

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего профессионального образования
«Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

ЛИТЕРАТУРА И КИНО – В ПОИСКАХ ОБЩЕГО ЯЗЫКА

Материалы всероссийской научно-практической конференции

25 – 26 сентября 2014 г.

г. Владимир



Владимир 2015

УДК 82+77
ББК 84+85.37
Л64

Рецензент

Доктор филологических наук, профессор
зав. кафедрой журналистики и новейшей русской литературы
Тверского государственного университета
Е. Н. Брызгалова

Редакционная коллегия:

Е. М. Гуделева, кандидат филологических наук (ответственный редактор)
О. В. Февралева, кандидат филологических наук
В. В. Королева, кандидат филологических наук
В. К. Никитина, старший преподаватель кафедры журналистики,
рекламы и связей с общественностью ВлГУ

Печатается по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

Литература и кино – в поисках общего языка : материалы все-
Л64 рос. науч.-практ. конф. 25 – 26 сентября 2014 г., г. Владимир /
Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во
ВлГУ, 2015. – 112 с. – ISBN 978-5-9984-0608-9.

Представлены материалы всероссийской научно-практической конференции «Литература и кино – в поисках общего языка», проводившейся 25 – 26 сентября 2014 года на базе кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью Владимирского государственного университета. В большинстве научных статей рассмотрены различные аспекты темы «Литература и кино»: универсалии классического искусства и их развитие в кинематографе, кино как вид искусства и знаковая система, литературные и художественные приемы в творческом арсенале кинематографиста, кинотворчество художника слова, способы передачи авторской позиции писателя при экранизации литературных произведений.

Издание адресовано всем, кто интересуется историей мировой культуры экрана и взаимовлиянием искусств.

УДК 82+77
ББК 84+85.37

ISBN 978-5-9984-0608-9

© Коллектив авторов, 2015
© ВлГУ, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии	5
Шестакова И. В. Принципы межвидового синтеза (на примере фильма «Живет такой парень» В. М. Шукшина)	7
Абрамовских Е. В. Специфика «нарративного потенциала» киноэкранизации (на примере киноверсии Н. Михалкова «Солнечный удар»)	19
Февралева О. В. «Бесы» В. Хотиненко и современные тенденции киноизложения классических романов	30
Панов С. В., Ивашкин С. Н. Литература и кино: интеллектуальные серии, симптоматика прозы, письмо постмодерна	40
Гуделева Е. М. Экранизация как миромоделирование (по фильму Федерико Феллини «Тоби Даммит»)	43
Исаева Е. В. «Похороните меня за плинтусом» Павла Санаева и Сергея Снежкина (книга и фильм)	52
Разумовская О. В. Поэтика визуального образа Офелии в русском искусстве (в живописи и кинематографе)	58

<i>Березкина Д. В.</i> Поле сакрального как основа мифического в фильме Джузеппе Торнаторе «Лучшее предложение».....	68
<i>Пешкова В. В.</i> Местный колорит как принцип воссоздания историзма в экранизации романа Сигрид Унсет «Кристин, дочь Лавранса»	77
<i>Королева В. В.</i> Проблема истинного и ложного в фильме «Соловей» Н. Кошеверовой и сказках Г. Х. Андерсена.	83
<i>Карева К. С.</i> Опыт сопоставительного анализа мультипликационных версий сказки Д. Н. Мамина-Сибиряка «Сказка про храброго зайца – длинные уши, косые глаза, короткий хвост».....	91
<i>Холодов А. С.</i> Особенности документального и псевдодокументального кино на примере фильмов «Срок» А. Костомарова, А. Расторгуева и А. Пивоварова и «13 друзей хунты» телекомпании НТВ (автор не указан)	97
<i>Киселева А. А.</i> Попытки отражения диагноза «множественная личность» в книге Дэниела Киза «Множественные умы Билли Миллигана» и в короткометражном фильме Тренора Сэндза «Inside» («Внутри»)	103
Сведения об авторах	109

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

В подготовке конференции приняли активное участие сотрудники кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью. Свои доклады представили преподаватели кафедры, гости из Самары, Москвы, Ельца и Барнаула.

Весомый вклад в подготовку материалов конференции помимо литературоведов и киноведов, которым прежде всего интересна изучаемая тема, внесли культурологи, психологи, что значительно обогащает потенциал исследования проблем, связанных с литературой и кино.

Издание включает фундаментальные теоретические работы по проблемам литературы и кино. И. В. Шестакова исследует принципы межвидового синтеза и особенности индивидуальной художественной системы автора. Е. В. Абрамовских рассматривает актуальный вопрос в современном литературоведении о включении кино в объект исследования нарратологии. Предметом ее наблюдений становится «нарративный потенциал» кинотекста. В работе О. В. Разумовской в центре внимания оказывается поэтика визуального образа Офелии, который по-прежнему вызывает интерес в современном кинематографе. Техника интеллектуального монтажа, которая поз-

воляет проследить логику развития героя и его сознания, рассматривается в статье Е. М. Гуделевой, также исследуется ряд частных проблем литературы и кино: современные тенденции киноизложения классических произведений (О. В. Февралева), местный колорит как принцип воссоздания историзма в экранизации (В. В. Пешкова), множественное двоение личности (А. А. Киселева). Не оставлены без внимания вопросы документального и псевдодокументального кино (А. С. Холодов) и сопоставительные работы по произведениям литературы и кино.

Редколлегия надеется, что материалы конференции вызовут интерес учёных-искусствоведов, исследователей-филологов и читателей, равнодушных к проблеме взаимодействия искусств.

**ПРИНЦИПЫ МЕЖВИДОВОГО СИНТЕЗА
(НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «ЖИВЕТ ТАКОЙ ПАРЕНЬ»
В. М. ШУКШИНА)**

Творчество В.М. Шукшина представляет собой единое целое, включающее такие виды искусства, как литература и кинематограф. Уже в первой полнометражной киноработе он выступал одновременно сценаристом и режиссером. «Первая книга Шукшина и первый его фильм, – как справедливо полагает В. Коробов, – определяют основной принцип его прозы и кинематографа в целом: это в идеале как бы сообщающиеся сосуды» [1].

Рассмотрим творческую жанрово-видовую динамику текстов Шукшина в процессе создания сценариев фильма «Живет такой парень», что позволит выяснить принципы межвидового синтеза и особенности индивидуальной художественной системы автора.

Сценичность рассказов Шукшина общеизвестна. Диалогичность, лаконизм характеристик, динамическое повествование, игровое начало в прозе писателя стали предметом пристального изучения в работах Л.Т. Бодровой, С.М. Козловой, О.Г. Левашовой, И.И. Плехановой и других шукшиноведов. Этими свойствами обладали выбранные рассказы «Гринька Малюгин» и «Классный водитель», ставшие основой сценария «Живет такой парень» [4, Ш, I, 223-262]. В центре каждого из них – знаменательное, насыщенное экспрессией событие, основанное на архетипах коллективного массового сознания: похищение невесты – в «Классном водителе», подвиг – в «Гриньке Малюгине».

Общая для героев данных рассказов профессия шофера создавала возможность контаминации образов, что становится важным *прин-*

ципом первичного синтеза. Объединяя в киногерое два разных характера, Шукшин отдает предпочтение «классному водителю» Пашке Холманскому, сохраняя его имя, яркую внешность, веселый, открытый, душевный склад, жизнелюбие. Оставив прежнее имя «Павел», Шукшин меняет фамилию: вместо Холманский – звучную – Колокольников, давая понять тем самым, что перед нами новый герой – тот и не тот, вобравший в себя некоторые черты и поступки героя рассказа «Гринька Малюгин».

В литературе этого времени – «деревенской», «лирической», «исповедальной» прозе – зарождаются тенденции к дегероизации положительного образа советского человека, внимание к человеку массовому, срединному, из народа. Шукшинский Гринька Малюгин – «человек недоразвитый, придурковатый <...> с вытянутым, как у лошади, лицом» – органично вписывался в эту тенденцию, но для экрана беспрюирышным в своем обаянии для зрителей мог быть только Пашка Холманский [4, Ш, I, 131]. От Гриньки в новом герое остались бездумно-отчаянное подвижничество в сцене пожара и бесхитростно-наивная бравада в больнице. Итак, в литературном сценарии рождается другой герой, образ которого не порывает со своими прототипами, но органично синтезирует их черты в новое единство.

При переводе в литературный сценарий рассказ «Гринька Малюгин» подвергается существенной переделке: опущена первая часть, содержащая развернутое статическое описание характера и образа жизни героя, некоторые второстепенные персонажи с их диалогами. Два главных эпизода, вошедшие в сценарий, – «Пожар на нефтехранилище» и «В больнице» – значительно сокращены. В рассказе буквально в нескольких предложениях описывается сон Гриньки в больнице. В сценарии онейрическая картина расширена и переосмыслена.

Более полно использован в сценарии рассказ «Классный водитель», который, прежде всего, определил свободную, фрагментарную

композицию сценарного сюжета и текста. Такая бессюжетная конструкция повествования, в которой отдельные самостоятельные эпизоды не имеют между собой причинно-следственной связи, объединенные общей темой, лейтмотивами, главным героем, получила распространение в так называемой «лирической» прозе, для которой она была принципиальной в аспекте реализации литературного междоусловного синтеза (эпос/лирика). Эта тенденция отозвалась в кинематографе на уровне межвидовых интермедийных связей как «лиризация» фильма в так называемом «поэтическом кино», поэтому «перевод» рассказа «Классный водитель» в киносценарий был достаточно своевременным и органичным.

Творческая переработка рассказов обусловлена стратегией кинодраматизации, которая подразумевает установку на показ, диалогизацию текста, редуцированность вторичного текста по сравнению с первичным, свертывание/развертывание содержательно-сюжетных мотивов первоисточника. Столкнувшись с проблемой объема текста, который не соответствовал необходимому метражу фильма, Шукшин пытается решить ее двумя путями: внешним расширением сюжета, привлекая материалы других рассказов, – путь, по которому он пошел в последующих своих работах, или внутренним углублением характера героя посредством заново сочиненных фрагментов, что было предпринято в данном сценарии. Сценарист Шукшин увеличивает объем текста за счет:

1) создания фоновых сцен, панорам – описания природного ландшафта и интерьеров (деревенская изба, клуб, библиотека);

2) вставных эпизодов: демонстрация мод в сельском клубе, встреча с городской женщиной, визит Пашки к Кате Лизуновой, сватовство Кондрата к тетке Анисье;

3) создания онейрических образов, воображаемых картин-сновидений, которые дают возможность расширения внутреннего пространства героя.

Важное смысловое и функциональное значение получает специально написанный для сценария пролог. Этот редкий для прозы Шукшина компонент повествования содержит описание алтайской природы, развернутую метафору, которая может «очеловечивать и дорогу, и реку», описание характеров, образа жизни и труда шоферов Чуйского тракта. В прологе задается ведущий хронотоп художественного мира сценария, организующий композиционное единство повествования – хронотоп дороги. Вместе с тем пролог определяет героико-романтическую модальность характера и действий главного героя, которая находит свое полное выражение в эпизодах «Похищение чужой невесты» и «Подвиг».

Романтический модус путешествия героя поддерживают характерные, тоже вновь сочиненные вставные сценки-связки, посредством которых стыкуются центральные эпизоды двух разных рассказов. Первая – Пашка Колокольников с девушками на уборке хмеля – как будто символизирует иллюзорность романтических мечтаний героя, включаясь в ассоциативный ряд со сновидением Пашки. Причем мистика народной притчи о голой бабе, пророчествующей Великую Отечественную войну, приведенной Шукшиным в рассказе, трансформируется в сценарном сновидении в романтический идеал прекрасной женщины, олицетворяющей любовь. Вторая сценка-связка – встреча Пашки с мужественными лесорубами – предваряет его героический поступок.

Шукшинский сценарий точно и узнаваемо воспроизводит культурную ситуацию в стране. Развенчивая мещанство в сценах показа мод в сельском клубе, в «видениях» Пашки с экстравагантными изменениями в комнате и облике Кати Лизуновой, автор, с одной стороны,

утверждает реальность сельского образа жизни, с другой стороны, в духе неоромантизма противопоставляет любому благоустроенному быту свободную стихию дороги.

Сцена показа мод вставлена в сценарий вместо сцены демонстрации в клубе новой кинокомедии. В рассказе Пашка покидал зал с уничтожающей репликой: «Пусть эту комедию тигры смотрят» [4, Ш, I, 149]. Перевод этой сцены в фильм потребовал бы цитации какой-то современной кинокомедии, что конкретизировало бы адрес критического выпада героя, или сочинения пародийного текста в тексте, что усложнило бы задачу как сценариста, так и режиссера. Показ мод в этом плане был более киногеничным. Кроме того, вместо сцены в рассказе, где Пашка подвозит двух юных влюбленных, в сценарий вставлен эпизод, в котором в машине героя едет городская женщина, рассуждающая об отсталости культуры быта в деревне, что мотивирует «культурные» метаморфозы в доме и внешности Кати Лизуновой и пародийную сцену «джентльменского визита» к ней Пашки в воображении последнего. Некоторые замещения произведены и в эпизодах рассказа «Гринька Малыгин». В частности, сцены визита матери героя в больницу и с белобрысым больным заменены в фильме на сцену с учителем. Сохранение образа матери в сценарии потребовало бы его развития по ходу действия, что затянуло бы фильм.

С другой стороны, провинциальная локализация и бытовая доминанта изображаемого мира задавали модальность низкого регистра, разрабатываемую в стилистике неореализма – одного из набравших силу художественных течений того времени. Неореализм в традициях русской классики XIX в. культивировала «деревенская» проза. В кинематографе эта тенденция складывалась под влиянием итальянского неореализма. Такие его характерные черты, как эстетика «потока жизни», бытовой и физиологический натурализм, социально-демократическая проблематика в некоторой степени характерны для литера-

турного сценария Шукшина. В частности, в этом стиле написаны сцены «В клубе», «Сватовство», «В доме Кати Лизуновой», «Встреча на дороге», «В больнице» и др. В русле неоромантических тенденций досочинены сцены «видений» героя, связанные с мотивами «мещанского» быта.

Итак, *первый шаг синтеза* двух автономных художественных текстов-рассказов осуществляется в сценарии посредством контаминации персонажей и сюжетов в новую целостность. *Вторым шагом* является междужанровый синтез внутри литературного рода: два произведения в жанре рассказа объединяются в новом жанровом образовании «повесть» – эпический жанр средней формы по объему, в отличие от малой – рассказ – и крупной – роман. Сюжет «сентиментального путешествия», эмоциональный чувствительный герой, «жизненные мотивы» в развитии его характера, эпический пролог и прочее восходят к канонам этого жанра. *Третьим шагом шукшинской стратегии синтеза* являются художественно-эстетические установки при создании нового текста на границе двух видов искусства: литературы и кинематографа, результатом которого становится создание интермедialного текста, каким, по сути, является сценарий.

Литературный сценарий «Живет такой парень» стал новым самобытным произведением, в котором Шукшин продемонстрировал владение приемами синтеза двух видов искусств. Он показал, что сценарий занимает достаточно независимое положение между литературой и кинематографом, представляя собой самостоятельную жанровую форму.

Определение «литературный сценарий» предполагает его отличие от режиссерского «технического» сценария, в котором доминирует служебная функция. Тем не менее специфика литературного сценария определяется установкой автора на трансформацию текста сценария в текст фильма. Исследователями творчества Шукшина отме-

чено использование таких приемов композиционной организации сценарного текста, как параллельный, ассоциативный, интеллектуальный, обертоновый и прочие типы киномонтажа. Писатель производит в тексте литературного сценария раскадровку, чтобы при превращении в постановочный сценарий оставалось только уточнить его монтаж-кадровку (применительно к декорации, режиссерской трактовке тех или иных мизансцен) и снабдить его всеми необходимыми техническими ремарками. Более того, настоящая кинематографическая раскадровка скрыта в сплошном тексте с обычным членением его на абзацы, разделенные пробельной строкой.

Исследователь И.А. Мартянова считает, что в творчестве Шукшина существуют два способа создания текстов экранизаций: «киносценарная интерпретация ранее созданных рассказов и оригинальные тексты киноповестей» [2]. Сценарий фильма «Живет такой парень» как раз представляет собой «киносценарную интерпретацию», в которой значимыми представляются доминанты, оказывающие влияние на становление творческой манеры писателя: кинематографичность прозы, сценарная техника повествования, особое соотношение ремарок и реплик диалога. В «киноинтерпретации» используется особый киноязык и выразительные средства, существенно отличающиеся от литературных. В рамках креативной установки на трансформацию текста сценария в текст фильма Шукшин использовал приемы и средства организации сценарного текста, обеспечивающие его динамичность, зримость, композиционный принцип монтажа эпизодов. Так, И.А. Мартянова подчеркивает, что «увеличение объема текста сценария происходит за счет изменения композиционного членения текста-первоосновы. <...> Основной причиной дробности абзацного членения сценария является его ориентация на кинотекст – самый расчлененный вид текста, что объясняется самим техническим делением киноленты на кадры» [2]. Именно эта расчлененность обусловлена установкой на изображение разными планами и ракурсами.

После утверждения и одобрения литературного сценария картины «Живет такой парень» на заседании редакционного совета киностудии имени М. Горького Шукшин создает режиссерский сценарий для работы на съемочной площадке, который является вербально-знаковым эквивалентом фильма.

В рукописном варианте режиссерского сценария фильма «Живет такой парень» объекты съемки разделены на две группы: «натура» и «павильоны» [3]. Натурные съемки занимают третью часть метража картины: 999 м из 2701 м. Это главным образом дорога, организующая сюжет-путешествие, соединяющая отдельные эпизоды, прошивающая ткань визуального текста, и объекты, связанные с трудом шофера грузовой машины, – с перевозками (карьер, лесоповал, стройка, колхозный ток, бензохранилище, двор РТС). Часть натурных съемок отдана случайным попутчикам водителя: «Дорога с председателем», «Дорога с городской женщиной». Поэтической метафорой вписывается в этот ряд «Дорога с дождем», «Дорога у камня». Два натуральных объекта обозначают социальное пространство путешествия героя: «Деревенская улица в Талице», «Деревенская улица в Листвянке». «Начало дороги» и ее конец («Двор больницы») определяют коннотации пространства как жизненного пути, судьбу героя.

При определении объектов съемки В. Шукшин отдает приоритет павильонным съемкам, которые занимают две части общего метража картины (1702 м), освещающая главным образом частный, домашний мир человека: квартиры Прохорова, Насти, старика, инженера, Анисьи, Кати Лизуновой, избу во сне Пашки. Меньшую часть составляет пространство досуга (клуб, библиотека – 233 м), а большую – финальное пространство в сюжете (больница – 404 м). Ключевые эпизоды будут сняты именно в павильонах: «Квартира старика» (310 м), «Квартира Анисьи» (228 м), «Квартира Кати Лизуновой» (172 м). Съемки на натуре содержат 21 объект, продолжительность которых выражена

в метрах – от 10 до 182 м, а павильонные – от 10 до 404 м. В целом описание съемочных объектов воссоздает художественную композицию фильма, а соотношение метража объектов определяет утверждаемые художником ценности: малая родина – дом – личность.

Если в своей дипломной работе «Из Лебяжьего сообщают» Шукшин в основном касается вопросов уборки урожая, то в фильме «Живет такой парень» происходит явная концептуально-художественная переориентация: центр тяжести переносится на исследование частной жизни персонажей. Личность показана в ее приватном мире, метраж съемок которого в фильме составляет 1711 м. Для режиссера важна судьба человека не как члена коллектива, а как индивидуальности. 731 м посвящен показу особенностей дороги и тому природному ландшафту, который окружает водителя. Съемки производственных процессов занимают всего лишь 259 м в объеме фильма.

Репрезентативность режиссерского сценария как самостоятельного автономного текста позволяет сравнить литературный и постановочный сценарии. Художник в разных формах воплощает замысел, трансформируя его, отражая текучесть жизни. Если в литературном сценарии в прологе Шукшин сразу же задавал героико-романтический пафос, описывая богатую природу, опасную шоферскую профессию, то в режиссерском он от этого отказался, создавая иную стилистику.

Мотив малой родины главного героя Колокольникова, который родом из деревни Суртайки Алтайского края, задан в содержании первого кадра – титры идут по карте Чуйского тракта. Замещение природного ландшафта схемой служит для обозначения места действия. Далее этот мотив развивается в маршруте следования Пашки: деревни Листвянка, Талица, Баклань, Манжерок, Долина Свободы. Вектор движения шофера идет с севера на юг: от чайной к деревням Баклань, Манжерок, Долине Свободы – в недра Горного Алтая. Эта

география пути героя позволяет режиссеру Шукшину запечатлеть дорогие сердцу родные места его детства и отрочества. Упоминание названий деревень (Баклань – это слобода в с. Сростки, Талица – деревня на другом берегу Катуня) создает особый интимно-лирический тон картины и показывает не ведомые европейской России природные богатства, красоту предгорного Алтая.

В то же время 2-й кадр «Начало дороги», в отличие от литературного сценария с его живописно-романтическим вступлением, заполнен следующим содержанием: «Из чайной выходят Пашка и Кондрат. Идут к своим машинам. Рев проезжающих машин заглушает их голоса. Знакомые шофера знакомятся с Кондратом и Пашкой, очевидно, спрашивают – «куда». Пашка машет рукой – далеко, вверх по тракту. Сели в кабину, поехали» [3]. Эта стилистика «потока жизни» с проезжающими машинами, идущими с кошелками и мешками бабами объясняет соотношение объемов метража. Та дорога, по которой едет машина Пашки, – это не просто судьба, это течение самой жизни со встречами с разными людьми, с их заботами и проблемами.

В режиссерском сценарии Шукшин описывает изобразительную часть фильма план за планом, делает покадровую запись картины зрительно-монтажным языком с музыкально-шумовым и речевым оформлением. Так, в экспозиции он плавно переходит от среднего плана к общему и, наоборот. После показа на общем плане природы Алтая режиссер предполагает снимать на средних планах, как бы приковывая внимание зрителей к таким объектам, как вереница самосвалов, стройка.

Если проанализировать постановочный сценарий с 1-го по 17-й кадр в разрезе планов, то мы выявим следующую закономерность: автор намерен производить съемку в основном на средних планах – 10 кадров, на общих – 5, на крупных – 2. Шукшин уходит от крупных

планов, используя главным образом так называемые поясные планы. Это подчеркивает стремление к неореалистической эстетике, когда главным для режиссера является показ обычной жизни на длинных средних планах, и соответствует его концепции человеческой личности. Соотношение планов, сосредоточенных на частной жизни, выражает экзистенциальную концепцию жизни героя с его проблемами и мечтами.

В процессе разработки Шукшин отбирает смысловые эпизоды и сцены, утверждает принципы монтажа. Именно с режиссерского сценария и начинается становление зрительного образа киноленты. В специальных примечаниях к отдельным сценам или кадрам он фиксирует мысли относительно их трактовки, специальных художественных эффектов или технических приемов. Одним словом, литературный сценарий Шукшин превращает в точный и подробный план постановки фильма, в котором каждый из членов постановочного коллектива находит точное определение художественных и технических задач, возлагаемых на него.

Итак, *взаимодействие* литературы и кинематографа в кинотворчестве Шукшина *оказалось не только весьма продуктивным, но и породило художественный язык XX века.* Его кинематограф представляет собой уникальное явление, в котором межвидовой синтез получает свое предельное выражение. Причем, его сценарии сохраняют свое автономное бытие, но обеспечивают расширение своего места в культурном пространстве посредством постоянного взаимодействия. При анализе процесса создания сценариев, сопровождающегося «разгерметизацией» границ искусства, нами определена шукшинская стратегия, в основе которой – художественно-эстетическая установка на создание нового текста.

Список литературы

1. Коробов В.И. Василий Шукшин. М., 1988.
2. Мартьянова И.А. Мастерство Шукшина-сценариста: композиционно-синтаксический аспект // В.М. Шукшин – философ, историк, художник. Труды краевого музея истории литературы, искусства и культуры Алтая. Вып. 3. Барнаул, 1992.
3. Рукопись. В. Шукшин. Живет такой парень. Режиссерский сценарий // ГМИЛИКА. – ОФ. 2466.
4. Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 8 т. – Т. 1: Рассказы 1958 – 1964. Посевная компания. Живет такой парень. Барнаул, 2009.

**СПЕЦИФИКА «НАРРАТИВНОГО ПОТЕНЦИАЛА»
КИНОЭКРАНИЗАЦИИ (НА ПРИМЕРЕ КИНОВЕРСИИ
Н. МИХАЛКОВА «СОЛНЕЧНЫЙ УДАР»)**

Вопрос о включении кино в объект исследования нарратологии является спорным [4]. Соответственно, неоднозначной мыслится и проблема изучения структурных компонентов кинофильма, заимствованных из литературы. Особенно это касается кинофильмов, намеренно воссоздающих жанровую форму литературного произведения (дневники, найденные и потерянные рукописи, исповеди, воспоминания); кинофильмов, тематически обращенных к «внутрицеховой деятельности» (жизнь и творчество поэтов, писателей, журналистов); в киноэкранизациях, наиболее приближенных к литературному источнику.

Киноэкранизация – переходный жанр, в силу своей специфики объединяющий два типа дискурса: кино и литературу. С одной стороны, она предоставляет уникальную возможность выявления особенностей и механизмов функционирования законов каждого вида искусства; с другой стороны, позволяет проследить, каким образом литературный текст подчиняется законам кино; дает возможность выявить уровни рецепции «исходного» текста, степень «удаленности» от литературы. Выскажем предположение: чем дальше киноэкранизация отходит от литературного произведения, тем более глубокий уровень постижения авторской интенции демонстрирует (например, экранизация «Анны Карениной» Л. Толстого режиссером Джо Райтом 2012 года). При этом в киноэкранизациях, построенных по креативному типу рецепции литературного произведения, представление составляющих элементов посредством «семиотического акта языкового обозначения» [8] не является структурообразующим.

Необходимо выявить те закономерности, которые проявляются в процессе перевода литературного текста на язык кино. Как происходит трансформация архитектурной и композиционной форм, а также нарративности литературного текста. Следует сказать, что под архитектурной формой, вслед за М.М. Бахтиным, понимается форма «внутреннего произведения» (эстетического объекта), а под композиционной формой – материал «внешнего произведения» (текста). Завершенность является качеством архитектурной формы, целостностью художественного произведения как эстетического объекта. В акте рецепции текста-источника в кинофильме «целостность» может быть заново воссоздана, разрушена или сохранена.

То же самое происходит и с нарративным высказыванием. По определению В.И. Тюпы, «нарративное высказывание – двоякособытийно» [6, с. 47]. В нем, согласно мысли М.М. Бахтина, взаимодействуют «два события – событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте» [1, с. 403 – 404]. В иной системе знаков, которой выступает кино, нарративное высказывание в том виде, в каком оно присутствует в тексте, не может существовать.

Нарратив в кино присутствует в визуализированном виде, через систему опосредующих инстанций, которыми выступают: режиссер, сценарист, съемочная группа, актеры, а также специфические принципы и приемы киноязыка: визуальный ряд, работа с планом, монтаж, стиль режиссера, жанровые законы и др. Вопросом является то, как через все эти «слои» пробивается система повествовательных инстанций, заложенных в тексте?

Можно говорить о «нарративном потенциале» кинотекста как о провоцирующей матрице, несущей кодовую информацию о тексте-источнике. Термин «нарративный потенциал» возник по аналогии с термином «творческий потенциал» текста, предложенным В.И. Тюпой. Под *творческим потенциалом* (здесь и далее курсив наш – Е.А.) текста В.И. Тюпа понимает некую «систему указателей», формирующую читательские стратегии; это своеобразные лакуны текста, провоцирующие читателя на со-творчество [7, с. 17].

В. Шмид сосредоточивает внимание на презентации составляющих элементов, характерных для кинематографа: «в кинофильме мысли, чувства, желания, точка зрения персонажа могут изображаться исключительно косвенным образом, т.е. индициальными знаками, такими как: выражение лица, поведение или внешняя речь соответствующего персонажа, с одной стороны, и презентация определенных картин внешнего мира, с другой. В последнем случае на отражение внутреннего состояния персонажа в картинах внешнего мира и на связанную с этим субъективность и возможную «ненадежность» (*unreliability*) презентации внутреннего мира нередко указывают определенные приемы, такие как переход от цветной к черно-белой картине, острояющий цветовой тон кадра или же странное увеличение масштаба кадра» [8].

К явному проявлению словесной наррации в кино относятся очевидные случаи «включения» вербальных элементов: прямая передача внутреннего мира героя при помощи «словесного изложения внутренней речи персонажа в форме *voice-over*, закадрового перевода» [8]; надписи, характеризующие время, место действия, хронологию событий или ее нарушение.

Кристиан Метц выделяет пять уровней кодификации «тотального кинематографического сообщения»: восприятие само по себе; распознавание и идентификация визуальных и звуковых объектов, кото-

рые появляются на экране; совокупность крупных нарративных структур; совокупность собственно кинематографических систем (киноречь), а также единство символических обозначений и коннотаций различного порядка, которые связываются с объектами (и с отношениями с объектами), в том числе и за пределами фильма, то есть в культуре [9, с. 65-67]. В соответствии с предварительными теоретическими замечаниями представим расшифровку «нарративного потенциала» киноверсии.

Фильм Никиты Михалкова «Солнечный удар» (2014) снят по мотивам произведений И.А. Бунина. Непосредственные источники – рассказ «Солнечный удар» и хроника «Окаянные дни». Но, без всякого сомнения, в этой работе чувствуется и знание творчества И.А. Бунина в целом, и обращение к различным историческим и мемуарным источникам.

Приведем общую необходимую информацию о фильме. Авторы сценария – Н. Михалков, А. Адабашьян. В роли поручика - латышский актер Мартиньш Калита (дублирует Евгений Миронов), а в роли прекрасной «незнакомки» – Виктория Соловьёва. Это первые роли молодых актёров в большом кино. Героиню фильма Розалию Землячку, русскую революционерку, сыграла Мириам Сехон.

Натурные съёмки «волжских городов» проводились в Павлове-на-Оке, Гороховце и Одессе. В городе Гороховец Владимирской области была воссоздана атмосфера и быт уездного города начала XX века. Часть картины, повествующая о событиях 1918 – 1920-х годов, описанных в дневниках «Окаянные дни», снималась в Одессе. Н. Михалков в интервью по поводу съёмок фильма говорит о том, что сцены на пароходе снимались на Женевском озере в Швейцарии, поскольку только там удалось найти действующие колёсные пароходы, которые были необходимы для воссоздания оживлённого пароходного движения, существовавшего в России в начале XX века. Павильон-

ные съёмки велись на киностудии «Мосфильм», в частности, в одном из павильонов был построен трюм баржи, где работали над финальными сценами картины с главным героем и массовой группой около 450 человек.

Рассмотрим нарративный потенциал киноверсии Н. Михалкова «Солнечный удар» с точки зрения центрального события и способа его изложения.

В киноверсии переплетаются две линии, обе трагические: история любви (июль 1907 года) и история страны (Гражданская война, Крымская кампания, 1920 год). Эти линии объединены образом главного Героя – рассказчика, поручика, пережившего сильные чувства.

Через призму его сознания зритель задумывается над ключевым вопросом «Как это все случилось?»¹. Вопрос этот возникает неоднократно во внутреннем монологе героя, передающемся закадровым голосом.

Событием для нарративной структуры фильма становится Утрата. Если в любовной линии утрата переживается на уровне потери Героем Возлюбленной, а впоследствии и самого себя, уже не способного жить без этого чувства, то в исторической линии происходит утрата «золотого века», которым представляется дореволюционная Россия; и трагическая гибель всех, принадлежащих той России.

Нарративная организация киноповествования выстраивается таким образом, что включенное в неожиданный контекст центральное событие получает и новое наполнение – повествование о Любви-Страсти становится поэтизацией прошлого России. «Золотой век» представлен в киноповествовании образованным и благородным русским дворянством, семейными ценностями, высокими чувствами, русской литературой, которая цитируется множество раз, русской

¹ Здесь и далее цитаты из фильма приведены по версии, представленной на ресурсе «Кинопоиск»: <http://www.kinopoisk.ru/film/586308/>

культурой, храмом, патриархальным бытом уездного города. Это изображение дореволюционной России, нарядное, невесомое, завораживающее, как небесного цвета газовый шарф Героини, который развеивается на белом пароме, контрастирует с историческими событиями. Пространство, в котором размещается лагерь белогвардейцев – серое, грязное, тревожное, жестокое. Зритель оказывается сопричастным этим двум разворачивающимся драмам: белогвардейцам, добровольно отказавшимся от боевых действий, поверивших обещаниям Фрунзе и Троцкого, и истории Любви-страсти на пароходе «Летучий». Доминантным становится словесный лейтмотив «Как это все случилось?», «Какую страну загубили вот этими руками!», «Человека русского, государство русское загубили. Как теперь с этим жить?» (закадровый голос героя-рассказчика), заставляющий зрителя задуматься о предпосылках произошедшей трагедии.

Н. Михалков наследует традиции С. Эйзенштейна как на уровне принципов киноповествования (монтаж), так и на уровне содержания. Центральным символом становится детская коляска, скатывающаяся по знаменитой одесской лестнице, означающая предельный ужас и беспомощность перед исторической неизбежностью. Этот эпизод является аллюзией на знаменитые кадры «Броненосца «Потемкина»» (1925). В этой коляске, молочного цвета, с большими колесами лежит чемодан, в котором – кукла-негритенок, кукольные башмачки, лошадка, гимназическая тетрадь, куриный бог с надписью «С приветом из Ялты» – уходящее прошлое, уходящая Россия.

Еще одним символом уходящей России является Павлин – царственная птица, сначала нелепо расхаживающая на фоне полуразрушенного города и беснующихся красноармейцев, но уже в следующем кадре убитая.

На границе между двумя мирами возникает символический голубь, сложенный из газеты, с изображением фотографии арестован-

ных и отправленных на поселение «предателей», амбивалентный образ голубя мира, несущего совсем не мирные новости.

Небесного цвета газовый шарф главной героини – символ Мечты, Любви, Женственности, Красоты. Погоня за шарфом на пароходе – символическое действие обретения Красоты и Гармонии. В финале фильма этот шарф повязывает на голову горничная уездной гостиницы, в которой останавливались герои. Зрителя поражает сниженность, убогость этого жеста. Горничная – пародийный двойник Героини, как новая Россия – пародия на то государство, которое разрушено.

Важной категорией в художественном мире Бунина является Время. Режиссер передает авторские идеи через поэтизацию каждого конкретного момента, который уже никогда не повторится. Игра планами в кадрах, передающих взгляды героев. Показательно, что в тексте рассказа «вспышка», «солнечный удар» психологически не подготовлены, тогда как в киноверсии зритель оказывается в системе переkreшивающихся взглядов, улыбок, жестов героев, передающих их очарованность друг другом.

Знаком времени становятся Часы. Главный герой свои часы отдает фокуснику, который их разбивает. Этот символический акт означает отсчет нового времени, чужого и чуждого Герою. Далее эти часы оказываются у мальчика Егория, впоследствии ставшего комиссаром Георгием. И лишь в финале они возвращаются к главному герою с тем, чтобы кануть в Лету.

Механизм, приводящий в движение пароход – символ нового века, вихря революции и символ страсти, охватившей героев.

Следующий уровень, в котором зашифровано кинематографическое сообщение, – нарратив киноречи: кадры, передающие трехмерность пространства, создающие кинематографическое впечатление реальности, которое проявляется в иллюзии движения и иллюзии глубины; чередование различных ракурсов – точек зрения героев; наплыв –

постепенная плавная замена изображения одной сцены в кинофильме изображением следующей, смежной.

Совершенно необычно выстраивается киноповествование через кадры, изображающие неожиданное расширение пространства. Например, ряд кадров, в которых передается восхождение поручика и мальчика Егория к загадочному холму. С этого холма открывается вид на излучину реки. Сначала дан кадр, изображающий холм и небольшую полоску неба, и зритель замирает в ожидании того, что произойдет, и далее – потрясающие просторы, от которых захватывает дух. Символичным является то, что восхождение сопровождается разговорами о дарвинизме и наивными вопросами мальчика (кто произошел от обезьяны, а кто от Бога?), от которых Герой отшучивается. В контексте фильма они являются тревожными сигналами нового времени.

Иллюзия глубины создается и видом из окна в гостинице на необъятный волжский простор (кстати, в тексте рассказа окна гостиницы выходят на базар); и взглядом звонаря с высокой колокольни.

Излюбленный прием Михалкова – бегущий человек. Мальчик Егорий, который бежит за уплывающим пароходом. Зритель сопричастен этому символическому движению – преодолению пути между старым и новым.

Наплыв используется неоднократно: бумажный голубь, перелетающий из одного мира в другой; взгляд через бинокль на происходящее в другом времени и пространстве.

Важным нарративным элементом фильма является музыка. Музыкальным лейтмотивом служит ария Далилы «*Mon coeur s'ouvre a ta voix*» из оперы «Самсон и Далила» Сен-Санса, слова которой актуализируют мотивы любви, страсти и предательства, разлуки. Ария звучит в ключевых эпизодах. Сначала в воспоминаниях Героя, в исполнении его возлюбленной Лизаньки, девушки, изображенной на фото-

карточке (её портрет герой всегда носит с собой). Эту же арию поет прекрасная Незнакомка, которой Герой очарован. Образ девушки с портрета вытесняется образом прекрасной Незнакомки. Героини берут на себя функцию Далилы, побеждающей Самсона, оказавшегося во власти губительных колдовских чар. Эта же музыкальная тема сопровождает героев на пути к гостинице. И далее – случайное совпадение, Герой слышит звуки этой мелодии, доносящейся из окна музыкального училища.

Во время путешествия героев на пароходе «Летучий» звучит музыкальная фраза из романса «В лунном сиянии» Е.Д.Юрьева. Кстати, вскоре после Октябрьской революции новая власть объявила романс «буржуазным пережитком», мешающим строить светлое будущее.

Отдельного разговора заслуживает введение в структуру фильма фотографии. В этом дискурсе проявляется и обращение к началу кинематографа, когда кадр представлял собой ожившую фотографию. Журнал «Сине-фоно» так описывал в 1909 г. путь, проделанный кинематографом за полтора десятилетия с момента его изобретения: «Первоначально синематограф привлекал к себе публику, шедшую на невиданное зрелище движущейся фотографии, исключительно новизной технического усовершенствования. Публика удивлялась новому техническому чуду, совершенно не входя в оценку характера демонстрируемой картины» [5, с. 6]. В. Михалкович приводит интересный факт о Жорже Мельесе, который выпустил в 1899 году фильм «Дело Дрейфуса». По мнению ряда исследователей, сам Мельес не мог присутствовать на процессе в Ренне, который закончился 9 сентября 1899 года. Лента Мельеса состояла из одиннадцати эпизодов-картин и была выпущена по горячим следам тех событий. Последний, одиннадцатый эпизод – «Дрейфус покидает лицей и препровождается в тюрьму» – реконструирован по фотографии, опубликованной еженедельником «Иллюстрасьон» 5 сентября 1899 г.; восьмой эпизод «Драка журнали-

стов в лице» стилизован под кинохронику; остальные же части фильма являются живыми картинками, похожими на цветные гравюры, напечатанные в журнале «Пти журналъ иллюстре». «Эти гравюры были «насмотрены»; их стиль закрепился в коллективной памяти, и Мельес обратился не к действительным событиям как таковым, но к уже претворенным популярной графикой» [2, с. 30].

С другой стороны, благодаря использованию в киноверсии фотографического дискурса, передается атмосфера начала 1920-х годов, когда фотографические карточки являлись модным веянием времени. Фотографические карточки встречаются на протяжении всего фильма: портрет возлюбленной Героя Лизы, портрет Героини с мужем и двумя детьми, в фотоателье – портрет семьи директора гимназии; портрет Героя и Егория; «фотосессия» одного из второстепенных персонажей в костюме мушкетера.

С прошлым главных героев зритель знакомится через фотографии. В самом начале фильма зритель как будто наблюдает за повествуемой историей через объектив – своеобразный ракурс в историю. Трижды белогвардейцы пытаются сфотографироваться, и в финале, перед трагической гибелью, кадр удаётся.

Собственно словесный нарратив в киноверсии заслуживает специального рассмотрения. Это и надписи, фиксирующие время и место действия, и закадровый голос, передающий внутренний монолог главного героя, и цитаты, и аллюзии к русской литературе, звучащие в речи героев, записка Героини, названия газет. В финале кинофильма автор напрямую обращается к зрителю через надпись, сообщающую о восьми миллионах русских, погибших в Крыму с 1918 по 1922 годы.

Таким образом, в ходе исследования были проанализированы основные способы реализации «нарративного потенциала» в киноверсии Н. Михалкова «Солнечный удар» на уровне события, форм его изложения; идентификации визуальных и звуковых объектов; компози-

ционной формы; специфики киноречи, а также совокупности символических обозначений и коннотаций. Киноверсия Н. Михалкова представляет собой креативный тип художественной рецепции, демонстрирующий глубокий уровень постижения авторской интенции (произведения И.А. Бунина «Солнечный удар», «Окаянные дни»).

Список литературы

1. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. – М. : Худож. лит., 1975. – 502 с.
2. *Михалкович В.* Рождение киноповествования // Экранные искусства и литература: Немое кино. – М.: Наука, 1991. – 246 с.
3. *Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М.* Эстетика фильма / Пер. с франц. И.И. Чельшевой. – М.: НЛО, 2012. – 248 с.
4. *Поселягин Н.В.* Кинофильм как объект и не-объект нарратологии // Narratorium. 2012. № 2 – 4. URL: narratorium.rggu.ru/article.html?id=2017636 (дата обращения 01.10.2014).
5. *Потемкин М.* Причины успеха и ближайшие задачи синематографического театра // Сине-фоно. – 1909. – № 12.
6. *Тюна В.И.* Дискурс / Жанр. – М.: Intrada, 2013. – 212 с.
7. *Тюна В. И.* Творческий потенциал пушкинских набросков // А. С. Пушкин : филологические и культурологические проблемы изучения : материалы международной научной конференции 28–31 октября 1998 г. – Донецк : ДГУ, 1998. – С. 16–18.
8. *Шмид В.* Отбор и конкретизация в словесной и кинематографической нарративах // Narratorium. 2011. № 1–2. URL: narratorium.rggu.ru/article.html?id=2017636 (дата обращения 01.10.2014).
9. *Metz C.* Essais sur la signification au cinema. Paris: Klincksieck, 1968. Vol. 1.

«БЕСЫ» В. ХОТИНЕНКО И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ КИНОИЗЛОЖЕНИЯ КЛАССИЧЕСКИХ РОМАНОВ

Если в качестве эксперимента заменить общепринятую тринитарную классификацию экранизаций бинарной, по которой кинопереложение будет либо реконструктивным (когда съёмочная группа пытается воссоздать целое литературного текста, намеренно и максимально следует его канону), либо деконструктивным (когда сценарист и режиссёр принципиально отступают от оригинала, меняет его структуру и хромотоп, переосмысливает центральный образ и т.п.), то тетралогия Владимира Хотиненко «Бесы» (2014), несомненно, относится ко второму типу. Режиссёр не претендует на новаторство, но его работа как раз и интересна тем, что в ней обнаруживаются ведущие жанровые тенденции.

Прежде всего сценарист адаптирует материал романа, состоящего во многом из пространных диалогов и описаний, к киноформату, делает фабулу лаконичнее и динамичнее. Длинные беседы Ставрогина и Шатова, Ставрогина и Верховенского разбиты на два эпизода; напротив, два разговора Ставрогина с Федькой объединены. В фильм не вошли посещение Шатовым Марьи Тимофеевны, визит циничной молодёжи к блаженному Семёну Яковлевичу, благотворительный бал в пользу бедных гувернанток, встреча Верховенского-старшего с Лизой накануне её гибели а также вся глава «Последнее странствование Степана Трофимовича».

Интересная и продуктивная черта фильма – укрупнение эпизодических персонажей, введение их во все массовые сцены и наделение новыми репликами. Это касается и оклеветанной книгоноши, и застрелившегося гимназиста, и офицера, изрубившего икону.

Одним из центральных в сериале оказывается оригинальный персонаж – петербургский следователь Горемыкин. Его появление реорганизует сюжет, превращая его в полноценный детектив – жанр, востребованный у массового зрителя. В этом, однако, не следует видеть

профанацию романа. Аналогичный приём использовал еще Софокл, выстроивший свою трагедию «Эдип-царь» как расследование убийства фиванского правителя и привнесший в общеизвестный миф иллюзию интриги. Из коллег Хотиненко подобный опыт предпринял Павел Лунгин в талантливом сериале «Дело о мёртвых душах» (2005): режиссер ввел в пространство гоголевских сюжетов молодого следователя Ивана Шиллера, посланного в уездный город для разбирательства странных события. Возможно также некоторое влияние с азартом экранизируемых детективных романов Б. Акунина.

Горемыкин играет важную роль посредника между миром Достоевского и современным зрителем, «приближает» и истолковывает коллизии, анализирует героев и их взаимоотношения. Сцены допросов раскрывают по-новому образы Виргинского и Эркеля. Самим своим нравственным обликом гуманный, прозорливый, скептический, идеологически нейтральный следователь ближе к умонастроению наших дней, нежели к XIX веку.

Гораздо дальше в «заселении» классического романа новыми персонажами шли создатели мини-сериала «Герой нашего времени» (2006, режиссер Александр Котт), преследовавшие, конечно, иные цели – наполнить лицами довольно малолюдный мир произведения. Так появились комичный денщик, старый генерал; татарская семья, у которой квартируется Печорин; портной Абрам Фин и многие другие. В сериале Котта также сильно дополнена режиссерской фантазией фигура драгунского капитана Рокотова (у Лермонтова – безымянного персонажа), с которым, по сценарию, Печорина связывает давняя вражда: соперничество в любви, ссора с пощёчиной, дуэль – ничего подобного в оригинале, как известно, нет.

В тетралогии Хотиненко аналогично расширен образ начальника городской полиции, носящего фарсово-каламбурную фамилию *Флибустьеров*. У Достоевского он лишь мелькнул перед теряющим рассудок губернатором. Согласно же логике киносценария, именно с этим персонажем вынужден наиболее тесно общаться Горемыкин. На Флибустьерова ложится большая ответственность перед зрителем: он ни много, ни мало замещает собой исключённого хроникёра, Антона

Лаврентьевича Г-ва, независимого, интеллигентного, вдумчивого человека. При том, что Флибустьерову отведено так много экранного времени, его характер трудно назвать целостным и последовательным. В контексте различных ситуаций он ведёт себя то как честный старый служака с добрым сердцем – наподобие лермонтовского Максима Максимыча (сцены с Горемыкиным), то как родной брат чеховского унтера Пришибеева, который во время уличных волнений готов выпороть почтенного отставного профессора.

Не исключено, что эпизодом, в котором Степан Трофимович Верховенский чуть не стал жертвой полицейского произвола, сценарист пытался сообщить о паническом страхе, который герой испытывал перед телесным наказанием. Вообще образ Верховенского-старшего приходится признать одной из самых ощутимых утрат сериала. В исполнении же Игоря Костолевского зрителю предстаёт престарелый щёголь, аристократ-эстет, верный классическим идеалам и любящий произносить абстрактные сентенции о труде и цивилизации, России и Европе – подобие Павла Петровича Кирсанова. В романе герой проходит духовный путь от самообольщения «гражданской ролью»[3, с. 7], за которой скрывались и малодушие, и лень, – к прозрению своей ответственности за нагрянувший хаос; его же любовь к красоте оказалась искренним и очистительным устремлением, проложившим дорогу к высшим смыслам, к Богу. В телесериале Степан Трофимович статичен; его кульминация – речь в доме губернатора в защиту Шекспира и Рафаэля, после которой он просто уходит «никуда». Впрочем, Хотиненко умело восполняет потери подменами. Так, сцена чтения Апокалипсиса (послание Ангелу Лаодикийской церкви) изначально принадлежит Степану Трофимовичу и книгоноше Софье Матвеевне. В сериале те же стихи наизусть произносит Тихон по просьбе Ставрогина.

Большую часть творческих усилий киноавторы направили на придание произведению актуальности. Сценарист, во-первых, намечает конкретную историческую перспективу до грубости прямолинейным эпизодом, когда Шатову сквозь грохот типографского станка слышатся крики о том, что такое советская власть. В этом Хотиненко

далеко отступает от Достоевского, вовсе не мыслившего революцию как часть неотвратимого будущего России. Наоборот, для писателя восстание, которое Пётр Верховенский планирует начать в мае, а кончить «к Покрову»[3, с. 289; 325], – пустой и нелепый морок, наваждение для соблазнённых. Герои же Хотиненко остро предчувствуют надвигающиеся потрясения, рассуждают об их причинах и механизмах: «Революцию сделают лавочники руками романтиков», – говорит, в частности, Горемыкин. Во-вторых, в духе современной этики политкорректности, уважения к чужой культуре и религии, сценарист не заставляет Шатова повторять такие пассажи: «...возвестив всему свету, что Христос без царства земного на земле устоять не может, католичество тем самым провозгласило антихриста и тем погубило весь западный мир. <...> Если мучается Франция, то единственно по вине католичества, ибо отвергла смрадного бога римского, а нового не сыскала»[3, с. 197]; «Когда начинают у многих народов становиться общими понятия о зле и добре, тогда вымирают народы, и тогда самое различие между злом и добром начинает стираться и исчезать» [3, с. 199]; «Если великий народ не верует, что в нем одном истина (именно в одном и именно исключительно), если не верует, что он один способен и призван всех воскресить и спасти своею истиной, то он тотчас же перестает быть великим народом и тотчас же обращается в этнографический материал <...>. Истинный великий народ никогда не может примириться со второстепенною ролью в человечестве...»[3, с. 199-200]. Не нужно объяснять, что в сегодняшней ситуации вышеприведённые заявления звучат провокационно. Примечательно, что Хотиненко «вырезал» и откровения Хоромоножки, восходящие к народным ересям: «...Бог и природа есть все одно. <...> Богородица – великая мать сыра земля есть, и великая в том для человека заключается радость. И всякая тоска земная и всякая слеза земная – радость нам есть и т.д.»[3, с. 116]. И Кириллов в хотиненковской тетралогии не говорит о Христе... В отличие от романа, прочитываемого и осмысливаемого интимно, кино – публично, и легко понять режиссёра, который не хотел превращать телесериал в манифестацию архаичных и дискуссионных идей политического или теологического характера. Хотя

концепцию «романа о мучительных исканиях Бога»[5, с. 6] киноавтор воспринял со всей серьёзностью, о чём говорит подчёркнутая важность фигуры Тихона, главного резонёра.

Безусловно, Хотиненко пришлось преодолевать упорное сопротивление материала. Едва ли не основная трудность для экранизации «Бесов» заключается в исключительной интертекстуальности романа. Он практически построен на аллюзиях: «Город наш третировали они как какой-нибудь город Глупов»[3, с. 249] (в памяти встаёт гротескная сатирическая эпопея М.Е. Салтыкова-Щедрина); «...лишним людям не надо бы родиться. Сначала перекуйте так все, чтоб они не были лишние, а потом и родите их»[3, с. 452] (акушерка Арина Прохорова исподволь отвечает И.С. Тургеневу, автору «Дневника лишнего человека», а также публицистам, превратившим тургеневского персонажа в «тип»); «Вздор тоже, что будто бы какая-то проходившая мимо бедная, но благородная дама была схвачена и немедленно для чего-то высечена»[3, с. 342] (реминисценция на комедию Н.В. Гоголя «Ревизор») и т.п.. Герои «Бесов» то и дело превращаются в спонтанных литературных критиков: «Белинский точь-в-точь как Крылова Любопытный не заметил слона в Кунсткамере, а все внимание свое устремил на французских социальных букашек» (Шатов) [3, с. 34]; «Я не понимаю Тургенева. У него Базаров это какое-то фиктивное лицо, не существующее вовсе <...> Этот Базаров это какая-то неясная смесь Ноздрева с Байроном» (Верховенский-старший)[3, с. 170]. Подобные моменты либо вовсе не поддаются переводу на киноязык, либо не могут вызвать должного интереса у зрителя-нефилолога. Невозможность во всей полноте и достоверности воспроизвести на экране интертекстуальный план произведения привела к исчезновению такого персонажа как писатель Кармазинов и нанесла ущерб образу Степана Трофимовича, который, по словам исследователя, «несёт на себе груз литературных устремлений трёх эпох» [5, с. 120].

Однако интертекстуальный аспект романа не выпал из внимания режиссёра и сценариста, прибегающего к альтернативным, компенсирующим приёмам. Так мелкому шуту Лямшину, на внешности кото-

рого Достоевский особенно не останавливается, придано сходство с Пушкиным, чем этот персонаж похвается перед губернскими барышнями. Подобный ход осуществил ещё А.П. Чехов, в чьей драме «Три сестры» похожестью на Лермонтова кичился малоприятный штабс-капитан Солёный. Как в пьесе, так и в фильме это неожиданное сближение указывает на утрату границ между благородным и низким, глубоким и поверхностным; засилье эпигонства и девальвацию ценностей.

Ключевым героем романа кажется Николай Ставрогин. Во всяком случае, он – бесспорный центр интертекстуальной паутины, к которому сходятся нити не только русской, но и европейской литературной традиции. Окружающие люди меряют его именно литературными марками, идентифицируют и расшифровывают с помощью литературных кодов: «Помещики с крылушками, <...> Печорины-сердцееды!»[3, с. 84], - обличает Липутин; «...принц Гарри, как великолепно сравнил тогда Степан Трофимович и что было бы совершенно верно, если б он не походил еще более на Гамлета»[3, с. 151], – рассуждает о сыне Варвара Петровна; даже Пётр Верховенский хочет видеть в Ставругине возрождённую «легенду» – «Ивана-Царевича»[3, с. 325]. Очевидно, догадываясь, что большинству зрителей будет совершенно непонятно, о каком принце Гарри идёт речь; что упоминание Печорина и Гамлета также способно только отвлечь их и озадачить, сценарист вновь импровизирует: в сцене явления Ставругина в доме губернатора, где уже собралась светская публика, Пётр Верховенский провозглашает: «А вот и принц!». Утратив связи со вселенной Шекспира, киноавтор сохранил за героем и выразил суть всеобщего отношения к нему: в Николае Всеволодовиче чувствуют верховную власть, на него возлагают главные надежды.

Хотитненко и его творческая группа всячески утверждают главенствующее положение героя, которого в центр произведения ставит не столько Достоевский, автор полифонического романа, особенностью которого является «множественность самостоятельных и несли-

янных голосов», «равноправных сознаний с их мирами»²[1, с. 10], сколько жанровая традиция, восходящая к романтизму. Наблюдая за разработкой кинообраза Ставрогина, можно заметить любопытные моменты. Актёр Максим Матвеев играет довольно самобытно, но гримёр, костюмер и оператор в ряде случаев придают ему сходство с Дорианом Греем из одноимённого фильма, снятого в 2009 г. Оливером Паркером. Так восстанавливается «английский след», казалось бы, утерянный с именами Шекспира и Байрона, Гамлета и принца Гарри. Киноискусство располагает своим интертекстуальным арсеналом, хотя трудно судить об источниках указанных приёмов, степени их осознанности и целенаправленности. Но, если допустить действительность и намеренность отсылки к экранизации (кстати, тоже весьма деконструктивной) романа Оскара Уайльда, не сложно ответить, зачем это делается. Николай Ставрогин – воплощение красоты, но красоты «декадентского»³ толка, сосредоточенной на себе, внеэтической и в итоге преступной. В соответствии с романной характеристикой, герой Матвеева и прекрасен, и отвратителен [См.: 3, с. 37], причём эта амбивалентность усилена. В ответ на восхищение Верховенского: «Красавец!» он принимается глумливо корчить рожи, подражать свиньям. Сценарист отдаляется от первоисточника, превращая Ставрогина ещё и в исследователя красоты, рассуждающего о ней над коллекцией бабочек. Склонившийся над микроскопом, рассуждающий со сомкнутыми у рта пальцами, он отчасти напоминает Шерлока Холмса из популярнейшего сериала BBC, во всяком случае выглядит таким же олицетворением патологически самодовлеющего интеллекта.

Энтомологический мотив в экранизации выглядит наиболее дискуссионным. В одном из интервью режиссёр говорит, что бабочка является символом смерти, которую несёт другим людям Ставрогин [См.: 2]. Это звучит не слишком убедительно. «Самое весёлое и живое» (И.С. Тургенев), бабочка создаёт отнюдь не макаберный колорит.

² Равноправие это делает условной иерархию персонажей, по крайней мере, Шатов, Кириллов, отец и сын Верховенские по значимости в романе стоят на одном уровне со Ставрогиным.

³ Очень кстати Хотиненко перенёс действие на несколько лет вперёд [См.: 2], то есть ближе к *Fin de siècle*.

Напрашивается иная трактовка: бабочки – это души людей, «уловленные» «премудрым змием». Но в момент бредового приступа Ставрогин сам показан с огромными багровыми крыльями за спиной. Символика вновь не складывается, но она – не единственный путь образа в произведение визуального искусства. Классическая психейная семантика бабочки вписывается в этот кинотекст, но не объясняет до конца, зачем же она нужна режиссёру.

Между тем украшение кадра бабочками уже стало традицией у русских режиссёров-экранизаторов XXI в. Мириады чешуйчатокрылых наполняют дом героини фильма «О любви» (2003) Сергея Соловьёва, вдохновлённого рассказами А.П. Чехова; одинокий махаон трепещет на окне Печорина в уже упомянутом сериале Александра Котта; стая 3-D бабочек взмывает над столом фокусника в фильме Никиты Михалкова «Солнечный удар» (2014), снятого по новелле и запискам И.А. Бунина. Все эти фильмы сильно отличаются от первоисточников, но с их деконструктивностью идёт рука об руку не просто горячая любовь киноавтора к классической русской прозе, но любовь-ностальгия, восприятие мира литературного произведения как некоего потерянного рая. Это чувство внушает желание расширить и пересоздать пространство романа или новеллы, приумножить его смыслы, сделать то, что, казалось бы, излишне – эстетизировать и реанимировать его, наполнить новой красотой и жизнью. Или хотя бы дополнительными признаками жизни и красоты.

В этом особенно близок к «Бесам» Хотиненко фильм Авдотьи Смирновой «Отцы и дети» (2008), сделанный так же в формате мини-сериала. Эти две кино-тетралогии объединяет изобилие привнесённых эпизодов и неожиданных акцентов, а прежде всего – очень идиллическими фонами, будь то летний пейзаж или романтическая усадьба. При работе с тургеневским материалом утрированная яркость и теплота красок во многом оправдана. Достоевский же в «Бесах» создавал мир мрачный и холодный, запустелый и выморочный, освещаемый лишь вспышками безумств, и только под конец – надежда умирающего Степана Трофимовича, что одержимая Россия «исцелится и “сядет у ног Иисусовых”»[3, с. 499]. Тем не менее Хотиненко расцветчивает

этот мир, согревает его солнцем, переносит героев из их тёмных углов на лоно природы. Так, основной диалог Ставрогина и Шатова начинается на берегу живописного водоёма, продолжается в берёзовой роще, а заканчивается у белых стен монастыря. Даже в мелочах режиссёр следует избранной стратегии. Шаль, которую дарит Варвара Петровна Хромоножке, должна быть «чёрной»[3, с. 124], а не розовой, платье Марьи Тимофеевны – «тёмным»[3, с. 122]. Сами героини сериала выглядят моложе и благополучнее. Например, кучер благодарит расплачивающуюся с ним Хромоножку, тогда так у Достоевского он только с жалостью и насмешкой смотрит на её грош [См.: 3, с. 122]. Совместная поездка Шатова и Кириллова в Америку отмечена их фотографией в характерных костюмах на фоне вестерновских декораций, что противоречит истории тех бедствий (каторжный труд, нищета, болезни), которые претерпели герои в Соединённых Штатах.

Ещё одна общая черта у Смирновой и Хотиненко – лейтмотив декоративной детали. В первом случае – это цветы и особенно предметы, преломляющие и отражающие свет: крупный голубоватый кристалл в перстне Одинцовой; целая армия столового хрусталя в сцене объяснения в любви; зеркало, которое отец Базарова подвешивает напротив окна сына, чтобы создать искусственное солнце. Во втором – бабочки, но этот образ всё-таки не скатывается до роли виньетки. В одной из заключительных сцен Даша Шатова оставляет во дворе собранную Ставрогиным энтомологическую коллекцию, и куры выклевывают насекомых из разбитых коробок. Здесь действительно символически показана судьба омертвелой красоты – силы бездуховности, приземлённости разрушают и поглощают её. И вот, когда бабочки уничтожены, в самом последнем кадре сериала Хотиненко вспыхивает смирновский блик – солнце отражается от пенсне на груди Дарьи Павловны. Возможно, эту игру со светом киноавторы затевают, имея в виду богатую символику дневного светила (благо, истина, сигнал-призыв), а возможно, что интерпретация попросту излишня, поскольку не нуждаются в истолковании блёстки и стразы.

Последний важный аспект, роднящий два сериала, – тема продолжения рода. В эпилоге «Отцов и детей» Смирновой, Катя, молодая

жена Аркадия Кирсанова, показана беременной и при этом весёлой, энергичной – настоящим олицетворением витальности. С этим перекликается финал хотиненковских «Бесов», когда в залитых ослепительным солнцем снежных горах Швейцарии Пётр Верховенский находит Дашу, растящую сына, – очевидно, от Ставрогина. То, что этот сценарный ход служит выстраиванию исторической перспективны, – вполне понятно [См.: 4]. Но всё настроение эпилога: оптимистичная музыка, великолепные виды Альп, красивые, свежие лица актёров – о чём говорит оно, если не обо всё той же идеализации, желании раздвинуть границы романного (или эпохального) мира и задержаться в нём? Идея смерти, конца, закрытый финал в обоих случаях замещаются финалом открытым и ощущением неизбежного продолжения или нового начала.

Итак, основным фактором, сделавший сериал «Бесы» таким, каков он есть, хочется назвать переосмысление современными кинохудожниками Золотого века русской литературы как Золотого века русской цивилизации, превращение метафоры в мифологему, исторического времени – в легендарное, переполненное парадоксами и воспринимаемое носителями культуры как абсолютная ценность.

Список литературы

1. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 2002.
2. *Беднов С.* Одержимые «Бесами»: теперь «Россия1» и Хотиненко // Труд. 16.05.2014. (<http://www.trud.ru/article/16-05-2014/1312780>).
3. *Достоевский Ф.М.* Бесы / Достоевский Ф.М. Полное собр. соч.: В 30 томах. Т. 10. Л., 1974.
4. *Межуев Б.* Достоевский, дополненный Горьким // Известия. 2.06.2014 (<http://izvestia.ru/news/571844>).
5. *Сараскина Л.И.* «Бесы»: роман-предупреждение. М., 1990.

ЛИТЕРАТУРА И КИНО: ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЕ СЕРИИ, СИМПТОМАТИКА ПРОЗЫ, ПИСЬМО ПОСТМОДЕРНА

Интеллектуальный монтаж открывает литературное письмо XX в. (Пруст, Кафка, Джойс), которое преодолевает все акценты непосредственного действия инстинкта-к-смерти в европейском нигилизме, чтобы высвободить пространство интеллектуальной свободы и критического сознания в бесконечном анализе и вытеснении естественных установок сознания как реактивно-мыслительных привычек животного, управляемого языком.

Открытие интеллектуального монтажа позволило выявить характер экранного письма, которое стало не просто сочетанием серийных форм, а разветвленным сложноорганизованным авторским высказыванием о логике развития героя и его сознания. Так называемый неореализм трансформировал авторское высказывание в форму свидетельства, проза которого идентифицировалась бы с прозой мира. Проза свидетельства (Антониони, Бергман, Куросава) выстроила всю феноменологическую схему редукции естественных установок к жизненному миру, понимаемому как обещание присутствия, последнее молчание, пророчество о конце любых пророчеств, сокрытие тайны, возвышенная поэзия мира (начало «Красной пустыни» или финал «8 1/2»). Экранное письмо 80-х (Альмодовар, Гринуэй) опрокидывает эту схему в производстве машин желания, где судьба героя становится телом смысла, авторский акцент – открытием фиктивности самой игры и подражания, а повествование – жестом переключения, самообновлением приключения, автоматизмом повторения во всей логике сюжетно-композиционных регулятивов. Отсюда преодоление всех смыслообразующих конфликтогенных схем неореализма – сублима-

ция страха перед законом (голосом отца) преобразуется в пульсацию материнского желания (голос воображения), которая воплощает чистые аффекты, бесцельные образы и освобождающий смех, снимающий весь серьезный пафос «последних вопросов» свидетельства в метанарративе о невозможности власти и единственной перспективы видения. Материнское желание («Все о моей матери») станет не только предметом и способом авторского представления, но и обусловит форму новой сатиры как прозы Другого.

Формой мотивного воплощения материнского желания станет два маршрута нарциссизма – примитивно-естественный и рефлексирующий, реализуемые в главных героях и их сюжетных линиях (супруги в «Антихристе» фон Триера, Роберто и Сека в «Коже, в которой я живу» Альмадовара, дядюшка Бунми и монах у Вирасетакула) в их отношениях к исходному отказу от наслаждения в логике приращения отсроченного удовольствия «plus-de-jouir» (Лакан) или смещения в экранном следе различия (Деррида).

Две линии нарциссизма связаны с самой идеей матриархата, в котором мать, воплощенная в водной, воздушной, огненной или земной стихиях, исходно является зеркалом всех отражений и самоотражений любых множественных эгоизмов, вне эгоизма отдельное существо в матриархальной спектрографии насилия не может существовать. Отсюда эгоизм преступного Нарцисса, который оформляется в комплекс животного желания или в комплекс рефлексирующего экспериментатора (Сека и Роберт у Альмадовара), которые характеризуются внутренней слепотой, отсутствием саморефлексии, снятием любых ограничений в реализации собственного желания.

В постфеноменологическом экранном письме конца XX в. автор больше не объемлет своим горизонтом весь ход жизненного становления героя, завершая все его смысловые акценты во вненаходимой позиции наблюдения за бытием, ставшим данностью, а превращает

героя в повествователя и соавтора собственной судьбы, что ведет к обоснованию и художественному воплощению самого фантазма наррации о конечности любых повествований – экранного апокалипсиса (фон Триер в «Меланхолии»), биотехнологического эксперимента (Альмадовар в «Коже, в которой я живу»), события призраков прошлого и перевоплощений героя (Вирасетакул в «Дядюшке Бунми»), лжесвидетельства и порождающего взгляда и виденья героя в кругозоре повествователя (Джейлан в «Однажды в Анатолии»).

ЭКРАНИЗАЦИЯ КАК МИРОМОДЕЛИРОВАНИЕ (ПО ФИЛЬМУ ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ «ТОБИ ДАММИТ»)

Рецепции творчества Э. По в европейском кинематографе многогранны: от интертекстуальной интерпретации в фильмах, не имеющих к американскому романтизму никакого отношения, до фантазий на темы, мотивы и образы его художественной мифологии [6], особенно ярко переосмысленные и адаптированные в 60-ые годы XX века.

Из всех новелл киноальманаха «Три шага в бреду» по произведениям Э.А. По (другие названия: «Духи смерти», «Истории тайн и воображения») выделяется именно «Тоби Даммит» Федерико Феллини (1968). Степень вольности этой экранизации, ее абсолютная нестыковка с оригиналом резко обращают на себя внимание и заставляют говорить о «квинтэссенции снов и кошмаров» болезненного авторства поп-артистических лет [5].

Произведение Эдгара По, идеи которого должны были найти отражение в «Тоби Даммите» и в итоге были вытеснены идеями Феллини, – это новелла «Не закладывай чёрту своей головы»: сатирическое повествование о недалёком человеке Тоби Даммите, живущем не делами, а громкими словами, который постоянно бьётся об заклад собственной головы, что выиграет в любом споре. Он так и говорит: «Готов заложить чёрту голову!» [4, 344], ибо, кроме головы, у него больше ничего нет. Однажды, пытаясь перепрыгнуть забор, мистер Даммит упал на той же стороне, где начал прыжок, да еще и упал обезглавленный. Наблюдавший за происходящим Чёрт (описан как господин преклонных лет, хромой, одетый в чёрное) со всех ног подбежал к упавшему Тоби и зловещим жестом завернул в фартук голову несчастного прыгуна.

Феллини подал историю американского романтика через сплав нескольких близких стилевых эстетик и поэтик (романтизма, сюрреализма, экзистенциализма и абсурда), объединив их с помощью повествовательной конструкции и, самое главное, перенес действие в современность. Окружающий мир здесь является отражением сознания героя – и это сознание включает абсурдно сложенные куски эпохи 60-х. Тоби Даммит – модный английский актер, бисексуал, записной пьяница и наркоман – должен сыграть в итальянском католическом вестерне Иисуса Христа. За съемки ему пообещали божественно-красный Феррари. Тоби прилетает в Рим из Нью-Йорка, и сразу начинаются недоразумения. Рим похож на Ад (что подчеркивается на пространственно-временном, цветовом и звуковом уровнях кинотекста). Из красных стекол гротескного футуристического аэропорта сочится зарево пожара, все окружающие люди мало похожи на людей. Созерцание монструозного хора представителей шоу-бизнеса, вьющихся вокруг Тоби, с замороженной, масочной мимикой вместо лиц, их дежурные дифирамбы причиняют герою боль. Тоби боится вспышек фотоаппаратов («Я живу в темноте!»), вообще всякого света, и пока он трезвый, у него происходит галлюцинация: девочка-дьявол в белом платье с белым невесомым мячом в руках безмолвно приглашает Тоби в пропасть – «принять участие в ее игре». Очевидно, что Тоби не хочет её видеть, пытается не думать о ней, выпивая огромное количество коньяка. Герой Феллини потерял всякий смысл жизни, его тошнит (в прямом и переносном смысле) от кривляний перед камерой, от скандальных интервью – одно из таких интервью он дает для телевизионных репортеров на киностудии «Чинечитта» (юго-восточный пригород Рима); единственное его желание – покататься на новом Феррари. Никто не видит, что Тоби страдает и находится в неадекватном состоянии.

В отличие от героя Э.А. По, современный Даммит – человек с глубокой душой, которая изначально была чистой и честной, но затем жизнь знаменитости превратила ее в Ад. Во время награждений на фестивале Тоби выходит на сцену и говорит, что вовсе не актер, а просто пьяница, и уезжает от шума и суеты на своем новом автомобиле – в Рим, как ему хочется думать. В лабиринте обрушенного моста – «псевдопроводника» между реальным Римом и Римом фальшивым – ему вновь чудится девочка-дьявол, играющая с мячиком на другой стороне. Прельщаясь ее необъяснимой энергетикой, Тоби мчится навстречу и разбивается под дорогой, обрубая голову о металлический провод. А демоническая девочка берет ее в руки, оставляя свой невесомый мяч.

Несмотря на обилие кросс-культурных ассоциаций, наберемся смелости утверждать, что новелла и художественная мифология Э. По являются одной из главных реминисценций, моделирующих художественный мир фильма и его нефиксированные смыслы.

Итак, что же позаимствовал из новеллы американского романтика Феллини для конструирования собственной удушающей реальности?

Конечно, это сатирический пафос, которым проникнуто произведение По, начиная с имени и фамилии главного героя. Полная форма английского имени Тоби – Товия (*англ.* Tobias) – происходит от еврейского Товий, будто в насмешку означающего «мое благо – Бог» и предполагающего высокое предназначение. Фамилия Даммит (*to be damned* – «быть проклятым») сообщает своему обладателю о потенциальном невезении и отвержении миром. Даммит (*англ.* damn it all!) можно перевести и как междометие «черт побери», и как разговорное клише – «тьфу, пропасть!», и эмоционально-усилительное наречие «жуткий, чертовский» [7, 129]. Сатирически осмысленное писателем и использованное режиссером сквернословие оказывается вполне

уместным: где бы ни появлялись Даммиты, они «ругаются», осыпают весь мир бранью и злыми шутками [4, 342]; у обоих героев проявляются симптомы «шутковской горячки», заставляющей цинично-холодного феллиниевского Тоби, как и его прототипа, валять дурака, вопить, впадать в приступы странного веселья. Также Феллини оставляет своей «модели» мрачную декадентскую внешность, «бедность до отвращения», жестокое детство, «собачью жизнь» и бесславную смерть от встречи с нечистой силой. «Матушка смеялась, когда порола меня», – с горькой усмешкой вставляет Тоби в скандальное интервью. Родительница книжного Тоби тоже порола сына «на совесть: выполнять свой долг всегда доставляло для нее величайшее наслаждение» [4, 342]. На этом, пожалуй, и заканчиваются прямые совпадения с текстом новеллы.

«Феллиниевский герой – это не характер, а способ существования, образ жизни, – пишет А. Базен. – поэтому режиссер может полностью определить героя, показав его поведение: походку, манеру одеваться, стрижку...» [1, 336]. Антипсихологический кинематограф Феллини идет глубже психологии, проникая в усталую, измученную душу Даммита, столкнувшуюся с таинственным, обесчувственным миром, в его замутненное, эйфорически искривленное сознание, границы которого «расплылись» – предмет эстетики и художественной практики художников абсурда и, в частности, сюрреалистов [2, 288-289]. Внешность Тоби Даммита настолько проникнута духом Эдгара По, что даже мрачные, философско-мечтательные черты лица писателя проглядывают в исполняющем Тоби британском актере Теренсе Стэмпе столь отчетливо, будто самого По взяли и загримировали под героя экранизации.

Лейтмотивом «Не закладывай черту своей головы» Эдгара По и киноверсии Феллини является трагедия отношений самоценной личности одиночки-эгоиста со страшным миром. А также ощущение то-

го, что человека повсюду сопровождает дыхание смерти. Типично романтические мотивы и темы новеллистики По, позаимствованные сюрреалистической «оптикой» Феллини – это урбанистическая тема (город как прототип ада), мотив расчленения человека, отделения фрагментов тела (в данном случае – головы), мотивы предсказания судьбы и встречи с нечистой силой и, наконец, тема сумасшествия и затуманенного алкогольно-наркотическими галлюцинациями восприятия мира.

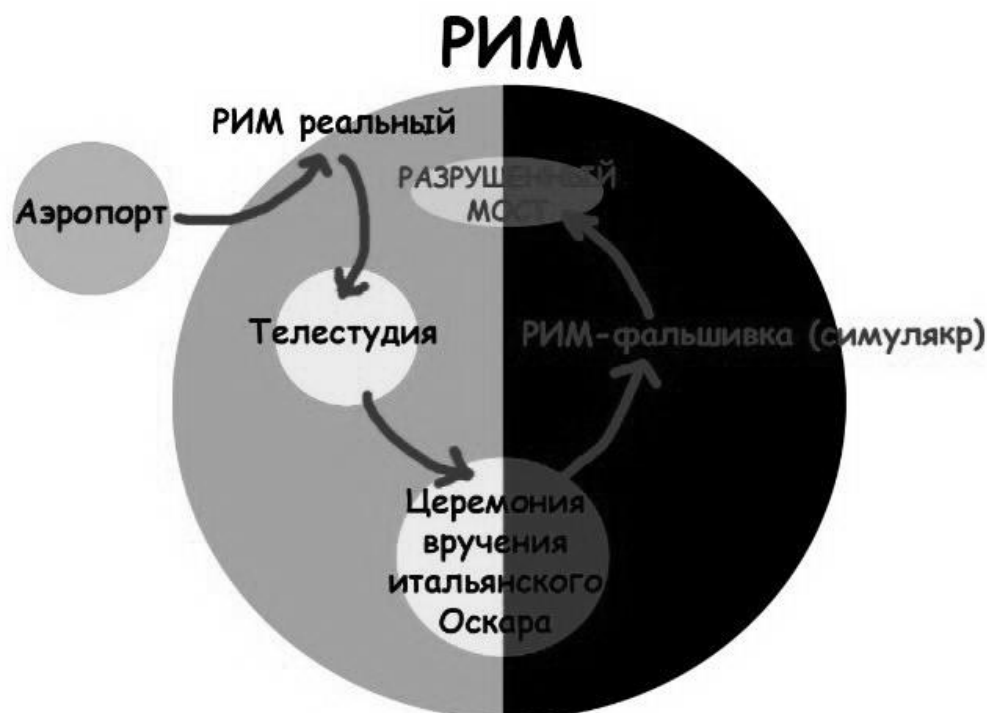
Особенно интересно в кинотексте Феллини реализуется типичная для романтизма идея «двойничества». Двойники (на уровне пространства, движения, природно-космических циклов, персонажей) формируют архитектонику абсурдного, визуально деконструированного мира, из которого герой неуклонно движется в плоскость небытия.

Что касается персонажей, то Феллини увлечен исключительно визуальным воплощением их «двоения», «драматургией поставленного под вопрос спасения души» [1, 332]. Женщина-гид в черном капюшоне, похожая на Смерть, повторится в чудаковатой посетительнице церемонии вручения итальянского Оскара, написавшей сценарий с жутким названием «Стащи свой склеп домой». Гламурная нимфетка с киностудии, которой Тоби спонтанно, отхлебнув из фляги, предлагает замужество, дублируется томной готической кинодивой, той, что заштампованным языком любовных драм будет убеждать смертельно усталого актера: «он больше не бродяга», с ним «та, которую он ждал». Профанированным двойником хмурого декадента Тоби является улыбчивый дублер в ковбойской шляпе, охотно позирующий перед камерами (не намек ли на романтических двойников из «Вильяма Вильсона»?).

В фильме Феллини «всё отражается во всём»: лицо Тоби – в стекле машины, везущей его из аэропорта в Рим; телезвезды студии и немолодые кинодивы с пышными формами – клоны одной и той же

поведенческой и речевой модели («Я так взволнована, что потеряла дар речи!» – картинно улыбаясь, лепечут они); увенчанные культурными лаврами идиоты-обыватели из шоу-биз-тусовки гротескно отражаются в комических сценках и в подсвеченных водах канала. Даже узкий длинный мостик над каналом, по которому не каждому под силу самостоятельно пройти на сцену за кинопремией, является легкой альтернативой псевдомосту – тому пределу, который отгорожен натянутой поперек дороги проволокой.

Для сюрреализма человек и мир, пространство и время текучи и относительно, все «искажается, смещается, расплывается» [2, 290]. Романтическое двоемирие в «эстетическом релятивизме» Феллини очень интересно решается пространственно (см. *Рисунок* «Пространственное решение художественного мира в фильме Ф. Феллини “Тоби Даммит”»).



Пространственное решение художественного мира в фильме Ф.Феллини "Тоби Даммит"

рисунок А.С. Ефимова

Сам город воспринимается как симулятивное пространство жизни. Обитающие в нём люди – механические куклы «общества спектакля» с приклеенными к лицам гримасами и вшитыми в голову штампами. Реальность Рима – «игра отражений», где бесконечно komponуются цитаты из текстов прошлого, где «всё указывает на всё, но не называет ничего». Рассказывая Тоби сюжет фильма, в котором предстоит сняться, продюсер смешивает жанры и мотивы, приплетает к декадентству евангельские сюжеты, к коммерческому успеху – социологический аспект и «загнивающую цивилизацию». Но у реального Рима есть суррогат – еще более жуткий, ничего не значащий. Это пустое пространство фальшивого города декораций. Оно заполнено мусором, сломанной техникой, фонарями, тупиками, безвкусно спроектированными кварталами, «обломками» культуры и жизни (вывески VINO, La Nuova, номер-«обманка» Феррари 14844), застывшими псами, овцами, людьми-манекенами. Единственный живой человек, встречающийся Тоби, – пьяница с поросычьим лицом.

Попадание из аэропорта в реальный Рим синтаксически подчеркивается эпизодом кругового движения около Колизея и блужданием автомобиля (с Тоби, продюсером и гидом) по его пыльным дорогам, где в смоге и жутком хаосе сконцентрированы люди, транспорт, техника и животные. Попадание в Рим-суррогат также характеризуется запутыванием в дорожном лабиринте. Причем путь в оба города открывается мотивом слепящего люминесцентного света (реальный Рим – вспышки от техники папарацци, Рим-симулякр – слепящий свет монтируемого прожектора). В обоих городах Тоби получает предупреждение о готовящейся для него игре с фатальным концом. Возле Колизея цыганка-предсказательница в ужасе отстраняется от руки Тоби, очевидно, прозревая скорую кончину героя. В Риме-симулякре некий человек с лицом в виде обезьяньей маски, сидящий на четвереньках в палатке, предупреждает, что мост рухнул, и рекомендует ехать в объезд.

И если Рим-оригинал маркируется в художественном мире дневным и вечерним временем суток, деформацией движения и отдельными моментами замирания движения, то город-декорация является исключительно ночным и абсолютно замороженным. Отдельные очаги динамики – вкрапления реальности столь абсурдной, сколь абсурдна гонка красного Феррари по городу вечного сна, где любое движение маркируется ограничивающими и запрещающими знаками, дорожной разметкой (стоп-линии, «сплошные», вертикальная разметка) и прорывающимися откуда-то криками: «Сумасшедший! Куда едет этот полоумный!? Мост рухнул!».

Тоби в какой-то степени воплощает образ революционера, интуитивно и самопроизвольно выбирающего дорогу в Рим как «символ экзистенциального освобождения» [3] – вне пределов: он едет по левой полосе (учитывая правостороннее движение), по сплошной, и этот путь видится ему прямым, вне объезда, что еще раз подтверждает доминирование «абсолютной альтернативы» в поэтике Феллини.

Подводя итог сказанному, отметим, что при моделировании художественного мира и сюжета своего фильма режиссер основывался не на логике и приемах повествования, а на принципе «свободных ассоциаций»; его кинотекст производит «впечатление сложной конструкции, подобной сну» [2, 291]. Классический рассказ о человеческих страстях, трагедии актера и человека, застрявшего между «игрой» и «реальностью» – один из вечных литературных сюжетов, которые можно бесконечно либерально адаптировать (*англ.* *liberally adapted*) для кино и всякий раз по-новому. Авторский первоисточник и художественная мифология Эдгара По являются полем формирования нефиксированных смыслов и своеобразным энергетическим сгустком, рождающим свободные ассоциации у режиссера и у зрителя «Тоби Даммита».

Список литературы

1. *Базен А.* Что такое кино: сб. статей. М., 1972. – 382 с.
2. *Борев Ю.Б.* Теория литературы. Т.4. Литературный процесс. М., ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – 624 с.
3. *Дзюмин Д.* Экранизация как текстопорождение: художественная мифология Эдгара По в фильме Федерико Феллини «Тоби Даммит» // Flicker: сборник киноведческих работ / Ред.-сост. Е. П. Барановская. Омск, 2009. – 204 с. Цит. по: <http://www.promegalit.ru/publics.php?id=363>.
4. *По Э.* Не закладывай чёрту своей головы / Стихотворения. Рассказы. Эссе. М., 1999. С. 341-349.
5. *Трофименков М.* Рецензия на киноальманах «Три шага в бреду / Histoires extraordinaires» на сайте rutracker.org. Режим доступа: <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=4193037>.
6. Экранизации произведений Э.А. По на сайте [FastTorrent.Ru](http://www.fast-torrent.ru). Режим доступа: <http://www.fast-torrent.ru/video/actor/edgar-allan-po/1.html>.
7. Электронный англо-русский онлайн словарь [Dic.Your-English.ru](http://dic.your-english.ru). Режим доступа: <http://dic.your-english.ru>; Англо-русский и русско-английский словарь (краткий) / Под ред. О.С Ахмановой, Е.А.М. Уилсон. М., 1989 – 1056 с.

«ПОХОРОНИТЕ МЕНЯ ЗА ПЛИНТУСОМ» ПАВЛА САНАЕВА И СЕРГЕЯ СНЕЖКИНА (КНИГА И ФИЛЬМ)

В феврале 2011 года Первый канал транслировал фильм 2008 года, снятый по мотивам повести Павла Санаева «Похороните меня за плинтусом», в котором слишком много расхождений с текстом, да и сама концепция произведения существенно изменена. Правда, стоит отметить, что создатели фильма сразу честно заявили, что их творение снято «по мотивам повести Санаева». Пожалуй, это единственное, что может оправдать столь вольное обращение с первоисточником.

После знакомства с книгой возникало ощущение светлой грусти, сострадания к героям – прежде всего к маленькому Саше, который выступал как повествователь и главное действующее лицо разыгравшейся семейной драмы; в фильме перед нами предстал совсем другой мальчик: его основная черта не стремление к свободе и соединению с мамой, а вредность и даже расчетливость. Павел Санаев всем сюжетом повести подводил к мысли о том, что в маленьком герое суровое бабушкино обращение не убило живую душу, идея фильма – иная: на похоронах Нины Антоновны перед нами предстает ее «достойный» преемник, деловито осведомляющийся у матери: «Когда вы с дядей Толей будете бабушкино имущество делить?»

Естественно, что режиссер-постановщик в экранизации предлагает свою трактовку художественного текста, создает по сути новое произведение, но нужно уважать и концепцию автора, и его труд. Тот Саша Савельев, который с нежностью и любовью рассказывал о своей Чумочке и просил ее: «Похорони меня за плинтусом», – куда-то пропал, хотя герой фильма первоначально вызывает сочувствие зрителя.

Специфика повествования в книге П. Санаева состоит в том, что его юный герой выступает и как нарратор, и как участник событий, и как лицо, структурирующее повествование. Произведение складывается как мозаика эпизодов жизни мальчика, лишенного радости и свободы и окруженного такими же несчастными людьми, однако сквозь драматичные сцены проглядывает ирония, которая дает новое освещение всей истории.

С. Снежкин из истории мальчика многое исключил: эпизод «купания» в цементе, отдых в санатории, все моменты, связанные с рыбалкой деда и его уходом из семьи, воспоминания Саши о праздновании дня рождения в Сочи, поход с бабушкой в Парк культуры. Несомненно, купюры объясняются форматом фильма. Зато в экранизации появился эпизод с открыванием багажника машины деда весьма оригинальным методом («карлик» просто помочился на замерзший на морозе замок); заострено внимание на пристрастии «карлика-кровопийцы» к выпивке, добавлена сцена неудавшегося побега героя к маме со шкатулкой и бабушкиной записочкой, что служит снижению образа ребенка.

Повествование в книге ведется из двух временных пластов: из настоящего Саши Савельева и из настоящего нарратора, который временами дистанцируется от ребенка и добавляет в рассказ элементы иронии, взрослые выражения, оценивает произошедшее с временной дистанции и с позиции рефлексирующего человека. Поэтому время в повести специфично: начинается она с рассказа девятилетнего мальчика о настоящем, в которое вторгаются истории из прошлого: «В школу я ходил очень редко. В месяц раз семь, иногда десять. Самое большое – я отходил подряд три недели и запомнил это время как череду одинаковых не запоминающихся дней. Не успевал я прийти домой, пообедать и сделать уроки, как по телевизору уже заканчивалась программа «Время» и надо было ложиться спать» [1, 34]. Стиль по-

вестования позволяет понять, что рассказчик видит изображаемые события из иного времени, поэтому и оценивает их не так однозначно, как мог бы это делать ребенок. В фильме все события охватывают всего лишь несколько дней, а мама Оля и ее муж показаны все время сидящими в кафе в ожидании момента, когда можно будет пойти и поздравить мальчика с днем рождения.

Сам образ мамы Чумочки в постановке С. Снежкина не столь привлекателен, как в книге: в сцене похорон бабушки поражает злобная реплика Оли в адрес сына, который хотел бросить горсть земли на гроб Нины Антоновны. Образ дяди Толи, действительно, больше напоминает портрет, нарисованный в воображении бабушки: грубиян, выпивоха, а в повести он не так однозначен.

Вероятно, и образ Саши не удался из-за того, что в фильме совсем не звучат его размышления о происходящем; а ведь именно наивность повествования добавляла особую прелесть повести П. Санаева; события показаны не в восприятии Саши, а объективно, извне. Стоит отметить, что достаточно точно воспроизведены многие монологи Нины Антоновны, показана ее способность разыгрывать своих домочадцев (в фильме есть сцена с расцарапыванием лица), Светлана Крючкова исполняет роль весьма убедительно: она и пугает, и вызывает жалость, смешанную с презрением. Но это не героиня повести П. Санаева, который был возмущен трактовкой С. Снежкина: «Но нельзя же так сильно менять не просто акценты – сам дух повести. Ведь бабушка в книге – и клоунесса, и тиран, и хохотушка, и деспот, и домашняя актриса. А в фильме Снежкина всё подано очень однобоко. Он убрал весь позитив, и в итоге получилась сплошная чернуха» [2].

В повести «Похороните меня за плинтусам» присутствует несколько субъектов повествования: основной нарратор – Саша Савельев, в наррации которого проявляется две ипостаси: наивный ребенок и рефлексирующий взрослый; бабушка Нина Антоновна, трактующая

историю своей жизни как серию утрат и предательства со стороны близких; дед, сочувствующий своей супруге и страдающий от ее трактовки событий; Оля – мать Саши и нелюбимая дочка Нины Антоновны, робко корректирующая резкие и негативные оценки событий, предложенные матерью; «карлик», дядя Толя, супруг Оли, стремящийся трезво оценить ситуацию. Мнения Саши и деда во многом сформированы под влиянием концепции событий, предложенной бабушкой, хотя мальчик противится многим выводам Нины Антоновны. Позиция дяди Толи демонстрирует объективный взгляд со стороны. Экранизация Снежкина лишена этой многоголосицы мнений, поскольку кино как объективное искусство дает внешнюю картину происходящего, режиссер не стал использовать прием закадрового голоса, который мог бы подчеркнуть разницу в оценке событий главного героя и бабушки.

Нарратор в произведении П. Санаева – сложный тип повествователя, в котором соединяются две ипостаси: наивная и рефлексивная; их сочетание создает особую наррацию, способствующую одновременно комической и серьезной трактовке событий, двойному взгляду на все происходящее: детскому и взрослому. За счет введения в композицию повести точек зрения на одни и те же события разных героев (а их мнения часто совершенно противоположны) достигается полифонизм звучания произведения, являющийся распространенным приемом в литературе XX века. «Во всех словесных проявлениях персонажей, однако, присутствует и доля нарратора, который подбирает слова героев и, в случае косвенной и несобственно-прямой речи, передает их, в большей или меньшей степени подвергая их нарраториальной обработке» [3, 44].

Специфика речи повествователя – ироничность, скорее свойственная взрослому человеку, а не ребенку: «Когда я вернулся к месту трагической гибели чайника, бабушка уже собрала в совок осколки и

высыпала их в мусоропровод» [1, 16]. Такая насмешливость не характерна для мальчика, который находится в состоянии постоянного опасения и страха. Получается, что в дискурсе Саши совмещены точки зрения и ребенка, и того взрослого, который вклинивается в повествование. Это воплощение двойного видения нарратора, выступающего одновременно и как участник событий (мальчик), и как повествователь, оценивающий всё произошедшее из настоящего.

Средствами кино эту ироничность и двойственность восприятия передать не удалось, поэтому все происходящее дано в однозначной оценке – как семейный деспотизм, и зрителю не дано услышать звучащую в тексте Санаева насмешку и даже сочувствие по отношению к Нине Антоновне, так как все комментарии, придававшие повести особую прелесть, в фильм не вошли.

Своеобразная исповедальность повествования П. Санаева не отражена в экранизации, поэтому образ мальчика так однобок и упрощен; Саша Савельев из повести был способен давать себе критическую оценку, он часто комментировал свои поступки, отмечал, что вынужден притворяться, скрывать свою любовь к маме, говорить и делать то, что приятно Нине Антоновне: «Бабонькой я звал бабушку редко и только если мне нужно было что-нибудь выпросить. Обнять же ее мне казалось чем-то невозможным. Я не любил ее и не мог вести себя с ней, как с мамой» [1, 204 – 205].

Воссоздание атмосферы всеобщего неблагополучия, пространства конфликтности, вероятно, было основной целью режиссера, тогда как задачи писателя, несомненно, шире и серьезнее: изобразить сложность человеческих взаимоотношений, показать разные стороны человека, дать сложную систему психологических оценок.

Основной акцент в экранизации сделан на сцены семейного деспотизма, хорошо показана двойственность деда, который и сочувствует дочери, и подпадает под влияние своей жены, ненавидящей Олю.

Но все же это не воплощение повести Павла Санаева «Похороните меня за плинтусом», а произведение о жестокости отношений в семье, где каждый занят в основном своими переживаниями, где родители и дети не слышат и не любят друг друга, где дух меркантильности калечит даже маленького ребенка. Хотелось бы, чтобы и название у фильма было иное, так как наивные зрители ожидали от экранизации большего.

Несомненно, что книга П. Санаева много глубже фильма С. Снежкина, в ней нет той односторонней трактовки образов героев, которая дана в работе режиссера; фильм упрощает конфликт, а персонажей лишает той многогранности, которая присуща самой жизни.

Список литературы

1. *Санаев П.* Похороните меня за плинтусом: роман [Текст] / Павел Санаев. — М.: Астрель: АСТ, 2009.
2. Павел Санаев: «Сняли ниже «Плинтуса»!» Автор бестселлера 2000-х – о фильмах, книгах и вкусах [<http://www.aif.ru/culture/person/15692>. Последний доступ 15.09.2014].
3. *Шмид В.* Нарратология [Текст] / Шмид В. — М.: Языки славянской культуры, 2003.

ПОЭТИКА ВИЗУАЛЬНОГО ОБРАЗА ОФЕЛИИ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ (В ЖИВОПИСИ И КИНЕМАТОГРАФЕ)

Героини шекспировских пьес – Джульетта, Офелия, Миранда – на протяжении столетий остаются любимыми «моделями» многих художников. Количество свободных живописных интерпретаций этих образов значительно превосходит число собственно иллюстраций к произведениям Шекспира, и к настоящему моменту можно говорить о сформировавшейся иконографии шекспировских героинь в изобразительном искусстве. Существенный вклад в ее развитие внесли художники-прерафаэлиты: «Офелия» и «Мариана» Джона Эверетта-Милле – лишь малая часть всемирно известных картин, воспевающих красоту, обаяние и внутреннюю силу женских персонажей пьес Шекспира. Многие из английских живописцев этого периода возвращались к любимым героиням неоднократно, переосмысляя их образы и внося новыe нюансы и акценты – например, Джон Уотерхауз в разные годы создал несколько портретов Офелии.

Пик интереса к шекспировским текстам вообще и его героиням в частности в европейской живописи приходится на середину XIX века и отчасти совпадает с развитием романтизма в искусстве. Больше всего романтиков привлекала возвышенная и трагичная история Офелии – ее одиночество, отвергнутая любовь, безумие и внезапная, окутанная покровом тайны смерть. Визуальная репрезентация Офелии в живописи XIX века испытывала на себе большое влияние сценического решения этого образа, диктовавшего обязательные для облика героини детали – белое платье свободных очертаний, распущенные волосы, украшенные цветами; отрешенный или полный смятения взор. Именно такой предстает Офелия в исполнении Мэри Кэтрин

Болтон (театр Друри-Лейн, постановка 1813 года), запечатленной в сценическом образе на гравюре неизвестного художника. Это одно из самых ранних изображений Офелии, и оно представляет тот набор клише, которые будут преобладать в изобразительном искусстве на протяжении столетия.

На некоторых картинах девушка держит книгу («Минутка для размышления, или Офелия», Пьер-Огюст Кот, 1870; «Гамлет и Офелия», Хью Мерль, 1879; «Офелия», Томас Фрэнсис Дикси, 1864) или письмо («Гамлет и Офелия», Данте Габриеле Россетти, 1858; «Офелия», Джозеф Северн, 1862). У героини могут быть бусы («Офелия», Томас Фрэнсис Дикси, 1861), крестик на груди (Гудвин Льюис, 1864), пояс («Первое безумие Офелии», Данте Габриеле Россетти, 1868; «Офелия», Генри Нельсон О'Нил, 1874); накидка («Офелия, плетущая венки», Ричард Редгрейв, 1842) и даже поясная сумка («Офелия», Джон Уильям Уотерхаус, 1889, «Смерть Офелии», 1872, Жан-Батист Бертран). Все эти детали, варьирующиеся в зависимости от вкуса и фантазии художника, отражают, скорее, викторианское представление о характере и облике Офелии, нежели попытки воспроизвести подлинно шекспировский образ.

Единственный элемент художественного мира Офелии, неизменный для всех ее живописных изображений и напрямую соотносящийся с текстом трагедии – цветы. Хрупкая красота Офелии, ее безумие, внезапная смерть – все это находит выражение в особой «флористической» риторике пьесы, которая легко переводится на язык живописи и органично вписывается в визуальный ряд портретов Офелии. Тесную связь героини с природой и ее прекраснейшими созданиями подчеркивают слова королевы, бросающей цветы на могилу: «Красивые – красивой», пожелание Лаэрта: «И пусть из этой непорочной плоти // Взрастут фиалки!», и скупая реплика священника во время похорон: «А ей даны невестины венки, И россыпи девических

цветов». Бессвязные реплики обезумевшей Офелии пронизаны аллюзиями, которые отсылают и к придворному языку цветов, и к фольклору – народным поверьям и песням.

Близость Офелии к природе, с одной стороны, помогает подчеркнуть безыскусность, душевную простоту и хрупкость героини, противопоставить ее мир мрачному, полному страшных тайн Эльсинору, с другой – подчеркивает трагизм ее одиночества и предрекает грядущую гибель. Роль цветочных образов в пьесе постепенно возрастает, достигая кульминации в эпизоде гибели девушки:

Туда она пришла, сплетя в гирлянды
Крапиву, лютик, ирис, орхидеи...
Она старалась по ветвям развесить
Свои венки; коварный сук сломался,
И травы и она сама упали
В рыдающий поток.

Эта сцена представляет собой неразрешимую загадку, по настоящему день занимающую критиков, историков литературы, театроведов. Многие из них пытались раскрыть тайну смерти героини – были это несчастный случай, как следует из слов королевы, самоубийство, как полагали могильщики и священник, или даже убийство [2-6]. Однако «сенсационные» предположения подобного характера в корне противоречили тому живописному образу, который на протяжении столетия формировался в западноевропейском искусстве. Романтики предпочитали изображать Офелию в последние минуты жизни отчаявшейся, скорбящей, но осененной предчувствием близкого освобождения. В трактовке многих художников Природа, как ласковая мать, которой по воле драматурга не было рядом с героиней в моменты страдания, принимает Офелию в свои объятия, баюкает на волнах реки, окутывает цветочным облаком и дарит забвение. Отрешенной, почти безмятежной предстает героиня на картинах Артура

Хьюза (1863-64), Уотерхауза, Жюля Жозефа Лефевра (1890), Альфреда Стивенса (1867), К.Ф.В. Траутшольда (1867), Ричарда Редгрейва.

В числе художников, запечатлевших Офелию, есть поистине великие творцы – Делакруа, Курбе, Данте Габриэле Россетти, Джон Эверетт Милле, однако русских имен в этом списке практически нет. Вторая половина XIX века в истории русской живописи ознаменовалась, в первую очередь, появлением «Товарищества передвижных художественных выставок», представители которого противопоставляли себя академическому искусству. Среди передвижников числились два брата Маковских – Владимир и Николай, создавших немало шедевров в реалистической манере, тогда как третий представитель этой творческой династии, Константин, тяготел, скорее, к академическому стилю. Он был одним из немногих русских художников, создавших свою версию образа Офелии.

Константину Егоровичу Маковскому, певцу женской красоты, были не чужды сентиментальные и романтические настроения. В его творчестве большое внимание уделялось историческим и экзотическим сюжетам, жанровым сценам, картинам боярского быта, но на первом месте для художника всегда были женские портреты. Образы элегантных дам, цветущих русских барышень, темпераментных итальянок и томных восточных красавиц составляют значительную часть наследия Маковского. Литературные образы также привлекали художника – среди его произведений можно найти изображение лермонтовской Тамары, шекспировской Джульетты, однако Офелия оказалась для Маковского объектом более пристального интереса – ее образу посвящена целая серия из трех картин. Один из портретов находится в Самарском художественном музее, второй – в Государственном Русском музее, местонахождение третьего в настоящее время неизвестно.

Практически в один и тот же период с Маковским к трагедии Шекспира «Гамлет» обратился Михаил Врубель (три рисунка «Гамлет и Офелия», 1883, 1884 и 1888 гг.). В его серии изображений Офелия всегда остается на втором плане, лишь дополняя и оттеняя образ Гамлета, обаятельного и не лишённого искры лукавства в одной версии (1883) и мрачного, почти демонического в другой (1888).

Маковский же предпочел сосредоточиться на образе героини, выбрав для своих картин не представленный в тексте трагедии, но популярный у западноевропейских художников эпизод, предшествующий смерти Офелии. Все три варианта Маковского изображают девушку на лоне природы, неподалеку от воды; ее наряд нарочито небрежен и лишен стилистических примет какой-либо эпохи; волосы украшены цветами, и в руках Офелия сжимает охапку цветов и трав. Художник добавляет ряд деталей, не коррелирующих с текстом пьесы – на двух картинах платье девушки подпоясано грубой веревкой. На третьей девушка представлена в ожерелье из крупных белых бусин, которые соскальзывают с разорванной нити, красноречиво напоминая и о потере любви, и о грядущей гибели.

Цветы, украшающие волосы и платье героини, различны на всех трех картинах, и символически указывают на разные этапы разворачивающейся драмы. На картине 1884 года Офелия, стоящая в воде, окутана подвижным цветочным облаком из полевых и луговых цветов – ромашек, васильков, зверобоя. Диагональному вихрю этого пестрого и многоцветного орнамента параллельна линия колосьев, играющих роль перевязи на платье девушки. Восходящие потоки цветов, которым вторят гибкая осока у ног девушки и нитка разорванных бус, создают иллюзию движения вокруг фигуры Офелии, преодолевая статичность ее позы. Фоном для этой сцены служит темный и мрачный лес, в глубине которого просматривается зловещий силуэт Эльсинора. По контрасту с ним образ Офелии кажется сотканным из света и воз-

духа, а неспешная и неглубокая река у ее ног не создает впечатления угрозы или опасности. Скорее, сама Офелия похожа на дух воды – ундины или русалку, и одновременно, благодаря богатому цветочному убранству – на Флору. Схожая трактовка образа встречается и в западной живописи – например, у Лефевра, который также представил Офелию заходящей в тихие воды лесного озера с охапкой полевых цветов.

Вторая версия портрета Офелии в исполнении Маковского лишена детализированного, прописанного фона – за спиной героини лишь холодный сумрак, придающий ее лицу болезненную бледность, а платю бледно-голубой оттенок. Здесь нет ни солнечных лучей, ни приветливого блеска речной глади, героиня словно погружается в вечерний туман, поднимающийся над невидимой поверхностью водоема. Ее собственное полупрозрачное одеяние кажется сотканным из холодной дымки; оно плавно перетекает в воды реки, чтобы, «тяжело упившись», увлечь девушку на дно. Острые листья осоки тянутся к обнаженным, безвольно опущенным рукам Офелии. В руках она держит гирлянду из речных цветов – кувшинок, лотосов и водяных лилий, визуальное слишком тяжелых и крупных для венка или букета, а потому создающих дополнительный груз для отрешенной, отказавшейся от борьбы героини. Веревка вместо пояса красноречиво свита в петлю и завязана узлом, а осенние листья в темных спутанных волосах Офелии указывают на угасание природы и необратимую смерть.

Третья картина Маковского с изображением Офелии является самой мрачной и трагичной. На ней изображена девушка, стоящая на берегу реки с охапкой трав и растений. Хаос, раскол в душе и сознании героини художник подчеркивает при помощи этой выразительной детали – Офелия держит в руках вырванные с корнем сорняки, готовые облететь одуванчики, отцветшие сухие стебли, которые нельзя назвать ни венком, ни букетом. Решительным жестом она отводит

от себя высокую осоку, готовясь шагнуть в холодную воду (ни в одной из версий Маковского не изображены ивы или кустарники по берегам рек – тем самым версия о несчастном случае и обломившейся ветке автоматически снимается). Как и «букет», веночек на голове Офелии состоит из грубых и колючих на вид растений, невольно вызывающих ассоциации с терновым венцом. Над фигурой Офелии возвышается темная громада Эльсинора, мимо которого по закатному небу бегут рыжие рваные облака. Неяркое осеннее солнце бросает скупые лучи на разорванное платье и бледную кожу девушки. От воды поднимается холодная дымка, готовая поглотить последние искорки тепла и принять тело бедной Офелии.

Атмосфера всех трех картин и поэтика женского образа в них сближает портреты Офелии с другим, более ранним полотном Маковского – «Русалками» (1879). Томные девушки с распущенными волосами, плетущие венки на берегу реки, мрачноватые краски ночного пейзажа, серебящаяся в свете луны водная зыбь – на фоне этих «созвучий» с портретами Офелии сама героиня на них выглядит лишь отсоединившейся от сонма водяных духов ундиной, заплывшей в тихую заводь, чтобы предаться воспоминаниям о прошлой жизни. Намеки на суицидальное настроение Офелии, особенно в третьей версии Маковского, соотносятся с мифологической историей русалок в славянской культуре: нередко в их число попадают самоубийцы, утопившиеся из-за несчастной любви [1, с. 463].

Еще один мифологический прототип образа Офелии у Маковского – Флора, богиня цветения и растительности. В западноевропейской живописи ее чаще всего изображали молодой девушкой в светлых одеждах, с букетом в руках, цветами и травами в распущенных волосах. Среди классических примеров этого образа – творения Боттичелли, 1477-78, Тициана, 1515, Рембрандта, 1634, но и художники XIX века не обошли Флору своим вниманием. Так, свои варианты

предложили публике Джон Уильям Уотерхауз в 1890 году, Фердинанд Келлер в 1883, Эвард Берн-Джонс в 1885, Эвелин де Морган в 1894. В западноевропейской иконографии образа Офелии есть черты, сближающие ее с Флорой – тесная связь с природой, неизменная цветочная атрибутика, живописно распущенные волосы, отрешенный взгляд, юное задумчивое лицо.

Константина Егоровича Маковского тоже привлекала возможность соединить на одном полотне яркие краски природы и прелесть женского лица, поэтому живописный «типаж» Флоры представлен в его творчестве большим количеством разных вариаций. «Вакханка», «Девушка в костюме Флоры», «Русская красавица», «Портрет серблянки», 1876, «Украинка», 1884, «Головка девочки», 1889, «Девочка в поле», «Девушка в венке» – лишь некоторые из многочисленных портретов Маковского, представляющих женские образы не в парадной или академической манере, присущей его «заказным» работам, а в живом и естественном виде – на фоне природы, в красочных нарядах и с небрежными прическами. В этом ряду портреты Офелии кажутся отчасти продолжением волновавшей художника темы женской красоты, однако в них отражается стремление творца глубже проникнуть в тайны души, обойти шаблонные требования салонного искусства и передать в красках всю силу трагического переживания героини. Хотя изображения Офелии в исполнении Маковского не отличаются оригинальностью трактовки и во многом повторяют английские и французские версии сюжета, они являются связующим звеном между русским и западноевропейским искусством и представляют важный этап рецепции Шекспира в России.

Живописные вариации на тему Офелии позволяют заметить, что для художников образ шекспировской героини постепенно утрачивает связь с текстом и сценической традицией, обретает самостоятельность, мифологизируется. Офелия становится своего рода проекцией

романтических фантазий, воплощением идеальной женственности, неразрывно связанной с тайной, страданием и смертью.

Распространение кинематографа способствовало и обогащению иконографии шекспировских героев, в том числе Офелии. Однако в экранизациях пьесы «Гамлет» образ девушки неизбежно отступал на второй план, в тень заглавного персонажа, в отличие от живописи, где художники стремились сделать ее главной героиней своего произведения. При этом многочисленные экранные образы дочери Полония существенно различаются, не складываясь в единый портретный и характерный канон: так, томная и чувственная Офелия Марианны Фейтфул (Рис. 1) контрастирует с болезненно-страстной Офелией Хелены Бонем-Картер (Рис. 2) или по-викториански сдержанной Офелией Кейт Уинслет (Рис. 3).



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3

Как в русской живописи, так и в российском кинематографе интерес к шекспировской теме можно назвать довольно умеренным: по настоящий момент единственной экранизацией пьесы «Гамлет» остается постановка Козинцева с И. Смуктуновским в главной роли. Об-

раз Офелии в этой киноверсии был воплощен юной Анастасией Вертинской, для которой эта роль стала одной из первых, и одновременно знаковых в карьере. Советские зрители увидели на экране хрупкую, инертную, погруженную в себя Офелию, напоминающую марионетку в руках отца и других окружающих ее людей. Визуально этот образ далек от живописной традиции, и никак не связан с наметившимся в работах Маковского канон; Офелия Вертинской – утонченная блондинка с полупрозрачной кожей, лишенная темперамента и надрыва своих предшественниц из живописи и современниц из западного кинематографа. Как и в изобразительном искусстве, в кинематографе российские творцы предлагают оригинальное прочтение шекспировского образа, обогащая мировую традицию его трактовки и одновременно полемизируя с ней.

Список литературы

1. Мифологический словарь (1990) / Гл. ред. Мелетинский Е.М. М. 672 с.
2. *Harris, Arthur John*. "Ophelia's 'Nothing': 'It is the false steward that stole his master's daughter.'" *Hamlet Studies* 19.1-2 (Summer-Winter 1997): 20-46 (король-убийца)
3. *Jenkins, Ronald Bradford*. "The Case Against the King: The Family of Ophelia vs. His Majesty King Claudius of Denmark." *Journal of Evolutionary Psychology* 17.3-4 (Aug. 1996): 206-18.
4. *Loberg, Harmonie*. "Queen Gertrude: Monarch, Mother, Murderer." *Atenea* 24.1 (2004): 59-71. *Academic Search Premier*.
5. *Ratcliffe, Stephen*. "What Doesn't Happen in *Hamlet*: The Queen's Speech." *Exemplaria* 10 (1998): 123-44
6. *Teker, Gulsen Sayin*. "Empowered By Madness: Ophelia In The Films Of Kozintsev, Zeffirelli, And Branagh." *Literature Film Quarterly* 34.2 (2006): 113-119.

**ПОЛЕ САКРАЛЬНОГО КАК ОСНОВА МИФИЧЕСКОГО
В ФИЛЬМЕ ДЖУЗЕППЕ ТОРНАТОРЕ
«ЛУЧШЕЕ ПРЕДЛОЖЕНИЕ»**

... ибо каждое преступление – это избыток сил
М. Волошин из книги «Статьи о революции»

Потенциальность, заключенная в мифе в качестве некоего творческого ресурса, позволяет создавать не только бесконечные «переложения», интерпретации, но и не прекращать поиски разгадки вдохновляющего начала в мифе. Мифологичное моментально угадывается в любом хоть сколько-нибудь искреннем художественном высказывании. Уже первые кадры фильма «Лучшее предложение» вызывают в воображении аллюзии на тему знаменитого сюжета о Пигмалионе и Галатее, Далиле и Самсоне. Мужчина и женщина – кто они друг для друга? Только ли субъект и объект творческого преобразования, или все намного глубже? Но это лишь одна из множества мыслей.

Так или иначе, сам факт «обнаруживаемости» мифа в современных киносюжетах заставляет искать причину их неустранимой связи, оставляя за рамками ставшие уже привычные разговоры о постмодернистском дискурсе. Взгляды известнейших мыслителей двадцатого столетия позволяют прийти к мысли *о чем-то общем, лежащем в основе мифа*, содержащем в себе креационистское зерно в форме онтологической амбивалентности и принципиальной незавершаемости, недостигаемости, длительности. В результате чего суть мифа так и не удалость окончательно высказать именно в силу такой его природы.

В разное время З. Фрейд, М.И. Стеблин-Каменский, М.М. Бахтин, Ж. Батай обращались к понятию «сакрального» как священного, первоистинного с неотчуждаемой полярностью. Жан Бодрийяр и Рोजе Кайуа предложили иное понимание, вдохновив и обогатив его собственными идеями о «симулякре» и «объективной идеограмме». Нельзя не увидеть соответствие между этими мыслями и представлениями Жака Лакана об «объекте *a*» как определенном остатке символизации при становлении субъекта. Чувства страха, тревоги, трепета перед непостижимым близки каждому человеку и сигнализируют о присутствии чего-то истинного, реального в окружающих вещах и происходящих событиях, чья неуловимость, «несхватываемость» вводит нас в замешательство, завораживает и не отпускает. Так механический андроид «Вакансона» становится для героя фильма чем-то большим, нежели простая метафора самого Верджела Олдмана.

Именно поэтому не имеет смысла четко очерчивать конечные представления о сущности организующего миф начала. Более верным представляется лишь в нескольких штрихах обрисовать некие общие точки «проявления» мифологического в человеческом бытии. Нужно особо подчеркнуть – миф нельзя свести к какой-либо функции или набору функций, как, например, толкование законов природы «немогущим» сознанием первобытного человека. Мифом руководит некий общебытийный закон, стимулирующий поддержание непрекращающегося интереса человека к себе, миру своих желаний и окружающему миру.

Главный герой фильма Джузеппе Торнаторе «Лучшее предложение» Верджел Олдман – аукционист, оценщик антиквариата и предметов искусства. Он ведет уединенный образ жизни. Единственным его другом становится его же напарник. Вместе они совершают сделки по скупке на аукционе картин-подлинников, которые Верджел, имея к ним доступ и обладая имиджем самого опытного знатока

живописи, оценивает как дорогостоящие подделки, что соответственно снижает их реальную стоимость. Все остаются в выигрыше.

За время своей деятельности Верджел заработал немало денег и выстроил богатый дом, обставленный с неподражаемым изяществом и вкусом. Но в этом огромном доме у него, мужчины, которому уже далеко за 60, больше никто не живет. Он одинок и компанию ему составляют особенные женщины – образы с портретов знаменитых художников, которые он с завидной методичностью коллекционирует и прячет за толстой дверью с кодовым замком. Он проводит в их окружении долгие вечера, уединившись после работы. В портретах он находит ту Единственную Идеальную Женщину, которой может восторгаться. Женщина, вознесенная на пьедестал недостижимости, созданная воображением, – единственная, на которую он может смотреть прямо и общаться, не стесняясь.

Помимо ворчливости, дотошной педантичности, вспыльчивости, Верджел приобрел странную привычку носить перчатки – подобное поведение может быть определено диагнозом обсессивно-компульсивного невроза: все должно быть «так и не иначе». Верджел не пробует пирога, испеченного шеф-поваром по случаю дня рождения (по изысканному рецепту эпохи Возрождения) потому только, что не пришло положенное время. Он точен во всем. Дистанция от объектов желания – вот то, что раскрывает его отношения с миром. Страх, который вызывают в нем предметы внешние, пугающие, объекты желанные, заставляет обращаться с ними опосредовано, через различные «обходные маневры» (перчатки, отговорки, установку четких правил), то есть через ритуал.

Известно, что ритуал или обряд – неотъемлемый элемент мифологического мышления. Все эти формы «опосредования» возникали как реакция на внешний, желанный объект, тот самый объект, который можно, например, представить через метафору «табу». Табу об-

ладает основной характеристикой сакрального, что заключается в его амбивалентной природе. Природа эта в нашем привычном представлении репрезентирована в форме бинарных оппозиций: вожделенного и запретного, святого и грязного. Эти оппозиции оказываются включенными в объект, предмет-табу в качестве не взаимоисключающих, а взаимодополняющих, что создает некоторое мерцание смыслов, раскачивая само понятие «запретного плода», делая его заведомо не поддающимся окончательной детерминации, и, вследствие чего, – постоянно влекущим.

Издравле страх табу преодолевался широким спектром церемониала, что очень близко и для современного невротика[13]. Вся объяснительная система в данном случае оказывается пугающе причудливой, если не сказать вычурной, «притянутой за уши» сложной субъективностью страдающего.

Главное свойство табу – способность раздражить амбивалентность человека и пробудить в нем искушение. Церемониал создается, чтобы опосредовать опасное вирулентное воздействие табу при желанном и необходимом, вынужденном контакте с ним.

Предмет желания Верджела – не картины. Они лишь источник наслаждения, что не одно и то же. Желает он «женщину», Женщину с большой буквы, несуществующую, так как единой ее нет, есть только множество женщин на картинах, игривые, многозначительные, таинственные взгляды которых привлекают его внимание. Вёрджел ищет эту женщину и, кажется, находит ее в своей таинственной клиентке Клэр.

В современном философском дискурсе уже давно подвергли критике восприятие женственности как маркированности полом в качестве альтернативы мужскому. Женское, женственность отменяет любое понятие пола. Пол целиком остается в рамках мужской логики, которая параллельна женской в том смысле, что они не пересекаются.

Женственность определяется системой видимостей, или, если воспользоваться определением Жана Бодрийяра, симулякров. Женское – соблазняет постольку, поскольку никогда не оказывается там, где мыслится. «... Мужскому, как глубине противостоит даже не женское как поверхность, но женское как неразличимость поверхности и глубины», - говорит Бодрийяр. Подлинна женщина или поверхностна – по сути дела, это одно и то же. Такое можно сказать только о женском. В противовес женскому, мужское знает надежный способ различения и абсолютный критерий истинности. Мужское определено, женское неразрешимо[3].

В этом смысле «Лучшее предложение» прекрасно демонстрирует столкновение двух данных логик, режиссер облакает эту диалектику в формулу тревоги. Загадка Клэр, обратившейся к Верджелу, однозначно не вписывается в свод его правил, она однозначно опасна, но именно поэтому становится его роком, его судьбой, завораживая тайной. Отношения Верджела и Клэр напоминают раскачивающийся маятник: в душе Верджела то приступы ярости, то романтическая очарованность и заинтересованность, то разочарование, то воодушевление. Но самое важное, что он никогда не остается равнодушен.

Клэр Ибитсен, молодая девушка, обращается к аукционисту за помощью в оценке имущества, доставшегося ей в наследство от умерших родителей. Этот заброшенный дом, полный антиквариата, картин, сам по себе оказывается шкатулкой с сюрпризом. Вся атмосфера фильма наполнена особым напряжением, затягивающим в свое пространство все глубже, так, что невозможно оторваться. Поиск тайны постоянно сопряжен с чувством страха, с приближением собственной смерти, личного разрушения. Чем ближе оказывается счастье Верджела, тем резче он сталкивается с невозможностью его осуществления.

Сюжетом кинокартины движет основной мотив – замороженность внешним пространством. Визуальный ряд в данном случае играет главную роль, он помогает создать особое мифологическое пространство и время. Ведь пространство в мифе не дискретно, оно текуче, оно не локализовано в каком-то отдельном месте на карте. Часто это выглядит как пересекающиеся миры, существующие вне профанного, то есть синхронного времени [12]. Мы не знаем, что это за город, в каком его месте находится дом, где разворачиваются основные события. Да и упомянутые Пражская площадь, кафе «День и ночь» едва ли в контексте фильма обладают характером «реальной действительности». Это всего лишь артефакт, остающийся у Верджела как источник постоянного «расшатывания» его вселенной.

Итак, пространство здесь «выходит на первый план». Идеи Роже Кайуа о *соблазне пространством* уже давно оказали влияние на развитие представлений об основополагающих мотивах человеческой жизни. В статье «Мимикрия и легендарная психастения» разъясняется непреложный закон о непрерывности существования человека и природы. Человек вписан в окружающий мир наравне со всем остальным. И эта *вписанность*, быть может, в качестве следов восприятия сохранилась в процессе фило- и онтогенеза в ментальности каждого человека, каждого живого существа как всеобщий закон существования. При психастении человек испытывает ощущения близкие к успокоению и расслаблению жизни, похожие на растворение и исчезновение самой жизни, отчуждение от себя как от личности, вызывающие трансгрессию человеческого я «по ту сторону» существования. Через слияние с пространством происходит обезличивание. На вопрос «где вы находитесь?» шизофреники неизменно отвечают: «Я не знаю, где я, но не ощущаю себя в том месте, где нахожусь». Умалишенным пространство представляется некой пожирающей силой. Оно преследует их, окружает и поглощает как огромный фагоцит, в конце концов, вставая на их место» [6].

Вдохновленный этой мыслью Жак Лакан продолжает ее развитие. В своем выступлении 1949 года по поводу озвученной им ранее идеи, коротко сформулированной в тексте «Стадии зеркала»[10], Лакан рисует образ ребенка, еще не способного овладеть собственными членами, скоординировать свои движения, управлять своим телом, но уже способного очароваться собственным образом в зеркальном отражении. Он пленен собой, но в тот же момент и расщеплен. Он целостен и совершенен, но ограничен только как воспринятый извне некий другой. Происходит, выражаясь словами Лакана, *удвоение реальности*. Именно это самое первое «я», этот первый образ становится матрицей для дальнейшего становления субъекта «в диалектике идентификаций с *другим*» в языковой среде. Игра и язык, сознательный поиск эротического наслаждения и сознательное преобразование труда в получение удовольствия – вот что выделяет человека среди других особей животного мира.

Мифологический миметизм включен в одержимость пространством в его дереализующем действии. Таким образом, человек оказывается выброшен за грань своего телесного самоощущения в пространство, переживаемое как потустороннее в отношении к привычной действительности. И здесь возникают мысли о столкновении с *желанием трансгрессии*, которая возможна в связи с определенными условиями некоего преодоления привычного, будь то эротический экстаз или смерть, характеристикой которых в обоих случаях оказывается излишество. Толкает человека на это органическая недостаточность его природной реальности. Так, захват пространства, присвоение пространства оказывается попыткой добрать, довершить свою реальность, острое чувство нехватки которой неизбежно в силу человеческой сущности. Человек взял под контроль свои «страсти», желания, но вместе с этим лишился умиротворенности животного, не знающего разрыва с реальным и воображаемым.

В истории Верджела все очень наглядно. Он захвачен не просто пространством, он захвачен не просто женским образом, а женственностью как таковой, в ее бодрияровском воплощении «обманки». Женщина становится тем потусторонним, параллельным миром, куда его влечет неизбежность. Зритель заранее предполагает трагическую развязку фильма. Это мистическое ощущение догадки продиктовано именно теми законами, которые обосновывают само существование мира в целом. Субъект заранее готов к соблазну. В случае Верджела можно сказать, что ему были дарованы достойные соперники в этой жертвенной игре, где, *как всегда*, все было вдохновлено поисками своего собственного идеала, своей недостающей частицы.

Список литературы

1. *Батай Жорж*. История глаза. М., 1999.
2. *Батай Жорж*. Из «Слез Эроса»//Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб., 1994.
3. *Бодрийяр Жан*. Соблазн. М., 2000.
4. *Волошин М*. Статьи о революции. М., 1991.
5. *Кайуа Роже*. Богомол// Миф и человек. Человек и сакральное. М.,2003.
6. *Кайуа Роже*. Мимикрия и легендарная психастения// Миф и человек. Человек и сакральное. М.,2003.
7. Классификация подходов к изучению мифа// http://paperhermit.wordpress.com/2009/04/18/myth_classif/. Дата обращения на ресурс: 27.08.2014

8. *Лакан Жак*. Семинары. Книга 10. Тревога. М., 2010.
9. *Лакан Жак*. Семинары. Книга 20. Еще. М., 2011.
10. *Лаплани Ж., Понталис Ж.-Б.* Стадия зеркала.// Словарь по психоанализу. М.,1996.
11. *Овидий Публий Назон*. Метаморфозы. М., 2007.
12. *Стеблин-Каменский М.И.* Пространство и время в эддических мифах.//Миф. Л., 1976.
13. *Фрейд З.* Тотем и табу. М., 2008.

**МЕСТНЫЙ КОЛОРИТ КАК ПРИНЦИП ВОССОЗДАНИЯ
ИСТОРИЗМА В ЭКРАНИЗАЦИИ РОМАНА
СИГРИД УНСЕТ «КРИСТИН, ДОЧЬ ЛАВРАНСА»**

Имя Нобелевского лауреата Сигрид Унсет является одним из наиболее ярких в норвежской литературе первой половины XX века. Творчество ее глубоко национально, а герои романов стали частью культурного наследия Норвегии. Атмосфера Средневековья всегда притягивала внимание писательницы. Воспитанная на любви к народным сказкам, преданиям, к норвежской истории и старине, она живо интересовалась национальным прошлым: переводила на норвежский язык исландские саги, была автором ряда работ и эссе о средневековых монастырях и жизни исторических деятелей.

За трилогию «Кристин, дочь Лавранса» (1920 – 1922) Сигрид Унсет в 1928 году получила Нобелевскую премию, роман стал настоящей жемчужиной в творчестве писательницы, имел огромный успех и был переведен на все европейские языки.

Интересная попытка экранизации этого романа принадлежит Лив Ульман – норвежской актрисе, кинорежиссеру и автору автобиографической книги «Изменения» (1976). Имя Ульман как актрисы широко известно ценителям кино и знатокам 60-х годов прошлого века, когда имя Ингмара Бергмана было у всех на устах. В 1990-х годах Ульман обратилась к режиссуре, поставив несколько фильмов. Ее режиссерские работы, профессионально-зрелые и реалистичные, единодушно получили высокую оценку.

В основу экранизации Лив Ульман, вышедшей в 1995 году, положена первая часть трилогии «Кристин, дочь Лавранса» – «Венец», действие которой разворачивается в Норвегии XIV столетия, а в цен-

тре повествования стоит история Кристин, ее детские и юношеские годы. Выросшая в атмосфере любви и гармонии Кристин в борьбе за свое счастье противопоставляет себя всему укладу общества: пренебрегает любовью отца, расторгает помолвку с Симоном Дарре, хотя «сговор» этот считался таким же нерушимым, как и сам брак, и даже готова бежать с Эрлендом, зная, что, не получив благословение отца на их брак, она всегда будет считаться его любовницей.

Сближение романа с древнеисландской сагой нашло отражение и в фильме Лив Ульман. Она смогла перенести на экран романное деление на 3 части (Йорюндгорд – Венец – Лавранс, сын Бьёргюльфа), что позволило создать атмосферу эпического прошлого. Известно, что именно саги, и в частности «сага о Ньяле», оказали значительное влияние на формирование творческого дара Сигрид Унсет, что отразилось и в романе «Кристин, дочь Лавранса». Писательница обращалась к саге как к историческому источнику и часто использовала языковые формулы, присущие сагам, как, например, презентация персонажа. Эту функцию в фильме выполняет голос рассказчика, который знакомит нас с героями, раскрывает зрителю исторические особенности и мироощущение людей эпохи. Благодаря ему мы узнаем о помолвке Лавранса, отца Кристин: «его женили совсем еще мальчиком, он не сам выбирал себе невесту, она была старше его, он не чувствовал к ней влечения» [1, с.304], о том, что выбор будущего супруга целиком принадлежал родителям, о страхах Кристин и ее отца, их вере в троллей и лесных фей, которые прячутся за каждым камнем, деревом или в глубине реки. Что также является частью особого мироощущения людей эпохи Средневековья.

В своем романе С. Унсет уделяет особое внимание изображению сверхъестественного. Из наиболее ярких эпизодов можно выделить встречу маленькой Кристин с хульдой и появление призрака Элины во время празднования по случаю брака Эрленда и Кристин. А также

упоминание о языческих жертвоприношениях: «Было одно место в горах, где лежали несколько больших белых камней, видом своим напомилавших тайные части человеческого тела и вот несколько человек <...> начали приносить в жертву кабанов и кошек у этого отвратительного места» [1, с. 268]. В том, как преподносит эти события С. Унсет, прослеживается связь с сагами: она не старается найти объяснение этим эпизодам при помощи каких-то природных явлений или психологического состояния героини, а, напротив, описывает чудесные события так реалистично и с тем же доверием, как и «авторы» древнеисландских саг.

В своем фильме Л. Ульман оставляет только эпизод встречи Кристин с хульдой, так как он имеет символическое значение в судьбе героини и, вместе с тем, является яркой иллюстрацией мироощущения других героев. Во-первых, мы узнаем, что все персонажи фильма воспринимают вторжение в их жизнь мифических персонажей как нечто обычное. А во-вторых, можно предположить, что перед зрителем разыгрывается сцена будущего выбора Кристин. Здесь же тетюшка Осхильд наставляет девочку: «Это хорошо, если человек не решается делать то, что кажется ему некрасивым. <...> Но зато не так уж хорошо, если человеку что-нибудь кажется некрасивым потому только, что он не решается это сделать» [1, с. 6]. Кристин-девочка еще не решается принять свою судьбу, воспротивиться воле родителей, но Кристин-девушка уже не оглядываясь идет навстречу своей судьбе, равно принимая и горе и радость.

Первые кадры фильма разворачивают перед зрителем свадебную церемонию Кристин и Эрленда. Режиссеру удалось передать атмосферу средневековой норвежской свадьбы, визуализировать свадебный наряд Кристин: «Она была одета в алое подвенечное платье, а на шее <...> старая отцовская золотая цепь с большим крестом и частицей мощей. <...> Венец был сплошь вызолочен, зубцы его оканчи-

вались попеременно то крестами, то трилистниками, а обруч был весь усажен горными хрустальями» [1, с. 291]. Их свадебный танец и ритуал, где фру Осхильд и мать Кристин Рангфрид помогали девушке «снять подвенечные наряды», а мужчины в это время готовили к брачной ночи жениха. Уже из эпизода свадьбы мы узнаем, что путь к долгожданному браку омрачен муками совести Кристин, которая, в отличие от своего жениха, не может просто радоваться своему счастью. Мы видим, что влюбленные являются носителями разных мировоззрений, и вместе с тем сразу же погружаемся в аутентичную атмосферу эпохи. Лив Ульман с большим вниманием подошла к вопросу отражения специфического колорита норвежского средневековья и довольно точно придерживалась образов, созданных в романе С. Унсет. Дальше Л. Ульман переносит нас в детство и юность Кристин, знакомство с Эрлендом и показывает их борьбу за свое счастье, которая приводит к желаемой победе.

Интерьер и пейзаж играют активную роль в воссоздании местного колорита эпохи, с успехом перенесенного на экран. Лив Ульман включает в роман бытовые сцены, такие как ткачество ковров, работу в кузнице, окрашивание тканей и мастерски схваченную атмосферу базара в Осло с его какофонией звуков, людской суетой и грязью. Разумеется, нельзя настаивать на том, чтобы на экране были запечатлены все детали, имеющие значение в романе, но в фильме воплощено то, что составляет особенности стиля писателя, служит выявлению авторской идеи.

Лив Ульман с успехом воссоздает картину народной жизни в средневековой Норвегии. В этот период отсутствовали четкие словесные границы между людьми. Так, например, Лавранс, отец Кристин, состоявший в королевской дружине и получивший хорошее воспитание, является крестьянином на своей земле, ест простую пищу, выполняет работы наравне со всеми и своей повседневной одеждой мало чем отличается от «батраков»: «Он был одет почти так же,

как и батраки; на нем был кафтан из домотканого сукна, доходивший до самых колен, и просторные штаны из той же материи» [1, с. 278]. Из описания личной жизни героев зритель узнает и другие признаки своеобразного мира романа: например, кровати, встроенные в стену горницы и имевшие вид ящичков, завешенных занавеской или запирающихся дверцами, у подножия которых была деревянная ступенька; отсутствие в домах окон, из-за чего свет шел через отверстие в крыше над очагом, закрывавшееся деревянным засовом или ставней. Мы также узнаем, что в старину в Норвегии летом спали на чердаке стабюра – сарая, строившегося в два этажа и ставившегося на сваи, где нижний этаж служил хранилищем для продуктов.

Так же как и в романе Унсет, Лив Ульман вводит в свой фильм исторических персонажей – короля Хокона V и фру Исабель Брюс, вдову короля Эйрика, которых мы можем увидеть в сцене большого рождественского приема, где Кристин присутствует с семьей своего жениха.

Видное место в создании особого колорита эпохи принадлежит пейзажу, благодаря которому нагнетается драматизм ситуации. Сцена пожара в церкви, произошедшего из-за удара молнии, присутствует в романе, но отец Эрик сразу же отвергает мысль Кристин, о том, что пожар является знаком божьей воли: «У каждого человека есть свои грехи, за которые он должен ответить; вот, вероятно, почему на нас всех и обрушилось это несчастье» [1, с. 285]. И герои уезжают венчаться в другой храм. В то время как в экранизации романа гроза разражается в сцене, где получившие согласие на брак Эрленд и Кристин предаются любви, отказавшись дождаться свадьбы. Удар молнии здесь символизирует «гнев божий», и герои венчаются на пепелище сгоревшей церкви, что соотносится со словами героини о том, что последствия ее грехов разрушают чужие жизни, а сами герои действительно строят свое счастье на страданиях, а иногда даже смерти других людей. Это привносит в фильм предчувствие роковой неизбежности, довлеющей над судьбами героев, что соответствует мироощуще-

нию людей «эпохи саги». Также в фильме добавлена сцена паломничества Эрленда к «святой крови», чтобы искупить свои грехи. Пейзаж здесь представлен заснеженными горами, лютыми ветрами, во-первых, позволяющими нам проникнуться суровыми условиями средневековой Норвегии, а во-вторых, помогающими понять насколько искренним является желание Эрленда искупить свою вину и начать новую жизнь рядом с Кристин.

Музыка, народные песни и танцы также помогают воссоздать неповторимую атмосферу средневековой Норвегии. Благодаря им сама поэзия образа входит в ткань кадров, преобразует их и помогает зрителю проникнуть в самую глубину Норвегии XIV века.

Подводя итог, можно сказать: Лив Ульман используя прием сближения фильма с сагой, мифологический образ – хульды, присущий норвежскому фольклору, описание неповторимого быта, костюмов и обрядов распространенных в эпоху Средних веков в Норвегии, а также музыки, народных песен, танцев пейзажа и появление в фильме исторических персонажей смогла уловить и мастерски воссоздать в своем фильме отраженную в романе удивительную атмосферу средневековой Норвегии, присущие ей нравы и обычаи, внутренний мир ее людей и доказать, что обращение к классике не является уходом от проблем современности, а, напротив, вооружает художника социальным и художественным опытом: ведь подлинно творческое осмысление прошлого есть одна из форм осмысления своей эпохи.

Список литературы

1. *Унсет С.* Кристин, дочь Лавранса. Л., 1962.
2. Кристин, дочь Лавранса / *Kristin Lavransdatter*. Фильм. Режиссёр: Лив Ульман. Длительность: 179 мин. Год: 1995. Производство: Германия, Норвегия, Швеция. Источник: http://www.cineplayer.ru/46255_kristin_doch_lavransa___Kristin_Lavransdatter.html

ПРОБЛЕМА ИСТИННОГО И ЛОЖНОГО В ФИЛЬМЕ «СОЛОВЕЙ» Н. КОШЕВЕРОВОЙ И СКАЗКАХ Г. Х. АНДЕРСЕНА

Н. Кошеверова – признанный мастер детских сказок. Ее первые работы пришлось на самые трудные годы в Советском Союзе, когда все фильмы подвергались жесткой цензуре. В 1944 году она впервые обратилась к жанру сказки. Ее дебют был настолько удачным, что сказка стала её основным творческим направлением. Этот жанр был не только увлекательным, но и поучительным. Он позволял поднимать проблемы, о которых было не принято говорить открыто.

В творчестве Н. Кошеверовой важное место занимает Г.Х. Андерсен, по мотивам сказок которого она создала 3 фильма: музыкальная сказка «Тень» (1971), «Старая, старая сказка» (1968) и «Соловей» (1979). Ее обращение к творчеству датского писателя не случайно, т. к. именно в его произведениях за сказочным сюжетом скрываются важные проблемы, которые остаются актуальными и по сей день. Это сказки не столько для детей, сколько для взрослых.

Особое место среди этих работ занимает сказка «Соловей» – советский полнометражный цветной художественный фильм, поставленный на Киностудии «Ленфильм» в 1979 году. Сценарий к фильму был написан Михаилом Давыдовичем Вольпиным по мотивам сказок Ганса Христиана Андерсена. За основу истории взята сказка «Соловей», но в сюжет органично были вплетены мотивы из сказки «Голый король».

Сценарий фильма «Соловей» значительно отличается от одноименной сказки Андерсена, но проблемы, поднятые в картине, выделены и прочувствованы автором фильма в полной мере, а также перекликаются с проблематикой Андерсена.

Подмастерье Эван встречает в лесу Волшебника, который круто меняет его однообразную жизнь. В стране умер король, и совершенно неожиданно его наследником объявляют Эвана. Придворный мир увлекает юношу, он купается в роскоши и богатстве. Постепенно он так сильно попадает под его влияние, что сам начинает действовать, как и окружающие. И только помощь невесты помогает ему понять, что за всем этим миром внешней красоты стоят лицемерие, лесть и ложь. Прозрение нелегко дается герою.

Действие фильма происходит не в Китае, как у Андерсена, а в сказочном королевстве, что, впрочем, и неважно, т.к. порядки, которые сатирически высмеиваются, царят везде и во все времена. Автор фильма лишь заостряет наиболее актуальные проблемы, поднятые Андерсеном.

Главный герой фильма Эван первоначально к миру дворца не принадлежит, а значит еще не испорчен, в отличие от андерсеновской сказки, где император не знает другой стороны жизни. Перед зрителями разворачивается история превращения человека доброго, независимого, работающего в куклу-марионетку, которой управляют придворные.

В основе сказки Андерсена «Соловей» и сюжета фильма лежит противопоставление двух миров – мира природы (истинный) и мира дворца (ложный), в котором все искусственное.

У Андерсена мир дворца – это мир, абсолютно утративший связь с миром природы. Даже придворные настолько далеки от реальности, что не знают, как поет соловей. Писатель иронизирует над слугами, описывая, как они принимают за пение соловья сначала мычание коровы, а затем кваканье лягушки.

Попав во дворец, соловей становится императорским фаворитом, и все начинают ему подражать. Это доходит порой до абсурда: дамы, если хотели понравиться, набирали в рот воды, чтобы она

булькала у них в горле. «Придворные дамы, видите ли, вообразили, что это бульканье похоже на соловьиные трели». «Одиннадцать лапочников дали своим сыновьям новое имя: «Соловей» – в честь императорского соловья, – хотя голоса у этих младенцев были похожи на скрип несмазанных колес»[1, с. 147].

Статус – это главное в мире дворца. Даже заводной птице дали особое звание: Первый певец императорского ночного столика с левой стороны.

Н. Кошеверова в своем фильме вслед за Андерсеном создает метафорический образ дворца, который выступает как символ человеческого общества. Это мир условностей, которые ставятся превыше всего, где чины и иерархия – святое. Даже посудомойка на кухне имеет длинный перечень званий и настаивает на полном повторении всей должности – обер, супер, лейб, камер, старс хоф судомойная дама первого ранга. Кухня полна таких дам разного ранга, и все они только делают вид, что работают. Дворец короля – это удачная сатира на мир чиновников, где все определяется статусом, и где мало пользы от их работы. Сами же они ни умом, ни грамотностью не отличаются. Канцлер Краб, например, пишет анонимку с ошибками: «падлец», «доброжилатель».

Судомойная дама первого ранга, играя роль придворной слуги, демонстрирует свое превосходство над остальными, стоящими ниже ее по рангу, но ее искусственная маска исчезает, как только Мария – невеста Эвана называет ее бабушкой. Она сразу же меняется, отбросив статус, и становится доброй и понимающей, сочувствующей влюбленной девушке.

По мнению режиссера, чины лишают человека души, превращая его в автомат. Не удивительно, что в этом обществе происходит подмена истинного ложным. Особенно ярко данная оппозиция прослеживается в образе сада.

Сад у Андерсена прекрасен в большей степени не растениями, а колокольчиками, которые были привязаны к цветам: «Дворец стоял в прекрасном саду, в котором росли чудесные цветы. К самым красивым цветам были привязаны серебряные колокольчики. И когда дул ветерок, цветы покачивались, и колокольчики звенели»[1, с. 146].

Н. Кошеверова в фильме углубляет это противопоставление, у нее сад полностью неживой, в нем яблони имеют золотые листья, а цветы искусственные. Канцлер Краб учит короля придворной морали: «Цветы искусственные в глубине души думают, что они и есть настоящие»[2].

Также и люди при дворе короля считают, что весь антураж, который их окружает – это подлинная жизнь. Король справедливо замечает: «Какая душа может быть у искусственных цветов?» Ответ раскрывает сущность людей всего двора: «Искусственная душа – самое натуральное явление»[2].

Миру дворца противопоставлен мир природы (истинный) – это мир гармонии, где царят доброта, любовь и место только добрым волшебникам, которые с помощью доброго волшебства не вмешиваются в естественный процесс природы, а лишь помогают, делая добрые дела.

Образ волшебника противопоставлен придворному мастеру Химикусу-механикусу, который провозглашает превосходство разума над природой, между которыми идет вечная война. Он упорно стремится победить природу в неравном поединке, считая, что внешняя красота важнее внутренней. Поэтому он и создает соловья, как образец внешней красоты.

Соловей, по словам Химикуса, – это «высококачественный, круглосуточный, золотой самодвигающийся, воспроизводящий звуки объект под названием «соловей». Химикус, демонстрируя соловья, объясняет его преимущества: во-первых, он поет весь год и тем са-

мым создает весеннее настроение, а настоящий соловей – только весной. Во-вторых, настоящий соловей обречен на гибель, а искусственный – вечен. Однако, развитие сюжета опровергает эти идеи. Искусственный соловей ломается в самый неподходящий момент.

Нелепость научных достижений Химикуса сатирически просматривается в его элексире для роста волос, когда на лысине адмирала появляются цветы, а не волосы. Химикус все законы природы ставит с ног на голову: растения и цветы в его саду – искусственные, а на голове растут живые цветы. Особенно это глупо выглядит на голове адмирала, который занимает важную военную должность. Он сам себя называет цветочным горшком в мундире.

Ирония над жизнью дворца доходит до гротеска, в эпизоде, когда королю готовят платье для коронации. Режиссер фильма органично в сюжет сказки «Соловей» вплетает историю о голом короле из сказки Андерсена «Голый король».

Заграничного портного Бруно Бартолетти пригласили во дворец только потому, что он модный портной, который шьет одежду для всех королей (опять статус становится важнее всего). Бруно, прекрасно зная законы придворной жизни, обводит короля вокруг пальца, сыграв на человеческих амбициях. Кто захочет признаться, что он глупец и не заслуживает того места, которое занимает?

Сцена коронации – кульминация сатиры на уклад жизни и способ мышления дворца. Режиссеру мало того, что король «голый», его голова увенчана красной нелепой огромной короной, которая делает его больше похожим на шута. Он не осознает, что становится куклой, которой управляют другие, и не хочет признаться себе в этом.

Его хотят женить тоже по расчету, а не по велению сердца, на гротескно некрасивой девушке Епихарии только потому, что это выгодно придворным, которые задолжали денег ее отцу. Они видят ее уродливость, называя ее лицо рожей, харей, но осознание выгоды, ко-

тору может принести для них брак короля, меняет отношение к принцессе, и она становится уже милой. Когда же Эван влюбляется, придворные называют влюбленность короля событием чрезвычайным, непредвиденным, т.к. любви во дворце не существует, и она воспринимается как угроза сложившемуся порядку.

Во дворце все поддельное: смех, соловьи, слезы, сад. Это место, где не может жить доброта, поэтому по задумке режиссера добрый волшебник живет на лоне природы в хижине, а не во дворце.

Советник короля Бомс открыто заявляет: как только человек становится королем, он перестает быть человеком. Он даже не может трудиться, как привык это делать, т. к. труд – это недостойное занятие для короля, ведь никто во дворце не трудится, все только создают иллюзию труда.

Придворная жизнь затягивает своими пороками Эвана, он начинает говорить придворными фразами, делать картинные жесты, даже принцесса Эльвина кажется ему краше его невесты потому, что она одета в роскошное платье и держится высокомерно. Как театр марионеток выглядит и бал принца, когда искусственный аппарат с музыкой ломается и звучит в хаотическом беспорядке. Участники бала, как куклы не замечают этого, продолжая нелепо двигаться в такт музыке, которая то ускоряется, то замедляется.

Подарки Эвана принцессе Эльвине красноречиво говорят о том, что он попал под влияние двора: живая роза в стекле, которую, по словам Марии, «упекли в стекло», и искусственный соловей, внутри которого только колесики. Подготовка Эвана к свиданию напоминает разучивание роли. Вполне справедлива шутка Марии над Эваном: вместо живой принцессы рядом с ним оказывается кукла с ее лицом.

Образ куклы был, вероятно, позаимствован из новеллы Гофмана «Песочный человек», где главный герой Натанаэль влюбляется в куклу. Эван, как и Натанаэль, настолько попал под влияющие пороков

двора, что сам превратился в куклу, и искал для себя возлюбленную, которая была бы похожа на красивую куклу без души.

Мария преподавала ему хороший урок – нет ничего ценнее, чем живое, и нет ничего важнее, чем подлинные чувства.

Этот момент стал переломным в сознании Эвана, от потрясения он заболевает и видит в кошмарах своих придворных и куклу. Спасти его могут не искусственные микстуры, а только естественные дары природы, в которых скрыта животворящая, лечебная сила – таким эликсиром является соловей, пение которого разрушает мертвую атмосферу дворца, давая свежий воздух для Эвана, пробуждая воспоминания прошлого и разрушая дурное влияние дворца. Эван сбегает тайно из своей комнаты, как из тюрьмы, понимая, что чужд этому миру.

В сказке Андерсена несколько иной финал. Смерть привела к императору голоса его плохих поступков, слушая которые он страдает еще больше, поскольку начинает понимать, что раньше поступал несправедливо.

Он чувствует, что только музыка способна ему помочь, она становится для него символом очищения души, поэтому император кричит: «Музыку сюда, музыку! Бейте в большой китайский барабан! Я не хочу видеть и слышать их!» [2]. Но не любая музыка может ему помочь, а только та, которая идет из сердца природы, которая является подлинным искусством.

Пение соловья перерождает императора, вылечивая не только тело, но и душу. Он становится добрее, о чем свидетельствуют его заключительные слова, адресованные придворным: «Император сказал им: «Здравствуйте! С добрым утром!»[2].

Несмотря на то, что все его бросили во время болезни, он не хочет мести и встречает их с добром. Это говорит о перерождении души императора. Кто знает, может теперь он поменяет все порядки в стране? Но это возможно только в сказке.

Режиссер фильма не верит в такой финал, поэтому герои фильма навсегда уходят из дворца. Истинное счастье и истинные чувства возможны только здесь на лоне природы. Вместе с тем, в фильме даже нет намека на возможность изменения жизни во дворце.

Символично, что фильм заканчивается пасторальной сценой на природе под пение соловья, где влюбленные признаются в своих ошибках и заблуждениях. Подмастерье и Мария отделяют себя от тех ролей, которые им пришлось сыграть при дворе: глупого короля Эвана и самоуверенной дуры принцессы Эльвины. Они не хотят называть себя их именами. Мария спрашивает его: «А ты умный?» Теперь его ответ – «да»[2].

Список литературы

1. Андерсен Г.Х. Сказки. Истории. Библиотека всемирной литературы (БВЛ), т.66. М.: Художественная литература, 1973.

2. Соловей. 1979, 85 мин., цв., ш/э, 1то. жанр: музыкальная сказка. реж. Надежда Кошеверова, сц. Михаил Вольпин (по мотивам сказок Ганса Христиана Андерсена), опер. Эдуард Розовский, худ. Марина Азизян, Владимир Костин, комп. Михаил Вайнберг, зв. Семен Шумячер. Все цитаты приводятся по версии фильма на сайте: Tvcok.ru>film\solovej.html.

**ОПЫТ СОПОСТАВИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА
МУЛЬТИПЛИКАЦИОННЫХ ВЕРСИЙ СКАЗКИ
Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА «СКАЗКА ПРО ХРАБРОГО ЗАЙЦА –
ДЛИННЫЕ УШИ, КОСЫЕ ГЛАЗА, КОРОТКИЙ ХВОСТ»**

Многие детские сказки, дающие жизненный урок и вносящие вклад в воспитание ребенка, представляют собой большой интерес для режиссеров мультипликационных фильмов. Одной из таких сказок является «Сказка про храброго Зайца – длинные уши, косые глаза, короткий хвост», мультипликационные версии которой нами были проанализированы.

Автор сказки про храброго Зайца – Дмитрий Наркисович Мамин-Сибиряк – широко известный писатель, один из признанных классиков русской детской литературы. Знаменитый цикл «Аленушкины сказки» был написан для единственной дочери писателя – Аленушки – Елены Дмитриевны Маминой. Отцу предстояло подготовить свою Аленушку к жизни, а главное – научить ребенка любить эту жизнь.

В сказке про храброго зайца – длинные уши, косые глаза, короткий хвост зайчик всего боялся, был трусишкой. Когда он вырос, ему это надоело. Он заявил, что никого не боится. Сначала ему никто не верил, но когда к зайцам подкрался волк, хвастунишка подпрыгнул кверху и со страху упал прямо ему на спину. Хоть и случайно, заяц доказал свою храбрость, прогнав волка, который и сам напугался от неожиданного прыжка. После чего в действительности прослыл храбрецом, поверив в себя и решив, что больше бояться он никого не будет.

Вся система художественных образов цикла, композиция, стиль, язык связаны с воспитательными и образовательными целями, которые ставил автор, рассказывая сказки дочери, а затем записывая их для широкого круга читателей.[1]

Это гуманистическая книга, в которой органично сочетаются нравственные и общественные идеи. Аллегория сказок связана с перенесением социальных явлений в мир животных. В сказке про храброго зайца условный мир зайцев и волков иносказательно отражает взаимоотношения слабых и сильных в мире и уязвимость тех, кто держит слабых в страхе. [2]

«Сказка про храброго зайца Длинные Уши – Косые Глаза – Короткий Хвост» создана в традициях народных сказок о животных. Герои в ней очеловечены, но характеры обрисованы как своеобразные, «личностные», что отличает их от фольклорных героев – всегда обобщенно-типизированных. Так, заяц-хвастун выделяется среди других зайцев своей напускной храбростью. Даже волк, в конце концов, уступает, решая не связываться с необычным противником. Слабый да малый одерживает победу над сильным и могучим.

Залогом победы слабого над сильным является не волшебство или чье-то заступничество, не хитрость или удача, а изменение привычной внутренней позиции. Мысль сказки сводится к тому, что невозможно переделать мир себе в угоду. Но можно изменить себя и свое отношение к окружающему – ради своего же блага, как и поступил главный герой сказки. Сначала он понимает, что бояться – неприятно и унизительно, потом случайно совершает храбрый поступок (пугает волка), и усилием воли превращает эту случайность в собственный жизненный принцип (перестает бояться вообще).

Поскольку речь идет о важном человеческом качестве (храбрости), то сказка широко востребована, она входит в программу курса «литературное чтение» для 2 класса. По ней снято два

мультипликационных фильма: 1) Союзмультфильм, 1955 г. режиссер: Иван Петрович Иванов-Вано, 2) Свердловская киностудия, 1978 г. Режиссёр: Нина Павловская .

Каждый из мультфильмов начинается с предыстории. У Мамина-Сибиряка такого сюжета в сказке нет, но в целом ход представляется очень удачным, поскольку вводит зрителя в атмосферу уютного дома и располагает к дальнейшему восприятию сказки. И.П. Иванов-Вано и заканчивает свой мультфильм по принципу кольцевой композиции. В завершающих кадрах вновь возник игровой фильм. В этом отрывке внуки, под влиянием сказки, принимают решение тоже ничего не бояться. У Н. Павловской повествование тоже начинается с игрового фильма. Его сюжет близок к присказке, которая открывает цикл сказок у Д.Н. Мамина-Сибиряка. В этом отрывке девочка укладывается спать, а за кадром слышен мужской голос, (его мы ассоциируем с голосом Д.Н. Мамина-Сибиряка) который начинает рассказывать сказку. Такое введение фильма выглядит менее удачным по двум причинам: во-первых, в присказке упоминаются и выводятся на экран персонажи других сказок Д.Н. Мамина-Сибиряка, которые есть в цикле, но которых нет в данном мультфильме. Это кажется ненужным. Во-вторых, в продолжении мультфильма игровой момент не возникает; получается, что первая часть «повисла в пустоте», кажется, что она была лишней.

Различна и мультипликационная часть мультфильмов.

Знакомство с главным героем сказки – зайцем – происходит по-разному. У Н. Павловской испуг зайца показан немного утрированно, но более развернуто: мы видим, что заяц «боялся неделю, боялся год», т. е. показано течение времени. У И.П. Иванова-Вано события разворачиваются в более короткий промежуток времени. Режиссер, чтобы показать комичность трусливого зайца, ввел в мультфильм персонажей, которых нет у Д.Н. Мамина-Сибиряка. Так, в

мультфильме синичка смеется над зайцем, называя его трусишкой, белочка бросает шишку, чем очень пугает героя; заяц настолько пуглив, что пугается того, как чихает маленькая мышка.

В мультфильмах и принятие зайцем решения никого не бояться произошло по-разному. Н. Павловская ввела в сюжет предмет-барабан. Заяц увидел, что громкий звук барабана пугает лесных обитателей и «осмелел». Он повел себя даже зло: бросил барабан в сороку, пнул ногой белочку, напугал снегирей. У И.П. Иванова-Вано же заяц безобидный, все звери смеялись над трусишкой, и заяц принимает решение перестать трусить.

Далее по сюжету в обеих мультипликационных версиях заяц начинает хвастаться и представлять себя бесстрашным перед другими зайцами. В варианте Н. Павловской заяц на самом деле перестает бояться и исполняет песню «волков бояться в лес не ходить». У И.П. Иванова-Вано подчеркивается раздвоение главного персонажа. Он еще очень не уверен в себе, но храбрится перед другими зайцами. Здесь реализуется отчетливая воспитательная направленность, которая доказывает, что бояться стыдно.

Также в версии И.П. Иванова-Вано больше внимания уделено моменту ликования зайцев, их веселью из-за слов хвастунишки. Их состояние передается зрителю более красочно, перерастает в отдельный музыкальный клип.

Теперь поговорим об образе волка. В мультфильме Н. Павловской Волк появляется еще до того, как он появляется в сказке-оригинале, он присутствует как постоянный наблюдатель за зайцем. Волк в ее работе предстает более грубым, самоуверенным и вместе с тем комичным. Его зонт, шуба напоминают всем известную старуху Шапокляк. Сочетание двух противоположностей затрудняет восприятие образа. И.П. Иванов-Вано же вызывает чувство жалости к своему волку, герой исполняет «душещипательную» песню и не

вызывает откровенной неприязни, несмотря на то, что он может причинить зло зайцу. Подчеркнутая режиссером жалкость волка должна выводить зрителя на размышление над главной темой мультфильма - о храбрости. Режиссер говорит нам с помощью образа волка, что мы часто боимся того, кого бояться не следует, и на самом деле – храбрым быть очень легко.

Кульминационным моментом в сказке Д.Н. Мамина-Сибиряка является момент встречи зайца с волком «лоб в лоб», то есть момент прыжка испуганного зайца на спину волку. Н. Павловская решила оставить неизменной только обстоятельства встречи, но сама ситуация изменилась: Заяц, порвав барабан, надел его на морду волку, долго катился на нем верхом, затем оба врезались в дерево, очнулись и, перепугавшись, бросились в разные стороны. Таким образом, весь эпизод выглядит скорее комичным, чем воспитательным. В работе И.П. Иванова-Вано сюжет остался неизменным. Он более серьезен, совпадает с замыслом Д.Н. Мамина - Сибиряка.

В экранизации Н. Павловской зайца долго искать не пришлось, он оказался под зонтом поверженного волка (опять шутка режиссера). А вот в работе И.П. Иванова-Вано зайчатам пришлось потрудиться, ища напуганного зайчишку (как и в сказке Д.Н. Мамина-Сибиряка). Длительность этого эпизода психологически оправдана. Зайцу она дает время прийти в себя и осознать себя в новом качестве – в статусе храбреца. Зрителю же дает возможность подготовиться к восприятию радостного финала сказки.

Заключительные моменты сказок тоже отличаются. Зайка Н. Павловской сразу «пришел в себя», загордился, с этого дня сам стал верить, что никого не боится. Во второй сказке, просматривается работа главного героя над собой. Заяц сделал усилие, чтобы не побежать со страху, услышав, как вновь чихает маленькая мышка. Он, конечно, загордился, но удовлетворен собой, понимает, что меняется к лучшему.

Большую роль в создании образов героев, несомненно, сыграли актеры, озвучивающие персонажей и работа художника-мультипликатора. Мультфильм И.П. Иванова-Вано более реалистичен. В версии Н. Павловской персонажи более фантазийные, сказочные.

Проанализировав обе экранизации, можно прийти к выводу, что интерпретация Н. Павловской более комичная, в сюжет внесены элементы, не присутствующие в оригинале. Интерпретация И.П. Иванова-Вано более приближена к сюжету сказки и более точно передает воспитательную задумку автора. Она добрее, не перенасыщена излишними элементами, в ней герой такой же наивный, как и в сказке Д.Н. Мамина-Сибиряка. Он тоже понимает, что необходимо изменить себя для того, чтобы что-то изменилось вокруг. Очень удачным представляется введение художественных персонажей: внуков и бабушки. После рассказанной истории дети понимают, что бояться не нужно, они берут пример с главного героя, становятся смелее, мудрее. Выводы, к которым пришли главные герои экранизации И.П. Иванова-Вано, должна была сделать и дочка Дмитрия Наркисовича Мамина-Сибиряка, для которой эта сказка и рассказывалась.

Список литературы

1. [Электронный ресурс] <http://lib.4i5.ru/sheet-47308&p=2.htm>
2. [Электронный ресурс] <http://schooltask.ru/chitaya-skazki-mamina-sibiryaka/>

**ОСОБЕННОСТИ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО
И ПСЕВДОДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО НА ПРИМЕРЕ
ФИЛЬМОВ «СРОК» А. КОСТОМАРОВА, А. РАСТОРГУЕВА
И А. ПИВОВАРОВА И «13 ДРУЗЕЙ ХУНТЫ ТЕЛЕКОМПАНИИ
НТВ (АВТОР НЕ УКАЗАН)**

Цель любого документального кино – показать реальных людей в их непосредственном окружении. М. Рабигер в книге «Режиссура документального кино» отмечает, что «главное в документалистике – поиск истинного смысла вещей, наиболее благородное из движений человеческой души» [1, с. 4]. Режиссер документального фильма, как правило, выполняет функцию «организатора» спонтанного, хаотичного материала, единственный способ оказать влияние на восприятие зрителя – это монтаж. Иногда в фильме возникает авторский голос, его использование оправдано, если события были давно, нет возможности найти новый материал, чтобы только киноязыком пояснить происходящее на экране. Одним из видов подобного кино становится политическая документалистика, в которой объектами съемки становятся люди, участвующие в политических событиях, а вместе с этим проблемы, ситуации, идеи, оказывающие существенное влияние на внутреннюю жизнь страны.

В последнее время в политической документалистике наметились определенные тенденции: некоторые телепродукты выходят под видом документального кино и выполняют пропагандистскую функцию, что, в целом, противоречит самой сущности подобного кино. Таким образом документалистика перестает быть «творческим преобразованием» действительности, идеологически деформируя ее, и приобретает черты жанра мокьюментари – псевдо-документального кино.

С целью анализа современного документального кино нами были рассмотрены два фильма об оппозиции – «13 друзей хунты» телеканала «НТВ» и «Срок».

Фильм «Срок» является проектом режиссёров Павла Костомарова, Александра Расторгуева и журналиста Алексея Пивоварова. С 21 мая 2012 фрагменты будущего фильма публиковались как онлайн-проект на странице в « Живом журнале» (ЖЖ) и видеохостинге портала «YouTube». С 21 января 2013 онлайн-проект выходил под названием «Lenta.doc» на сайте интернет-издания «Lenta.ru». Полный фильм был опубликован на видеохостинге «YouTube» 26 июня 2014 года [2]. Видео получило неоднозначную оценку критиков. Например, журналистка Ольга Романова считает, что фильм не получился, как художественное произведение, не передал ощущение времени [3]. Галина Тимченко, бывший главный редактор «Ленты.ру», напротив, заметила, что фильм этот «не про протестное движение, а про людей, которые там были. И он получился» [2]. Писатель Дмитрий Быков заявил, что «фильм выставил оппозицию смешными дурачками», однако высказал мысль и о том, что «о путинской эпохе когда-нибудь будут судить и по их <режиссеров> талантливой работе, которая, не сомневаюсь, будет высоко оценена людьми, удерживающими страну» [4]. Создатели фильма уверены в том, что каждый зритель найдет в фильме что-то свое и назовет это главной мыслью, однако главными темами для них были «любовь, искренность, исторический процесс болотного протеста» [5].

Фильм «Срок» не сопровождается закадровым голосом комментатора или рассказчика, отчасти это исключает возможность заранее продуманной интерпретации того, что зритель увидит на экране. Кроме того, в нем нет субтитров. Единственный способ передать авторскую позицию по отношению к представленным

кадрам – это монтажная склейка. Мы видим фрагменты «сырого материала», в которых размыта речь героев, либо играет музыка и кадры стремительно сменяют друг друга, они не несут никакого идеологического смысла, лишь немного «расслабляют» зрителя.

Особенность документального «Срока» в том, что его герои «впускают» камеру в свою жизнь, в том числе и личную. Фильм снят изнутри происходящего, зритель как бы находится рядом с теми людьми, которых он видит в кадре («эффект присутствия»). Мы можем увидеть сущность людей, их действительный облик, а не тот, который они создают в СМИ или на личных страницах в Интернете. Несомненно, у операторов был выбор – показывать людей на сцене или на митинге или же снимать, как Ксения Собчак слезает с дерева. «Пикантность» картины в том, что ее герои часто показаны в странных ситуациях. В этом существенный недостаток фильма, это создает риск искаженного восприятия теми людьми, которые мало интересовались «болотным протестом». На основе только данного фильма нельзя делать никаких окончательных выводов, потому что он не отражает всего, что было в оппозиции в 2012 – 2013 гг.

Несколько раз авторы использовали кадры федеральных телеканалов: инаугурация В.В. Путина, полет президента со стерхами, его рыбалка, глубоководное погружение, сюжет телеканала «НТВ» о свадьбе Ксении Собчак с актером Максимом Виторганом. Заимствованные сюжеты составляли контраст с тем, что происходило в оппозиции, по крайней мере, в динамике. Доля таких вставок ничтожно мала по сравнению с авторской съемкой.

Вся авторская съемка в фильме сопровождается оригинальным звуком, никакого постороннего озвучивания не используется. Диалоги в фильме возникают случайно, так как зачастую камера спонтанно оказывается рядом, эти диалоги могут претендовать на искренность. Люди плачут, смеются, переживают, сомневаются,

кричат в зависимости от обстоятельств, а не от команды режиссера или условий постановки.

Фильм «Срок» содержит все разнообразие точек зрения на то, что происходило в стране и внутри оппозиции. Герои его сами постоянно меняются. Можно, например, увидеть, как развивается мнение Ксении Собчак об Алексее Навальном: сначала она пафосно считает его «молодым Путиным», затем она называет его «Путиным 2.0».

Главная особенность другого рассматриваемого фильма – «13 друзей хунты» – то, что он создавался специально для телевидения, был рассчитан на огромную зрительскую аудиторию [5]. Также неизвестно, кому принадлежит авторство фильма – начальные и финальные титры у него попросту отсутствуют.

С.В. Дробашенко в книге «Экран и жизнь» писал о правдивости документального фильма: «Жизненная достоверность изображаемого обычно достигается кинопублицистом с помощью репортажной съемки» [7, с. 144]. Важен тот факт, что в фильме «13 друзей хунты» репортажной съемки нет. В названии содержится термин «хунта», который обозначает группу вооруженных людей, захвативших власть и осуществляющих диктаторское правление методами террора. Подобное название уже указывает на «однобокую» трактовку действий оппозиции и ее сторонников.

Данный фильм не претендует на «творческое преобразование реальности». Пропагандисты сами создают свою реальность с помощью дикторского голоса, который мало соответствует тому, что изображается на экране. В пропагандистской работе это называется «метод комментирования». «Зрители воспринимают голос диктора как голос самого фильма, поэтому не только содержание дикторского текста, но также сам голос и ассоциации, которые он вызывает, влияют на их суждения об интеллектуальном коэффициенте фильма и могут создавать предубеждения» [1, с. 61]. Если в «Сроке» убрать

звук, то смысл видео можно понять, если же звук убрать в фильме компании «НТВ», то покажется, что между видеофрагментами нет никакой связи.

В фильме «13 друзей хунты» утверждения ничем не подкрепляются: например, в эпизоде с музыкантом Андреем Макаревичем, излагается, что «он потерял своих поклонников, у него есть виноградники в Крыму, он выступал перед Нацгвардией, он поддерживает нацизм» и «массовые убийства русских карателями», но ни одного видео, удостоверяющего эти слова, нет. И, что самое важное, нет интервью НТВ с самим Макаревичем. Параллельный монтаж призван создать какую-то смысловую связь между не идентифицированными стреляющими танками и гитарой музыканта.

Интерес вызывает подбор экспертов: о творчестве писателей Дмитрия Быкова и Виктора Шендеровича рассуждает эксперт по постсоветскому пространству и одновременно (по совместительству) государственное должностное лицо Алексей Мартынов, дуэт поп-музыкантов Вадима и Вики Цыгановых, известный своей близостью к власти, называет Макаревича «предателем». Можно сказать, что за героев фильма говорят журналисты НТВ, дающие готовое суждение обо всем.

Перед создателями фильма «Срок» не стояла задача сделать известными идеи оппозиции. На всем протяжении картины мы видим судьбы людей: их переживания, перерождение, катастрофу протестного движения, разрушенную любовь Ильи Яшина и Ксении Собчак, – но и, безусловно, наблюдаем, как живет спокойный, отстраненный человек, которому нет дела до того, что творится на площадях Москвы. Зритель «Срока» сам может делать выводы, в то время как зрителю фильма «13 друзей хунты» предлагается готовое суждение, целиком состоящее из пропагандистских штампов.

Однако и у фильма «Срок» есть недостатки. Авторская интерпретация не всегда улавливается зрителем. Многие эпизоды в «Сроке» действительно выставляют героев «смешными дурачками», и

никто не пожелал бы видеть себя на их месте. Вместе с тем, на протяжении фильма можно проследить исторический процесс, лучше понять людей, участвовавших в протесте, избавиться от пропагандистских штампов и навязанных предубеждений.

Фильмы «13 друзей хунты» и «Срок» обозначают две равно существующие тенденции в современной политической документалистике: уход в «чистую пропаганду» и жанр мокьюментари или попытка художественного «освоения» действительности во всей сложности и неоднозначности ее явлений.

Список литературы

1. Рабигер. М. Режиссура документального кино // Издание, переработанное для студентов ВУЗов. Москва. ГИТР, 2006.

2. Видеохостинг Youtube, фильм «Срок», <https://www.youtube.com/watch?v=qfZd3WjmT7k>.

3. Антонова Е., Баранова К., Забалуев Я. «И всех жалко, и как-то все это ужасно пронзительно» // Интернет-издание «Газета.ру»: <http://www.gazeta.ru/social/2014/06/26/6087717.shtml>

4. Быков Д. «Неадекватная мерзость фильма "Срок"» // Газета «Собеседник»: <http://sobesednik.ru/dmitriy-bykov/20140702-dmitriy-bykov-neadekvatnaya-merzost-filma-srok>.

5. Видеохостинг youtube, телеканал «Дождь», передача «Собчак живьем», 13.11.2013. Интервью с режиссерами фильма «Срок»: <https://www.youtube.com/watch?v=fQAVWjke06k>.

6. Видеохостинг youtube, телеканал НТВ, фильм «13 друзей хунты»: <http://www.youtube.com/watch?v=i4giQrhFZtc>.

7. Дробашенко С.В. Экран и жизнь. М., Искусство, 1962.

ПОПЫТКИ ОТРАЖЕНИЯ ДИАГНОЗА «МНОЖЕСТВЕННАЯ ЛИЧНОСТЬ» В КНИГЕ ДЭНИЕЛА КИЗА «МНОЖЕСТВЕННЫЕ УМЫ БИЛЛИ МИЛЛИГАНА» И В КОРОТКОМЕТРАЖНОМ ФИЛЬМЕ ТРЕВОРА СЭНДЗА «INSIDE» («ВНУТРИ»)

Среди множества тематик мировой литературы особое место занимает описание людей с различными психическими расстройствами. Писатели пытаются максимально правдоподобно изобразить данный тип личности, чтобы познакомить читателя с необычными проявлениями действительности и отразить мир во всех ипостасях. Режиссеры стараются воплотить литературные образы с помощью средств экрана. В данной работе мы остановимся на попытках интерпретации в литературе и кино диагноза диссоциативного расстройства идентичности, называемого также множественной личностью.

Согласно определению психологов, множественная личность – это человек, в котором присутствуют две или более личностей [2]. Наиболее знамениты и распространены в мире случаи раздвоения личности. Многие из них вошли в литературу, например, «Странная история доктора Джекилла и мистера Хайда» Р.Л. Стивенсона, «Двойник» Ф.М. Достоевского и «Бойцовский клуб» Ч. Паланика. Однако стоит остановиться на одном из реальных случаев, который привлек пристальное внимание всего мира и вошел в историю как один из самых необычных феноменов.

В 1977 году гражданин США Уильям Стенли Миллиган, впоследствии больше известный как Билли, был арестован полицией штата Огайо по подозрению в трех фактах похищения, изнасилования и грабежа. Обвиняемого посадили в колонию до дня судебного заседания. Однако вскоре адвокат и персонал колонии заметили странности в поведении подсудимого. В ходе длительных психологических обследований было выяснено, что Билли Миллиган – множественная личность, внутри которого обитает, помимо него самого, еще 23 человека. Каждая личность обладает своим характе-

ром, манерой поведения, привычками, национальностью, вероисповеданием, возрастом, полом, определенными дарованиями. Впоследствии Миллиган был оправдан и выпущен на свободу.



Рис. 1. Обложка книги, нарисованная Алленом

разделением их на желательных – тех, кто имел право «занимать пятно», то есть занимать тело Билли и действовать от его имени, и нежелательных, которые этой привилегии лишались. Для каждого указаны имя, возраст, пол, национальность, черты внешности, характер, способности, особые приметы. Особо среди всех людей выделен Учитель, собирающий всех личностей воедино, в цельного персонажа.

Книга проиллюстрирована портретами некоторых личностей, написанными одним из людей Билли, Алленом. Так читатель может не просто представить себе, но и наглядно увидеть, какой внешний облик имеют персонажи. Также представлены и другие картины, иногда написанные тремя личностями-художниками.

Во время лечения Билли известный американский писатель, автор научной фантастики Дэниел Киз провел с ним несколько встреч, в течение которых пациент рассказал ему историю своей жизни. Плоды этих встреч стали основой для книги «Множественные умы Билли Миллигана», вышедшей в 1981 году [3].

В этом произведении Киз постарался наиболее подробно описать все этапы жизни такого человека. Предисловием к основному повествованию является список всех 24 личностей с

Композиционно книга построена весьма своеобразно – в ее начале не детство главного героя, а момент ареста и последовавшие за ним судебные разбирательства, то есть то время, когда этот человек становится известен широким массам. Далее следуют обследования в психиатрических лечебницах и попытки исцеления странного пациента. Дело в том, что изначальный Билли, так называемый Билли-Н, насильно отстранен другими своими личностями от управления собственным телом с 16 лет, после попытки суицида. В камере он же, выйдя в день своего рождения посмотреть на подарок – рисунок, сделанный для него одной из личностей, трехлетней девочкой Кристин, испугался, что сделал нечто плохое, и разбил себе голову о стену, пытаясь покончить с собой. Билли попросту не знал о своем странном диагнозе и существовании других людей в его теле. Поэтому врачи выбрали такой способ лечения, как знакомство и постепенное сращивание всех личностей в цельного, неразделенного человека. Из-за этого появляется Учитель, который помнит все, что совершали в разное время другие личности. В ходе встреч с Кизом Учитель рассказывает историю Билли с самого начала. Поэтому рассказ о времени, предшествовавшем аресту, органично помещается в центральную часть повествования. Кульминацией становится момент, когда сознание Билли разрывается на 24 части. После рассказа продолжается тот сюжет, который уже открывал роман. События произведения заканчиваются выходом Миллигана из больницы и его переходом к мирной жизни.

При описании событий Киз не дает собственной эмоциональной оценки происходящему. Он присутствует в произведении, называясь писателем, но не выказывает своего отношения к событиям. Все факты жизни



Рис. 2. Рэйджен - одна из личностей Билли (автопортрет)

Миллигана описаны максимально подробно и реалистично. Таким образом, автор предоставляет читателю право самому определить отношение к событиям и ответить для себя на вопрос: кто же герой книги – талантливый обманщик, сумевший запутать следствие и избежать тюремного заключения, или же действительно больной человек, страдающий от своих 23 личностей?

Книга получила большой успех не только на родине, но и во всем мире. В 1994 году в Японии вышло ее продолжение – «Войны Миллигана», еще не переведенное на русский язык.

История Билли заинтересовала многих деятелей кинематографа. С 2008 года ведутся съемки биографического фильма о Миллигана под названием «The Crowded room», или «Людная комната». На главную роль пробовались такие знаменитые актеры, как Бред Питт, Джонни Депп, Леонардо Ди Каприо, Шон Пенн, Колин Фарелл. Датой выпуска фильма был объявлен 2011 год, но съемки затянулись.

В 2007 году режиссер Тревор Сэндз, сценарист сериала «Сверхъестественное», создал короткометражный фильм «Inside» по мотивам истории Миллигана. В нем он пытается отобразить диагноз «множественной личности» с помощью нескольких актеров. В начале ленты мы видим, как некий пациент психиатрической клиники идет за врачом по коридору. Голос за кадром говорит о тех личностях, которые были выявлены в процессе обследования. Их имена не соответствуют тем, которые были в книге. В это время за спиной пациента появляются те, о ком говорится – мужчины, женщина, маленькая девочка. Все они проходят вместе с врачом в комнату для переговоров. Там главный пациент садится за стол и в точности повторяет жесты, мимику и интонации голоса той из личностей, которая выступает в данный момент главной, иначе говоря, «занимает пятно».

Поведение некоторых персонажей, а также их внешность и возраст напоминают тех, которые были у Билли – яростного Рейджена, хитроумного Томми, маленькую Кристин. Но их имена, как и имя главного героя, отличаются от тех, которые были у Миллигана. Вероятнее всего, фильм иллюстрирует один из эпизодов книги – встречу Миллигана с психологом Дороти Тернер, которая первой заявила о наличии у обвиняемого психиче-

ского заболевания. Сначала за главного героя отвечает какая-то одна личность, аналог Рейджена или Адаланы. Но вскоре все начинают говорить одновременно, и возникает какофония голосов. В определенный момент доктор кричит «Хватит!» – и все личности исчезают. Все, кроме главного героя. Так режиссер, очевидно, попытался показать собрание Билли в Учителя. Однако конец фильма отличается от финала книги – входит еще один доктор, и оказывается, что изначальный лечащий врач – это еще одна личность пациента. Из этого складывается идея фильма – не всегда то, что мы считаем реальным, является таковым на самом деле. Так режиссер попытался на пространстве короткометражного фильма раскрыть свою тему – показать, что такое множественная личность.

По уровню художественности книга и фильм различаются. В романе Киз практически не использует выразительных средств литературы – тропов и стилистических фигур. В этом не возникает необходимости, так как сами события, происходящие в книге, настолько необычны для понимания рядового читателя, что становятся выразительны сами по себе. Вся книга скорее выглядит как большой журналистский материал, повествующий, пусть и в художественной манере, о жизни Билли. В фильме же Сендз, ограниченный в метраже, использует по максимуму все средства выразительности кинематографа. За кадром играет негромкая музыка, действие происходит в полутьме, личности ведут себя импульсивно, а порой даже и агрессивно. Кульминацией фильма становится момент, когда все люди разговаривают одновременно. Это создает напряженную и волнующую атмосферу фильма.

В конце сравнения фильма и книги можно сказать, что, несмотря на кинематографичность романа, он практически не экранизировался со времени своего написания. Во многом это произошло из-за необычности главного героя книги. Далеко не каждый актер способен справиться с такой тяжелой задачей – изображением в пространстве одного фильма сразу 24 героев. Кроме того, возникает необходимость отобразить то, что происходит в голове самого Билли, процесс общения личностей друг с другом. Точно отобразить и представить мир человека с диссоциативным рас-

стройством идентичности сложно даже для современных средств кинематографа. Вероятно, вскоре будут изобретены такие технологии, которые позволят экранизировать историю Билли Миллигана. Но на данный момент книга Дэниела Киза является самым точным рассказом о нем.

Список литературы

1. Диссоциативное_расстройство_идентичности. Википедия – свободная энциклопедия. https://ru.wikipedia.org/wiki/Диссоциативное_расстройство_идентичности.
2. «Внутри» (Inside). Короткометражный фильм. Режиссер Трэвор Сэндз. США. Продолжительность 00:04:55. <http://www.youtube.com/watch?v=gCB6aBHLEFw>.
3. *Киз Д.* Множественные умы Билли Миллигана. – М.: Эксмо, Домино, 2004.
4. *Патнем Ф.В.* Диагностика и лечение расстройства множественной личности. – М.: Когито-Центр, 2003.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абрамовских Елена Валерьевна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Поволжской государственной социально-гуманитарной академии.

Березкина Дина Вячеславовна – психоаналитик, выпускница факультета философских и социальных наук Владимирского государственного университета им. А. Г. и Н. Г. Столетовых и Восточно-Европейского института психоанализа.

Гуделева Елена Михайловна – кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью Гуманитарного института Владимирского государственного университета им. А. Г. и Н. Г. Столетовых.

Холодов Александр Сергеевич – студент IV курса Гуманитарного института (специальность – «Журналистика») Владимирского государственного университета им. А. Г. и Н. Г. Столетовых; научный руководитель – *Шапшай Наталья Ивановна*, кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью Гуманитарного института Владимирского государственного университета им. А. Г. и Н. Г. Столетовых.

Ивашкин Сергей Николаевич – кандидат культурологии, главный библиотекарь нотной-музыкальной библиотеки № 19 им. П. И. Юргенсона (семейного чтения) ЦАО (г. Москва).

Исаева Елена Валерьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX века и зарубежной литературы Елецкого государственного университета им. И. А. Бунина.

Карева Кристина Сергеевна – студентка IV курса Педагогического института (специальность – «Начальное образование») Владимирского государственного университета им. А. Г. и Н. Г. Столетовых; научный руководитель – *Чернявская Надежда Владимировна*, кандидат филологических наук, доцент кафедры педагогики и начального образования Гуманитарного института Владимирского государственного университета им. А. Г. и Н. Г. Столетовых.

Киселева Анна Андреевна – студентка IV курса Гуманитарного института (специальность – «Журналистика») Владимирского государственного университета им. А. Г. и Н. Г. Столетовых; научный руководитель – **Гуделева Елена Михайловна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью Гуманитарного института Владимирского государственного университета им. А. Г. и Н. Г. Столетовых.

Королева Вера Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью Гуманитарного института Владимирского государственного университета им. А. Г. и Н. Г. Столетовых.

Панов Сергей Владимирович – кандидат философских наук, доцент Национального исследовательского технологического университета (НИТУ «МИСиС»).

Пешкова Виктория Вячеславовна – аспирант отдела классических литератур Запада и сравнительного литературоведения Института мировой литературы имени А. М. Горького РАН.

Разумовская Оксана Васильевна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета Российского университета дружбы народов.

Февралева Ольга Валерьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью Гуманитарного института Владимирского государственного университета им. А. Г. и Н. Г. Столетовых.

Шестакова Ирина Валентиновна – кандидат культурологии, доцент кафедры теории искусств и культурологии Алтайского государственного университета.

Научное издание

ЛИТЕРАТУРА И КИНО – В ПОИСКАХ ОБЩЕГО ЯЗЫКА

Материалы всероссийской научно-практической конференции

25 – 26 сентября 2014 г.

г. Владимир

За содержание статей, точность приведенных фактов и цитирование несут
ответственность авторы публикаций

*При оформлении обложки издания использованы кадры из фильмов
Ф. Феллини «Тоби Даммит», К. Браны «Гамлет», Г. Козинцева «Гамлет»,
Д. Кэмерона «Титаник», В. Шукшина «Живет такой парень»,
Л. Ульман «Кристина, дочь Лавранса»*

Подписано в печать 04.06.15.

Формат 60x84/16. Усл. печ. л. 6,51. Тираж 100 экз.

Заказ

Издательство

Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.
600000, Владимир, ул. Горького, 87.