ощущение того, что он является домашним тираном и непосредственным виновником в смерти Анны.

7. 8. 3 Анна Каренина

Главная героиня романа — Анна Каренина, — представительница высшего общества, замужем за нелюбимым человеком, к которому испытывает лишь чувство глубокого уважения, долга, благодарности. Ее образ автор старался прорисовать достаточно детально, обращая внимания, как на ее внешний облик, так и на внутреннее содержание ее личности.

Из героинь женского пола Л. Толстой изображает портрет только Анны, других героинь нам на самом деле достаточно сложно представить в своем воображении. В черновых вариантах романа автор описывал главную героиню отнюдь не красавицей, а скорее наоборот. Однако, как нам известно, в конечном итоге перед нами предстает пленительной красоты женщина, очаровывающая своим видом, как мужчин, так и женщин.

Обычно авторы литературных произведений дают описательный портрет главных героев в самом начале повествования, Толстой же, на протяжении всего романа продолжает указывать на детали гардероба Анны или на ее внешность, жесты и тд. Часто автор упоминает ее блестящие глаза, взгляд, округлые плечи, легкую грациозную походку, волосы, постоянно путающиеся. «...Она была прелестна в своем простом черном платье, прелестны были ее полные руки с браслетами, прелестна твердая шея с ниткой жемчуга, прелестны вьющиеся волосы

расстроившейся прически, прелестны грациозные легкие движения маленьких ног и рук, прелестно это красивое лицо в своем оживлении; но было что-то ужасное и жестокое в ее прелести».⁸² Портрет Анны получился весьма целостным и реалистичным, автор достиг максимума в ее изображении, применяя слово, вместо кисти и красок.

Л. Толстой изначально задумал показать Анну жалкой и страдающей, но одновременно честной, способной на решительные поступки. Однако, пойдя за своим любимым, предав мужа и сына, она не становится счастливой, наоборот, ее жизнь еще более отягощается. Толстой в своем романе наказывает Анну от лица самого Бога, приведя свою героиню к самоубийству, об этом свидетельствует, выбранный автором эпиграф к роману, слова из библейской книги: “Мне отмщение, и Аз воздам”. Непростительная вина Анны, по мнению автора, заключается в том, что она уклонилась от своего прямого предназначения матери и жены. Толстой не считает, что между Анной и Вронским настоящие высокие чувства, наоборот, он описывает «губительную всеобъемлющую страсть», которая одурманила нашу героиню, заставив потерять здравый смысл и пойти на поводу у своих желаний.

Лев Николаевич как бы изображает две Анны, одна - заботливая мать и верная жена, вторая — влюбленная женщина. Драма заключается в том, что героиня не может жить одной жизнью, для нее они равны, поэтому в итоге неизбежен трагический конец. Разговаривая с женой брата, Анна признается: «Ты пойми, что я люблю, кажется, равно, но обоих больше себя, два существа — Сережу и Алексея. Только эти два существа я люблю, и одно исключает другое. Я не могу их соединить, а это мне одно нужно. А если этого нет, то все равно. Все, все равно...».⁸³ Анна хочет одновременно быть и той и другой. В полубессознательном состоянии она говорит, обращаясь к Каренину: «Я все та же... Но во мне есть другая, я ее боюсь - она полюбила того, и я хотела возненавидеть тебя и не могла забыть про ту, которая была прежде. Та не я. Теперь я настоящая, я вся».⁸⁴ Встреча с Вронским оказалась для Анны роковым событием, счастливой она была недолго, потом наступила черед

⁸² Толстой, Л. Н.: Анна Каренина. Часть 1, Гл. XXIII, с. 5. <http://www.e-kniga.ru/TolstoyLN/Anna-Karenina5.html>

⁸³ Там же, Часть IV. Глава XXIV, с. 45. <http://www.e-kniga.ru/TolstoyLN/Anna-Karenina45.html>

⁸⁴ Там же, Часть IV. Глава XVII, с. 28. <http://www.e-kniga.ru/TolstoyLN/Anna-Karenina28.html>

страданий. Она не могла смириться с двойными стандартами общества, где все жили по законам ложной морали, чувствуя себя запертой в клетке, одинокой женщиной.

Как бы не любил автор свою героиню, ему не удалось избежать осуждения ее греховной связи с Вронским. Иногда он наделяет ее бесовскими чертами, неискренностью, лукавством — в такие моменты героиня шурит глаза. Она ненавидит Каренина, но одновременно втайне желает, чтобы ничего не менялось, чтобы и любовник был и муж под боком. Или во время знакомства с Левиным, Анна заигрывает с ним, пытается соблазнить, здесь в ней проснулось женская ревность и обида на Кити, за которой ухаживал ранее Вронский.

Мы должны понимать, что наша героиня принадлежала с рождения к великосветскому обществу, по ее мнению «...это был кружок старых, некрасивых, добродетельных и набожных женщин, лицемерных, коварных и способных на предательство и умных, ученых, честолюбивых мужчин».⁸⁵ В подтверждении тому автор рассказывает о любовных похождениях Б. Тверской, которая тщательно всё скрывает, но все о них знают, поэтому она имеет в обществе репутацию сравнительно «порядочной» особы. Анне же желала притворяться. Княгиня Мягкая так расценивает ее поступок: «Она сделала то, что все, кроме меня, делают, но скрывают». Наша героиня не могла жить во лжи, это было против ее природы, поэтому и была осуждена общественным мнением, которое помимо моральных принципов, апеллировало законами Божьими.

Для Анны после ухода от мужа изменилось все. Она потеряла положение в обществе, поскольку развод церковного брака был невозможен, то ей не суждено стать женой Вронского. Ее сердце разрывалось на части из-за любви к нему и сыну, и невозможности быть с последним. Она стала изгнанницей, вынужденной сидеть дома в четырех стенах. Постепенно Анна с Вронским отдалились друг от друга и стали чужими. Теперь, когда Анна стала всецело зависима от Вронского, она оказалась ему менее интересной. Вронский по своей природе охотник, завоеватель, добившись своего — женщины, в которую был влюблен, он переключился на свою карьеру. Хотя Анна подозревала его в измене. «Он ненавидит меня, это ясно, —

⁸⁵

Там же. Часть II. Глава IV, с. 8. <http://www.e-kniga.ru/TolstoyLN/Anna-Karenina8.html>

подумала она и молча, не оглядываясь, неверными шагами вышла из комнаты. Он любит другую женщину, это еще яснее, — говорила она себе, входя в свою комнату. — Я хочу любви, а ее нет. Стало быть, все кончено, ... — и надо кончить»⁸⁶. Ту же мысль, что для нее настал конец, Анна выражает другими словами: «Отчего же не потушить свечу, когда смотреть больше не на что, гадко смотреть на все это? Но как?»⁸⁷.

Внутренний монолог героини является наглядным примером «диалектики души», которую читатель имеет возможность слышать. Благодаря им, автор прорисовывает внутренний портрет героини. Наиболее крупные монологи, потоки ее сознания, мы имеем возможность слышать накануне переломных моментов ее жизни. Первый, когда Анна возвращается из Москвы обратно в Петербург и думает о Вронском. Второй, когда наша героиня решается на отчаянный поступок в конце романа.

Составить объективное единое мнение об Анне невозможно. Поскольку мы воспринимаем ее через призму не только авторского мнения, но и через точки зрения всех героев романа. У каждого складывалось свое собственное мнение о ней, самыми беспристрастными судьями оказались Долли и Левин. Однако Долли была присуща элементарная женская зависть. Впоследствии она стала замечать за Анной отрицательные черты характера и новые жесты в ее поведение, например новая неприятная привычка прищуривать глаза. Левин же, в силу того, что был мало знаком с Карениной, дал наиболее четкое изображение ее характера и внешности, оценив ее ум, душевность, честность, наравне с чарующей красотой и изящностью. Образ Анны оказался наиболее сложным еще и потому, что мы видим ее портрет с различных точек зрения. Ее портрет многогранен и наиболее полон.

Поскольку обе экранизации явили собой прежде всего историю судьбы Анны Карениной, то оба режиссера по-возможности максимально точно постарались изобразить портрет героини такой, какой она была описана Л. Н. Толстым. Хотя наиболее бросается в глаза тот факт, что у Б. Роуза героиня была младше, соответственно вела себя более безрассудно и впоследствии неадекватно. А. Зархи сумел показать Анну не просто влюбленной женщиной и матерью, но и как

⁸⁶ Там же. Часть VII. Глава XXIV, с. 51. <http://www.e-kniga.ru/TolstoyLN/Anna-Karenina51.html>

⁸⁷ Там же. Часть VII. Глава XXXI, с. 53. <http://www.e-kniga.ru/TolstoyLN/Anna-Karenina53.html>

философа. Б. Роуз запечатлил Анну лишь в рамках девушки мечтательницы, романтической натуры, сохранив в ней глубокое материнское чувство привязанности к сыну. Что касается внешности героини, то оба экранизатора изобразили ее близко к тексту романа.

Перемены происходящие в душе Анны наиболее удачно удалось показать А. Зархи, который поставил акцент на изменение тона голоса, лживые нотки, ее высокомерное поведение и несколько раз показанный прищур глаз. Режиссер продемонстрировал нам, какой стала наша героиня, перейдя в мир лжи и обмана. Б. Роуз, к сожалению, этого никак не показал, сделав героиню лишь более эксцентричной и эмоциональной.

7. 8. 4 Символы в «Анне Карениной»

Л. Толстой с первых строк романа ввел различные символы в качестве предвестников трагического конца жизни главной героини. Наиболее ярким символом послужил образ железа и железной дороги, как знамение надвигающегося неизвестного будущего, нового и неизведанного, поэтому так устрашающего.

Мы знакомимся с Анной на железной дороге, там же и прощаемся. Железо и мужик с бородой ей снился, предвещая что-то страшное. На ж. д. происходит объяснение в чувствах Вронского к Анне. Основные герои, как мы видим, проводят достаточно много времени «в пути». Вронский, Анна, Каренин постоянно путешествуют поездом между Москвой и Петербургом, Левин между Москвой и деревней. Все это было продемонстрировано в обеих экранизациях. Левин у Толстого ассоциируется с консерватизмом, в хорошем смысле этого слова, он не хочет мчаться вперед, отдаляться от природы — духовного, ему не нужен крупный город с его суматохой. Вронский с Анной же постоянно куда-то убегают, переезжают, а бегут на самом деле от себя, своей души, мыслей.

«Образ железной дороги соотносится в романе с мотивами страсти, смертельной угрозы, с холодом и бездушным металлом. Символичны сны Анны, в которых она видит мужика, работающего с железом. Его образ перекликается с образами железнодорожных служащих овеянных угрозой и смертью. Металл и ж/д наделены в

романе пугающим смыслом».⁸⁸

Образ железа и поезда сопровождают героиню с самого начала романа и до его конца. Образ поезда — это символ эпохи современной для Толстого, олицетворяющий новую угрозу для человека, резкие перемены в обществе, как внутри семейно-бытовых отношений отдельных людей, так и на общественно-социальном уровне.

«Символична метель, во время которой встречаются на перроне Вронский и Анна. Это знак стихии, роковой и безудержной страсти. Сон, в котором Анне слышится голос, предрекающий смерть родами, также исполнен глубинного смысла: Анна умирает в родах, но не тогда, когда рождает дочь, а когда в любви к Вронскому сама рождается к новой жизни: рождение не совершается, дочь она полюбить не смогла, любовник перестает ее понимать»⁸⁹.

Толстой через сны Анны показывает, что даже на подсознательном уровне, героиня понимала свою вину и сама себе выносила смертный приговор. Автор часто отражает внутренние переживания героев в окружающей природе через мотивы метели, бури, грозы или спокойного чистого звездного неба и т.д. Описания природы или интерьера всегда дополняют, помогают лучше понять внутренний мир героев. Вообще через мотивы читатель может проникнуть не только во внутренний мир героев, но и понять замысел автора. Например через мотивы дороги, сновидений, автор указывает на то, что тревожит героев, на их жизненные поиски, неизвестность будущего и перемен, заключенных в нем.

В обеих экранизациях режиссеры воспользовались символами, для обозначения состояния души персонажей картин, в главной степени Анны. Б. Роуз в своей экранизации показал больше вещей снов героев — Левина и Анны. Также непогоду, метель он ассоциировал с душевными метаниями Константина. Наиболее памятным сном Анны был тот, в котором она попадает под поезд — героиня, также как в тексте романа, сама себя приговаривает к жестокой расплате. У А. Зархи, например,

⁸⁸ Ранчин, А. М.: Роман Л.Н. Толстого «Анна Каренина»: замысел, смысл эпиграфа и авторская позиция. Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/philology/43318.php>

⁸⁹ Там же.

предзнаменованием трагического конца является сон Анны, в котором старичок с бородой работает с железом. Режиссер окрасил сон в яркий красный, цвет крови, отсылая нас к неминуемой драматической развязке судьбы героини.

В целом символику железной дороги удалось перенести на экран обоим режиссерам, в той степени, в какой позволял язык кинематографа и метраж киноплёнки. Чего нельзя сказать, например, о символике скачек. Мною данный эпизод уже был описан, лишь еще раз повторяю, что Б. Роуз мог быть не ознакомлен со всеми нюансами истории написания великого романа, поэтому и не провел параллели между Фру-фру и Анной.

Символика света была передана в обеих экранизациях в равной степени хорошо, были использованы, как игры света и теней, оттенки огненного пламени и просто крупные планы блестящих глаз Анны. Также цвет одежды героев, который в большинстве случаев не был описан в тексте оригинала, позволил режиссерам описать их характер, передать эмоции, настроение, в данной конкретной сцене.

Оба режиссера провели добротную работу с текстом и постарались отобразить на экране наиболее важные символы, в той степени, в которой это позволил кинематограф.

Заключение

Советский зритель желал увидеть на экране романтическо - трагическую историю любви, в итоге получил именно то, чего ожидал и поэтому большинство обывателей осталось довольно результатом. Когда кинокартина «Анна Каренина» была представлена миру, всем кто сомневался в удачном выборе некоторых актеров на роли пришлось забрать свои слова обратно. Например, Т. Самойловой удалось создать такой образ Анны, на который впоследствии ровнялись многие актрисы, которым приходилось перевоплощаться в данный персонаж. Критики тоже были в целом довольны, например, французская газета «Уик-энд» писала: «После перерыва Т. Самойлова вновь появилась на экране. Прекрасно сложенная, с поступью королевы, с теплым и лучистым взглядом карих глаз — это пленительная во всех отношениях Анна Каренина».⁹⁰ А вот цитата из финской газеты: «Можно спорить о том, насколько созданный актрисой образ отвечает той Анне, которая была дочерью великого Пушкина, портрет которой послужил писателю образцом Анны. Во всяком случае, созданная Самойловой героиня на многие годы останется Карениной экрана».⁹¹

Бернард Роуз стал режиссером последней адаптации романа в 20м веке, работающий в Голливуде англичанин, который «старательно воссоздал в ней стандартный стиль приписываемый России: полуазиатская пышность дворцов, богатство нарядов, очарование зимней стихии. А среди всего этого — добросовестно упрощенная христианская доктрина Левина и главный российский «экспортный товар» женщина, готовая жить и умереть ради любви».⁹²

Главную роль в картине «Анна Каренина» исполнила французская актриса Софии Марсо. «Как и подобает Анне, она естественна, обаятельна и порывиста, но не более. Ее почти девичье асимметричное личико с полукрытым страстным ртом и ренуаровской челкой подчеркивают образ юной женщины-жертвы старого, жестоко-

⁹⁰ Электронная версия газеты *Интерфакс*. Коваленко, Н.: Актриса, которая повергла Софи Лорен. (04.05.2008г.) <http://www.interfax.ru/culture/txt.asp?id=11564>

⁹¹ Там же.

⁹² Электронная версия газеты *Столичные новости*. № 08 (204). 05-11 марта 2002. Бутеева, А.: Женщина и поезд. <http://cn.com.ua/N204/culture/plot/plot.htm>

похотливого мужа, и сексапильного любовника».⁹³ Фильм Бернарда Роуза – первая зарубежная экранизация «Анны Карениной», полностью снятая в России.

Вполне естественным является тот факт, что советский режиссер передал Россию 19 века более близкой к реальности. Однако Б. Роуз ничего не упустил, ему пришлось приукрасить действительность того времени, например превратив дворянские усадьбы в настоящие замки, а повседневные наряды в бальные. Американский и любой иностранный зритель, как раз таким образом себе и представляют Россию. Обоим режиссерам удалось изобразить русскую природу идентично – широкие поля, реки, тишина и спокойствие. Искусство кинематографа поистине уникально, поскольку пейзаж показанный в течение 10 секунд, Толстому пришлось расписать на несколько глав.

Естественно, что многие зрители, читавшие роман, не согласятся с подбором актерского состава. У А. Зархи Анна может показаться слишком старой, у Б. Роуза слишком молодой, оба Вронских слишком красивы, а Каренины слишком стары, хотя у Толстого последний был не стариком, а мужчиной за 40.

Однако нам известно, что киноадаптации — это точка зрения режиссера, осмелившегося на интерпретацию литературного произведения. Оба режиссера решили вынести на первый план историю замужней женщины, позволившей себе воспылать страстью к мужчине. А. Зархи наиболее точно придерживался текста романа, используя диалоги без каких-либо изменений, он также хорошо изучил символику текста и иногда применял ее на экране. Б. Роуз попытался передать некие символические образы — зеркала, свеча, оттенки, однако это было сделано мельком, что практически не давало возможности зрителям осмыслить увиденное, его картина была в основном сосредоточена на диалогах и эмоциях, переживаемых героями.

Роман «Анна Каренина» в равной степени можно было озаглавить как «Константин Левин», потому что данный герой имеет значительное место в романе. Он не только является параллельной сюжетной линией Анны, но в его уста сам Толстой вложил все то, чем были заняты его мысли, во время написания произведения. К большому

⁹³ Там же.

сожалению, в обеих экранизациях данному персонажу отводится недостаточно внимания.

Левин у Зархи получился более похожим на Л. Н. Толстого, что касается внешности актера, так и его философских монологов, которые, как нам известно, являются мыслями, волновавшими самого автора. Несмотря на то, что экранного времени сюжетной линии Левина отведено меньше, сравнивая с экранизацией Роуза, однако по качественному содержанию Зархи удалось донести до зрителя суть данного персонажа и показать его значение в фильме в большей степени. Он изобразил не только романтическое желание обретения семьи Левиным, но и продемонстрировал его душевные переживания по поводу социального положения крестьян в обществе и его духовные поиски смысла жизни. Хотя длинный монолог о несуществовании Бога был вырван из контекста романа и оставил впечатление о Левине, как о безбожнике. Однако в романе, Константин находится в поиске себя, веры, Бога и на последних страницах романа он находит ответы на свои вопросы, во многом благодаря Кити и сложившемуся семейному благополучию.

Сравнивая с картиной Роуза, мы замечаем, что Зархи принял решение полностью опустить из сюжета родственную связь Константина с братом Николаем. Конечно Роуз в данном случае, сохранив ее, продемонстрировал несмирную и бескорыстную любовь Левина к брату, желание спасти его жизнь, однако я не стала бы называть отсутствие Николая огромной потерей для картины Зархи. Б. Роуз уделил большее внимание Левину, сосредоточившись лишь на его желании жениться на Кити. И как он не старался навести зрителя на тот факт, что Левин есть прототип Толстого, демонстрируя это изначально, сделав его лицом повествующим и в конце, дающим нам ясно увидеть, что роман «Анна Каренина» был написан Левиным. В конце киноповествования, после случайной встречи в поезде с Вронским, Константин выходит на остановке Ясная поляна, как нам известно, там жил Л. Н. Толстой. Тем самым режиссер указывает на то, что Левин, являющийся в экранизации повествователем и есть сам Толстой, тем более, что в конце фильма тот, как бы дописывает роман и подписывается именем великого русского писателя. Однако режиссеру не удалось в полной мере создать из своего Левина прототип писателя, поскольку в уста героя он не вложил те монологи, в которых тот пытается найти

ответы на жизненно важные вопросы. Константин у Б. Роуза получился немного глуповатым, неуклюжим и неуверенным в себе человеком, в какой - то степени даже помешанным на Кити. У А. Зархи, наоборот, Левин более приближен своим характером к описанному в романе, однако не очень понятно его место в самой экранизации, он то появляется из ни от куда, а потом также быстро исчезает, и зритель уже о нем не вспоминает. Б. Роуз догадался для большей ясности сделать Левина лицом повествующим, что явилось достаточно удачным приемом.

В обеих экранизациях Левину отведена роль второстепенная, наравне с Вронским, Облонским и Карениным. Оба режиссера не были заинтересованы в детальном развитии данной сюжетной линии, для них большую ценность представляла сама Анна и ее жизненный конфликт. Ограничение сюжетной линии Левина и демонстрация ее лишь с односторонней любовной точки зрения, я считаю огромной потерей для обеих экранизаций.

После окончания просмотра обеих киноверсий романа, особенно после заключительных сцен, сразу приходит на ум, что Анна в экранизации А. Зархи в наибольшей мере соответствует образу, описанному в романе Л. Н. Толстого. Режиссер изобразил свою героиню не просто вольнодумной, кокетливой, импульсивной соблазнительницей, какой она получилась у Б. Роуза, но женщиной думающей, рассудительной, интеллигентной.

А. Зархи при съемках выбрал путь меньшего сопротивления, стараясь придерживаться, как можно в большей степени текста романа, все основные моменты композиции оригинала, касающиеся Карениной, были тщательно перенесены на экран. Камера у советского режиссера передвигалась плавно, повествование было весьма лаконичным. Операторская работа была на высоте – в основном предпочтение отдавалось съемкам общих планов героев на небольшом расстоянии. Режиссер сохранил контрастный параллелизм между двумя сюжетными линиями – Левина и Анны, постоянно чередуя их. Огромная роль в ходе данного киноповествования отводилась музыкальному сопровождению, которое усиливало, акцентировало внимание на некоторых наиболее драматических моментах.

Киноинтерпретация Б. Роуза оказалась более креативной. Композиция фильма отличалась от композиции текста романа различными добавлениями, заменами, опущениями моментов, присутствующих в тексте романа, которые, на мой взгляд, были важными для понимания трагедии Анны. Операторская работа с камерой, в отличие от советской экранизации, проходила более хаотично, больше резких движений. Режиссер использовал большее количество крупных планов, пытаясь тем самым рассказать историю через эмоции героев. При монтаже режиссер чередовал 2 сюжетные линии с более частной периодичностью в отличие от А. Зархи, уделив больше внимания линии Левина. Музыкальное сопровождение в данной картине было совершенно иное, наиболее утонченное. Там, где советский режиссер воспользовался чистыми звуками, шумами, американский добавил произведения классических русских композиторов, на мой взгляд, обогатив картину.

На метод съемки непосредственное влияние оказал тот факт, что А. Зархи снимал свой фильм в 1967 году, когда кинематограф в большей степени тяготел к литературности, театральности и статичности в изображении. Время оказало влияние также на видение сути проблемы главной героини. Поскольку режиссер находился ближе, что касается времени, к Л. Н. Толстому, то ему удалось отразить проблему Анны в более понятной зрителю того поколения, драматизм фильма оказался близок описанному в романе. Современному режиссеру Б. Роузу пришлось столкнуться с более тяжелой задачей – приблизить проблематику конфликта героини не только поколению, мыслящему совершенно иначе, но и иному по национальной принадлежности. Возможно, режиссер добавив некоторые элементы в сюжет, которые отсутствовали в романе, пытался сделать текст киноповествования более понятным для современных зрителей.

Особая роль в экранизации 1967 г. была уделена мимике, жестам героев. Анне и Вронскому даже не приходилось говорить, зритель все понимал по их взглядам.

У Б. Роуза Анна вышла совершенно иной, - неуравновешенной, легкомысленной, а главное невиновной в своем преступлении. Как нам известно, Л. Н. Толстой в романе, одновременно и оправдывал свою героиню, но в тот же момент осуждал ее. Поэтому автор уготовил ей такой трагический конец. У Роуза получилось так, что

Анна не могла жить с мужем, поскольку тот был черствым высокомерным тираном, в подтверждение тому служит сцена, в которой Каренин в порыве ярости чуть ли не насилует жену. В романе, конечно же, все было скромнее, он лишь сильно схватил Анну за руку во время ссоры. Вронский послужил своего рода спасением женщины из темницы замужества. И во всем, что с ней происходило в дальнейшем, ее недоверие, нервные срывы, отчаяние, самоубийство, режиссер обвиняет общество, любовника и опиум. Ею Анна Каренина в итоге получилась даже невиннее, чем Кити Щербацкая. Режиссер мастерски постарался, чтобы зритель испытывал к ней лишь жалость и сопереживание, но ни в коем случае не осуждал ее поступок.

Хотя Зархи также не удалось в полной мере раскрыть причину выбранного Анной решения уйти из жизни. Мотивом ее поступка в его экранизации можно считать невыносимую боль разлуки с сыном и охлаждение чувств к ней Вронского. Однако, как нам известно, героиня романа покончила с собой не из-за разлуки с сыном и неприятия в высшем обществе, а по причине того, что она нарушила церковный закон, расторгнув священные узы брака. Анну преследовал некий «злой дух», который вызывал в ней беспричинную ревность. Хотя в обеих экранизациях, особенно у Б. Роуза, мы понимаем, что повод для ревности у героини все же имеется, но в романе, Алексей не позволял себе измены. Подозрения Анны были надуманы и вызваны подсознательным чувством вины. Мы должны понимать, что события развивались в иное время, когда люди старались следовать законам Божьим. Поэтому Анна приняла единственное правильное решение для искупления совершенного греха, это смерть.

Концепция текста романа основана на интерпретации действий главной героини, ее эмоциональных переживаний, которые отражались на ее поведении. Однако в обеих экранизациях режиссеры сосредоточились в основном на изображении действий героини, на непосредственных поступках и их результатах. Переживания, дилеммы, изменения, как во внешнем состоянии, так и во внутреннем мире, на экране не удалось показать в равной степени, как это было описано в романе. После просмотра экранизаций создается впечатление поверхностного, неглубокого изложения проблематики героини.

Однако, осознавая тот факт, что кино – не есть литература, мы должны оценивать то, что имеем. В конкретном случае, на мой взгляд, экранизация А. Зархи находится на ступень выше американской экранизации, поскольку в меньшей степени отклонилась от курса текста романа и в большей степени передала на экране те эмоции, которые у меня возникали при чтении произведения Толстого. У Б. Роуза кинопроизведение получилось более оригинальным, в котором была изменена причина выбора, который сделала главная героиня.

Подводя итоги, можно сказать, что ни одному из режиссеров не удалось в точности перенести на экран литературный текст. Однако у А. Зархи это получилось в большей степени, поскольку он старался следовать букве романа без нововведений. Его экранизация полнее передает содержание романа, чего нельзя сказать об экранизации Б. Роуза, которая получилась весьма интересной и экстравагантной. В ней много добавлений, которых не было в романе, также опущены весьма важные моменты, скорость развития настолько велика, что зрителю трудно сосредотачиваться на деталях, вникать в значение символов, стоит заметить, что А. Зархи наоборот упрекали в излишней театральности и статичности образов на экране. Обе картины в достаточной степени отличаются, как и от друг друга, так и от текста романа.

Мне кажется, что при просмотре экранизаций великих литературных произведений весьма затруднительно угодить читателям оригинальных текстов, даже заведомо невозможно. Несмотря на это, порадовать можно зрителей, нечитавших литературного первоисточника. Я думаю, что последние могли остаться довольны экранизациями «Анны Карениной», поскольку если абстрагироваться от знания текста Л. Н. Толстого, то фильмы рассказали историю Анны, каждый по-своему интересно, эмоционально, красочно и с достаточной долей драматизма и трагизма. Обе экранизации сняты на высоком художественном уровне, поэтому, на мой взгляд, занимают достойное место среди различных экранизаций и в мировом кинематографе в принципе.

Resumé

Ve své magisterské diplomové práci jsem se zabývala porovnáváním dvou filmových adaptací ruského románu od L. N. Tolstého “Anna Kareninová”. Hlavním cílem mé práce bylo pochopit, která z těchto dvou adaptací se nejvíce blíží originálu literární předlohy. Prostřednictvím analýzy obou filmů jsem se pokusila najít jejich podoby a rozdíly mezi filmem a románem L. N. Tolstého.

První kapitola se týká sémiotiky. Je to věda, která se zabývá teorií znaků a znakových soustav. Podle ní je film posuzován jako by to byl text, který má zároveň pro diváka určitou sdělovací funkci. Při sémiotické analýze se na film pohlíží jako na určitý celek, ve kterém se zkoumají různé kódy. Ty se dají roztrždit do tří skupin – na sociální, technické a reprezentativní kódy. Tyto kódy, které lze považovat za hlavní sémiotickou jednotku filmového jazyka, ovlivňují vnímání diváků.

Mezi sociální kódy patří například oblečení, předměty interiéru, různá gesta, způsob, jakým postavy mluví atd. Každý divák toto vnímá odlišným způsobem a různě to i interpretuje. Do technických kódů se dá zařadit práce s kamerou, osvětlení, střih a výběr zvuků a hudebního doprovodu. Reprezentativní druh kódů záleží pak na žánru určitého programu, na který se díváme. Právě tuto metodu jsem použila při analýze filmové adaptace románu “Anna Karenina”, protože pomáhá pochopit jakým způsobem se literární jazyk liší od jazyka filmového a hlavně proto, že znaky těchto dvou druhů umění jsou přirozeně rozdílné. Při analýze filmu ze sémiotického hlediska je nutné se na film dívat jako na celek, ale zároveň i zkoumat kódy, ze kterých se skládá a snažit se porozumět tomu, jaký mají vliv na pochopení filmového sdělení divákům. Dále jsem se věnovala vymezení různých odborných pojmů, které se obecně týkají různých druhů umění – literatury, filmu, filmových adaptací a jejich druhů.

Ve druhé kapitole jsem se zabývala problémem interakce různých druhů umění a otázkou mezikulturního a uměleckého dialogu. Hlavním smyslem mezikulturního dialogu je vytvořit vztahy mezi různými druhy umění, kdy výměna myšlenek a informací probíhá za oboustranně výhodných podmínek a kdy každý druh umění získá nakonec něco nového a užitečného pro svůj vlastní rozvoj.

Filmové umění je důsledkem uměleckého dialogu několika uměleckých druhů, mezi které patří literatura, malířské umění, divadlo a hudba. V této kapitole také vymezují tři vyprávěcí filmové způsoby, které existují v každém moderním filmu. Jsou to vizuální, vyprávěcí a hudební (zvukové) prvky.

Dále definuji co je vlastně film. Zjišťuji, že diváci vnímají informace z filmů díky fyzickým jednotkám, ze kterých se tento film skládá. Mezi ně patří fotografické záběry, které se považují za hlavní nosiče filmového významu. Avšak diváci nevnímají film rozdělený na jednotlivé záběry, ale naopak, jako jediný celek, což je dosaženo díky střihu, který spojuje jednotlivé záběry do jedné syžetové filmové kompozice. Film existuje díky filmovým kódům, jako jsou rakurs neboli úhel záběru kamery, záběr, osvětlení, syžet, umělecký prostor, střih atd. Všechno tohle napomáhá režisérovi dovést divákům svou myšlenku založenou ve filmu.

Na závěr této kapitoly se věnuji filmovým adaptacím, které se dají chápat jako režisérské interpretace jiných uměleckých děl pomocí filmových prostředků. K tomu, aby režisér natočil dobrý film, musí správným způsobem interpretovat literární originál. Měl by porozumět hlavní myšlence, kterou chtěl sdělit svým dílem autor předlohy. Poté se každý režisér musí rozhodnout, zda se bude snažit divákům předat autorovu myšlenku, a nebo ji spíše změnit a přidat něco svého na základě vlastních životních zkušeností a vědomostí. To jsou důvody toho, proč se od sebe liší filmové adaptace stejných literárních děl. Stává se to proto, že každý režisér má jiné životní zkušenosti a jiný pohled na věc a každý režisér se zaměřuje na jinou syžetovou úroveň originálu.

Je známo, že se nelze vyhnout změnám literárního textu během zpracování filmové adaptace. Provedené změny mohou být kvantitativní a kvalitativní. Během zpracování filmových adaptací se setkáváme s různými druhy transformací. Je to stejné jako u překládání jazykových textů. Jde o zachování, vynechání, záměnu, přemístění, dodání.

Na závěr teoretické části se zmiňuji o shodných a rozdílných rysech filmového a literárního jazyka. Hlavní rozdíl spočívá v pohybu, který se dá přirovnat ke slovu písemného textu – sémiotické literární jednotce. Dalším velmi důležitým a zjevným rozdílem je to, že diváci nemusejí zapojovat svoji představivost, protože veškeré obrazy už

jsou viditelné, kdežto literatura disponuje pouze slovem. Film používá nejenom vizuální, ale také zvukové nástroje. Za hlavní rozdíl mezi filmem a literaturou může být považována podstata znaků. Znaky v literatuře jsou podmiňovací a ve filmu ikonické. Proto není možné použít doslovný překlad do filmového jazyka.

Pro svou diplomovou práci jsem si vybrala dvě filmové adaptace románu «Anna Kareninová». První filmová adaptace byla natočena v roce 1967 Alexandrem Zarchim pocházejícím ze Sovětského svazu. Druhá pochází z roku 1997 a byla vyprodukovaná britek Bernardem Rosem, který působí v USA.

Proto, abych pochopila, zda se režisérům podařilo předat atmosféru románu, jsem musela porovnat různé filmové scény, které se týkaly hlavních dějových postav, s odpovídajícími kapitolami nebo částmi románu. Na základě získaných informací o sémiotické analýze jsem se snažila porovnat jazyky obou filmových adaptací s jazykem románu. Pokusila jsem se zjistit, zda oba režiséři sdělili pomocí znaků filmových vyprávěcích způsobů to samé nebo naopak něco navíc nebo jinak a to v porovnání s tím, jak to napsal autor románu.

Je docela přirozené, že se sovětskému režisérovi podařilo znázornit Rusko 19. století realističtěji. Avšak B. Rose nepřehlédl ve svém díle nic. Rozhodl se jenom ukázat ruskou realitu v lepším utopickém světle, kde obyčejné šlechtické domy vyměnil za nádherné královské paláce. Tato volba nebyla náhodná, protože američtí nebo jiní neruší diváci, kteří nejsou odborníci na ruskou historii, si právě takovým způsobem představují živobytí ruské šlechty v 19. století.

Oba režiséři se náležitě věnovali popisu ruské přírody. Zajímavé je že to, co Tolstý v knize popisoval na několika stranách, zabralo ve filmové adaptaci jenom pár vteřin, což ale stačilo.

A právě v tomto je filmové umění unikátním uměleckým druhem. Co se týká výběru hereckého obsazení, tak se názory některých diváků a profesionálních kritiků dost lišily. Ale jak už víme, filmová adaptace je přece jenom režisérským názorem a osobní interpretací literárního textu.

Tyto dvě filmové adaptace se shodují v tom, že se oba režiséři rozhodli vynést do popředí příběh vdané ženy a matky Anny Kareninové, která se zamilovala do cizího muže. Anna byla manželkou bohatého šlechtice, který měl velmi důležité postavení. Proto se její nezákonný vztah s Alexejem Vronským dostal do povědomí veřejnosti docela rychle a byl velmi odsuzován. Hlavní hrdinka románu se rozhodla všeho zanechat a odejít od rodiny, aby našla štěstí s milovaným mužem.

A. Zarchi se věrně držel literární předlohy. Použil dialogy bez jakýchkoli změn. Byl velice dobře obeznámen se symbolikou románu, což se také několikrát projevilo i ve filmové adaptaci. B. Rose také evidentně prostudoval soubor symbolů, které jsou v «Anně Kareninové» a rovněž je občas ukázal ve svém filmu, ale udělal to velmi narychlo, aniž by umožnil divákům jím porozumět. Ve své adaptaci se nejvíce soustředil na dialogy a emoce mezi jednotlivými postavami. Ale jen A. Zarchimu se podařilo ve větší míře udělat ze symbolů jeden z vyprávěcích nástrojů.

Román «Anna Kareninová» by se dal pojmenovat taky jako «Konstantin Levin», protože i tato postava zaujímá velmi důležité postavení. Není jenom další souběžnou postavou pro Annu, ale Tolstý v něm popsal to, co ho zajímalo v té době. Vložil do Levinových monologů svoje vlastní myšlenky. Syžetová linie Konstantina v originálním románu zabírá docela velký kus díla, což nebylo vidět ani v jedné z filmových adaptací. I když B. Rose této postavě věnoval jen o něco méně filmového času než samotné Anně, jeho podstatu bohužel nepředal.

U A. Zarchiho se Levin podobal L. N. Tolstému. Jednak co se týká vzhledu, ale převzal i jeho filosofické myšlenky. Režisérovi A. Zarchimu se nejvíce podařilo předat podstatu této postavy. Narodil od B. Rose, který se soustředil pouze na Levinovu touhu oženit se s Kiti Scherbackou, se A. Zarchi více věnoval duševní stránce této postavy. Levin se zajímal o sociální problémy a postavení rolníků v Rusku a chtěl je nějakým způsobem řešit. Jeví se jako velmi starostlivý člověk, který se zajímá o osudy lidí z různých sociálních tříd.

B. Rose se pokusil názorně ukázat, že Levin je prototypem Tolstého tím, že z něj udělal vypravěče a na konci filmu ho nechal podepsat román jménem L. N. Tolstoj. A. Zarchi

naopak přiblížil Levina k autorovi mistrovského románu tím, jaké monology říkal a jakým způsobem jednal. Avšak to, že tato postava přichází v podstatě odnikud a stejným způsobem mizí, ubírá na její důležitosti ve filmové adaptaci. Skutečnost, že B. Rose udělal Konstantina vypravěčem příběhu Anny Kareninové, byl dle mého názoru velmi vydařený nápad, který zanechává za touto postavou zvláštní postavení v syžetové linii americké filmové adaptace.

I když v obou filmových adaptacích se Levin více či méně přibližuje úrovni ostatních postav, tak můžeme říct, že se režiséři moc nezajímali o to, aby se nějakým způsobem rozvíjela syžetová linie Levina a Kity Scherbacké. Předním dějovým problémem obou filmů byla životní, konfliktní situace Anny Kareninové.

Takže se oba režiséři soustředili na vyprávění syžetové linie Anny Kareninové. Poté, co jsem shlédla obě filmové adaptace, tak jsem obzvlášť v závěrečných scénách dospěla k závěru, že verze Anny ve filmu A. Zarchiho se rozhodně více podobá postavě z románu Tolstého než je tomu u B. Rose.

Sovětský režisér ji narozdíl od americké verze ztvárnil takovou, jaká byla v klasickém románu, a sice jako ženu chytrou, inteligentní a rozumnou. V americkém zpracování se Anna ukázala být jako impulzivní, nad míru koketní, nervózní a trochu lehkovážná.

A. Zarchi se snažil držet originálního textu, pokud jde o syžetovou linii Anny Kareninové. Její hlavní osudové momenty byly ukázané na plátně tak, jak to dovolilo filmové umění. Sovětský režisér pracoval s kamerou důsledně a pomalu, díky čemuž se vyprávění stalo velmi lakonickým. Práce kameramana si taky zaslouží zvláštní zmínku. Přednostně se natáčelo zblízka, takže hlavní postavy byly často ukazovány detailně.

Sovětský režisér dokázal zachovat kontrastní paralelu dvou syžetových linií Levina a Kareninové, které průběžně střídal. Velký podíl na úspěchu této filmové adaptace měl hudební a zvukový doprovod, který zdůrazňoval důležité a dramatické okamžiky filmového vyprávění.

O A. Zarchiho verzi můžeme mluvit jako o klasickém filmu, který má hodně podobných

rysů s divadlem. Zatímco adaptace B. Rose je spíše mix divadelních způsobů vyprávění s kreativním způsobem natáčení moderních filmů. Celková filmová kompozice se lišila od kompozice literárního díla. Důvodem byly různé záměny, vynechávání a doplnění, které zvolil režisér během své interpretace románu L. N. Tolstého. Způsob natáčení se také jevil velmi chaotickým. Kamera se pohybovala rychle a důrazně. Také bylo zvoleno více detailních záběrů, které se soustředily na celkové tváře postav a jejich emoce.

Na rozdíl od A. Zarchiho můžeme v americké filmové verzi románu vidět častější střídání dvou syžetových linií Anny a Levina. Hudební doprovod byl zvolen úplně odlišně od sovětské adaptace. B. Rose upřednostnil mistrovská díla klasických ruských hudebních skladatelů, což podle mého názoru tomuto zpracování velmi prospělo..

Samozřejmě, že jedním z důvodů, proč se způsob natáčení B. Rose lišil od toho, co použil A. Zarchi, je časový rozdíl v natáčení a větší možnosti filmových technologií, které měl k dispozici americký režisér. Naopak pokud budeme mluvit o podstatě problému, o kterém se vyprávělo v románu L. N. Tolstého, tak můžeme říct, že sovětský režisér měl větší porozumění, a proto ho dokázal lépe předat na plátně.

Soudobý režisér B. Rose se musel potýkat s těžším problémem, a sice jak přiblížit a předat podstatu konfliktu nejenom modernímu divákovi, ale hlavně cizinci, který nezná normy, které platily v Rusku 19. století. Toho bylo možné dosáhnout tím, že režisér přidal do celkové syžetové linie některé elementy, které chyběly v originálním textu románu, čímž chtěl pro moderního diváka dosáhnout větší srozumitelnosti podstaty problému.

B. Rose zobrazil Annu Kareninovou poněkud odlišně, než jak byla popsána v románu. Hlavně ji ale v podstatě zprostil viny za zločin, který spáchala vůči manželovi, synovi a dceři, která se narodila mimo manželský sňatek. Jak je známo čtenářům románu, L. N. Tolstoj zároveň ji během vyprávění odsuzoval a zprošťoval viny. Neříká přímo, že je vina, ale ponechává rozhodnutí na nás, na čtenářích. K odsuzování opravňuje jenom Boha, a ne společnost.

Britský režisér naopak udělal z Anny v podstatě nevinou ženu, která nebyla milovaná manželem. Ten se zároveň projevil jako domácí tyran. Vronskij se stal pro Annu životní

záchranou a nabytým štěstím, které nikdy před tím nepoznala. V sebevražedném rozhodnutí režisér obviňuje nejen společnost, která Kareninovou k tomuto činu přiměla, ale také drogy, na které několikrát diváky upozorňuje. B. Rose na závěr vyprávění přirovnává Annu Kareninovou k nevinnému dítěti, což vyvolává v divácích pocity lítosti a uvědomění si, že hlavní hrdinka nebyla vůbec vina. Ba naopak vinní jsou všichni kolem až na ni.

A. Zarchimu se nepodařilo v plné míře popsat a předat podstatu problému Anny a jejího konečného rozhodnutí skoncovat se životem. Ale za zjevný motiv v této filmové adaptaci můžeme brát nesnesitelnou duševní bolest, kterou prožívala, protože se musela vzdát svého dítěte, a také to, že si myslela, že to udělala marně, protože Vronskij ji přestal milovat.

Jak je známo v románě hlavní hrdinka spáchala sebevraždu z úplně jiných důvodů. Příčinou bylo to, že porušila církevní zákon a zrušila manželství požehnané Bohem. Anna byla pronásledovaná nějakým zlým duchem, který v ní vyvolával pocity úzkosti a bezdůvodné žárlivosti na Vronského. Všechno tohle bylo způsobené vnitřním pocitem viny, který hlavní postava neustále cítila. Je faktem, že ji její milenec v románu doopravdy miloval a neměl žádné pomyšlení opustit ji kvůli nějaké další ženě. V obou filmových verzích se režiséri rozhodli udělat z Vronského ženského svůdce. Zejména tak zapůsobil v adaptaci B. Rose. Protože víme, že v té době měli lidé úplně jiný vztah k Bohu, měli bychom pochopit, že konečné rozhodnutí, které Anna přijala, bylo nevyhnutelné. Byla to jediná možnost, jak se zprostit viny.

Koncepce samotného románu je založena na interpretaci činů hlavní postavy Anny Kareninové, na emocích, které prožívala a které ovlivňovaly její chování a rozhodování. Avšak v obou filmových adaptacích se režiséri více zaměřili na znázornění samotných činů, které hlavní hrdinka prováděla a jejich důsledků. Co se týká emocí, vnitřních monologů, uvažování a změn, kterými Anna procházela, nebyly bohužel ani v jednom filmu ukázány v takové míře, jako tomu bylo v klasickém románu. Po shlédnutí obou filmových adaptací se může zdát, že problém hlavní postavy nebyl předán a vysvětlen divákům v uspokojivé míře. Ovšem už dobře víme, že filmové adaptace se nemají posuzovat z literárního hlediska, ale mají se řídit svými vlastními pravidly. Proto, když porovnáваме tyto konkrétní dvě filmové adaptace se musíme zaměřit na srovnání toho,

jakým způsobem režiséři interpretovali příběh Anny Kareninové a jaké úrovně románu se rozhodli ztvárnit.

Na konci analýzy obou filmů jsem dospěla k názoru, že filmová adaptace od A. Zarchiho se nejvíce podobá textu originálního románu, protože se mu ve mně podařilo vyvolat emoce, které jsem prožívala, když jsem četla dílo L. N. Tolstého. Toto bylo dosaženo tím, že se sovětský režisér rozhodl co nejpřesněji dodržovat kompozici románu a využívat nejméně změn. Filmová adaptace britského režiséra se jevila být originálnější, více moderní a kreativní. Hlavní změna, kterou provedl B. Rose, bylo ukázání důvodu, proč se Anna odhodlala k rozhodnutí skoncovat se životem. Tento režisér také využil hodně dalších dílčích změn, které přidal do děje syžetových linií Anny a Levina. Rychlost s jakou se události rozvíjely, nepřispívala k tomu, aby diváci byli schopni se soustředit na nějaké detaily a symboly, které americký režisér zařadil do svého vyprávění.

A. Zarchi si toto nedovolil. Snažil se jak nejvíce to šlo, o přesné přenesení textu originálního románu Anna Kareninové, i když se nejvíce zaměřil jen na vyprávění jedné syžetové linie - samotné Anny. Kritici 70. let mu vytýkali, že právě jeho filmová adaptace je velmi extravagantní a zároveň připomíná divadlo. Samozřejmě, že s odstupem času se nám tak už nezdá a naopak za extravagantní adaptaci se teď považuje ta od B. Rose. Na film A. Zarchiho se teď díváme jako na klasické a přesné přenesení příběhu Kareninové do filmové podoby. Je docela možné, že za několik desítek let po natočení dalších filmových adaptací mistrovského díla L. N. Tolstého se bude o adaptaci B. Rose mluvit stejně.

Dle mého názoru se obě tyto filmové adaptace liší nejenom navzájem, ale i od samotného textu klasického románu «Anna Kareninová». Je velmi složité uspokojit čtenáře, kteří si už přečetli nějaké literární dílo a pak se podívali na jeho filmovou adaptaci. Naopak lidé, kteří román nečetli a jenom se podívali na filmovou adaptaci, můžou zůstat naprosto spokojeni s příběhy, které byly znazorněny režiséry, protože oba filmy dokázaly odvyprávět příběhy ženy úplně jinak. Ale obě filmové adaptace jsou velmi zajímavé a krásně natočené. Také režiséři zachovali velkou míru dramatismu v kompoziční linii. Z uměleckého hlediska tyto adaptace zaujímají náležité místo v historii filmových adaptací.

Оглавление

Основные источники:

1. Толстой, Л. Н.: Анна Каренина. М.: АСТ. 2008. с. 4-797

Электронная библиотека худ. литературы. Толстой. Л. Н.: Анна Каренина. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.e-kniga.ru/TolstoyLN/Anna-Karenina0.html> , [цит. 15. 04. 12]

2. Зархи, А. : Анна Каренина. Фильм. СССР. 1967.
3. Rose, B. : Anna Karenina. Film. USA. 1997.
4. Библер, В.: От наукоучения к логике культуры. М.: Издательство политической литературы, 1991.
5. Лотман, Ю.: Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt> , [цит. 25. 02. 11]
6. Полякова, Е.: «Поэтика драмы и эстетика театра в романе». «Идиот» и «Анна Каренина». М.:РГГУ, 2002.
7. Тынянов, Ю.: Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
8. Эко, У. : Сказать почти то же самое. / Перев. с итал. А. Н. Ковалю. - СПб.: Симпозиум, 2006.
9. Эйхенбаум, Б.: Поэтика кино. 2-е издание. Перечитывая «Поэтику кино». сб.статей. – 2-е изд. – М.: РИИИ, 2001.– С. 13 – 38.
10. Barsam, R., Monahan, D.: Looking at Movies: An Introduction to Film. New York, 2010.
11. Monaco, J.: How to Read a Film: The World of Movies, Media, Multimedia: Language, History, Theory. Oxford University Press, USA; 3 edition, 2000.

Вторичные источники:

1. Бахтин, М. М.: Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.
2. Большая советская энциклопедия. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://slovari.yandex.ru/~книги/БСЭ/Синтез искусств/>, [цит. 20. 04. 2012]
3. Большая советская энциклопедия. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://slovari.yandex.ru/экранизация/БСЭ/Экранизация/>, [цит. 20. 04. 2012]
4. Вархотов, Т. А.: Стратегия исследования кинофильма: методологический аспект. сборник "Язык СМИ как объект междисциплинарного исследования. Часть 2. М.: 2004. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.visiology.fatal.ru/texts/varkhotov.htm> , [цит. 14. 03. 11]
5. Волкова, В.: Анна Каренина. РИА «Новости», Russian Look. 14.01.2009. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.telesm.ru/index2.php?option=com_content&task=view&id=866&pop=1&page=72&Itemid=59, [15. 05. 11]
6. Журнал «Мир фантастики». Статья : История кино: Проблема экранизации. №15, ноябрь 2004. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.mirf.ru/Articles/art506.htm> , [цит. 06. 06. 2011]
7. «Знамя». Ежемесячный литературно-художественный и общественно-политический журнал/Страниц 244. Издается с янв. 1931. Москва.
8. Значение слова "Фильм" в Большой Советской Энциклопедии.[Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://bse.sci-lib.com/article116318.html> , [цит. 14. 03. 11]
9. Значение слова Знак по Логическому словарю. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://tolkslovar.ru/z6134.html> , [цит. 27. 03. 11]
10. Интерфакс. Электронная версия газеты. Коваленко, Н.: Актриса, которая повергла Софи Лорен. (04.05.2008г.) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.interfax.ru/culture/txt.asp?id=11564> , [03. 02. 11]
11. Кино: Энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987, с. 5 (640)
12. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. / Под редакцией Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э.Лунина, М. Розанова — М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/470/ИСКУССТВО , [цит. 23. 10. 11]

13. Новая философская энциклопедия: В 4 тт. М.: Мысль. Под редакцией В. С. Стёпина. 2001. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/8262/ДИАЛОГ , [цит. 23. 10. 11]
14. Ранчин, А. М. : Роман Л.Н. Толстого «Анна Каренина»: замысел, смысл эпиграфа и авторская позиция. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/philology/43318.php> , [05. 01. 11]
15. Свободная энциклопедия. Фильм. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Фильм> , [цит. 19. 04. 12]
16. Свободная энциклопедия. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/Художественная_литература, [цит. 19. 04. 12]
17. Сливицкая, О. В.: Внешний и внутренний ракурс создания «Образа человека», «Анна Каренина». О. В. Сливицкая // Яснополянский сборник — 2004: Статьи, материалы, публикации. — Тула : Ясная Поляна, 2004.
18. Столичные новости. Электронная версия газеты. № 08 (204). 05-11 марта 2002. Бутеева, А.: Женщина и поезд. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://cn.com.ua/N204/culture/plot/plot.htm> , [07. 03. 11]
19. ФЭБ. Григорьев, А. Л.: Роман "Анна Каренина" за рубежом. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/tolstoy/texts/selectpr/a70/a70-856-.htm> , [05. 01. 11]
20. ФЭБ. Толстой, Л. Н.: Анна Каренина. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://febweb.ru/feb/tolstoy/texts/selectpr/a70/a70-687-.htm> , [05. 01. 11]
21. Шкловский, В.: Л. Н. Толстой, О мыслях и поисках Толстого. Серия ЖЗЛ. М.: Молодая гвардия. 1963.
22. Экранизация. Краткая литературная энциклопедия. Т. 8. - 1975. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke8/ke8-8571.htm>, [цит. 09. 02. 12]
23. Энциклопедия Кругосвет. Семиотика. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/SEMIOTIKA.html, [цит. 25. 02. 11]

Anotace

Příjmení a jméno autora:	Bc. Olga Kindinová
Název katedry a fakulty:	Katedra Slavistiky, Filozofická fakulta
Název diplomové práce:	Filmové zpracování Anny Kareninové v porovnání s literární předlohou
Vedoucí diplomové práce:	Doc. PhDr. Zdeněk PECHAL, CSc.
Počet znaků:	225 547
Počet příloh:	0
Počet titulů použité literatury:	18
Klíčová slova:	literatura, filmová adaptace, umění, román, sémiotika, umělecký dialog, kompozice, symboly.

Ve své magisterské diplomové práci jsem se zabývala porovnáváním dvou filmových adaptací ruského románu od L. N. Tolstého „Anna Kareninová”. První kapitola se týká sémiotiky a vymezení různých odborných pojmů, které se týkají různých druhů umění – literatury, filmu, filmových adaptací a jejich druhů. Ve druhé kapitole jsem se zabývala problémem interakce různých druhů umění a otázkou mezikulturního a uměleckého dialogu. Dále definuji co je vlastně film a filmová adaptace. Na závěr teoretické části se zmiňuji o shodných a rozdílných rysech filmového a literárního jazyka. V následující praktické části se zabývám analýzou dvou filmových adaptací románu „Anna Karenina“. Porovnávám filmové jazyky s jazykem literatury. Hlavním cílem této práce bylo pochopit, která z těchto dvou adaptací se nejvíce blíží originálu literární předlohy, a prostřednictvím analýzy obou filmů se pokusit najít podoby a rozdíly mezi filmem a románem L. N. Tolstého.