

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»

**Н.С. БОЧКАРЕВА
К.В. ЗАГОРОДНЕВА**

КИНО И ЛИТЕРАТУРА

*Учебное пособие
для студентов и магистрантов гуманитарных специальностей*

Пермь 2019

УДК 82.06+791.43
ББК 83.000.47+85.37
Б 86

*Печатается по решению редакционно-издательского совета
Пермского государственного института культуры. Протокол № 1 от 14.01.2019
Рекомендовано к изданию Научно-методическим советом ПГИК*

Рецензенты: д-р филол. наук, проф. Уральского государственного педагогического университета Е.Г.Доценко; д-р филол. наук, проф. Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета О.А.Джумайло

Бочкарева Н.С., Загороднева К.В.

Б 86 Кино и литература: учебное пособие / Н.С. Бочкарева, К.В. Загороднева. Перм. гос. ин-т. культуры. – Пермь, 2019. – 104 с.

ISBN 978-5-91201-326-3

В учебном пособии рассматриваются разные варианты взаимодействия художественных произведений литературы и кинематографа. Анализируется, с одной стороны, присутствие кино в литературе (киноэкфрасис, киноцитата и др.), с другой стороны, присутствие литературы в кино (экранизация, киноадаптация и др.). Делается акцент не на использовании принципов и приемов другого искусства (драматургия фильма или монтаж в литературе), а на интерпретации произведений одного искусства в художественной системе другого искусства. Каждая глава пособия сопровождается списком литературы, заданиями для самостоятельной работы и темами творческих заданий.

Рекомендуется студентам и магистрантам творческих специальностей Пермского государственного института культуры, а также преподавателям теории и истории литературы, теории и истории искусств, культурологии и истории мировой художественной культуры.

На обложке – кадр из фильма «Моя прекрасная леди» Джорджа Кьюкора.

УДК 82.06+791.43
ББК 83.000.47+85.37

ISBN 978-5-91201-326-3

© Бочкарева Н.С., Загороднева К.В., 2019
© Пермский государственный институт культуры, 2019

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
Глава 1. Литература и кино в контексте взаимодействия искусств	5
Глава 2. Литература и мультипликация (на материале экранизаций сказки братьев Гримм «Бременские музыканты»).....	13
Глава 3. История немого кино и литература.....	27
Глава 4. Киноэкфрасис в новелле Л. Фейхтвангера «Броненосец “Потемкин”».....	42
Глава 5. Экфрастические портреты персонажей в пьесе О. Уайльда «Идеальный муж» и их репрезентация в экранизациях А. Корды и О. Паркера.....	54
Глава 6. Сравнительный анализ пьесы Б. Шоу «Пигмалион» и фильма-мюзикла «Моя прекрасная леди».....	60
Глава 7. Экфрастический дискурс в романе Дж. Барнса «Метроленд» и в одноименной экранизации Ф.Сэвилла	70
Глава 8. Топозэкфрасис в романе А. Переса-Реверте «Фламандская доска» и его интерпретация в фильме Дж. Макбрайда.....	81

ВВЕДЕНИЕ

Никакие другие искусства не оказывают сегодня такого мощного воздействия на формирование художественного вкуса, как кино и литература. Для будущих специалистов важно уметь разбираться в специфике художественных возможностей кино, чтобы художественный фильм не стал простой иллюстрацией к произведению, а рассматривался как самостоятельное произведение искусства. Кроме того, необходимо учитывать многогранное влияние кинематографа на литературу XX-XXI вв. Сравнительный анализ произведений литературы и кино позволит лучше понять особенности каждого вида искусства.

Дисциплина «Кино и литература» нацелена на формирование профессиональных компетенций, связанных с овладением основными подходами к изучению литературы в контексте кинематографа. В результате освоения дисциплины у обучающегося должна быть сформирована компетенция, позволяющая преодолевать влияние стереотипов и осуществлять межкультурный диалог в общей и профессиональной сферах общения. Успешное прохождение дисциплины предполагает, что обучающийся знает формы взаимодействия литературы и кино, умеет анализировать примеры взаимодействия литературы и кинематографа, владеет навыками ведения дискуссии по проблеме взаимодействия литературы и кино.

Учебное пособие состоит из восьми глав. Каждая глава снабжена списком литературы, заданиями для самостоятельной работы и темами творческих работ.

Глава 1. Литература и кино в контексте взаимодействия искусств¹

Проблема взаимодействия литературы и кино восходит к взаимодействию слова и изображения. Как произведение визуального искусства может присутствовать в литературном произведении в форме экфрасиса [Бочкарева, Загороднева 2016: 4-5], так и литературное произведение может разными способами интерпретироваться в визуальном произведении. В эпоху Средних веков в Европе было широко распространено изображение библейских сюжетов в церквях, чаще всего в виде цветной мозаики или фресок. Литература может присутствовать в живописи (и графике) – в книжной иллюстрации или станковой картине на литературный сюжет. Иллюстрация – это «порубежье, где слово напрямую соприкасается с художественным изображением, а последнее, в свою очередь, чревато словом» [Злыднева 2008: 7]. Находящиеся в пространстве книги, иллюстрации теснейшим образом взаимодействуют с произведением: с одной стороны, иллюстрации поясняют текст, с другой стороны, они вносят в текст новые смыслы. Литературное произведение используется как основа и для произведений синтетических искусств, таких как театр и кино.

Активное интердисциплинарное изучение литературы и кино началось в XX в. и продолжается в наши дни. Известные российские литературоведы (Б.М.Эйхенбаум, Ю.Н.Тынянов, В.Б.Шкловский и др.) в 1920-х годах обсуждали принципы нового искусства как «поэтику кино» (см. об этом: [Поэтика кино 2016]). По словам Эйхенбаума, «кинокультура противостоит как знак эпохи культуре

¹ В главе использованы материалы магистерской диссертации Е. О. Пономаренко «Экфрастический дискурс в драматургии О. Уайльда и его репрезентация в экранизациях» (Пермь, 2016), выполненной под руководством Н. С. Бочкаревой.

слова, книжной и театральной, которая господствовала в прошлом веке» [Эйхенбаум 2016: 24]. Тынянов признает, что «по своему материалу кино близко к изобразительным, пространственным искусствам – живописи, по разворачиванию материала – “временным” искусствам – словесному и музыкальному», но подчеркивает специфику кино как искусства: «стиль и законы конструкции преобразуют в кино все элементы, казалось бы, единые, одинаково применимые ко всем видам искусств и ко всем жанрам их» [Тынянов 1977: 329, 340]. По словам Тынянова, кино «вышло из фотографии», но превратило ее «недостаток» (деформацию объекта) в достоинство, стилистические приемы кинематографа [там же: 335]. Сравнивая жанры, сюжет и фабулу в литературе и кино, Тынянов особое внимание уделяет монтажу (внутри кадра и между кадрами) и ритму, который понимает как взаимодействие стилистических моментов (ракурсы и освещения) с метрическими (короткий и длинный кадр, смена, кульминация) в разворачивании фильма, в его динамике [там же: 339]. Современные кинокритики по-новому интерпретируют термины «фотогения» и «киногения» французских (Л.Деллюк и др.) и российских теоретиков кино 1920-х гг. [Аронсон 2018: 271].

В 1957 г. Дж. Блюстоун разграничил литературу и кино по критериям разделения литературы и изобразительных искусств, предложенным Лессингом: формообразующим принципом романа он считает время, а формообразующим принципом кино – пространство. Роман характеризуется Блюстоуном как явление «концептуальное, лингвистическое, дискурсивное, символическое, порождающее образы в сознании», а фильм представляется ему «perceptual, visual, presentational, literal, given to visual images» (цит. по: [Elliott 2004: 2]). Основываясь на обозначенных принципах, Блюстоун помещает литературу и кино

в разные сферы и является сторонником строгого разделения двух видов искусств.

Двумя «совершенно разными семиотическими системами» («the two utterly different semiotic systems») [McFarlane 2007: 16] считает литературу и кино Б.Макфарлейн, но исследователь подчёркивает, что между ними существуют взаимодействия разных видов. Все взаимодействия литературы и кино разделяют на две группы: кино в литературе и литература в кино. Кино может присутствовать в литературном тексте в форме экфрасиса фильма. В этом случае писатель словесно воссоздаёт фильм: более или менее подробно воспроизводятся отдельные сцены, отобранные как наиболее значимые для литературного произведения. В экфрасис фильма включается и его восприятие героем: воспроизведение фильма преломляется сознанием героя, который рефлексивирует над ним. Такие элементы, как история создания фильма, а также биография режиссёра и актёров тоже являются примерами присутствия кино в литературе.

Другой разновидностью присутствия кино в литературном произведении является использование свойств и форм кино, как специфических для данного вида искусства, так и свойств, общих для кино и других видов искусств (живописность, музыкальность). Так, прочно вошёл в литературу приём монтажа: как в кинокартине, так и в литературе монтаж связан с «множественностью точек зрения» [Успенский 1995: 11]. Б. Макфарлейн приписывает литературе и кино такое общее свойство, как «нарратив». «Нарратив» – это «a series of events, sequentially and/or consequentially connected by virtue of their involving a continuing set of characters» [McFarlane 2007: 19]. Действительно, в обоих видах искусства представлена история, разворачивающаяся во времени, которая имеет завязку, кульминацию и развязку и реализуется персонажами. Нарратив,

однако, реализуется в кино и в тексте разными способами: «наррация» – это «the means by which the narrative has been put before reader or viewer» [там же]. В наррации и лежит различие двух искусств: в литературе повествование осуществляется с помощью графических знаков, а в кино – с помощью визуальных образов и звуковой дорожки.

По-разному может быть представлена и литература в кино. Подобно тому, как в литературном произведении зритель смотрит фильм, в кино герой может читать книгу – это наиболее простой вариант присутствия литературы в кино. Литература может появляться в фильме и в виде аллюзий на тот или иной текст или автора (с помощью реплик персонажей, их характеров, стилизации героев или декораций).

Искусство слова непосредственно присутствует в сценарии фильма, а также в написанном (немое кино) и звучащем (звуковое кино) слове. Но в этом случае мы имеем дело с одним сложным произведением искусства. Два разных произведения взаимодействуют в адаптации (экранизации) литературного произведения.

Отличительной чертой адаптации как вида кино является «the matching of the cinematic sign system to prior achievement in some other system» [Andrew 1984: 96]. Под другой знаковой системой в данном случае подразумевается текст литературного произведения. Совпадение знаковых систем, однако, не означает одинаковости двух произведений, литературного и кинематографического, ведь все адаптации функционируют “as interpretations of a person, place, situation, event” [там же: 97]. С одной стороны, литературный текст и его адаптация – произведения самостоятельные, с другой стороны, само «слово адаптация предполагает приспособляемость (экранизации), во-первых, к другому виду искусства, во-вторых, к другой эпохе, и, наконец, к зрителю» [Бочкарёва 2002: 336]. Литературное произведение, таким образом, является основой,

первоисточником фильма, служит материалом для создания новых самобытных произведений в другой области киноискусства, «сопрягающихся с литературой, но независимых от неё» [Красавина 2007: 105].

В отечественном киноведении более распространён термин «экранизация» – «интерпретация средствами кино произведений иного рода искусства: прозы, драмы, поэзии, театра, оперы, балета» [Соловьёва 1987]. Здесь тоже ключевой является мысль об интерпретации оригинального произведения: режиссёр объективирует именно своё видение литературного произведения, при этом он более или менее свободно обращается с литературными образами. И.Н. Соловьёва говорит о существовании двух крайних вариантов обращения с источником: одни кинематографисты видят свою задачу «в максимальной полноте и точности приближения к источнику» [там же], другие же позволяют себе значительно перерабатывать литературную основу (изменять исторический и национальный колорит места действия, стиль, сюжет, образы персонажей). В первом случае экранизацию принято называть «верной адаптацией», а в другом случае – фильмом, «основанном на...». В обоих случаях, однако, с помощью подбора актёров, дизайна костюмов и декораций, монтажа, а также разнообразных аспектов работы камеры создатель фильма заостряет одни проблемы литературного произведения и опускает или ослабляет другие, «высвечивает новые ценностные и художественные аспекты оригинала» [там же].

Литературоведческая ценность экранизации в качестве «варианта зафиксированной и доступной исследователю интерпретации художественного текста» [Приходько 2011: 176] не подвергается сомнению. Такое свойство, как зафиксированность особенно важно, когда речь идёт о произведении драматического искусства, которое создано для бытования на сцене. Поскольку кино – искусство,

наиболее близкое театру, оно способно с наибольшей точностью воплотить смыслы пьесы в близкой оригиналу экранизации. При этом теоретики кино подчеркивали принципиальное отличие спектакля от фильма [Казанский 2016: 107–109].

Проблема взаимодействия литературы и кино продолжает исследоваться как в теории, так и в истории российской и мировой культуры, обнаруживаются новые аспекты проблемы.

Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте статью Ю. Н. Тынянова «Об основах кино». Объясните, как российский ученый определяет основные понятия поэтики кино (кадр, монтаж, метр, ритм, стиль и др.).

2. Прочитайте статью Ю. Н. Тынянова «О сюжете и фабуле в кино». Сравните понятия «сюжет» и «фабула» в теории кино и в литературоведении.

3. Прочитайте раздел «Жанры» в учебнике С.И.Фрейлиха «Теория кино». Ответьте на вопрос о специфике жанров в кино. Проанализируйте примеры киножанров, сравните с литературными жанрами.

4. Прокомментируйте высказывание артиста и кинорежиссера Вадима Абдрашитова: «Литература обязана своим существованием ассоциативному потенциалу любого слова. В кино существует родовое проклятие – фактографичность, фотографичность: чтобы вы ни снимали – это абсолютная конкретика и никаких ассоциаций. Монтажный ряд иногда позволяет добиться некоего слоя ассоциаций. Однако отдельный кадр в чистом виде – это сверхконкретика <...> И в этом смысле кино – грубое искусство. Но существует кинопоэтика. И когда появляются гении, которые высказываются киноязыком, мы сразу понимаем: это кино!»

Бергман! Он рассказывает сюжет, но там присутствует нечто еще. Что? Кинопоэтика» [Абдрашитов 2019: 20].

5. Опираясь на труды российских и зарубежных ученых, объясните формы присутствия кино в литературе.

6. Опираясь на труды российских и зарубежных ученых, объясните формы присутствия литературы в кино.

Темы творческих работ (рефератов)

1. Поэтика кино в трудах Ю.Н.Тынянова.

2. Основные проблемы российской поэтики кино 1920-х гг.

3. Влияние кинематографа на литературу: теория и практика.

4. Литература в кино: подходы к сценарию.

5. Проблемы экранизации литературного произведения.

Литература

Абдраширов В. Киноискусство – это особый язык // Русское искусство. – № 2. – 2019. – С. 18–25.

Аронсон О. В. Книгогения денег // Фонарь Диогена. – 2018. – № 3-4. – С. 268–294.

Бочкарева Н. С. О разных интерпретациях романа О.Уайльда «Портрет Дориана Грея» // Проблемы литературного образования. – Екатеринбург, 2002. – С. 336–340.

Бочкарева Н. С., Загороднева, К. В. Современная литература и изобразительное искусство: учебное пособие / Н. С. Бочкарева, К. В. Загороднева. – Перм. гос. ин-т культуры. Пермь, 2016. – 100 с.

Злыднева Н. В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. – М.: Индрик, 2008. – 304 с.

Казанский Б. В. Природа кино // Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. – М.: Академический проект; Альма Матер, 2016. – С. 105–152.

Красавина А. В. Кино как текст: к вопросу изучения экранизаций романа Ф. М. Достоевского «Идиот» // Вестник Челябинского государственного университета, 2007. – № 20. – С. 104–108.

Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. – М.: Академический проект; Альма Матер, 2016. – 497 с.

Приходько В.С. Экранные версии The Picture of Dorian Gray: межкультурная интерпретация // Вестник пермского университета. Российская и зарубежная филология. – Вып. 3(15). – 2011. – С. 176–184.

Соловьева И. Н. Экранизация [Электронный ресурс] // Кино: Энциклопедический словарь. – М., 1987. – 640 с. – Режим доступа: <http://istoriya-kino.ru/kinematograf/item/f00/s03/e0003511/index.shtml>. (дата обращения: 10.05.2016)

Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 575 с.

Успенский Б. А. Семиотика искусства. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – 360 с.

Фрейлих С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского: учебник для вузов. 4-е изд. – М.: Академический проект: Фонд «Мир», 2007. – 512 с.

Эйхенбаум Б. М. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. – М.: Академический проект; Альма Матер, 2016. – С. 14–53.

Andrew D. Concepts in Film Theory. – New York: Oxford University Press, 1984. – 239 p.

McFarlane B. Reading Film and Literature // The Cambridge Companion to Literature on Screen. – Cambridge University Press, 2007. – P. 15–28.

Elliott K. Novels, Films and the Word/Image Wars // A Companion to Literature and Film. – MA: Blackwell Publishing, 2004. – P. 1–22.

Глава 2. Литература и мультипликация (на материале экранизаций сказки братьев Гримм «Бременские музыканты»)²

В работе «О лингвистических аспектах перевода» (1966) Роман Якобсон наряду с внутри- («intra-») и межъязыковым («interlingual») выделяет «интерсемиотический перевод» («intersemiotic translation»), или «трансмутацию» («transmutation»), как интерпретацию вербальных знаков средствами невербальных знаковых систем («an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems») [Jakobson, 2000: 233]. Утверждая, что поэзия принципиально непереводаема, он использует термин «творческая транспозиция» («creative transposition») и определяет её третий тип – «интерсемиотическую транспозицию» («intersemiotic transposition») из одной системы знаков в другую, т.е. из вербального искусства – в музыку, танец, кино или живопись [там же: 238].

Ирина Раевски рассматривает «медиаальную транспозицию» («medial transposition») как одну из субкатегорий интермедиаальности. Исходный медиапродукт («given media product») здесь трансформируется, т.е. «оригинальный» текст («“original” text») становится «источником» («“source”») по-новому формируемого медиапродукта («newly formed media product»). В этой «генетической» («genetic») концепции интермедиаальности формирование медиапродукта базируется на медиаальной специфике («media-specific») и обязательном процессе интермедиаальной трансформации («obligatory intermedial transformation process»). Один из самых распространенных примеров

² В главе использованы материалы магистерской диссертации А.С. Шестаковой «Интермедиаальные трансформации сказки братьев Гримм “Бременские музыканты” (к проблеме тифлокомментария) (2019)» и статей, указанных в списке литературы.

«медиаальной транспозиции» – экранизация («film adaptation») [Rajewski 2005: 51].

В анализе процесса экранизации Барбара Штрауманн использует более широкий термин «screen adaptation». Подытоживая опыт последних двадцати лет изучения «экранных адаптаций», исследовательница призывает вслед за современными учёными отказаться от восприятия литературного произведения как источника, занимающего привилегированное положение в сравнении с экранизацией: «this binary opposition in which the literary source text is privileged over the cinematic adaptation and in which the copy is considered to be less prestigious than the original text has, however, been deconstructed by recent approaches in adaptation studies» [Straumann 2015: 250]. Экранизация – не потеря оригинальных смыслов («negative rhetoric of loss»), не искажение, а диалог («dialogue»), процесс взаимной трансформации («mutual transforming rather than a one-way process») [там же: 249–250].

Такой подход соотносится с позицией М. М. Бахтина, придававшего большое значение «переакцентуации» образов при переводе их из литературы в другие искусства – в драму, оперу, живопись [Бахтин 1975: 232]. Учёт последующих переакцентуаций образов литературных произведений «имеет громадное эвристическое значение, углубляет и расширяет художественно-идеологическое понимание их» [там же: 233]. При этом необходимо «строго соотносить стиль изучаемого произведения с диалогизирующим его фоном – фоном разноречия соответствующих эпох» [там же].

Сказка братьев Гримм «Бременские музыканты» («Die Bremer Stadtmusikanten») была опубликована немецкими филологами Вильгельмом и Якобом Гриммами в 1812 г. в сборнике «Детские и семейные сказки» («Kinder- und Haus-Märchen»). На русском языке она известна в пересказе «Бременские музыканты» (1936) поэта и драматур-

га из объединения ОБЭРИУ А. И. Введенского (1904–1941) и в переводе «Бременские уличные музыканты» (1937) поэта и переводчика Г. Н. Петникова (1894–1971). У Петникова интерпретируются имена животных (собака «Хватай», «Кот Котофеич», «петушок красный гребешок») и появляется концовка «а кто эту сказку последний сказал, всё это сам своими глазами видал», что свидетельствует о стилизации немецкой сказки под русскую народную [Братья Grimm 1992: 207–210]. Пересказ Введенского более оригинальный и художественный, организован ритмически и стилистически и представляет собой один из достойных образцов советской детской литературы (как произведения К. И. Чуковского, С. Я. Маршака и др.).

Сказка братьев Grimm повествует о четырёх животных: осле, собаке, коте и петухе. Состарившись и перестав приносить пользу людям, они оказываются в опасности. Смерти от рук своих хозяев они предпочитают побег и встречают друг друга. В пересказе Введенского осёл предлагает: «Пойдём, петушок, с нами в город Бремен и станем там уличными музыкантами. Голос у тебя хороший, ты будешь петь и на балалайке играть, кот будет петь и на скрипке играть, собака – петь и в барабан бить, а я петь и на гитаре играть» [Братья Grimm 1980: 9]. В оригинале братьев Grimm осёл играет на лютне («Laute»), собаке он предлагает в качестве инструмента литавры («Pauken»); кот, по мнению осла, «разбирается в серенадах» («ночные концерты устраивать мастер» [Братья Grimm 1992: 208]) и поэтому может стать городским музыкантом («du verstehst dich doch auf die Nachtmusik, da kannst du ein Stadtmusikant werden»), а у петуха хороший голос («du hast eine gute Stimme») [Bruder Grimm]. Таким образом, Введенский (в отличие от оригинала и перевода Петникова) каждому животному даёт музыкальный инструмент, изменяя первоисточник: у осла вместо лютни – гитара, у собаки вместо

литавр – барабан, у кота появляется скрипка, у петуха – балалайка, что отражает русскую специфику.

Путь героев сказки братьев Grimm не близок, и в поисках ночлега животные набредают на домик разбойников, которых решают напугать и прогнать: «Осёл тихонько поставил передние ноги на подоконник, собака взобралась на спину ослу, кот вскочил на спину собаке, а петух взлетел на голову коту» [Братья Grimm 1980: 12]. Разбойники убежали, но вскоре послали самого смелого посмотреть, можно ли возвращаться. Наткнувшись в темноте на каждого из животных, разбойник вновь был вынужден бежать, уже навсегда. Описанная выше «пирамида» животных – наиболее известное изображение героев сказки.

Кроме многочисленных иллюстраций к различным изданиям, бременские музыканты часто визуализируются в городской скульптуре. Особенно популярны скульптура Герхарда Макса (1951 г.) у западной стены ратуши Бремена (город, в который стремились попасть животные-музыканты и который отражён в названии сказки) и скульптура Кристи Баумгартель (1990 г.) напротив Подворья конвента Риги (Рига – город-побратим Бремена). Обе скульптуры представляют собой ту самую «пирамиду» животных (осёл, на нём собака, на собаке кот, сверху петух), причём скульптура Баумгартеля изображает ещё и окно, на которое поставил свои копыта осёл. Скульптуры, изображающие героев сказки, есть и в других городах мира, среди которых немецкие Лейпциг, Цюльпих и Эрфурт.

Кроме визуализации в скульптуре, бременские музыканты получили интермедиальные трансформации в мультипликации. Первый анимационный фильм режиссёра У. Диснея о бременских музыкантах по сценарию, написанному У. Пфайффером, появился в 1922 г. «The Four Musicians of Bremen» – это чёрно-белый мультфильм, в котором история, записанная Гриммами, претерпела

значительные изменения. Так, в подзаголовке присутствует указание: «A modernized version of that old fairy tale» («модернизированная версия той самой старой сказки»), а сам видеоряд мультфильма предваряется рифмованной предысторией: «One bright day, four musicians / Set out to search for fame / When anybody's nerves went wrong / These four got the blame / They went in state for every town / In haste did they disperse / All tho' they did their very best / They couldn't have done worse» («В один прекрасный день четверо музыкантов отправились на поиски славы. Когда у кого-нибудь сдавали нервы, эта четвёрка оказывалась виноватой. Они заходили в каждый город и в спешке разбегались, но чем больше они старались, тем хуже у них выходило»).

В мультфильме вся предыстория животных, изгнанных хозяевами, опущена: животные со своими музыкальными инструментами убегают от недовольных жителей города, которые бросают в них кирпичи и камни. Животные голодны и не могут поймать рыбу, сами становятся жертвами кровожадной рыбы, а затем и солдат-разбойников, вооружённых пушками, но в финале остаются живы: мультфильм завершается традиционной сказочной концовкой «And the four musicians lived happily ever after» («И четверо музыкантов жили долго и счастливо») [там же].

В четвёрке музыкантов ведущая роль принадлежит коту: он думает о том, каким образом можно добыть еду, пока осёл, собака и петух плачут. Именно коту в голову приходит идея игрой на музыкальных инструментах «зачаровать» обитателей водоёма, чтобы поймать рыбу. Противостоит солдатам-разбойникам также именно кот. В этом отношении мультфильм студии Диснея отходит от оригинала братьев Гримм, где ведущая роль принадлежит скорее ослу, который придумывает и решает, что животным делать дальше, а также является основанием их пирамиды.

В мультфильме пирамида отсутствует, так как животные не попадают в дом солдат-разбойников через окно, а влетают в трубу, падая с обрыва.

Этот мультфильм Диснея интересен в музыкальном плане. Американские аниматоры превращают осла, собаку, кошку и петуха из городских музыкантов в певцов кантри – стиля популярной музыки, зародившегося на юге и западе США в 20-е годы (мультфильм датируется 1922 г.). Так, можно увидеть, что животные играют на традиционных для кантри музыкальных инструментах: собака – на фиддле, петух – на мандолине. При этом музыкальный инструмент осла больше похож на саксофон, который ассоциируется с джазовой музыкой [Цалер 2012]. Короткий мультфильм с динамичным сюжетом, включающим погони и сражения, напоминает знаменитых «Тома и Джерри», которые появятся в 1940 году и завоюют всемирную популярность в 60-е. Музыкальные композиции к мультфильму Диснея («I Need Some Pettin'», «Royal Garden Blues» и «Tiger Rag»), как и саундтрек к мультсериалу «Том и Джерри», написанный композитором Скоттом Брэдли в период 1940–1958 гг., носят джазовый характер. Сочетание кантри и джаза соответствует сюжету сказки братьев Гримм, где живущие в сельской местности животные решают стать городскими музыкантами.

Другую интерпретацию сказки представил в цветном звуковом мультфильме «The Brementown Musicians» (1935) аниматор Аб Айверкс. Этот мультфильм был создан без участия Уолта Диснея, с которым Айверкс в своё время работал, и входит в сборник, состоящий из 25 короткометражных анимационных фильмов, получивший название «All Comicolor Shorts» (1933–1936 г.), в основе большинства мультфильмов которого лежат сюжеты известных детских сказок. В мультфильме Айверкса гораздо больше совпадений с текстом Гриммов: четверых животных, плохо

исполняющих свои «обязанности», хозяин выгоняет из дома; есть избушка разбойников и та самая «пирамида» животных. Вместе с тем в мультфильме встречаются и расхождения с оригинальным сюжетом сказки. Так, хозяин у всех четверых животных один, и именно своего хозяина, который их так жестоко прогнал, осёл, собака, кот и петух спасают от разбойников, за что старик им искренне благодарен. Этой сюжетной линии нет в сказке братьев Grimm, действие которой заканчивается в домике разбойников, а животные до города так и не доходят.

Любопытным представляется то, что в мультфильме 1935 г. отчётливо прослеживается немецкий колорит. Костюм хозяина животных имеет элементы традиционного баварского мужского костюма: это чёрный жилет, короткие брюки, гетры и шляпа с пером. В меньшей степени национальный костюм угадывается в облачении «настоящих» уличных музыкантов (людей), которым пытаются подражать животные, однако эти музыканты поют популярную немецкую народную песню «Du, du liegst mir im Herzen». Впоследствии и музыканты-животные будут пытаться петь именно эту песню. Во внешнем виде городских домов угадывается архитектурный стиль фахверк, зародившийся в XV в. в Германии.

В отличие от сказки братьев Grimm и сценария У. Пфайффера, в этом мультфильме ни животные, ни люди не пользуются музыкальными инструментами, а являются исключительно вокалистами. В версии настоящих городских музыкантов (людей) звучит мелодия песни, разложенная на 4 голоса и исполняемая а capella. Музыканты-животные пользуются не немецкими словами, составляющими оригинальный текст песни, а криками: собака лает, кот мяукает, петух кукарекает, а осёл ревёт. Петух исполняет узнаваемую роль дирижёра, мелодию ведёт один солист (петух, затем кот), а остальные голоса составляют

аккомпанемент. Несмотря на то, что петух дирижирует, назвать его полноценным лидером четвёрки было бы преувеличением. Петух является первым, кого выгнал хозяин, но никаких решений он не принимает. Все формирующие сюжет сказки действия герои мультфильма выполняют одновременно.

В конце XX столетия европейские режиссёры и мультипликаторы также обращались к сказке братьев Гримм. В полнометражном мультфильме «Los Cuatro Músicos de Bremen» испанский режиссёр Круз Дельгадо (1989) даёт животным в лапы вполне современные музыкальные инструменты: петуху – голубую электрогитару, коту – саксофон, собаке – тромбон, а осла сажает за ударную установку. Разбойники облачаются в дорогие костюмы, а их шеф выглядит как мафиози. Кроме осла, собаки, кота и петуха, в мультфильме 1989 г. присутствует множество других животных и их хозяев. Главную роль играет петух, который живёт на ферме вместе с курами и цыплятами, утками, зайцами, свиньями и коровами, и эти животные спасают его от фермера с топором. Осёл живёт на мельнице, жена мельника нагружает его слишком тяжёлыми для него мешками с мукой, а жалеет осла только её маленькая дочка. Собака путешествует по городам вместе со своим хозяином, бродячим музыкантом, который притворяется нищим слепым и плохо обращается с собакой. Кот живёт в богатом доме, в который впоследствии забираются разбойники.

Пирамида появляется в мультфильме дважды. В первый раз осёл, собака, кот и петух со своими инструментами забираются друг на друга и из-за выброшенной сверху ткани выглядят как привидение, что приводит разбойников в ужас. Появляется дополнительная сюжетная линия о музыкальном конкурсе, призом за победу в котором становится труба, украденная разбойниками. Разоблачение

разбойников, их поимка и выступление музыкантов-животных, которых награждают призом (трубой) приводит сюжет мультфильма к счастливому финалу. Во второй раз пирамида животных возникает в финальной музыкальной заставке. Она не является прямым продолжением сюжета мультфильма, а представляет собой скорее музыкальный клип, в котором участвует не только четвёрка животных, но и другие герои мультфильма. Звучит исполняемая ослом, собакой, котом и петухом песня, а видеоряд представляет их в образах музыкантов разных эпох и музыкальных стилей: от классической музыки XVIII века до «ливерпульской четвёрки». О дальнейших приключениях друзей-музыкантов испанцы выпустили мультсериал из 26 эпизодов («Los Trotamúsicos», 1989–1994).

Немецкая команда режиссёров (Майкл Колдвей, Эберхард Юнкерсдорф и Юрген Рихтер) в 1997 г. создаёт ещё одну полнометражную анимационную ленту под названием «Die Furchtlosen Vier» («Бесстрашная четвёрка»). Песни животных и по манере исполнения, и по аранжировке напоминают скорее рок-баллады. Осёл Фред, пёс Бастер, кошка Гвендолин и петух Тортеллини в погоне за музыкальной славой нацелены на Париж, хоть им и остаётся довольствоваться Бременом. Все животные в этом мультфильме поют, а кошка Гвендолин ещё и играет на мандолине.

Основным становится конфликт животных и людей (люди жестоки к животным, хотят «пустить их на мясо»), присутствует сатира на современное общество контрактов и бизнес-империй (корпорация MixMax, с которой музыканты заключают контракт, втайне производит мясо и хочет уничтожить животных). Из всех рассмотренных нами мультфильмов этот, пожалуй, больше всего напоминает современные фильмы. На экране мы видим высокотехнологичную студию звукозаписи, беспроводные микрофоны,

видеокамеры, сигнализации и разнообразные механизмы, напоминающие роботов. В этом мультфильме, единственном из всех рассмотренных нами, в некоторых сценах используется 3-D анимация отдельных элементов, что в наши дни смотрится неуклюже, особенно в сочетании с плоской фоновой картинкой, но для мультипликации того времени это было новинкой.

В немецком игровом фильме «Die Bremer Stadtmusikanten» (2009 г., режиссёр – Дирк Регель) к основной сюжетной линии о состарившихся животных, которых хочет убить хозяин-фермер и которые сбегают в Бремен, чтобы стать там музыкантами, добавляется ещё одна полноценная сюжетная линия: появляются фермер, его дочь, её мачеха и работник Йохан. Дочь фермера Лисси хотят насильно выдать замуж за богатого Ганса, но она любит бедняка Йохана и сбегает из дома вслед за своим возлюбленным. По пути в Бремен в лесу Лисси встречает животных со своей фермы. Фермер и его жена гонятся и за девушкой, и за сбежавшими животными, а Йохан попадает в плен к разбойникам. После всех приключений героев ожидает счастливый конец: влюблённые воссоединяются, животные остаются спасаются и на свадьбе Йохана и Лисси поют песню, в которой рассказывают о своих приключениях.

На коробке с DVD-диском, на котором записан этот фильм, изображена знаменитая пирамида из настоящих животных – осла, пса, кота и петуха, которые сняты в этом фильме и озвучены профессиональными актёрами. Реальные животные не могут играть на музыкальных инструментах, поэтому в фильме осёл, пёс, кот и петух только поют – голосами актёров озвучания. А пирамида животных не только используется в качестве иллюстрации, но и появляется в самом фильме. Как и в сказке братьев Гримм, животные встают друг на друга, чтобы заглянуть в окно хижины разбойников и напугать их. Во второй раз осёл,

пёс, кот и петух показывают свою пирамиду гостям на свадьбе Йохана и Лисси во время исполнения песни. В финале фильма кадр, изображающий живую пирамиду животных, средствами монтажа сменяется изображением скульптуры Герхарда Макса из Бремена.

Таким образом, литературная сказка братьев Grimm «Бременские музыканты» в процессе экранизации как транспозиции переживает интермедийные трансформации, что обусловлено сменой медиа. В ходе этих трансформаций элементы сказки претерпевают изменения. Зарубежные режиссёры трансформируют фабулу сказки братьев Grimm, опуская сюжетные линии или добавляя новые, что актуализирует сюжетный потенциал сказки. Развитие получают конфликт поколений, города и деревни, людей и животных. В анализируемых экранизациях различное отражение получают музыкальная составляющая и пирамида животных. Развитие и популярность на протяжении XX века различных музыкальных стилей отражается в стилях исполняемой музыки: кантри, джаз, народные песни, рок-музыка. Изменяются музыкальные инструменты, используемые животными: если в литературной сказке это лютня и литавры, то в экранизациях это сначала фиддл, мандолина, саксофон, тромбон, а затем электрогитара и ударная установка. В мультфильме А. Айверкса (1935) и игровом фильме Д. Регеля (2009) ярче выражена национальная специфика.

Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте сказку братьев Grimm «Бременские музыканты» и посмотрите мультфильмы 1922 и 1935 гг. Сравните сюжеты и персонажей в сказке и мультфильмах. Проанализируйте музыкальную и визуальную составляющие.

2. Сравните сказку братьев Grimm «Бременские музыканты» и российские мультфильмы «Бременские музыканты» (1969) и «По следам бременских музыкантов»

(1973). Используйте аудиозаписи мультфильмов с текстом комментатора. Как изменился сюжет и персонажи сказки? Проанализируйте трансформацию музыкальной и визуальной составляющих в сказке, мультфильмах и аудиозаписях.

3. Сравните российские мультфильмы 1969 и 1973 гг. с американскими мультфильмами 1922 и 1935 гг. Проанализируйте литературную, музыкальную и визуальную составляющие.

4. Сравните испанский и немецкий мультфильмы 1989 и 1997 гг. Определите общее и особенное в этих экранизациях сказки. Как выражается национальная специфика?

5. Проанализируйте историю рисованной мультипликации на примере экранизаций сказки «Братья Гримм». Как изменялись литературная, визуальная и музыкальная составляющие мультфильмов?

Темы творческих работ

1. Функции литературы в мультфильме «Заколдованное слово» (1976, режиссёр Леонид Аристов).

Комментарий к теме: История создания, смысл заглавия, проблематика, образы героев, основная интрига, положенная в основу сюжета. Параллель с другими мультфильмами, где главным героем становится буква, слово, букварь, азбука, опечатка и др.

2. Литературная основа и ее интермедиаальная трансформация в мультфильме «Голубой щенок» (1976, режиссёр Ефим Гамбург).

3. Повесть Н.В.Гоголя и киносценарий Л.С.Петрушевской как литературные источники мультфильма Ю.Б.Норштейна «Шинель».

4. Диалог с Г. Х. Андерсеном в мультфильме режиссёра и сценариста Гарри Бардина «Гадкий утёнок» (2010).

5. Интерпретация образа Капризки в мультипликации.

Комментарий к теме: Современная интерпретация образа Капризки с использованием пластилиновой анимации (мультсериал 2018–2020, режиссеры: Сергей Меринов, Павел Печёнкин) в сопоставлении с одноименным мультфильмом 1983 г. (режиссер Леонид Кошеников). Визуальное решение главного героя сказки пермского писателя В. Воробьёва.

Литература

Братья Гримм. Бременские музыканты / пересказ А. Введенского. – М.: Детская литература, 1980. – 16 с.

Братья Гримм. Бременские музыканты / перевод Г. Петникова // Русские народные сказки. Сказки братьев Гримм. Сказки Гауфа. – М.: Мегapolis-Экспресс, 1992. – С. 207–210.

Bruder Grimm. Die Bremer Stadtmusikanten [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.1000-maerchen.de/4796cc1a6aeb8d514926350d8322daa3/fairyTale/5065-die-bremer-stadtmusikanten.htm> (дата обращения: 18.03.2018)

Бахтин М. М. Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 72–233.

Кубасов А. В. Драматургический потенциал киносценария Л. С. Петрушевской для мультфильма Ю.Б.Норштейна «Шинель» // Литература и театр: Модели взаимодействия: сб. научных статей по итогам VI конференции АРТ-сессия 2013 [Электронный ресурс]. – С. 110–119. – Режим доступа: elibrary.ru/xmlui/bitstream (дата обращения: 15.07.2019)

Мавлевич Н. Который же Карлсон живет на крыше? // Иностранная литература [Электронный ресурс]. – № 7. – 2009. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/inostran/2009/7/kotoryj-zhe-karlson-zhivet-na-kryshe.html> (дата обращения: 15.08.2019)

Цалер И. Популярная музыка XX века: джаз, блюз, рок, поп, кантри, фолк, электроника, соул. – М.: Мир энциклопедий Аванта+: Астрель: Полиграфиздат, 2012. – 512 с.

Шестакова А. С. Интермедиаальные трансформации сказки братьев Гримм «Бременские музыканты» в зарубежных экранизациях // Филологическая наука и образование: тенденции и инновации. Сборник конкурсных научно-исследовательских работ студентов / Под ред. С. В. Шустовой; Перм. гос. нац. исслед. ун-т, Пермский институт экономики и финансов. – ООО «Научно-методическое объединение «ИЖ-Логос». – Удмурт. гос. ун-т. Пермь, 2019. – С.92–99.

Шестакова А. С., Бочкарёва Н. С. Сказка братьев Гримм «Бременские музыканты» в российской мультипликации и на театральной сцене // Мировая литература в контексте культуры. – 2019. – Вып. 8(14). – С. 103–110.

Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода / пер. с англ. Л. А. Черняховской // Якобсон Р. Избранные работы. – М.: Прогресс, 1985. – С. 361–368.

Jackobson R. On Linguistic Aspects of Translation (1959) // On Translation / ed. by R. A. Brower. – Boston: Harvard University Press, 2000. – P. 232–239.

Rajewski I. Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // Intermédialités, no.6 (2005). – P. 43–64.

Rippl G. Introduction // Rippl, Gabriele. Intermediality: Literature – Image – Sound – Music. Handbooks of English and American Studies. – Berlin: De Gruyter Mouton, 2015. – P. 1–34.

Straumann B. Adaptation – Remediation – Transmediality // Rippl, Gabriele. Intermediality: Literature – Image – Sound – Music. Handbooks of English and American Studies. – Berlin: De Gruyter Mouton, 2015. – P. 249–267.

Wolf W. Intermediality // Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. – London: Routledge, 2005. – P. 252–256.

Глава 3. История немого кино и литература

Кинетоско́п (англ. kinetoscope, от греческого «кинетос» – движущийся и «скопео» – смотреть) – ранняя технология кинематографа для показа движущегося изображения, изобретённая в 1888 г. Томасом Эдисоном. В отличие от современного кинопроектора, кинетоскоп не давал возможности коллективного просмотра на экране, а был предназначен для индивидуального зрителя, наблюдавшего изображение через окуляр.

Первый публичный сеанс был проведён в Париже 22 марта 1895 г., однако днём рождения кино официально считается 28 декабря того же года, когда в Grand Café на бульваре Капуцинок прошёл первый коммерческий показ фильмов Люмьеров.

Изобретателем техники, названной «синематографом» (фр. Cinématographe, от др.-греч. κίνημα — движение и γράφειν — писать), был младший брат, Луи Люмьер, официально бывший на тот момент владельцем семейной фабрики. Его проект частично финансировал старший брат Огюст, а после создания съёмочного аппарата оба брата активно участвовали в создании первых фильмов. Вместе с Люмьерами над новой техникой работал инженер Жюль Карпантье, сконструировавший первый проекционный аппарат для демонстрации их лент. Патентная заявка на изобретение синематографа была подана 13 февраля 1895 г.

Мари-Жорж-Жан Мельёс (фр. Maries-Georges-Jean Méliès, 1861-1938) – французский режиссёр и артист цирка, один из основоположников мирового кинематографа, изобретатель первых кинотрюков и пионер кинофантастики.

Уже в 1896 г. он нашёл способ создания первых кинотрюков, основанных на стоп-кадре, покадровой съёмке, двойной и многократной экспозиции, ускоренной и

замедленной протяжке плёнки, кашировании и других приёмах. В 1897 г. Мельес основал собственную студию «Стар фильм» (фр. Star Film) в своём поместье в Монтрё и начал активное производство короткометражных кинофильмов.

«Путешествие на Луну» (1902) – самый знаменитый фильм Мельеса и первый научно-фантастический фильм в истории кинематографа. Это короткометражная фарсовая комедия, пародирующая сюжеты романов Жюль Верна «Из пушки на Луну» и Герберта Уэллса «Первые люди на Луне». Также он снимал «псевдохронику» — постановочные сюжеты, воспроизводившие реальные события.

Мельес не получил практически ничего за показ своих фильмов в США, так как патент на показ всех фильмов принадлежал Томасу Эдисону, создавшему сеть кинотеатров. В 1914 г. Мельес вынужден был продать студию. Негативы своих фильмов он в припадке ярости сжёг.

В 1952 г. во Франции был снят художественно-документальный фильм режиссёра Жоржа Франжю «Великий Мельес» (фр. «Le grand Melies»), в котором были изложены некоторые эпизоды биографии пионера кинематографии. Роль Мельеса сыграл его сын Андре Мельес. В фильме также снялись в ролях самих себя 87-летняя Жанна д'Альси и дочь Мельеса Мари-Жорж Мельес. Сохранившиеся в американских копиях фильмы Мельеса демонстрируются в одном проекте с этим документальным фильмом.

Примечательно, что одна из наград, вручаемых Американским обществом спецэффектов (Visual Effects Society), носит имя Жоржа Мельеса (англ. Melies Award). Биография Жоржа Мельеса положена в основу художественного фильма «Хранитель времени» режиссёра Мартина Скорсезе, снятого в 2011 году по мотивам книги Брайана Селзника «Изобретение Хьюго Кабре». В том же году Эрик Ланж и Серж Бромберг сняли документальный

фильм «Чрезвычайное путешествие» (фр. «Le voyage extraordinaire»), посвящённый жизни и творчеству режиссёра.

Дзига Вертов (Давид Абелевич Кауфман, 1895-1954) – советский кинорежиссёр и сценарист, один из основателей и теоретиков документального кино. Он обогатил кинематограф множеством операторских приёмов и техник, включая методику «скрытая камера».

Самый известный фильм Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом» (1929) предваряется программными заявлениями режиссера: «Без сценария, без актёров, без декораций». Он ввел в историю кино и литературы термины «кинофакт» и другие, связанные с названиями его фильмов «Кинонеделя» (1919), «Кино-глаз» (1924), «Киноправда» (1925).

Дзига Вертов выступает под именем «Крайних-Взглядова, великого борца за идею кинофакта» и автора кинокартины «Беспристрастный объектив» в первоначальной редакции романа Ильфа и Петрова «Золотой телёнок». Герой Ильфа и Петрова снимает урну крупным планом, так, что она «приобретает вид жерла сорокадвухсантиметрового орудия», а также «считает своей специальностью снимки под колёсами поезда».

Режиссеры Григорий Козинцев (1905-1973), Леонид Трауберг (1902-1990), Сергей Юткевич (1904-1985) основали в 1921 г. мастерскую «Фабрика эксцентрического актёра», которая просуществовала до 1926 г. Постоянными участниками кинопроектов «фэкссов» стали художник-постановщик Е. Е. Еней и кинооператор А. Н. Москвин. В 1926 г. был поставлен фильм «Шинель» по сценарию Ю. Н. Тынянова.

Среди первых знаменитых советских фильмов разных жанров можно назвать эксцентрическую комедию Льва Кулешова «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924), снятую по оригинальному сценарию Николая Асеева (в ролях Борис Барнет и

Александра Хохлова) и лирическую комедию Бориса Барнета «Девушка с коробкой» (1927), социальную драму Якова Протазанова «Человек из ресторана» (1927) по одноименной повести Ивана Шмелева 1911 г. с Михаилом Чеховым в главной роли и историческую драму Сергея Эйзенштейна «Броненосец Потемкин» (1925).

В момент появления кинематографа уже существовала технология звукозаписи, такая как фонограф. Первые попытки объединить её с киноаппаратом были предприняты уже в 1894 г. Томасом Эдисоном, создавшим кинетофонограф. Первым в истории полнометражным фильмом с синхронной речевой фонограммой в 1927 г. стал музыкальный фильм «Певец джаза». Многие теоретики кино выступали за сохранение немного черно-белого кино, однако отмечали особую роль музыкального сопровождения и тональные эффекты пленки.

Задания для самостоятельной работы

1. Посмотрите фильм Мельеса «Путешествие на Луну». Сюжеты каких литературных произведений в нем отразились. Приемы каких видов искусства использованы в фильме?

2. Посмотрите фильм Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом». Объясните на примерах из фильма слова в титрах: «Без сценария, без актеров, без декораций».

3. Прочитайте стихотворение Александра Блока «Как-то в сумерках Тифлиса» (1936). Попробуйте проанализировать интертекстуальные и интермедиальные отсылки в последних строфах.

Как-то в сумерки Тифлиса
Я зимой занес стопу.
Пресловутую теплицу
Лихорадило в гриппу.

Рысью разбегались листья.
По пятам, как сенбернар,
Прыгал ветер в желтом плисе
Оголившихся чинар.

Постепенно все грубело.
Север, черный лежебок,
Вешал ветку изабеллы
Перед входом в погребок.

Быстро таял день короткий,
Кротко шел в щепотку снег.
От его сырой щекотки
Разбирал не к месту смех.

Я люблю их, грешным делом,
Стаи хлопьев, холод губ,
Небо в чёрном, землю в белом.
Шапки, шубы, дым из труб.

Я люблю перед бураном.
Присмирившие дворы,
Будто прятки по чуланам
Нашалившей детворы,

И летящих туч обрывки,
И снежинок канитель,
И щипцами для завивки
Их крутящую метель.

Но впервые здесь на юге
Средь порхания пурги
Я увидел в кольцах вьюги
Угли вольтовой дуги.

Ах, с какой тоской звериной,
Трепеща, как стеарин,
Озаряли мандарины
Красным воском лед витрин!

Как на родине Миньоны
С гетевским: “Dahin!”, “Dahin!”,
Полыхали лампионы
Субтропических долин.

И тогда с коробкой шляпной,
Как модистка синема,
Настигала нас внезапно
Настоящая зима.

Нас отбрасывала в детство
Белокурая копна
В черном котике кокетства
И почти из полусна.

Посмотрите фильм Бориса Барнета «Девушка с коробкой» (1927). Какие новые смыслы появляются в интерпретации стихотворения после просмотра фильма?

Прочтите статью В. В. Абашева «Девушка с коробкой в сумерках Тифлиса: о роли киноцитаты в стихотворении Пастернака» [Абашев 2013: 120-129]. Объясните, как Вы поняли роль киноцитаты в стихотворении.

4. Прочитайте стихотворение Михаила Кузмина «Северный веер» (1925-1927). Попробуйте проанализировать интертекстуальные и интермедиальные отсылки, используя главу Н.С.Бочкаревой и И.А.Табункиной «Реми-нисценция О. Бердсли в экфрастическом цикле М. Кузмина «Северный веер» из коллективной монографии «Экфрастические жанры в классической и современной литературе» [Бочкарева, Табункина 2014: 74-93].

Северный веер

Юр. Юркуну

1

Слоновой кости страус поет:
– Оледенелая Фелица! –
И лак, и лес, Виндзорский лед,
Китайский лебедь Бердсли снится.
Дощечек семь. Сомкни, не вей!
Не иней – букв совокупленьё!
На пчельниках льняных полей
Голубоватое рожденье.

2

Персидская сирень! «Двенадцатая ночь».
Желтеет кожую водораздел желаний.
Сидит за прялкою придурковато дочь,
И не идет она поить псаломских ланей.
Без звонка, через кухню, минуя швейцара,
Не один, не прямо, прямо и просто
И один,
Как заказное письмо
С точным адресом под расписку,
Вы пришли.
Я видел глазами (чем же?)
Очень белое лицо,
Светлые глаза,
Светлые волосы,
Высокий для лет рост.
Всё было не так.
Я видел не глазами,
Не ушами я слышал:
От желтых обоев пело
Шекспировски плотное тело:
– «За дело, лентяйка, за дело».

3

О, завтрак, чок! о, завтрак, чок!
Позолотись зимой, скачок!
Румяных крыльев какая рань!
Луком улыбки уныло рань.
Холодный потик рюмку скрыл,
Иголкой в плечи – росточек крыл.
Апрель январский, Альбер, Альбер,
«Ганец стрекоз», арена мер!

4

Невидимого шум мотора,
За поворотом сердце бьется.
Распирает муза капризную грудь.
В сферу удивленного взора
Алмазный Нью-Йорк берется
И океанский, горный, полевой путь.
Раскидав могильные обломки,
Готова заплакать от весны незнакомка,
Царица, не верящая своему царству,
Но храбро готовая покорить переулок
И поймать золотую пчелу.
Ломаны брови, ломаны руки,
Глаза ломаны.
Пупок то подымается, то опускается...
Жива! Жива! Здравствуй!
Недоверие, смелость,
Желание, робость,
Прелесть перворожденной Евы
Среди австралийских тростников,
Свист уличного мальчишки,
И ласточки, ласточки, ласточки.

5

Баржи затопили в Кронштадте,
Расстрелян каждый десятый, –
Юрочка, Юрочка мой,
Дай Бог, чтоб Вы были восьмой.
Казармы на затонном взморье,
Прежний, я крикнул бы: «Люди!»
Теперь молюсь в подполье,
Думая о белом чуде.

6

На улице моторный фонарь
Днём. Свет без лучей
Казался нездешним рассветом.
Будто и теперь, как встарь,
Заблудился Орфей
Между зимой и летом.
Надеждинская стала лужайкой
С загробными анемонами в руке,
А Вы, маленький, идете с Файкой,
Заплетая ногами, вдалеке, вдалеке.
Собака в сумеречном зале
Лает, чтобы Вас не ждали.

7

Двенадцать – вешее число,
А тридцать – Рубикон:
Оно носителю несло
Подземных звезд закон.

Раскройся, веер, плавно вей,
Пусти все планки в ход.
Животные земли, огней,
И воздуха, и вод.

Стихий четыре: север, юг,
И запад, и восток.
Корою твердой кроет друг
Живительный росток.

Быть может, в щедрые моря
Из лейки нежность лью, –
Возьми её – она твоя.
Возьми и жизнь мою.

Посмотрите фильмы Мельеса «Удивительный живой веер» (1904). Проанализируйте отсылки к нему в стихотворении Кузмина.

5. Прочитайте стихотворение Юрия Левитанского (1922-1996) «Кинематограф» (1987) и «Когда на экране...» (1991). Какой кинематограф и как в них отражен? Каковы художественные функции образа кинематографа? Сравните состояние лирического героя в этих стихотворениях и связанные с ним элементы поэтики.

Кинематограф

Это город. Еще рано. Полусумрак, полусвет.
А потом на крышах солнце, а на стенах еще нет.
А потом в стене внезапно загорается окно.
Возникает звук рояля. Начинается кино.
И очнулся, и качнулся, завертелся шар земной.
Ах, механик, ради бога, что ты делаешь со мной!
Этот луч, прямой и резкий, эта света полоса
заставляет меня плакать и смеяться два часа,
быть участником событий, пить, любить, идти на дно...
Жизнь моя, кинематограф, черно-белое кино!
Кем написан был сценарий? Что за странный фантазер
этот равно гениальный и безумный режиссер?
Как свободно он монтирует различные куски
ликованья и отчаянья, веселья и тоски!

Он актеру не прощает плохо сыгранную роль -
будь то комик или трагик, будь то шут или король.
О, как трудно, как прекрасно действующим быть лицом
в этой драме, где всего-то меж началом и концом
два часа, а то и меньше, лишь мгновение одно...

Жизнь моя, кинематограф, черно-белое кино!
Я не сразу замечаю, как проигрываешь ты
от нехватки ярких красок, от невольной немоты.
Ты кричишь еще беззвучно. Ты берешь меня сперва
выразительностью жестов, заменяющих слова.
И спешат твои актеры, все бегут они, бегут -
по щекам их белым-белым слезы черные текут.
Я слезам их черным верю, плачу с ними заодно...

Жизнь моя, кинематограф, черно-белое кино!
Ты накапливаешь опыт и в течение этих лет,
хоть и медленно, а все же обретаешь звук и цвет.
Звук твой резок в эти годы, слишком грубы голоса.
Слишком красные восходы. Слишком синие глаза.
Слишком черное от крови на руке твоей пятно...

Жизнь моя, начальный возраст, детство нашего кино!
А потом придут оттенки, а потом полутона,
то меньше, та свобода, что лишь зрелости дана.
А потом и эта зрелость тоже станет в некий час
детством, первыми шагами тех, что будут после нас
жить, участвовать в событиях, пить, любить, идти на дно...

Жизнь моя, мое цветное, панорамное кино!
Я люблю твой свет и сумрак - старый зритель, я готов
занимать любое место в тесноте твоих рядов.
Но в великой этой драме я со всеми наравне
тоже, в сущности, играю роль, доставшуюся мне.
Даже если где-то с краю перед камерой стою,
даже тем, что не играю, я играю роль свою.

И, участвуя в сюжете, я смотрю со стороны,
как текут мои мгновенья, мои годы, мои сны,
как сплетается с другими эта тоненькая нить,
где уже мне, к сожаленью, ничего не изменить,
потому что в этой драме, будь ты шут или король,
дважды роли не играют, только раз играют роль.
И над собственной ролью плачу я и хохочу.
То, что вижу, с тем, что видел, я в одно сложить хочу.
То, что видел, с тем, что знаю, помоги связать в одно,
жизнь моя, кинематограф, черно-белое кино!

Когда на экране...

Когда на экране,
в финальных кадрах,
вы видите человека,
уходящего по дороге вдаль,
к черте горизонта, –
в этом хотя и есть
щемящая некая нотка,
и все-таки это, по сути, еще не финал –
не замкнулся круг –
ибо шаг человека упруг,
а сам человек еще молод,
и недаром
где-то за кадром
поет труба,
и солнце
смотрит приветливо
с небосклона –
так что есть основания надеяться,
что судьба
к человеку тому
пребудет еще благосклонна.

Но когда на экране,
в финальных кадрах,
вы видите человека,
уходящего по дороге вдаль,
к черте горизонта,
и человек этот стар,
и согбенна его спина,
и словно бы ноги его налиты свинцом,
так он шагает
устало и грузно, –
вот это уже
по-настоящему грустно,
и это уже
действительно
пахнет концом.

Но когда на экране,
в финальных кадрах,
вы видите человека,
уходящего по дороге вдаль,
к черте горизонта,
и человек этот стар,
и согбенна его спина,
и словно бы ноги его налиты свинцом,
так он шагает
устало и грузно, –
вот это уже
по-настоящему грустно,
и это уже
действительно
пахнет концом.

Так и устроен
этот нехитрый сюжет,
где за каждым финалом
следует продолжение –
и в этом, увы,

единственное утешенье,
а других вариантов
тут, к сожалению,
нет.

Темы творческих работ

1. Интерпретация литературных образов в фильме немецкого режиссёра немого кино Ф.В.Мурнау «Фауст» (1926).

2. Творчество братьев Люмьеров и роль киноцитаты в фильме Аллы Суриковой «Человек с бульвара Капуцинов» (1987).

3. Образ Чарли Чаплина в романизированной биографии Стефена Вейсмана «Чарли Чаплин: история великого комика немого кино» и в фильме Ричарда Аттенборо «Чаплин».

4. Роль немого кино и визуальное искусство в фильме «Раба любви» (1975, режиссёр Никита Михалков).

5. Интерпретация повести Ивана Шмелева «Человек из ресторана» (1911) в одноименном фильме Якова Протазанова (1927).

6. Кинематографический потенциал пьесы А.Н.Островского «Бесприданница» и его отражение в одноимённом фильме режиссёра Якова Протазанова (1936).

7. Лев Толстой в кадрах кинохроники: влияние операторских приёмов на создание образа.

Литература

Абашев В. В. Девушка с коробкой в сумерках Тифлиса: о роли киноцитаты в стихотворении Пастернака // Вестник Пермского университета. – Российская и зарубежная филология. – 2013. – Вып. 1(21). – С. 120–129.

Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма. – Минск: Тесей, 2008. – 392 с.

Беленький И. Лекции по всеобщей истории кино: Годы беззвучия: Кн. 1. Кн. 2: учебное пособие / отв. Ред. В. А. Луков. – М: Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М.А.Литовчина (ГИТР), 2008. – 416 с.

Бочкарева Н. С., Табункина, И. А. Реминисценция О. Бердсли в экфрастическом цикле М. Кузмина «Северный вечер» // Экфрастические жанры в классической и современной литературе: коллективная монография. – Пермь, 2014. – С. 74–93.

Кадочникова И.С. Музыкальная композиция книги Ю. Левитанского «Кинематограф» // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. – 2009. – Вып. 3. – С. 41–50.

Кадочникова И. С., Серова, М. В. Цветовая композиция книги Ю. Левитанского «Кинематограф» // Мировая литература в контексте культуры. – 2009. – № 4. – С. 282–286.

Левитанский Ю. Д. Кинематограф: Книга стихов. – СПб., 1994.

Левитанский Ю. Черно-белое кино. – М.: Время, 2005.

Никулин Д. В. Музыкальное начало в книге Ю. Левитанского «Кинематограф» // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2008. – № 10. – С. 192–195.

Фатхутдинова В., Матвеева Н. «Жизнь моя – кинематограф»: способы метафоризации в поэзии Юрия Левитанского // Филология и культура. – 2017. – № 1 (47). – С. 109–114.

Черняков А. Н. «Кинематограф» Ю.Левитанского: (лингво)поэтика фрагмента // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». – 2018. – № 2. – С. 100–110.

Шмелев И. С. Человек из ресторана // Лето Господне. Человек из ресторана / И. С. Шмелев. – М.: Дрофа, 2011. – С. 388–512.

Глава 4. Киноэкфрасис в новелле Л. Фейхтвангера «Броненосец “Потемкин”»³

Время расцвета немого кино приходилось на 20-е годы XX века. Однако кинематографические новшества открывали большие возможности не только для киноиндустрии, но и для литературы: «При создании художественной литературы о развивающейся и закрепляющейся массовой культуре, её технических средствах и формах существования происходит процесс саморефлексии писателя, находящегося в поиске “новой точки зрения”» [Rutz 2000: 7]. В Германии писатели «новой деловитости» (А. Деблин, Й. Рот, Э. Кестнер и др.) во многом под влиянием кинематографа заменяют традиционный психологизм «пристальным наблюдением» [Дронова 2015: 82].

К киноискусству обратился и Л. Фейхтвангер (1884-1958), полагая, что вследствие такого технологического изобретения, как кино, читатель XX века и от романа будет ожидать чего-то иного. Он считал, что кинозрители будут смотреть на литературный текст под другим углом зрения. Под впечатлением от фильма С. Эйзенштейна «Броненосец “Потёмкин”» (1926) Фейхтвангер, по его собственным словам, «попытался обновить технику романа и сознательно применить к нему приёмы фильма» [Chartier Bunzel 2009: 288].

В романе «Успех» (1929) Фейхтвангер стремился задействовать кинематографические методы с целью освободить повествовательную форму от присущих ей ограничений: «“Броненосец Потемкин” достигает цели, которая возможна только для совершеннейшего произведения искусства и не может быть достигнута путем повествовательного

³ Глава подготовлена по материалам статьи: [Бочкарева, Пешкова 2016: 87-98].

или научного описания. Он воссоздает специфику российской революции 1905 года, ощущение ее необходимости, ее энтузиазма. Этим он покоряет и колеблющихся и противников. Воспроизвести эту его силу, увлекающую даже противника, и было моей задачей... в этой главе моей книги противник, покоренный внутренней правдой “Потемкина”, принужден против воли воздать должное тем, кого он ненавидит и угнетает» (цит. по: [Лебедев 1965: 176]). Используя методы кино, он достиг модернизации исторического романа, глубже воздействуя на читателя, привлекая его к сопереживанию и просвещению.

Советские литературоведы акцентировали внимание на идейном содержании романа, борьбе личности за культурные и человеческие ценности, подчеркивали его антибуржуазный характер [Спектор 1968: 33]. В работах зарубежных ученых специально исследуется воздействие фильма на массы и отдельного человека [Körke 2009: 261-266], правда и вымысел в историческом романе и фильме [Schmitt-Maass 2009: 272], кинематографические приемы в романе: одновременность действия, изменение перспективы и диалектический монтаж [Markus 1994: 43, 75, 76].

Задача нашей работы – проанализировать не столько кинотехнику, сколько киноэкфрасис фильма «Броненосец “Потёмкин”» в одноименной новелле Фейхтвангера [Feuchtwanger 1956; Фейхтвангер 1992]. Все исследователи обычно анализируют вступительную главу «Броненосец “Орлов”» к четвертой книге романа «Успех». Целостный анализ новеллы «Броненосец “Потёмкин”» позволит уделить больше внимания функциям киноэкфрасиса в художественной системе произведения.

Фейхтвангер показывает, как фильм может лишить самоуверенности уже немолодого скептического человека, заставляет засомневаться его в своих ценностях. Писатель изображает трансформацию главного героя, министра

Кленка, тем самым демонстрируя, каким воздействием на человека обладает кинематограф. Киноэкфрасис в новелле помогает выразить конфликт в душе главного героя, создаёт «удивительный случай» в жизни Кленка, помогает открыть читателю его внутренний мир.

Хронотопом новеллы «Броненосец “Потёмкин”» становится кинотеатр: у его входа начинается и заканчивается повествование, а разворачивается оно в зрительном зале. Основные события происходят во время просмотра фильма: герой заходит в кинотеатр уверенным в себе и в своих идеалах, выходит же потерянным и подавленным. Киноэкфрасис придаёт композиционную целостность новелле, организует ее пространство и время, выполняет сюжетообразующую функцию, влияет на специфику жанра [Бочкарева 2014: 7].

Значимой характеристикой новеллы исследователи считают её однособытийность [Мелетинский 1990: 4]. Но в хронотопе кинотеатра события происходят как на экране, так и в восприятии героя-зрителя. Событие – это «переход персонажа через границу, разделяющую “семантические поля” в тексте (с точки зрения автора и читателя) или части пространства-времени в мире (с точки зрения героя, связанной с его представлениями о цели и о препятствиях к ее достижению)» [Тамарченко 2004: 184]. Министру Кленку любопытно узнать, почему фильм «Броненосец “Потёмкин”» – «ohne Aufbau, ohne Weiber, ohne Handlung» (без вымысла, без женщин, без сюжета) [Feuchtwanger 1956: 79] – уже посмотрело 36 тысяч берлинцев. Придя на киносеанс, Кленк настроен крайне критически, он не желает «попадаться на удочку» киношникам-евреям и не поддерживает всеобщего ажиотажа.

Перед началом просмотра «der Minister Klenk, die um ihn Sitzenden groß überragend» (министр Кленк сильно возвышался над сидящими вокруг него) [там же] – он был выше и по самомнению, и, как Кленк сам себя оценивает,

по независимости и трезвости взглядов. В процессе просмотра фильма «Klenk sitzt still, es hat ihm den Atem verschlagen, er sitzt, der riesige Mann, mäuschenstill» (Кленк сидит тихо, у него перехватило дыхание, этот огромный мужчина сидит тихо, как мышка) [Feuchtwanger 1956: 82]. Автор сравнивает Кленка с маленьким беспомощным зверьком, демонстрируя тем самым огромную силу киноискусства. После просмотра фильма «er schaut ja so aus, wie ein Tier in der Falle» (он был похож на зверя, попавшего в ловушку) [Feuchtwanger 1956: 85]. Непрístupный, скептически настроенный Кленк на какой-то момент поддался революционному настроению. Логически он рассуждает, что это неправильно. Но сердцем он был вместе с восставшими матросами, сочувствовал им.

Фейхтвангеру было важно представить сильного, уверенного в себе человека, с устоявшимися ценностями, взглядами, с большим опытом, ведь если фильм сможет заставить сомневаться даже такого человека, тогда киноискусство поистине не имеет границ в возможности воздействовать на публику. Сам герой признается, что он не sanfter (кроткий) и friedlicher (миролюбивый), а derber (грубый), wilder (несдержанный) и kriegerischer (воинственный): «für zärtliche Gefühle nicht zu haben» («его не разжалобишь») [Feuchtwanger 1956: 85; Фейхтвангер 1992: 326]. Во время войны он сам командовал солдатами, поэтому в поведении матросов на экране сразу почувствовал опасность.

Речь Кленка несобственно-прямая, то есть речь героя сливается с речью автора-повествователя. Таким образом, автор от своего имени знакомит нас с умонастроением Кленка, с его эмоциональной оценкой, манерой речи – он представляет нам «внутреннюю» речь героя. Несобственно-прямая речь показывает читателю искренность переживаний героя, ведь это происходит в его мыслях – нет необходимости быть нечестным перед самим собой. Выйдя из

кинотеатра, Кленк быстро скрывает свою подавленность, «вправляет» прежние черты лица, и оно вновь становится «грубым», «довольным» и «согласным с самим собой» [Фейхтвангер 1992: 326-327]: «Und schon hat er sein Gesicht wieder eingenekt in das alte, wilde, vergnügte, mit sich einverständene» [Feuchtwanger 1956: 85]. Теперь внешне никто бы и не догадался, какой эффект произвёл на министра просмотренный фильм. Но благодаря несобственно-прямой речи читатель увидел то душевное беспокойство и потеряность, которые охватили Кленка в кинозале.

В немом кино звук существует параллельно с изображением, поэтому музыкальное сопровождение может меняться. В Германии для демонстрации фильма «Броненосец “Потёмкин”» была заказана музыка молодому немецкому композитору Майзелю, который сам дирижировал оркестром на премьере [Броненосец «Потемкин» 1969: 228]. В новелле Фейхтвангера музыка соответствует революционному напряжению фильма: в самом начале при оглашении секретных документов о взбунтовавшихся звучит режущее, пронзительное фортиссимо: «Ein paar Takte griller Musik, wüst, fortissimo» [Feuchtwanger 1956: 79]. После этого мы наблюдаем крещендо: глухая и гнетущая музыка становится молотящей и угрожающей, что соответствует нарастающему на броненосце волнению: «die hämmernde, bedrohliche Musik geht weiter, die Gärung wächst» [там же: 81]. Главный герой постоянно комментирует музыкальное сопровождение, выражает своё отвращение к нему, но признаёт его власть над собой. Он называет музыку *hämmernde* (молотящей), *scheußliche* (отвратительной), *bedrohliche* (угрожающей) [там же: 82]. Неприязнь к музыке возникает не только из-за событий, происходящих на экране, но также и потому, что Кленк поддаётся ее влиянию, и это сбивает его с толку, указывает на его уязвимость.

Музыка вместе с визуальным рядом создают эффект синестезии: на экране изображён матросский кубрик, тесно прилегающие друг к другу подвесные койки – всё это вызывает у героя ощущение спёртого воздуха: «Man spürt richtig die schlechte Luft des Raums» [Feuchtwanger 1956: 80]. Описывая же музыку, Фейхтвангер, по-видимому, не случайно обращается к многозначным эпитетам: dumpfe может означать глухой звук и спёртый, затхлый воздух, beklemmende употребляется как в значении чего-то гнетущего, так и спёртого, душного воздуха.

В фильме «Броненосец “Потёмкин”» действительность анализируется средствами пластики. Но пластика здесь не пересказывает сюжетную линию, она её изображает. «Пластика здесь не иллюстрирует движение готового сюжета, а сама слагает сюжет из реального течения жизни... В картине изображение не подтверждает уже известное, не иллюстрирует рассказ, а само изучает, наблюдает, рассказывает» [Фрейлих 2007: 71]. В новелле нет прямого указания на интертитры, но они использованы для передачи содержания фильма. Фейхтвангер не разделяет показанные на экране события и комментарии, данные в интертитрах, что создаёт некое единство, по своему эффекту напоминающее уже звуковое кино.

Принципиальное отличие фильма от его воссоздания в новелле проявляется в первой части. В фильме тема революции сразу вводится в интертитрах цитатой из Ленина (кадр 13) и разговором Матюшенко с Вакулинчуком (кадр 16) [Броненосец «Потемкин» 1969: 106-181]. Матросы собираются «поддержать рабочих» и «встать в первые ряды революции» (кадр 18) еще до эпизода с гнилым мясом. В новелле, наоборот, упоминается о каких-то секретных документах из архива морского ведомства, в которых говорится о том, что команда броненосца «Потемкин» взбунтовалась из-за неудовлетворительной пищи: «Geheimakten

aus dem Marinearchiv: dann und dann meuterte die Besatzung des Panzerkreuzers "Potemkin" vor der Stadt Odessa wegen ungenügender Ernährung» [Feuchtwanger 1956: 79]. Таким образом, обвинения в тенденциозности фильма выглядят менее основательными, а сочувственная реакция Кленка по отношению к матросам кажется более убедительной.

Крики фильма «Броненосец "Потёмкин"» отмечают «величественные массовые сцены» и «исторически обусловленные человеческие характеры» [Юрнев 1981: 14]. Речь идет о людях на берегу, митингующих и слушающих. В интертитрах фильма называются имена матросов и офицеров броненосца, при этом последние показаны только отрицательно (строго соблюдается классовый подход в характеристике человека). В новелле персонажи не индивидуализированы, но под взглядом министра Кленка офицеры выглядят более человечными (при этом классовый подход распространяется и на самого Кленка).

Фейхтвангер не упоминает о самых знаменитых случаях визуального (пластического) монтажа Эйзенштейна, как будто «оживляющего» скульптуры амуров (кадры 226-228) и львов (кадры 232-234). Принцип диалектического монтажа Эйзенштейна в новелле использован двумя другими способами: во-первых, заимствован из сюжета фильма, во-вторых, адаптирован под литературное произведение. В первом случае экранный сюжет строится так, как будто его сконструировал режиссёр из серии эпизодов, которые выражают тезис, антитезис и синтез. Приведём пример:

– тезис: «Matrosen, herumstehend um ein aufgehängtes Stück Fleisch. Sie betrachten es mißbilligend. Immer mehr kommen heran, immer andere. Man braucht nicht lange zu riechen, um herauszukriegen, daß es nicht gut riecht. Das Stück Fleisch in Großaufnahme: es wimmelt von Maden. Die Leute scheinen schon öfters derartiges Fleisch gekriegt zu haben. Schimpfen» (Матросы окружили подвешенный кусок мяса.

Они разглядывают его неодобрительно. Подходят всё новые и новые матросы. Не нужно долго принюхиваться, чтобы понять, что дурно пахнет. Кусок мяса крупным планом: кишит червями. Кажется, людям уже не раз подавали такое мясо. Ругань) [Feuchtwanger 1956: 80];

– антитезис: «Der Schiffsarzt wird herbeigeholt, ein etwas mickeriger Herr. Er setzt seinen Kneifer auf, tut seine Pflicht, untersucht das Fleisch, kann es nicht ungeeignet zum Genuß finden. Das Fleisch wird zubereitet» (Вызывают судового врача, хиленького мужчину. Он надевает пенсне, выполняет свою обязанность, проверяет мясо, находит его пригодным к употреблению) [там же: 80];

– синтез: «Die Mannschaft weist die Brühe zurück. Schimpft...wie jetzt die auf der Leinwand auf die Offiziere eine tolle, groteske Jagd anfangen, sie hervorholen aus albernen Verstecken, sie über Bord schmeißen in die fröhlich hochspitzende See, einen nach dem andern, den mickerigen Schiffsarzt darunter, seinen Kneifer ihm nach» (Команда отказывается есть похлёбку. Ругаются... начинают на экране бешеную охоту на офицеров, достают их из нелепых укрытий, бросают их за борт в весело вздымающееся море, одного за другим, и хилого судового врача, и его пенсне за ним вслед) [там же: 82].

В. Шкловский вслед за режиссером так объясняет эффект эмоционального воздействия фильма «Броненосец “Потёмкин”» на зрителя: «Сергей Михайлович говорил, что когда бросают доктора за борт, то доктора мы уже не видим, на тросах повисает его пенсне. Это синекдоха – часть, взятая как обозначение целого. Тонущий человек вызывает в вас, может быть, и чувство отмщенного зла, но и жалости тоже – висящее пенсне говорит, что этого человека нет и быть не должно. Эмоция зрителя очищена» [Шкловский 1973: 82]. В новелле Фейхтвангер, как и его герой, тоже на стороне восставших матросов, но эмоция

читателя усложняется, потому что фильм смотрит человек, сочувствующий одновременно и офицерам.

Второй, литературно адаптированный, способ диалектического монтажа подробно анализирует И. Маркус: «Кленк захвачен фильмом, и его эмоциями управляют при помощи техник монтажа. Если мы используем формулу $A+B=C$, то “А” и “В” суть два противоположных кадра, а “С” – эффект столкновения, или, скорее, эмоция, или реакция, вызванная в Кленке (как в зрителе) этим столкновением» [Markus 1994: 43]. Эффект столкновения представлен Фейхтвангером при помощи одиночных предложений или очень коротких групп предложений. Маркус приводит следующий пример:

[А] «Der Schlafräum der Mannschaft. Hängematten, dicht aneinander» (Матросский кубрик. Подвесные койки, тесно прилегающие друг к другу);

[В] «Ein Vorgesetzter, herumschnüffelnd zwischen unruhig schlafenden Matrosen» (Капитан, снующий между беспокойно спящими матросами);

[С] «Das ganze nicht unbegabt gemacht. Man spürt richtig die schlechte Luft des Raums» (Всё это сделано небезопасно. Действительно ощущается плохой воздух помещения) [там же].

Подобный способ диалектического монтажа представляет собой взаимодействие кино с его кадрами и литературы с реакцией персонажа, которая раскрывает его внутренний мир. В этом заключается принципиальное различие диалектического монтажа Эйзенштейна от диалектического монтажа Фейхтвангера в данной новелле.

Таким образом, киноэкфраза в новелле Л. Фейхтвангера «Броненосец “Потёмкин”» не только выполняет композиционную, хронологическую, сюжетообразующую и характерологическую функции, но и обнаруживает сходство и различие как двух искусств (кино и литературы), так и двух

художников (Эйзенштейна и Фейхтвангера). Немецкий писатель использует основные сюжетные и образные мотивы фильма (червивое мясо, бунт, убитый матрос на берегу, лестница, шеренга казаков, коляска, флажки и т.д.), но показывает их через призму восприятия человека, не принимающего революции. В результате он, с одной стороны, показывает огромное эмоциональное воздействие фильма, с другой стороны, создает психологически более сложный, чем в фильме, образ «врага революции».

Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте роман Л.Фейхтвангера «Успех». Определите функции, которые выполняет в нем киноэкфрасис фильма Эйзенштейна.

2. Посмотрите фильм Эйзенштейна. Какие кадры не вошли в роман и почему? Обратите внимание на первые сцены фильма.

3. Сравните экфрасис картины и киноэкфрасис в романе «Успех». Объясните их композиционные функции.

4. Проанализируйте экфрасис вымышленного документального фильма в романе Фейхтвангера. Сравните его восприятие героями романа с восприятием фильма Эйзенштейна.

5. Прочитайте дневники С.М.Эйзенштейна за 1941 год, опубликованные в газете «Экран и сцена» [Эйзенштейн № 3: 2018]. Поразмышляйте над драматургией слова и жизни в дневниках режиссёра, художника, сценариста, теоретика искусства, педагога.

6. Отталкиваясь от документального фильма Дэвида Хинтона «Художник-экспрессионист Фрэнсис Бэкон» (1988) и статьи «Два фильма о Фрэнсисе Бэконе: художник

перед холстом» [Загороднева 2014: 135–141] определите роль Сергея Эйзенштейна в творчестве английского художника Фрэнсиса Бэкона.

Темы творческих работ

1. Киноэкфрасис в повести Ф.Н.Горенштейна «Клавин город».
2. Образ Голливуда в романе Н.Уэста «День саранчи».
3. Тема кино в творчестве Ф.-С.Фицджеральда («Последний магнат»).
4. Кинематографические приемы в трилогии Дж. Дос Пассоса «США».
5. Киноэкфрасис и приемы кинематографа в романе П.Модиано «Чтобы ты не заблудился в квартале».

Литература

Бочкарева Н. С. Введение // Экфрастические жанры в классической и современной литературе / Н. С. Бочкарева, К. В. Загороднева, Е. О. Пономаренко, А. Г. Рогова, И. А. Табункина, Д. С. Туляков, И. И. Тулякова; под общ. ред. Н. С. Бочкаревой. – Пермь, 2014. – С. 5–11.

Бочкарева Н. С., Пешкова, М. А. Киноэкфрасис в новелле Лиона Фейхтвангера «Броненосец “Потемкин”» // Практики и интерпретации. – 2016. – Т. 2(2). – С. 87–98.

Броненосец «Потемкин» / сост. Н. И. Клейман, К. Б. Левина. – М.: Искусство, 1969. – 370 с.

Дронова О. А. Романы «новой деловитости» в контексте литературной кинематографичности // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2015. – Вып. 3(31). – С. 88–94.

Загороднева К. В. Два фильма о Фрэнсисе Бэкон: художник перед холстом // Мировая литература в контексте культуры: научный журнал. – 2014. – Вып. 3(9). – Пермь. – С. 135–141.

Лебедев Н. А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918-1934 годы. – М.: Искусство, 1965. – 373 с.

Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. – 275 с.

Сальцина М. Е. Американский роман 1920-1930-х гг. Литература и мир кино (мотивы, сюжеты, художественные коды, изобразительный язык): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2001. – 21 с.

Спектор А. Л. Лион Фейхтвангер. Лекции для студентов филологических факультетов. – Душанбе, 1968. – 167 с.

Тамарченко Н. Д. Структура произведения // Теория литературы: в 2 т. / Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. – М.: Академия, 2004. – Т. 1. – С. 172–263.

Фейхтвангер Л. Броненосец «Потёмкин» / перевод В. Станкевич // Искусство и художник в зарубежной новелле XX века / сост. И. С. Ковалева; авт. вст. ст. В. Е. Балахонов. – СПб: СПбГУ, 1992. – С. 322–328.

Фрейлих С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковско-го. – М.: Академический Проект: Фонд «Мир», 2007. – 512 с.

Шкловский, В. Эйзенштейн. – М.: Искусство, 1976. – 296 с.

Эйзенштейн С. «Если переживу – жить надо иначе» // Экран и сцена. – 3(1124). – 2018. – С. 8–9.

Юренев Р. Н. Броненосец «Потёмкин» Сергея Эйзенштейна. – М.: Наука, 1965. – 148 с.

Chartier-Bunzel A. Simone, ein Hollywoodprodukt? // Feuchtwanger and Film / ed. Ian Wallace. – New York: Peter Lang, 2009. – S. 283-295.

Feuchtwanger L. Panzerkreuzer Potemkin und andere Erzählungen / ausgewählt von Hans Marguardt. Verlag Philipp Reclam jun. – Leipzig, 1956. – S. 79–85.

Köpke W. Massenwirkung und Film in Erfolg // Feuchtwanger and Film / ed. Ian Wallace. – New York: Peter Lang, 2009. – S. 261–266.

Markus I. Ch. Lion Feuchtwanger's Erfolg: Film Technique and the Modern Historical Novel: Thesis. – Hamilton, Ontario: McMaster University, 1994. – 101 p.

Rutz G.-P. Darstellungen von Film in literarischen Fiktionen der zwanziger und dreißiger Jahre. – Hamburg: Lit, 2000. – 362 S.

Schmitt-Maass Ch. Die photographisch treue Wiedergabe von Charakteren. Aspekte der Typage in Feuchtwangers Jefta. Anlage – Kritik – Erfolg // Feuchtwanger and Film / ed. Ian Wallace. – New York: Peter Lang, 2009. – S. 267–282.

Глава 5. Экфрастические портреты персонажей в пьесе О. Уайльда «Идеальный муж» и их репрезентация в экранизациях А. Корды и О. Паркера⁴

Комедии О. Уайльда (Wilde) в современном литературоведении определяют как «society plays», «satire» и «family dramas»: «investigations into social and individual psychology and their ultimate effects on family dynamics» [Bennett 2015: 4]. Другие отмечают присутствие элемента трагедии, связанное не столько с прошлым героя (раскрытие секрета, как правило, грозит публичным осуждением, крахом карьеры, утратой счастливой семейной жизни), сколько с ценой, которую ему приходится платить за сохранение своего положения в обществе: «An identity that is no longer fluid, but, instead, is rigidly fixed by the forces of social conformity is the ultimate price paid for the restoration of the social order» [Gurfinkel 2015: 154]. Особенности психологического анализа обусловлено «новое качество взаимоотношений сценического и изобразительных искусств» [Образцова 2001: 244].

Экфрастические портреты персонажей в пьесе «Идеальный муж» («An Ideal Husband», 1891) содержатся в основном в ремарках, выполняющих экспозиционную функцию (т.е. представляющих каждого персонажа через реминисценции к произведениям изобразительных искусств). Так, экфрастический портрет леди Чилтерн создается через имплицитные реминисценции к греческой статуе («a woman of grave Greek beauty») и картине Ф. Буше «Триумф Венеры» («a large eighteenth-century French tapestry –

⁴ Глава подготовлена по материалам доклада Н. С. Бочкаревой и Е. О. Пономаренко на Международной филологической конференции Санкт-Петербургского университета в 2018 г.

representing the Triumph of Love, from a design by Boucher»). Экфрасис гобелена на мифологический сюжет не только ассоциативно участвует в портретной характеристике персонажа, но и предвещает финал пьесы – победу любви.

На картине А. Ватто «Паломничество на остров Кифера», известной в двух вариантах, изображаются все оттенки любви – «от жеманного сопротивления до открытой нежности, от пылких объятий до кокетливого острословия» [Герман 1984: 116], поэтому второстепенные женские персонажи пьесы иронически характеризуются через реминисценцию к этому художнику стиля рококо («Watteau would have loved to paint them»). Мужские персонажи, напротив, представлены через парадные портреты английских государственных деятелей («Rather like a portrait by Lawrence»).

В описании Мейбл автор противопоставляет точку зрения «серьезного» человека и свою собственную как художника, сравнивая девушку с танагрской статуэткой («To sane people she is not reminiscent of any work of art. But she is really like a Tanagra statuette, and would be rather annoyed if she were told so»). Миссис Чивли характеризуется как «произведение искусства», которое обнаруживает «влияние слишком многих школ» («A work of art, on the whole, but showing the influence of too many schools»), а лорд Горинг, напротив, слишком неуловим и парадоксален для статичных картин и статуй.

Современные исследователи отмечают «the intertextual and dialogic character of both literary texts and their cinematic adaptations» [Straumann 2015: 250]. Все адаптации функционируют как «interpretations of a person, place, situation, event» [Andrew 1984: 97]. Сравним две британские экранизации пьесы Уайльда с точки зрения интерпретации (репрезентации) экфрасических портретов персонажей (о методологии см.: [Бочкарева, Новокрещенных 2017]).

В фильме А. Корды (Korda 1947) леди Чилтерн (Diana Wynyard) окружают не только мифологические картины, но и собственные портреты, что подчеркивает ее самоуверенность. В фильме О. Паркера (Parker 1999) леди Чилтерн (Cate Blanchett) появляется в окружении пейзажей, здесь ее образ более мягкий. Экфрастические сравнения Гертруды и Мейбл с греческими статуями (в пьесе) у Паркера репрезентируются с помощью «живых картин», в которых участвуют героини. Если в пьесе Роберт Чилтерн через упоминание портретов Ван Дейка («But Vandyck would have liked to have painted his head») косвенно ассоциируется с Карлом I, неудачно завершившим свою политическую карьеру, то появление бюста греческого бога Гермеса в фильме Паркера иронически указывает на успех в политических и торговых делах.

В обоих фильмах, в отличие от пьесы, лорд Горинг ассоциируется с произведениями искусства и становится центральным персонажем, с которого начинается действие. В фильме Корды он перед зеркалом примеряет бутоньерки и изрекает парадоксы, а на заднем плане видны эстампы, изображающие лошадей и сцены скачек. В фильме Паркера лорд Горинг в Парламенте разговаривает с бюстами греческих мудрецов и, в отличие от пьесы и фильма Корды, эволюционирует в нравственном отношении.

Миссис Чивли (Julianne Moore) в фильме Паркера напоминает обнаженную рыжеволосую девушку, которая, как Венера с картины венецианского художника Тициана, встает с постели лорда Горинга в первом кадре. Уайльд при описании миссис Чивли использует два оттенка красного – алый («scarlet») для губ и венецианский красный («venetian red») для волос. Венецианский красный («a dull orange red» [Sloane 1989: 208]) часто использовали художники эпохи Возрождения. В фильме Корды черноволосая миссис Чивли (Paulette Goddard) благодаря зеленому

платью и серебряным украшениям сразу ассоциируется со змеей; у Уайльда во втором акте упоминается брошь со змейкой и рубином и только в третьем акте миссис Чивли сравнивается с Ламией («Lamia-like, she is in green and silver»).

Экфрасис мифологической картины в обеих экранизациях связан не с триумфом любви, а с властью денег. У Корды в кульминационный момент разговора миссис Чивли с Робертом Чилтерном роспись на плафоне, ярко освещенная свечами, свидетельствует о ее временной победе. У Паркера богатство и власть барона Арнхейма тоже подчеркиваются большой картиной, изображающей «пирамиду» мифологических персонажей.

Задания для самостоятельной работы

1. Посмотрите российскую экранизацию пьесы О.Уайльда «Идеальный муж» (1980, режиссёр Виктор Георгиев). Проанализируйте особенности создания образов героев в сопоставлении с зарубежными экранизациями А.Корды (1947) и О.Паркера (1999).

2. Прочитайте статью В.В.Абашева «Интермедийные трансформации горной мифологии П.П.Бажова в романе Ольги Славниковой “2017”» [Абашев 2014]. Как, по мнению автора статьи, представлена проблема визуализации образов горной мифологии в фильме А.Птушко «Каменный цветок» (1946) и в романе О.Славниковой (2006)? Как соотносятся термины «экфрастический портрет» и «интермедийная трансформация»?

3. Сравните портрет жены художника в фильме А.Панкратова «Портрет жены художника» (1981) и в одноименной пьесе В.Азерникова (2012), опираясь на главу в коллективной монографии [Бочкарева, Загороднева 2018].

4. Проанализируйте экранизации романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» с точки зрения экфрасических портретов персонажей и их репрезентации.

5. Прочитайте главу «Театральное призвание героя в романе XX века» [Бочкарева 2008: 8-29]. Как соотносятся сцена и жизнь в романе К. Манна «Мефистофель. История одной карьеры»? Сравните роман немецкого писателя и его экранное воплощение венгерским кинорежиссёром И. Сабо.

Темы творческих работ

1. Экфрасис картин как прием создания образа героя в романе Л.Фейхтвангера «Гойя, или Тяжкий путь познания» и его трансформация в одноименном фильме Конрада Вольфа (1971).

2. Образ героя-фотографа в романе Р. Дж. Уоллера «Мосты округа Мэдисон» (1992) и в одноименной экранизации Клинта Иствуда (1995).

3. Экфрасический портрет персонажа и экфрасисы портретов в романе Трейси Шевалье «Девушка с жемчужной сережкой» и их репрезентация в фильме Питера Уэббера (2003).

4. Функции картин в романе С. Моэма «Луна и грош» и в экранизации Роберта Маллигана.

5. Роль вымышленных картин в телеспектакле В. Плучека «Обнаженная со скрипкой» по одноименной пьесе Н. Коуарда.

6. Детективный сюжет и персона с портрета в произведении Артура Конан Дойля «Собака Баскервилей» и в одноименном фильме Антонины Зиновьевой (1971).

Литература

Абашев В. В. Интермедиаальные трансформации горной мифологии П. П. Бажова в романе Ольги Славниковой «2017» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2014. – Вып. 1(25). – С. 145–158.

Бочкарева Н. С. Роман о художнике: проблематика и поэтика: науч.-метод. материалы по спецкурсу. – Пермь: Перм.гос.ун-т, 2008. – Ч. 2. – 52 с.

Бочкарева Н., Загороднева К. Портрет жены художника как экфрастическая модель // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения: Коллективная монография / под ред. Т. Автухович. – Siedlce, 2018. – С. 262–274

Бочкарева Н. С., Новокрещенных, И. А. Проблемы взаимодействия литературы и других искусств в контексте интермедиаальности (опыт кафедры мировой литературы и культуры Пермского государственного национального исследовательского университета) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2017. – Т. 9, вып. 2. – С. 117–130.

Герман М. Ю. Антуан Ватто. – Л.: Искусство, 1984. – 207 с.

Образцова А. Г. Волшебник или шут? Театр Оскара Уайльда. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. – 357 с.

Andrew D. Concepts in Film Theory. – New York: Oxford University Press, 1984. – 239 p.

Bennett M. Y. Introduction: The Importance of Laughing in Earnest // Oscar Wilde's Society Plays / ed. M. Y. Bennett. – New York: Palgrave Macmillan, 2015. – P. 1–12.

Gurfinkel H. “Would You Kindly Inform Me Who I am?": Wilde's Comedies of Manners as Tragedies // Oscar Wilde's Society Plays / ed. M. Y. Bennett. – New York: Palgrave Macmillan, 2015. – P. 151–167.

Sloane P. The Visual Nature of Color. – New York: Design Press, 1989. – 342 p.

Straumann B. Adaptation – Remediation – Transmediality // Handbook of Intermediality / ed. G.Rippl. – GmbH, Berlin, Boston: de Gruyter. – 2015. – P. 249–267.

Глава 6. Сравнительный анализ пьесы Б. Шоу «Пигмалион» и фильма-мюзикла «Моя прекрасная леди»⁵

Выдающийся ирландский драматург Джордж Бернард Шоу (1856–1950) прожил долгую и насыщенную жизнь. Он отдал многие годы творческим исканиям, овладевая новыми для себя жанрами. Романист и рассказчик, обозреватель книжных новинок, художественный, музыкальный и театральный критик, общественный деятель и публицист, основатель Лондонской школы экономики и политических наук и, наконец, прославленный драматург, Шоу занял видное место в истории английской литературы конца XIX и первой половины XX века [Балашов 1997: 5]. Столетняя библиография трудов, посвященных его творчеству, не исключает появления новых работ. Цель нашей статьи – сравнить пьесу Шоу «Пигмалион» и фильм-мюзикл «Моя прекрасная леди», широко используемые в образовательных программах [Нартов 1976; Context 1995; Шоу 2001; Пигмалион 2011].

Пьеса «Пигмалион» (“Pygmalion: A Romance in Five Acts”) стала одной из самых популярных в творчестве Шоу благодаря своей оригинальности, остроумию и демократическому духу, а также отражению глубоких социальных и нравственных проблем, актуальных и в наши дни. В этой пьесе Шоу использовал своё многолетнее увлечение фонетикой и лингвистикой. «Но пропаганда научной фонетики только одна из сторон интересной, многогранной пьесы. Это в то же время пьеса большого социального, демократического звучания – пьеса о природном равенстве людей и их классовом неравенстве, о талантливости людей из

⁵ Глава подготовлена по материалам статьи: [Плюснина, Бочкарева 2018: 101-105].

народа. Это и психологическая драма о любви, которая по ряду причин почти превращается в ненависть. И наконец, это пьеса гуманистическая, показывающая, как бережно и осторожно нужно подходить к живому человеку, как страшен и недопустим холодный эксперимент над человеком» [Гражданская 1979: 101-102]. Сам Шоу писал об этой пьесе: «Хочу похвастаться, что пьеса “Пигмалион” пользовалась величайшим успехом в Европе, Северной Америке и у нас. Ее поучительность настолько сильна и преднамеренна, что я с восторгом швыряю ее в лицо тем самодовольным мудрецам, которые, как попугаи, твердят, что искусство не должно быть дидактическим. Это подтверждает мое мнение, что искусство не может быть иным» (цит. по: [Деннингхаус 1988: 128]).

Пьеса Шоу была создана в 1912-1913 гг. Главная роль предназначалась для знаменитой артистки Стэллы Патрик Кемпбэлл. По словам очевидцев, эта 47-летняя женщина с удивительным мастерством и убедительностью сыграла 17-летнюю цветочницу Элизу Дулиттл [Гражданская 1979: 102]. Фильм «Моя прекрасная леди» (“My Fair Lady”) был снят Джорджем Кьюкором в 1964 г. на основе одноимённого мюзикла композитора Фредерика Лоу и либреттиста Алана Джея Лернера. Главные роли исполнили Одри Хэпберн (Элиза) и Рекс Харрисон (Хиггинс).

Основной сюжет в фильме сохранен, и изменения связаны, прежде всего, с интермедийальностью [Бочкарева, Новокрещенных 2017] (точнее – «медийальной транспозицией» [Rajewsky 2005: 51], «адаптацией» [Straumann 2015: 249] литературного произведения к музыкальному кино).

Во-первых, в фильме больше разработано пространственное окружение героев (визуальный аспект). Прежде всего, добавлены массовые панорамные сцены в театральном фойе, на рынке, в пивной, на скачках и на балу (в пьесе почти все сцены камерные, бал и опера остаются

за сценой, в четвертом акте о них только упоминается). Одной из задач американцев (создателей мюзикла и фильма) было показать зрителю разные слои английского общества, хотя и в условной (театральной) манере, что соответствует ироническому пафосу пьесы ирландца Шоу.

Во-вторых, в фильме, как и в мюзикле, большая роль отводится музыке (вместо пяти актов пьесы – две серии фильма с музыкальной интерлюдией). С одной стороны, таким образом развиваются слова Хиггинса о том, что для его экспериментов необходим слух («If she has a good ear and a quick tongue» / «Если у нее чуткое ухо и гибкий язык» [Шоу 1986: 101]; «You know, she has the most extraordinary quickness of ear» / «у нее совершенно исключительный слух» [там же: 129]). С другой стороны, темы песен и даже некоторые фразы взяты из пьесы, но в основном это творчество поэта-песенника Лернера и композитора Лоу. Можно сказать, что создатели фильма-мюзикла использовали и развили остроумие и парадоксальность стиля Шоу, которые роднят его с ирландцем О. Уайльдом (см. например об английских экранизациях пьесы «Идеальный муж» в пятой главе).

Самое видимое отличие пьесы от фильма заключается в названии. Название пьесы Бернарда Шоу отсылает нас к греческому мифу о скульпторе Пигмалионе, изваявшем статую Галатее. В этом мифе потрясенный красотой собственного творения художник умоляет Афродиту оживить мраморную статую. Галатее обретает душу, становится прекрасной женщиной и выходит замуж за Пигмалиона (см.: [Пигмалион 1998: 365]). Шоу иронически сравнивает Альфреда Хиггинса с Пигмалионом. В случае с мюзиклом и фильмом отсылка к мифу в названии утрачивается. Однако и здесь вариативно повторяются слова Хиггинса о том, что он «создал» Элизу (В пьесе: «You will jolly soon see whether she has an idea that I havnt put into her head or

a word that I havnt put into her mouth. I tell you I have created this thing out of the squashed cabbage leaves of Covent Garden; and now she pretends to play the fine lady with me» [Шой 2001: 135]. В фильме: «I'm to put on my Sunday manners for this thing that I created out of the squashed cabbage leaves of Covent Garden?» [Context 1995: 108]). Вместе с тем, в фильме акцентируется мотив Золушки: Элиза танцует с принцем на балу в Букингемском дворце и воспринимается всеми как неизвестная принцесса.

В фильме по сравнению с пьесой также добавлены некоторые сцены. Например, обучение Элизы правильно произношению. В фильме она учится произносить звук «h», проговаривая фразу «In Hartford, Hereford and Hampshire hurricanes hardly ever happen» таким образом, чтобы пламя свечи колыхалось от ее дыхания. Или сцена с камешками, которые Хиггинс засовывает Элизе в рот, чтобы она научилась четко проговаривать слова. Такие сцены способствуют более детальному погружению зрителя в процесс обучения, демонстрируют конкретные методические приемы, позволяют актерам выразить свое мастерство, а также создают комический эффект и непосредственно раскрывают сложный характер взаимоотношений учителя и ученицы.

Некоторые сцены, например, где Элиза после неудачной попытки правильно произнести алфавит злится на профессора Хиггинса и мечтает наяву, что по приказу короля его расстреливают, или где Фредди, томящийся от любви к Элизе, оставляет ей цветы, расширяют жанровые приемы романтической комедии, используя визуальные возможности кинематографического монтажа.

Следует также отметить, что сцена с приемом у миссис Хиггинс, где Элиза демонстрирует первые результаты своего обучения, заменена сценой со скачками в Аскоте, где, помимо миссис Хиггинс, миссис Эйнсфорд Хилл и ее

сына Фредди, появляются новые персонажи, а именно леди Боксингтон и лорд Боксингтон. Клара, сестра Фредди, в экранизации отсутствует. Возможно, режиссер сделал замену сцен, чтобы придать большую важность и торжественность данному событию. На скачках присутствовало огромное количество людей, причем знатного происхождения – герцоги, лорды, графы и так далее. Это заставляет зрителя с большим беспокойством переживать за судьбу героини.

Особое внимание в аспекте сравнения пьесы и экранизации следует уделить развязке. Экранизация показывает нам «романтическую» развязку с возвращением Элизы к профессору Хиггинсу. В пьесе же финал остается открытым. По мнению немецкого литературоведа Ф. Деннингхауса, изменение финала в фильме способствует неверному истолкованию социально «детерминированной» пьесы: «Элиза уясняет себе, что, несмотря на успешное завершение занятий по языку, на изменение среды, овладение ею всеми формами поведения, она не превратилась еще в настоящую леди, а стала лишь горничной, секретаршей или собеседницей двух джентльменов. Она делает попытку миновать эту судьбу путем бегства. Ей претит мысль о том, чтобы стать женой богатого джентльмена, она хочет зарабатывать на жизнь собственным трудом» [Деннингхаус 1978: 147-148].

Борясь против однозначной «романтической» трактовки финала пьесы, Шоу в отдельно написанном «Послесловии» объясняет последующий жизненный путь Элизы и утверждает, что «реальное продолжение очевидно всякому, кто хоть немного разбирается в человеческой природе вообще и в женской интуиции в частности» [Шоу 1986: 156]. Однако Деннингхаус преувеличивает, когда пишет, что она сама «преодолеывает все трудности экономического порядка» и «совместно с Фредди» открывает «преуспевающий цветочный магазин» [Деннингхаус 1978: 154].

По словам Шоу, полковник Пикеринг «несколько лет принужден был держать на своем текущем счету в банке порядочную сумму, чтобы покрывать их убытки» [Шоу 1986: 158]. Тенденциозно трактует Деннингхаус и будущие отношения Элизы с Хиггинсом: «Трудно себе представить, чтобы такая женщина согласилась играть роль домохозяйки у джентльмена-ученого, который на двадцать лет старше ее, и быть в финансовой зависимости от своего супруга» [Деннингхаус 1978: 154]. У Шоу в «Послесловии» они интерпретируются как сложная привязанность двух сильных личностей: «Просто удивительно, до какой степени Элиза ухитряется по-прежнему вмешиваться в домашнее хозяйство на Уимпол-стрит, несмотря на магазин и свою семью. И можно заметить, что мужа она никогда не шпынует, к полковнику привязана искренне, как любимая дочь, но так и не избавилась от привычки шпынять Хиггинса, как повелось с того рокового вечера, когда она выиграла для него пари <...> И в то же время есть у нее ощущение, что безразличие его стоит большего, чем страстная влюбленность иных заурядных натур. Она безмерно заинтересована им. Бывает даже, у нее мелькает злорадное желание заполучить его когда-нибудь одного, на необитаемом острове, вдали от всяких уз, где ни с кем не надо считаться, и тогда стащить его с пьедестала и посмотреть, как он влюбится – как самый обыкновенный человек» [Шоу 1986: 156]. Поэтому не удалась попытка поставить пьесу в соответствии с трактовкой Деннингхауса, а не Шоу, где Элиза не любит Хиггинса [Образцова 1977: 54-55].

Лернер, как и многие постановщики пьесы Шоу, переработал финал для мюзикла «Моя прекрасная леди». В предварительных замечаниях к сценарию он пишет: «Я пропустил продолжение, потому что Шоу объясняет в нем, что Элиза вышла замуж не за Хиггинса, а за Фредди, но – да простит мне Шоу и небеса! – я не уверен, что он

прав» (цит. по: [Деннингхаус 1978: 157]). Деннингхаус прав, когда утверждает, что в действительности Лернер «не только выпустил из виду “sequel”, но в интересах “поэтической справедливости” также основательно почистил последнюю сцену» [там же]. Он перенес финальную картину в дом Хиггинса, куда возвращается Элиза в соответствии с жанром «романтической комедии», и повторил сцену с тапочками (вместо покупки перчаток у Шоу). По словам самого Шоу, в пьесе важную роль играет влюбленность Элизы в Хиггинса и его ответное чувство. Не случайно он называет ученицу Элизой, невольно вызывая в памяти читателя легендарную историю любви Абеяра и Элоизы. Написанное после неудачных театральных постановок «продолжение» вызвано, на наш взгляд, как требованиями социального реализма, так и полемическим характером драматурга.

Таким образом, музыкальная экранизация позволяет обнаружить и развивает те потенциальные возможности пьесы, которые вызвали полемику у исследователей, постановщиков и автора. На наш взгляд, в пьесе-романсе основной конфликт – социальный, но его «романтическое» разрешение подчеркивается тем, что миссис Хиггинс отправляется на свадьбу мистера Дулиттла (что делает закономерной и свадьбу ее сына с Элизой, хотя против этого впоследствии возражал сам Шоу). В фильме социальный конфликт не разрешается и отходит на второй план (мистер Дулиттл получает деньги и собирается жениться, но возвращается в пивную к своим друзьям, и даже Элиза отказывается присутствовать на его свадьбе). В соответствии с жанром музыкальной романтической комедии здесь акцентируется конфликт между холодным разумом, бессердечной муштрой и социальным снобизмом – с одной стороны, любовью и музыкой – с другой. В переломный момент обучения, когда Хиггинс с восторгом говорит

о музыкальности английского языка, Элиза понимает его, делает успехи в произношении и сменяет ненависть на любовь, которая побеждает и в финале.

Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте пьесу Б.Шоу «Пигмалион». Поразмышляйте над тем, насколько сейчас репертуарна данная пьеса. Приведите примеры современных фильмов и спектаклей, основанных на пьесе английского писателя и драматурга, или созданных по её мотивам.

2. Отталкиваясь от творческой биографии Стэллы Патрик Кемпбэлл, поразмышляйте, насколько соответствует амплу актрисы литературному образу героини Шоу. Проведите параллели между Кемпбэлл, первой актрисой, воплотившей образ Элизы на сцене, и Одри Хэпберн, сыгравшей главную роль в фильме-мюзикле «Моя прекрасная леди».

3. Проанализируйте интермедийные параллели между пьесой «Пигмалион» и фильмом-мюзиклом «Моя прекрасная леди». Обратите внимание на роль ремарок в пьесе. Почему Бернанд Шоу называет своё произведение «Роман в пяти действиях»? Проанализируйте роль музыки в фильме Джорджа Кьюкора.

4. Проанализируйте интерпретацию романа В.Гюго «Собор Парижской Богоматери» в мюзикле «Нотр-Дам де Пари» (композитор Риккардо Коччанте, автор либретто Люк Пламондон).

5. «Призрак Оперы» (англ. The Phantom of the Opera, 1986) – мюзикл Эндрю Ллойда Уэббера, основанный на одноименном романе французского писателя Гастона Леру. Сравните роман и одноименный фильм Джоэла Шумахера (2004).

Темы творческих работ

1. Достоевский и театр кабуки в фильме польского режиссера Анджея Вайды «Настасья» (1994).

2. Онегин в исполнении Ральфа Файнса: своеобразие англо-американской экранизации произведения Пушкина (1999, режиссер Марта Файнс)

3. Две кинематографические интерпретации образа главной героини по пьесе Э.Радзинского «104 страницы про любовь»: Татьяна Доронина в фильме Георгия Натансона «Еще раз про любовь» (1967) и Рената Литвинова в фильме Веры Сторожевой «Небо. Самолет. Девушка» (2002).

4. Кинематографический образ Остапа Бендера в интерпретации Леонида Гайдая (1971, в главной роли Арчил Гомиашвили) и Марка Захарова (1976, в главной роли Андрей Миронов)

5. «Опасный поворот»: диалог Владимира Басова и Джона Бойтона Пристли.

6. Литературная основа сценария (Ю. Арабов, А. Сокуров) и фильм А.Сокурова «Фауст»: фаустианский сюжет в кинематографе.

Литература

Балашов П. С. Поборник правды // Бернард Шоу. Избранное. – М.: Прогресс, 1977. – С. 5–25.

Бочкарева Н.С., Новокрещенных И.А. Проблемы взаимодействия литературы и других искусств в контексте интермедиальности (опыт кафедры мировой литературы и культуры Пермского государственного национального исследовательского университета) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2017. – Т. 9. – Вып. 2. – С. 117–130.

Гражданская З. Т. Бернард Шоу: Очерк жизни и творчества. 2 изд. – М.: Просвещение, 1979. – 175 с.

Деннингхаус Ф. Театральное призвание Бернарда Шоу / пер. А.С. Кортикова и С.В. Рожновского. – М.: Прогресс, 1978. – 328 с.

Нартов К. М. Зарубежная литература в школе. Пособие для учителей. – М.: Просвещение, 1976. – 287 с.

Образцова А. Г. Современная английская сцена. – М.: Наука, 1977. – 247 с.

Пигмалион // Энциклопедия литературных произведений. – М.: Ватриус, 1998. – С. 365–366.

Пигмалион: (по Б. Шоу): кн. для чтения в 9 кл.: пособие для учащихся общеобразоват. учреждений / пересказ Ю. Е. Ваулиной и др. 2-е изд. – М.: Express Publishing: Просвещение, 2011. – 64 с.: ил. (Английский в фокусе).

Плюснина Е. А., Бочкарева, Н. С. Сравнительный анализ пьесы Б. Шоу «Пигмалион» и фильма-мюзикла «Моя прекрасная леди» // Евразийский гуманитарный журнал. – 2018. – № 3. – С. 101–105.

Шоу Б. Пигмалион / пер. с англ. Е.Калашниковой; После-словие / пер. с англ. Н. Рахмановой // Шоу Б. Избранные пьесы. – М.: Просвещение, 1986. – С. 87–155, 156–159.

Шоу Б. Пигмалион (книга для чтения на английском языке). – М: Глосса, 2001. – 224 с.

Bochkareva N., Ponomarenko E. Ekphrastic portraits of personages in O. Wilde's play «An Ideal Husband» and their representation in A. Korda's and O. Parker's films // Proceedings of the 45th International Philological Conference (IPC 2017). – Atlantic Press. (в печати)

Context. Учебный видеокурс английского языка. Languages of the world. – LTD London, 1995. – 128 с.

Rajewsky I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // Intermedialites. – 2005. – № 6. – P. 43–64.

Straumann B. Adaptation – Remediation – Transmediality // Handbook of Intermediality / ed. G.Rippl. – GmbH, Berlin, Boston: de Gruyter, 2015. – P. 249–267.

Глава 7. Экфрастический дискурс в романе Дж. Барнса «Метроленд» и в одноименной экранизации Ф. Сэвилла⁶

В 1997 г. режиссер Филип Сэвилл (Philip Savill) экранизировал роман Джулиана Барнса «Метроленд» (1980), сохранив его название. Роли главных героев исполнили: Кристофер (Крис) – Christian Bale, Тони (друг Криса) – Lee Ross, Анник (французская подружка Криса) – Elsa Zilberstein, Мэрион (английская жена Криса) – Emily Watson. Большинство критиков высказали неудовлетворение от экранизации, которая выглядит скучной по сравнению с остроумным романом [Guignery 2006: 15]. Сам Барнс, отказавшись по этическим соображениям от каких-либо оценок фильма, подчеркнул, что кино – совсем другой вид искусства, поэтому оно неизбежно разрушает книгу и создает произведение заново [Barnes 2002: 8].

Обозреватель Дэвид Гриттен называет экранизацию «увечной» (*lame adaptation*), поскольку режиссер практически выбросил самую сильную и забавную часть романа, сделав подростков не особо умными, а Тони превратил из «фланера» (*flâneur*) во «флиртующего приспособленца» (*philandering opportunist*), лишив его ощущения себя как «другого», что составляло его идентичность в романе [Gritten 2002]. По словам критика Мэтью Тонтона, в фильме все сводится к кризису среднего возраста и усталости Криса от семейной жизни, а ирония и неопределенность финала, которые придают книге глубину и являются отличительными чертами стиля Барнса, в экранизации практически отсутствуют [Taunton 2011: 20–21]. Во многом эти замечания обусловлены ретроспективным построением фильма

⁶ Глава подготовлена по материалам статьи: [Бочкарева 2015: 146–151].

(события первой и второй частей романа даются только в воспоминаниях) и объективным взглядом камеры, беспощадно вытесняющим субъективные размышления героя-повествователя. Кроме того, авторы фильма сосредоточились на проблеме сексуальных отношений, а в романе главное внимание уделяется отношениям искусства к жизни и жизни к искусству.

Эта проблематика получает отражение, в частности, в поэтике экфрасиса. В современном литературоведении и смежных науках не только различаются подходы к этому ставшему популярным понятию (в риторике – описательная речь, в семиотике – перевод с одного языка на другой и т.д.), но даже значение слова «экфрасис» (дословно – ‘выход за пределы говорения’) трактуется по-разному: создание зримого образа, переход от динамики повествования к статике описания, отступление от основной сюжетной канвы текста [Рубинс 2003: 14; Бочкарева 2009: 81 и др.]. Под экфрасисом также понимают «введение в литературный текст живописного произведения, которое служит ключом к его прочтению. Экфрасисы напоминают о мифе, легенде или истории для того, чтобы расширить значение текста и заострить способность читателя к интерпретации» [Rowe 2002: 5]. Другие исследователи расширяют как объект экфрасиса, так и его функции (не только содержательные, но и формальные), распространяя его «первичный, риторико-литературный смысл ... на всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [Геллер 2002: 13].

Экфрастический дискурс в романе Дж.Барнса «Метроленд» уже в экспозиции составляют полотна «старых» мастеров в Лондонской национальной галерее. Прямо называются полотна нидерландских (фламандских) художников: первое – «Потрет Арнольфини» Яна Ван Эйка и последнее – «Конный портрет Чарльза I» Антониса Ван Дейка, с достаточной уверенностью идентифицируется

алтарная картина итальянца Карло Кривели как «Мадонна с ласточкой». Не пользующийся вниманием посетителей «банально жизнерадостный Франс Хальс» (голландский художник) при выявлении возможных прототипов обнаруживает несколько вариантов, среди которых не только «Семейный портрет в пейзаже», но и портреты женщины с веером или мужчины с черепом, позволяющие говорить о подтекстном гротеске.

Единственным произведением «новой» живописи в экспозиции является неназванный «маленький пейзаж» французского художника-импрессиониста Клода Моне, в котором, на наш взгляд, содержится один из важных ключей к роману (см. подробнее: [Бочкарева 2012]). В финале первой части (*Метроленд, 1963*) также упоминается «самый серый» из «Руанских соборов» Моне, символизируя отношение Криса не столько к Франции, сколько к Англии.

Героев-подростков, проводивших экспериментальные наблюдения с биноклем и блокнотом, привлекают не столько картины, сколько их воздействие на зрителей. Барнс создает сложную систему взаимоотношений между реальными полотнами, которые читатель (особенно англичанин) может увидеть сам, и словесной тканью, воссоздающей действия героев и их размышления над жизнью и искусством, живым и мертвым, истинным и ложным. Именно эти размышления и составляют основное содержание романа.

Подробнее описаны во второй части (*Париж, 1968*) рисунки и полотна Гюстава Моро. Символическое значение получают эскиз к полотну «Женихи» на сюжет «Одиссеи» и картина «Фракийская женщина с головой Орфея», которую Мэрион принимает за «Саломею». Проводятся аналогии между французскими символистами и английскими прерафаэлитами, в которых противопоставляются Гюстав Моро – Одилону Редону, а Хольман Хант – Эдварду Берн-Джонсу.

В третьей части (*Метроленд II, 1977*) при обсуждении иллюстрированной книги об итальянских художниках Возрождения, которую Крис готовит в издательстве, и его продолжающихся посещений Национальной галереи ассоциативно противопоставляются, с одной стороны, Пьеро, Кривелли и Беллини, с другой – Микеланджело, Леонардо, Боттичелли и Мазаччо. В пристрастиях героя, композиции романа и экфрасических описаниях, на наш взгляд, сближается творчество Карло Кривелли и Гюстава Моро, их экзотическое изящество.

В первой части романа неожиданно соединяются скульптуры Донателло и расплавленные часы Дали, противопоставляются Тициан и музей Туссо, упоминаются «Авиньонские девицы» Пикассо, а также Клод Моне, Жорж Сера, Франсиско Гойя. В третьей части не только открыто противопоставляются «новые» художники Жорж Сера и Анри Руссо «старым» Пьеро, Кривелли и Беллини, отражая изменившиеся вкусы героев, но и внутри итальянских мастеров Возрождения происходит дифференциация, обнаруживающая принципиальные различия во взглядах Криса и Тони.

Во второй части сам Кристофер создает в Париже словесные и карандашные зарисовки (среди последних упоминаются иллюстрации к будущему сборнику стихотворений в прозе «Парижский сплин» – прямая отсылка к Бодлеру, портрет Анник и вид из окна мансарды). Стиль этих рисунков напоминает панорамные описания пейзажей Килберна и Иствика в первой и третьей частях романа, которые позволяют говорить об экфрасисе задуманной героем иллюстрированной книги по истории Метроленда.

В фильме образ Метроленда создается через мотив дороги (рельсы из вагона поезда, станции метро, аккуратные домики вдоль шоссе из окна машины). Экфрасис будущей книги Криса, посвященной истории железнодорожного транспорта в Лондоне, составляют рисунки и фотографии

в ящике письменного стола с эскизом обложки – *SEASON TICKET TO PARADISE*.

Главным хобби героя в фильме становится искусство фотографии. Эту находку режиссера или сценариста можно считать удачной, поскольку в кинотексте фотография, во-первых, непосредственно «останавливает кадр» как застывшее мгновение, воспоминание; во-вторых, соответствует «принципу случайности», руководствуясь которым герой Барнса ведет свои наблюдения; в-третьих, позволяет подготовить документальный иллюстративный материал для будущей книги Криса. Кроме того, процесс фотографирования внешне выглядит более динамичным, чем, например, рисование, что соответствует внешней динамике фильма по сравнению с внутренней динамикой литературы. Однако фотография, в отличие от рисунка, «есть, по всей видимости, сообщение без кода», «располагая свободой в выборе сюжета, построения кадра, угла зрения, [она] не в силах проникнуть внутрь объекта», «это “непроницаемый” антропологический феномен...» [Барт 1989: 309, 311].

В романе Барнса упоминаются только «чужие» фотографии. В первой части это виды красивых мест вдоль линии метро, развешенные в вагоне поезда: «Above the seats were sepia photographs of the line's beauty spots – Sandy Lodge Golf Course, Pinner Hill, Moor Park, Chorleywood» [Barnes 1992: 34]. Цвет сепии, упоминаемый в описании, придает фотографии обаяние старинного артефакта, сближает с рисунками и картинами. В третьей части иронически упоминаются семейные фотографии в разговоре Криса с бывшим одноклассником: «‘Photographs?’ I asked, pretty bored. ‘What do you mean, photographs?’ ‘Wife and kids – don’t you carry them around?’ ‘I only see them every day and all weekend – why the hell should I carry their photos around?’» [Barnes 1992: 176]. О том, что сам Крис фотографирует жену или дочь, у Барнса не упоминается.

Более подробно во второй части романа описывается фото в газете, изображающее студента, бегущего от полиции во время волнений в Париже 1968 г., о чем читатель узнает из письма Кристофера, адресованного Тони: «‘You may have seen a rather well-structured photograph’, I wrote, ‘of a group of police chasing a student into the river. The student is turning sideways towards the camera. A touch of Lartigue about it. At least he got some exercise. *Mens seina in corpore seino.*’» [Barnes 1992: 87]. Иронически подчеркнутое внимание к мастерству фотографии впоследствии противопоставляется трагической судьбе студента, обнаруживая скрещение разных точек зрения.

В фильме разгон демонстрантов и отстраненное отношение к нему Криса дано через экфрасис телевизионных новостей (в другом контексте используется экфрасис газетных заголовков). Объясняя свое нежелание фотографировать драматические события, эстетствующий герой заявляет в парижском кафе, что он художник, а не журналист.

Основной фотоэкфрасис в фильме составляют лирические пейзажи Парижа и эротические портреты Анник. В парижской мансарде влюбленного героя виды города постепенно вытесняются фотографиями французской подружки, которые затем (забытые в книге «Воспитание чувств» Флобера) переезжают в Англию, чтобы напомнить тридцатилетнему Крису о пережитых в юности впечатлениях.

В подростковых воспоминаниях героя фильма ключевым становится фотографирование поезда на станции метро, предваряющее кульминационный разговор со случайным попутчиком об истории Метроленда. Подобный разговор есть и в романе, но авторы фильма дважды сталкивают Криса именно с этим «мудрым» попутчиком, в конце концов превращая его в мираж, не запечатленный на фотографии, но существующий только в воображении героя.

Кроме того, в фильме Кристофер в зрелом возрасте фотографирует свою семью с другом детства, который так внезапно нарушил их покой. Семейные фотографии и эстампы в доме Криса в Иствуде противопоставляются музейным картинам в тяжелых золоченых рамах в доме подруги Тони (этот дом вообще не упоминается в романе). Иронизируя над героями Барнса, авторы фильма изменяют общественный статус произведений искусства, перенося их из музея на вечеринку.

Картины в основном на античные сюжеты проходят на заднем плане, а внимание Криса с самого начала привлекает женский портрет в «новой» (импрессионистской) манере. Кажется, этот чувственный портрет, символизирующий ожидание героем свободной любви, противопоставляется изображению чопорной дамы в кринолине на эстампе в доме Криса, который у зрителя невольно ассоциируется с Мэрион, отказавшейся идти на вечеринку. Впрочем, женский портрет, который разглядывает Крис на вечеринке, тоже напоминает Мэрион, поскольку появляется в следующем кадре.

Восточные мотивы, присутствующие на портрете в мотиве драгоценностей (зеленая диадема на голове рыжеволосой девушки, платье с накидкой в той же цветовой гамме), усиливаются в красной комнате с гобеленом, намекающим на знаменитую «Даму с единорогом» из музея аббатства Ключи. Обстановка соответствует назначению этой комнаты, обыгрывая мотивы невинности и соблазна.

Похожие мотивы присутствуют на репродукции картины Гюстава Моро «Галатейя», прикрепленной к двери шкафа в парижской мансарде Криса. Это все, что остается в фильме от музея-квартиры художника, часто копирующего в своих полотнах старинные гобелены.

Эпизод парижской встречи Кристофера с Мэрион и ее друзьями переносится во дворик, где герой пытается

сфотографировать скульптурную группу. Последняя служит украшением дворика и, будучи статичным произведением классического искусства, противопоставляется подвижной игре англичан, при этом ее сюжет парадоксально напоминает «прыжки» Мэрион. Стремясь сделать фотографию более живописной, или «оживить» статую, Крис привлекает к ней голубей. В качестве фона скульптура присутствует в фильме также в интерьере комнат.

Таким образом, анализ экфрасического дискурса в фильме и в книге позволяет уточнить само понятие экфрасиса, в котором актуализируется антитеза статики и динамики. С одной стороны, экфрасис картины, скульптуры, здания позволяет перенести их из времени – в вечность и обратно, наполнить образ символическим смыслом. С другой стороны, фотография, как и рисунок, дает возможность зафиксировать мгновение, перенести его из настоящего в прошлое, в воспоминание. В отличие от романа, в фильме произведения классического искусства (живописи, скульптуры, архитектуры) появляются на заднем плане и служат не основными объектами, а декоративным фоном, украшением комнаты, дома, дворика или улицы. На первый план в фильме выходит фотография как искусство более современное, но даже здесь она, на наш взгляд, не несет такой богатой смысловой нагрузки, как картина или скульптура.

Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте роман Дж.Барнса «Метроленд» и статьи о нем [Бочкарева 2012; Бочкарева 2014]. Как создаются на языке литературы образы живописных произведений? Что представляет собой символика света и цвета в романе?

2. Поразмышляйте над экранизацией романа Дж.Барнса «Метроленд». Как реализуется экфрасический дискурс в романе по сравнению с фильмом?

3. Посмотрите фильм о мексиканской художнице Фриде Кало (2002, реж. Джули Тэймор). Как соотносятся биография художницы и ее творчество в фильме? Насколько точно, на ваш взгляд, актерская игра (в главных ролях Сальма Хайек и Альфред Молина) передает характер взаимоотношений между Фридой и Диего?

4. Обратитесь к видеoverсии спектакля Валерия Фокина «Еще Ван Гог». Какое значение имеет желтый цвет в спектакле? В чем смысл заглавия? Поразмышляйте над образом главного героя в исполнении Евгения Миронова.

5. Посмотрите художественный фильм Дж.Мэйбери «Любовь – это дьявол. Штрихи к портрету Фрэнсиса Бэкона» (1998). Поразмышляйте над образом английского художника в исполнении Дерека Джекоби. Акцентируйте внимание на сценах «художник перед холстом», которые определяют ключевые моменты фильма. Какое место занимает в фильме живопись?

6. Обратитесь к документальному фильму Д.Хинтона «Художник-экспрессионист Фрэнсис Бэкон» (1988). Обратите внимание на композицию фильма и на экфрастический дискурс, представленный в нем. Сравните документальный фильм и художественный, акцентируя внимание на живописи в кино. Сопоставьте экранный образ Фрэнсиса Бэкона с литературным, апеллируя к эссе французского поэта Мишеля Лейриси «Большая игра Фрэнсиса Бэкона» и к поэме польского писателя Тадеуша Ружевича «Фрэнсис Бэкон, или Диего Веласкес в кресле дантиста».

Темы творческих работ

1. Экфрастический дискурс в романе Дэна Брауна «Код да Винчи» и его репрезентация в одноименном фильме.

2. Экфрастический дискурс в романе Даниила Гранина «Картина» (1980) и его репрезентация в экранизации Булата Мансурова (1985).

3. Искусство и художник в романах Дины Рубиной «На солнечной стороне улицы», «На Верхней Масловке», «Синдром Петрушки» и в одноименных экранизациях (на выбор).

4. Образ героя-художника в романе Юрия Полякова «Козленок в молоке» и в одноименной экранизации.

5. Роман Дж. Боккаччо «Декамерон» и его интерпретация в фильме «Боккаччо 70» (Ф.Феллини, Л. Висконти, В. де Сика, М. Моничелли).

Литература

Барнс Дж. Метроленд / пер. с англ. Т. Покидаевой. – М.: АСТ: Ермак, 2003. – 301 с.

Барт Р. Риторика образа / пер. с фр. Г. К. Косикова // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 297–318.

Бочкарева Н. С. Загадка пейзажа Клода Моне в романе Джулиана Барнса «Метроленд» // Литература в искусстве, искусство в литературе – 2014 / под ред. А.С. Черноусовой, С.А. Звоновой. – Пермь: Изд-во ПГАИК, 2014. – С. 32–38.

Бочкарева Н. С. Символика цвета в романе Джулиана Барнса «Метроленд» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2012. – Вып. 2 (18). – С.181–185.

Бочкарева Н. С. Функции живописного экфрасиса в романе Г. Норминтона «Корабль дураков» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2009. – Вып. 6. – С. 81–92.

Бочкарева Н. С. Экфрастический дискурс в романе Дж. Барнса «Метроленд» и в одноименной экранизации Ф. Сэвилла // Проблемы национального глазами Старого и Нового света: сб. науч. ст.: в 2 ч. Ч. 2 / под ред. Ю. В. Стулова. – Минск: МГЛУ, 2015. – С. 146–151.

Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л.Геллера. – М.: МИК, 2002. – С. 5–22.

Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. – СПб: Академический проект, 2003. – 354 с.

Barnes J. *Metroland*. – N.Y.: Vintage International, 1992. – 233 p.

Barnes J. You Ask the Questions: Julian Barnes // *Independent*. – 16.01.2002. – P.8.

Gritten D. Definite Traces of Intelligent Life // *Electronic Telegraph*. – 1184. – 22.08.1998.

Guignery V. *The Fiction of Julian Barnes: A Reader's Guide to Essential Criticism*. – Palgrave Macmillan, 2006. – 168 p.

Rowe A. *The Visual Arts and the Novels of Iris Murdoch*. – N.Y.: The Edwin Mellen Press, 2002. – 252 с.

Taunton M. *The Flâneur and the Freeholder: Paris and London in Julian Barnes's Metroland* // *Julian Barnes: Contemporary Critical Perspectives* / ed. by S. Groes and P. Childs. – L.; N.Y.: Continuum, 2011. – P.11–23.

Глава 8. Топозкфрасис в романе А. Переса-Реверте «Фламандская доска» и его интерпретация в фильме Дж. Макбрайда⁷

А. Перес-Реверте – современный испанский прозаик и журналист, специализирующийся на жанрах исторического романа и детектива. Мировую известность автору принес именно исследуемый нами роман «La tabla de flandes» («Фламандская доска»). Произведение было написано в 1990 г. Итальянский философ У. Эко назвал произведение Переса-Реверте «качественным бестселлером» (“Best seller de calidad” [Есо 1992: 224]). А современные аргентинские исследователи Х. Боровски, М. А. Эскалада и М. Гарсиа Сарави характеризуют роман как «*непрекращающуюся игру, в которой читатель интерпретирует движения шахматных фигур, раскрывающих политические, исторические, любовные тайны* спустя пять веков, вплетая их в канву *политических интриг*»⁸. Авторы испанского интернет-журнала “39ESCALONES”, посвященного кинокритике, считают, что роман Переса-Реверте «очень *кинематографичен*, и нужно только успевать менять положение камеры, чтобы запечатлеть все планы и кадры, заложенные в произведении»⁹.

Фильм Дж. Макбрайда “Uncovered” (досл. «Раскрытое», в российском прокате «Фламандская доска») был снят в 1994 г. французской телекомпанией “СiBy 2000” на

⁷ Глава подготовлена по материалам статьи: [Сивинцева (Смирнова), Бочкарева 2018: 60-80].

⁸ “un juego *consciente* en el que el lector interpretará los *movimientos de las piezas* que resuelven *el enigma político/histórico/erótico* – cinco siglos después – como una constante interrogación a *las intrigas del poder*” [Borowski, Escalada, García Saraví 2010: 1].

⁹ “muy *cinematográfica* en cuanto a que prácticamente sólo falta poner la cámara para rodar los planos y secuencias que expone” [La tienda de los horrores...].

английском языке. Экранизация Макбрайда получила неоднозначную реакцию как профессиональных критиков, так и зрителей. Португальский критик Филипе Фуртадо оценил фильм на 3,5 балла из 5 и отметил «хороший актерский состав и разумное использование локаций»¹⁰, а также тот факт, что «любовь Джима Макбрайда к литературному творчеству очень помогла ему в экранизации Переса-Реверте»¹¹. Другие критики оценивали фильм более строго. Например, у Майка Масси “Uncovered” заслужил всего 2 балла из 10. По его мнению, экранизация получилась «оскорбительно невежественной, совершенно невыразительной и чудовищно сыгранной»¹². В испанском интернет-издании “39ESCALONES” фильм Макбрайда находится в разделе “La tienda de los horrores” («Магазин ужасов»), куда попадают самые неудачные, по мнению авторов, киноленты. Согласно статье на указанном сайте, А. Пересу-Реверте «определенно *не везет с экранизациями* его романов»¹³. По мнению авторов, основная проблема фильма заключается в том, что, «на первый взгляд, *многообещающий* фильм (особенно в первых сценах) был испорчен *приторностью*, которая прослеживается сразу в нескольких линиях и *предает дух романа*»¹⁴.

Однако мы придерживаемся современного исследовательского подхода, который рассматривает экранизацию (adaptation) в большей степени не как одностороннюю, а как

¹⁰ “Pretty good cast as well as intelligent use of locations” [Furtado].

¹¹ “Jim McBride love of fictional forms serve him very well on this Arturo Perez Reverte adaptation...” [там же].

¹² “insultingly unintelligent, largely uneventful and embarrassingly acted” [Massie].

¹³ “Arturo Pérez-Reverte *no tiene suerte con las adaptaciones al cine de sus novelas*” [La tienda de los horrores... 2007].

¹⁴ “La cuestión es que la película, partiendo de un inicio *esperanzador* en cuanto a *la recreación de las primeras escenas*, se va diluyendo cual *azucarillo* en un tratamiento que *traiciona el espíritu de la novela* y se va por otros derroteros muy distintos» [La tienda de los horrores... 2007].

взаимную трансформацию [Elliott 2005: 4]. Еще М.М. Бахтин отмечал: «Большое значение имеет переакцентуация образов при переводе их из литературы в другие виды искусства...<...>...переакцентуация образов ... углубляет и расширяет художественное понимание их, ибо образы продолжают расти и развиваться и после своего создания, способны творчески изменяться в других эпохах, отдаленнейших от дня и часа их первоначального рождения» [Бахтин 1975: 233]. (Ре)интерпретация ((re)interpretation), предложенная экранизацией, может заставить читателя увидеть литературный текст с других сторон [Straumann 2015: 251].

Одной из перспектив, открывающей множество граней при сопоставлении романа «Фламандская доска» и его экранизации, является топозкфрасис. О. Клинг определяет данное понятие как «описание в литературном произведении места действия, которое несет на себе особую эстетическую нагрузку». Топозкфрасис «сохраняет связь с топографическими прототипами», создается по законам «преображенной действительности», «второй реальности», то есть «трансформируется и деформируется как авторским видением (реальным автором)», так и «образом автора», «кругозором героя», а также имплицитным и эксплицитным читателем. Кроме того, топозкфрасис синтезирует несколько видов искусства, в том числе архитектуру и скульптуру, живопись и графику, фотографию, кино и театр [Клинг 2002: 97].

Одним из основных различий между романом А. Переса-Реверте и фильмом Дж. Макбрайда является место действия. В романе «Фламандская доска» главные герои живут и работают в Мадриде, в то время как режиссер фильма переносит действие в Барселону. В обоих произведениях есть большое количество реально существующих мест, являющихся архитектурными, культурными или туристическими достопримечательностями описываемых городов. В романе Переса-Реверте встречаются следующие исторические

места: район Лос Аустриас (Los Austrias), шахматный клуб имени Капабланки (el club Capablanca), Рынок Эль Растро (el Rastro) и, наконец, музей Прадо (el Museo del Prado).

В Барселоне, показанной Дж. Макбрайдом, мы видим Храм Святого Семейства (La Sagrada Familia), Собор Святого Креста и Святой Евлалии (La Catedral de la Santa Cruz у Santa Eulalia), Парк Гуэль (Parque Güell), Рынок Святого Антония (Mercat de Sant Antoni) и Каса Бальо (la Casa Batlló). Каждое из исторических мест выполняет важную функцию в произведении или характеризует определенным образом связанных с ним героев.

Мадрид де Лос Аустриас (Район Лос Аустриас) – старая часть Мадрида, которая достигла своего расцвета при правлении династии Габсбургов с 1506 г., когда на престол вступил Филипп I Красивый, до смерти Карлоса II в 1700 г. [Madrid de los Austrias...]. В этой зоне расположены основные исторические памятники Мадрида, и, согласно испанскому киножурналу “39ESCALONES”, именно в этом районе жил и держал антикварную лавку Сесар. В романе указание на конкретный район отсутствует, однако встречаются следующие детали описания жилища антиквара: “La campanilla de la puerta *se puso a repicar* cuando Julia entró en la tienda de antigüedades. Bastaron unos pasos por el interior para que se viera envuelta en una *sensación acogedora, de paz familiar*”¹⁵ (41)¹⁶; “Después vinieron otros tiempos. *Largos relatos entre la luz dorada* de la tienda de antigüedades; la juventud de César, París y Roma mezclados con *historia, arte,*

¹⁵ «Дверной колокольчик антикварного магазина приветствовал Хулию звонким “динь-дилинь”. Всего несколько шагов – и она почувствовала, как ее буквально обволакивает такое знакомое *ощущение покоя и домашнего уюта*» (25).

¹⁶ Здесь и далее цитаты из романа приводятся по изданию [Pérez-Reverte 1994] с указанием страниц в круглых скобках. Перевод приводится по изданию [Перес-Реврте 2015] таким же образом.

libros y aventuras»¹⁷ (160). Таким образом, описание антикварной лавки, которая является для Хулии и Сесара в первую очередь домом, напрямую связано с выражением эмоционального состояния героев. Пространство магазина оживляется автором при помощи введения в описание звука и теплого золотого света, льющегося сквозь витражное окно. При этом дом является частью самого героя, которому он принадлежит: “*La luz de la vidriera emplomada, descompuesta en rombos de color, arlequineaba la chaqueta de terciopelo de César*”¹⁸ (117). С помощью единого светового пространства автор выражает слияние магазина и его владельца. Глагол *arlequinear*, который в испанском языке является неологизмом и означает «быть как Арлекино», подчеркивает эксцентричность Сесара как в характере, так и в стиле одежды и оформления магазина. Теплота и уют магазина для героев связаны с их воспоминаниями о прошлом, частью которых всегда было искусство. В квартире Сесара, расположенной на втором этаже, над магазином, можно найти немало произведений искусства: “*la vitrina rinconera Jorge IV, conteniendo una bella colección de plata punzonada*”¹⁹ (337); “*los cuadros principales, los ungidos de Dios, sus favoritos: una ‘Joven dama’ atribuida a Lorenzo Lotto, una bellísima ‘Anunciación’, de Juan de Soreda, un nervudo ‘Marte’, de Luca Giordano, un melancólico ‘Atardecer’, de Thomas Gainsborough*”²⁰ (337). В

¹⁷ «Потом пришло другое время. Время долгих рассказов в золотистом освещении антикварного магазина: молодость Сесара, Париж и Рим, перемешанные с историей, искусством, книгами и приключениями» (91).

¹⁸ «Витраж в свинцовом переплете разбивал льющийся сквозь него поток света на разноцветные ромбы, которые, ложась на бархатный пиджак Сесара, превращали его в подобие костюма Арлекина» (67).

¹⁹ «угловой застекленный шкафчик эпохи Георга IV с великолепной коллекцией чеканного серебра» (189).

²⁰ «его любимые картины мастеров, отмеченных печатью Божией: “Портрет молодой дамы”, предположительно кисти Лоренцо Лотто, очаровательное “Благовещение” Хуана де Сореды, мощного “Марса” Луки Джордано, меланхолический “Вечер” Томаса Гейнсборо» (189).

романе дом Сесара является обителью элитарной, высокой культуры, какую в современном мире найти крайне сложно. Его жилище напоминает, скорее, не дом, а музей искусства XVI–XVII вв., что делает возможным предположение о том, что Сесар действительно живет в районе Лос Аустриас.

В экранизации Дж. Макбрайда Сесар живет в доме под названием Casa Batlló (Каса Бальо/ Батльо/ Батло), известном творении барселонского архитектора Антонио Гауди. Временем появления Каса Бальо принято считать период с 1904 по 1906 гг. Заказ на реконструкцию дома, расположенного по улице Пасео де Грасиа, Антонио Гауди получил от городского муниципалитета и лично от донна Хосе Батло Касанаваса. Однако архитектор, руководствуясь собственными, уже выработанными к тому времени художественными принципами, по существу, создал новое сооружение. В результате была полностью изменена конструкция внутреннего двора, фасадов первого этажа и бельэтажа, главного и заднего фасадов, а также внутренняя планировка здания [Хворостухина 2003: 122]. В настоящее время здание входит в список Всемирного наследия ЮНЕСКО и является одной из наиболее знаковых достопримечательностей Барселоны и обязательной остановкой для ознакомления с выдающейся работой Антонио Гауди и архитектурным модернизмом в его лучшем проявлении [Casa Batlló].

Квартира Сесара расположена на втором этаже Каса Бальо: белые потолки и стены выполнены в форме каменных сводов, а в комнате, куда заходит Джулия²¹, стоит старинная мебель, бронзовые статуи, мраморные бюсты. Однако картины, украшающие стены, намного более современные, чем в романе, и скорее выполнены в стиле сюрреализма или кубизма.

Другое важное место в пространстве Мадрида – это шахматный клуб, куда Сесар и Хулия пошли для встречи с

²¹ В фильме главная героиня имеет английское имя *Джулия*, в романе – испанское, *Хулия*.

Муњосом. Атмосфера клуба была особенной: “Entraron en el local, dividido en *tres grandes salas con una docena de mesas*; en casi todas se desarrollaban partidas. Había *un rumor peculiar* en el ambiente, ni ruido ni silencio: *una especie de murmullo suave y contenido*, algo solemne, como el de la gente cuando llena una *iglesia*. Algunos jugadores y curiosos miraron a Julia con extrañeza, o desaprobación. *El público era exclusivamente masculino*. Olía a *humo de tabaco y madera vieja*”²² (83). Изображая пространство шахматного клуба, Перес-Реверте как будто открывает перед читателем сохранившийся островок патриархального общества с устаревшими устоями, которым не место в современном европейском обществе. Тем не менее, клуб не лишен особого очарования и своей отсталой традиционностью граничит с элитарностью. Автор сравнивает клуб с церковью, а игроков в шахматы – с прихожанами, очень трепетно относящимися к своей «религии» – игре в шахматы.

У Дж. Макбрайда герои отправляются за шахматистом в парк Гуэль. Антонио Гауди создал парк Гуэль в 1900–1914-х гг. Он стал настоящим произведением архитектурного искусства [Хворостухина 2003: 115]. И по сей день парк Гуэль является важнейшей достопримечательностью, вызывающей гордость местных жителей и привлекающей туристов. В 1969 г. парк Гуэль был объявлен памятником национального значения, а в 1984 г. вместе с другими творениями Антонио Гауди включен в Список Всемирного наследия ЮНЕСКО [Park Güell]. В фильме шахматная партия происходит на скамье, расположенной на возвышении, откуда открывается

²² «Помещение было разделено на *три больших зала*; в них стояло с *дюжину столов*, и почти на всех шла игра. В воздухе слышался какой-то особый, *характерный гул*: он не был шумом, но его нельзя было назвать и тишиной. Он напоминал тот легкий, сдержанный, чуть торжественный шепот, который обычно витает в *церкви*, наполненной людьми. Кое-кто из игроков и зрителей воззрился на Хулию с удивлением и даже откровенной неприязнью: *публика в клубе была исключительно мужская*. Пахло *табачным дымом и старым деревом*» (47).

вид на Барселону. Именно в парке Гуэль происходит встреча Джулии и Доминика, т.е. начинается их история любви. На пути к скамье героям встречается несколько целующихся влюбленных пар, что соотносится с мотивами жизни, свободы, любви, юности, проходящими через весь фильм. Мотив жизни отражается и в архитектуре парка Гауди: сооружения, построенные в парке Гуэль, являются, пожалуй, единственным в мировой архитектуре примером того, сколько существует всевозможных комбинаций сочетания «мертвых» каменных архитектурных построек с зеленью «живых» растений. Многочисленные колонны, то и дело встречающиеся на пути туриста, путешествующего по парку, напоминают застывший во времени и окаменевший доисторический лес [Хворостухина 2003: 119].

Таким образом, места шахматной партии у Переса-Реверте и Макбрайда кардинально отличаются. Темный, закрытый, неприветливый клуб в романе символизирует стремление сохранить остатки высокой, элитарной культуры, жизнь которой тает на глазах. Открытый, светлый, яркий, цветущий парк Гуэль – новый виток жизни, свежий глоток молодости, любви и страсти; он приветствует всех людей вне зависимости от их пола, возраста, национальности. В фильме признанный мастер-шахматист в пиджаке, шляпе, с усами и тростью выглядит как карикатура на Муньоса и вытесняется молодым шахматистом Домиником. Так режиссер бросает вызов чопорности и громким титулам, *элитарности*.

Кроме этого, в романе и в фильме встречаются рынки. У Переса-Реверте – это рынок Эль Растро, а у Макбрайда – рынок Святого Антония. Эль Растро – один из самых крупных блошиных рынков в Европе. Он насчитывает более пятисот лет истории, так как появился в XV–XVII вв., когда старьевщики, мясники и производители кожи активно занимались торговой деятельностью. В конце XVIII в. на рынке стала продаваться выпечка, домашняя утварь, инструменты,

скобяные изделия и даже краденые вещи. На сегодняшний день Эль Растро является важным пунктом торговой и культурной активности Мадрида, а также объектом культурного наследия города. Рынку посвящено несколько литературных произведений с одноименным названием, авторами которых были Ramón Gómez de la Serna (1914 г.), Antonio Corral и Luis Carandell (общая работа в 1984 г.), Félix Moneo Santamaría (1985 г.), M^a Isabel Gea Ortigas (1996 г.) [El Rastro].

В романе «Фламандская доска» знаменитый рынок описывается следующим образом: “Lo cierto es que aquella mañana el Rastro *no tenía aspecto acogedor. El cielo gris amenazaba lluvia, y los propietarios de los puestos instalados en las calles por las que se extendía el mercadillo adoptaban precauciones ante un eventual chaparrón. En algunos tramos, el paseo se convertía en penoso sortear de gente, lonas y mugrientas fundas de plástico colgando de los tenderetes*”²³ (238). Образ рынка, рисуемый автором, крайне неприятен. Сесар смотрит на прилавки взглядом профессионала, но без надежды найти что-то стоящее. Он признает, что просто тратит время, однако не бросает поиски. Образ Эль Растро раскрывается автором в следующих объектах: “el montón de *escoria*” («куча мусора»), “*ruin tenducho*” («паршивая лавчонка»), “un par de edificios de *muros desconchados* y en *sombrios patios interiores*” («два-три длинных здания с облупившимися стенами и мрачные внутренние дворики»), “*desvaídos cuadros*” («выцветшие картины»). Так, рынок в описании Переса-Реверте предстает как грязное захолустье, которое уже давно начала покидать жизнь.

²³ «в это утро рынок Растро выглядел совсем *не гостеприимно. Серое небо грозило дождем, и хозяева лавочек и прилавков, образующих рынок, принимали срочные меры против возможного ливня. Кое-где едва можно было пробраться между палатками из-за толкотни, хлопанья брезента и свисающих отовсюду грязных пластиковых пакетов*» (136).

Совершенно другой образ рынка показывает нам режиссер фильма. Здесь это рынок Святого Антония, который нередко называют душой квартала Сан Антони. Вся жизнь района кипит именно здесь – в большом здании, построенном в стиле модерн. Его огромная железная конструкция – пример архитектурного стиля, который был популярен во второй половине XIX в. Здание спроектировал и построил архитектор Ровира Триас. Сегодня же это место весьма популярно у местных жителей и гостей Барселоны. Внутри рынка Святого Антония расположен большой продуктовый отдел, где можно купить свежие фрукты, овощи, рыбу и мясо. Рядом – лотки с одеждой. Старые книги, плакаты, журналы, фотографии, значки, марки и прочую старинную мелочь здесь можно выменять или купить за небольшие деньги, а заодно обязательно услышать историю, связанную со своим новым приобретением [Рынок Святого Антония...]. В фильме Джулия и Доминик, обнявшись, весело вбегают под навес рынка. Здесь разворачивается комическая сцена, в которой Доминик дарит девушке букет сельдерея, на что она обижается, посчитав это неприличным намеком на ее лишний вес. Выбежав из павильона, героиня озирается по сторонам, как вдруг неожиданно Доминик, подходя сзади, шутиливо размазывает кремное пирожное о губы Джулии, после чего они начинают целоваться. Этот фрагмент коренным образом отличается от медленного печального хождения Хулии и Сесара по блошиному рынку в романе. В экранизации рынок Святого Антония, напротив, символизирует жизнь, яркость красок (навес рынка, еда, солнечная погода), чувственные удовольствия.

В романе А. Переса-Реверте, помимо культурно-исторических достопримечательностей, крайне важным является описание улиц города. Первая деталь, которая сразу бросается в глаза – это серый свет, туман, сырость и холод

Мадрида: “*Hacia un frío húmedo y espeso*”²⁴ (265); “Frente al museo del Prado, *entre la niebla gris*, Julia lo puso en antecedentes de la conversación con Belmonte”²⁵ (283); “Recuerdo que *la niebla era espesa* y no encontraba sitio...”²⁶ (313). Так, сырость и туман как бы обволакивают город завесой тайны. Действие в романе происходит глубокой осенью, что усиливает образ заката жизни города.

Большая часть времени нахождения героев в городе приходится на ночь. Темноте ночи яркие акценты придают фары машин и огни светофора: “*Esa sería, pensó, la gama de colores para interpretar aquel extraño paisaje, la paleta necesaria en la ejecución de una pintura que podría llamarse, irónicamente, “Nocturno”*. <...> Todo adecuadamente combinado con *tonos de negro: negro oscuridad, negro tiniebla, negro miedo, negro soledad*”²⁷ (112–113). На фоне пространства города героиня испытывает страх, она не чувствует себя в безопасности. Так, Мадрид в романе не только безжизненный, но и угрожающий чужой жизни.

В описании Мадрида почти нет людей, он пустой, как будто мертвый: “*Estaban en un ‘drugstore’ que permanecía abierto toda la noche, junto a un ventanal por el que se podía ver la amplia avenida desierta. Apenas había gente en el local*”²⁸

²⁴ «На улице было *сыро, холодно и туманно*» (150).

²⁵ «Дойдя до музея Прадо, *окутанного серым туманом*, девушка замедлила шаг и начала рассказывать о своем разговоре с Бельмонте» (159).

²⁶ «Помню, *туман был густой*, я никак не мог найти, где припарковаться...» (177).

²⁷ «Вот *гамма цветов*, – подумала она, – чтобы изобразить этот *странный пейзаж*, вот *палитра*, необходимая для картины, которую можно было бы выставить в галерее Роч под ироническим названием “*Ноктюрн*”. <...> И все надлежащим образом сочетается с различными *оттенками черного*: черного, как *тьма*, черного, как *мрак*, черного, как *страх*, черного, как *одиночество*» (64).

²⁸ «Они сидели в *маленьком кафе*, работавшем всю *ночь*, у самой витрины, за которой простирался *пустынный* в этот час *проспект*. Посетителей было *раз-два и обчелся*» (97).

(169); “Cruzaron la avenida desierta”²⁹ (183). Жизнь кипит только в местах, где живет искусство, в том числе и шахматное. Оживленность присутствует в шахматном клубе имени Капабланки, а также в богемном клубе «Стефенс», где встречались деятели и любители искусства: “Se daba cita allí el ‘todo Madrid’ del arte: desde agentes de casas extranjeras que se hallaban de paso, a la caza de un retablo o una colección privada en venta, hasta propietarios de galerías, investigadores, empresarios, periodistas especializados y pintores de prestigio”³⁰ (150). Эти остатки элитарной культуры, символизирующей для автора жизнь, сохранились только для тех, кто знает, где их искать. Пространства, где живет *жизнь*, всегда предстают закрытыми, доступ туда имеют только по исключительному праву, заслуженной репутации искусствоведа.

Очевидно, что в фильме образ Барселоны предстает совсем по-другому. Действие происходит летом. Обилие туристических достопримечательностей объясняет большое количество людей в кадре. Дневное время преобладает над ночным, и погода всегда солнечная. Ночь в фильме также является воплощением страха: ночью Джулия узнает о смерти своего возлюбленного Альваро и Сесар совершает свое финальное убийство. Роман заканчивается ночью, когда умирает Сесар. Финал действия в фильме происходит днем, при свете солнца, тем самым ставя точку на позитивной ноте. Фильм оставляет надежду и провозглашает жизнь даже после смерти.

Другой любопытный образ, неразрывно связанный с образами городов, – это шахматист в обоих произведениях: Муньос в романе Переса-Реверте и Доминик в фильме

²⁹ «Они пересекли *безлюдный проспект*» (105).

³⁰ «Там встречался, что называется, *весь Мадрид*, если иметь в виду людей, так или иначе *связанных с искусством: от агентов иностранных фирм*, прибывших в столицу в поисках старинных икон или частных коллекций, *выставляемых на продажу, до владельцев картинных галерей, исследователей, импресарио, журналистов, пишущих об искусстве, и известных художников*» (86).

Макбрайда. Образы шахматистов кардинально отличаются. Первое различие проявляется в том, как авторы называют своих героев: по фамилии – Муньос и по имени – Доминик. В романе знакомство с Муньосом происходит, когда Хулия и Сесар приходят в шахматный клуб Мадрида, чтобы попросить помощи у известного шахматиста, обладающего несравненным профессионализмом. В его образе проявляется двойственность, свойственная почти всем героям Переса-Реверте: с одной стороны, уверенность, гениальность и профессионализм, а с другой – апатичность, никчемность, обыденность. Герой живет в двух мирах – в набившей оскомину скучной реальности и на шахматной доске, которая является его родной стихией.

Совершенно другой образ шахматиста рисует режиссер фильма “Uncovered”. Макбрайд выводит героя из закрытого шахматного клуба на открытую солнечную территорию парка Гуэль. Во время игры Доминик, так же как и Муньос, вел себя отстраненно, закрыв глаза и слушая музыку через наушники. Стиль игры Доминика, показанный в фильме, можно охарактеризовать как ленивый, равнодушный, но уверенный. Доминик воплощает в себе образ победителя, обладая при этом чертами некоей маргинальности как во внешнем виде, так и по роду деятельности. Внешне Доминик представляет собой молодого человека, которому не больше 30 лет (актеру Поджу Бехену на момент съемок было 29 лет). У него светлые спутанные кудрявые волосы до плеч, стиль его одежды можно охарактеризовать как повседневный, но яркий. В первой сцене на нем яркая рубашка и шорты.

О роде деятельности Доминика известно немного: упоминается только игра в шахматы на деньги и прошлое карманного вора. В романе также не говорится о профессии Муньоса. Можно сделать предположение, что Муньос – служащий, не питающий любви к своей деятельности, доход от которой средний или ниже среднего. Таким образом,

бродяга Доминик – это воплощение жизни, кипящей и бурной, как город, в котором он живет. Барселона – город молодежи, туристов, любви. Не случайно режиссер, вдохновленный образом Барселоны, вводит любовную линию между Джулией и Домиником. Муньос же является воплощением жизни и энергии только в мире игры в шахматы, а в реальности – напротив, апатичен, пассивен, лишен смысла существования. В романе отсутствует любовная линия, связанная с данным персонажем.

Говоря о связи образов Мадрида и Муньоса, можно отметить, что Мадрид, будучи городом старинного, классического искусства, сохранившего наследие прошлого, олицетворяет вечные идеалы морали, доблести, рыцарства. Муньос в романе является героем, отождествляемым с образом рыцаря. Любовь и умение вести игру считается у Переса-Реверте умением, достойным восхищения, но утратившимся в ходе истории. Однако в Мадриде еще осталось место рыцарям и подвигам. Внешне контрастным Муньосу в романе предстает красивый и элегантный Сесар. В экранизации Сесар внешне больше похож на Муньоса, каким он описан в романе: на нем всегда был темный офисный костюм. Волосы антиквара в фильме, в отличие от белоснежных в романе, темно-каштановые. Неформальный, красивый и женственный антиквар в романе больше похож на Доминика в фильме. Таким образом, убийца и шахматист в экранизации внешне как будто меняются местами.

Важные сюжетные функции выполняет описание музея Прадо в романе и здания Каса Бальо в фильме. Одним из наиболее ярких эпизодов романа, связанных с местом действия, является глава-кульминация, посвященная пребыванию главной героини, Хулии, в музее Прадо. Национальный музей Прадо (Museo Nacional del Prado) – один из самых крупных и значимых музеев европейского изобразительного искусства, расположенный в городе

Мадрид. Примечательным является то, что произведения фламандских художников занимают особое место в коллекции музея. На сайте Прадо можно прочесть следующую информацию: «Термин “фламандская живопись” относится к живописи, созданной в период с XV по XVII в. на территории, где сейчас располагается Бельгия. В XV веке фламандские художники создавали произведения, которые покорили сердца любителей живописи во всей Европе скрупулезным изображением деталей и блеском полотна, достигнутым с помощью новой техники масляной живописи. Так как с конца XV века Испания и Нидерланды находились под одним правительством династии Габсбургов, короли Испании получили прекрасную возможность коллекционировать живопись на подчиненных территориях. Благодаря этому музей Прадо может похвастаться одной из самых лучших и больших коллекций фламандской живописи в мире, насчитывающей около 1 000 картин» [Museo del Prado ..]. Таким образом, при помощи описания реальных произведений искусства в романе Перес-Реверте отразил культурно-историческую связь Испании и Нидерландов.

В кульминационной главе романа Хулия получает таинственное послание и направляется в Музей Прадо, чтобы найти очередной ключ к разгадке тайны. В музее героиня встречает картины «Снятие с креста» Р. ван дер Вейдена, «Сад земных наслаждений» И. Босха и «Триумф смерти» П. Брейгеля. Во время созерцания последнего полотна к героине приходит понимание того, что убийцей был Сесар. В отличие от вымышленной картины «Партия в шахматы», перечисленные полотна известных художников действительно находятся в музее Прадо, что подчеркивает конец игры Сесара и освобождение Хулии от грез. Религиозный дискурс, преобладающий в описаниях исследованных картин, выводит читателя и героиню на концептуальные категории жизни и смерти, добра и зла,

нравственности и греха. Антиквар Сесар, символически представленный через экфрасис картины «Триумф смерти» в образе скелета, несет смерть, но и он вызывает сочувствие героев и автора. Хулия – образ «белой королевы», не избежавшей любовного соблазна (на картине в образе грезящей девушки). Смерть и похоть у Брейгеля идут рука об руку, объединенные символом лютни – инструмента, погружающего в мир грез и тьмы. Единственный герой, неподвластный заманчивым звукам, а значит и искушениям, – шахматист Муньос, – рыцарь, победивший в поединке со смертью и дающий надежду на спасение. Более подробно упомянутые выше картины проанализированы нами в статье «Экфрасис картины П. Брейгеля “Триумф смерти” в романе А. Переса-Реверте “Фламандская доска”» [Сивинцева, Бочкарева 2017: 62–68].

В фильме Дж. Макбрайда момент разоблачения Сесара произошел не в конце, а почти в самом начале. Джулия заподозрила своего опекуна в убийстве, в чем не замедлила его обвинить. Однако перед этим девушке пришлось проделать путь до Каса Бальо. Путь героини к месту развязки видится и Пересом-Реверте, и Макбрайдом как воплощение ужаса. Перес-Реверте описывал ужас героини во время нахождения в Прадо следующим образом: *“Intentó inútilmente tragar saliva, pues tenía la garganta seca; miró una vez más a su espalda sin observar nada sospechoso y, sintiendo que la tensión anudaba los músculos en sus mandíbulas, respiró hondo antes de entrar en la sala”*³¹ (329). В фильме “Uncovered” также можно увидеть страх и волнение Джулии на пути к Каса Бальо. Режиссер меняет коридоры музея на переулки ночной Барселоны, где героиню подстерегают

³¹ «Она безуспешно попыталась сглотнуть слюну, чтобы смочить пересохшее горло, еще раз оглянулась – ничего подозрительного не было – и, чувствуя, как сводит от напряжения челюстные мышцы, глубоко вздохнула, прежде чем войти в зал» (184).

опасности. В первом кадре этого эпизода видно, как, выйдя из переулочка на центральную улицу, Джулия едва не оказывается сбитой мотоциклом; она вскрикивает и плачет. Затем девушка пугается бездомного, который пошевелился на тротуаре, и убегает. В тот момент, когда Джулия подошла к заветному дому, она все еще плачет от ужаса, ее дыхание нервное и прерывистое. Однако до того, как героиня появляется в кадре, в течение нескольких секунд мы видим Каса Бальо. Здание показывается снизу, с высоты человеческого роста, что создает у зрителя эффект присутствия. Чтобы лучше понять образ архитектурного памятника в фильме, обратимся к его подробному описанию.

На официальном сайте Каса Бальо можно прочитать следующее: фасад первого этажа, бельэтажа и второго этажа включает в себя стройные каменные колонны в форме костей («По этой причине Casa Batlló известен также как “Дом Костей”»). [Casa Batlló]), украшенные характерными для модерна цветочными орнаментами. Фасад здания выделяется своей волнистой поверхностью, где камень, стекло и керамика занимают главное место. С первыми утренними лучами их блеск и сверкание придают ему жизнь и гармоничное сбалансированное движение, как будто это живой элемент городского пейзажа [там же]. Однако по мере понижения уровня изменяется и цвет керамической облицовки: постепенно он становится менее ярким и в конечном итоге превращается в абсолютно белый на уровне нижних этажей дома. При рассмотрении здания с земли подобный переход цвета мало заметен, и здание кажется равномерно окрашенным [Хворостухина 2003: 123]. В фильме Макбрайда Каса Бальо показывается как раз подобным образом: на фоне ночного города в слабом освещении мы видим равномерный окрас дома, где особенно выделяются «костяные» колонны.

Балконные ограждения имеют форму масок и изготовлены из ковального чугуна в виде единой детали. Они

крепятся в двух точках таким образом, что часть из них выступает наружу [Casa Batlló]. С.А. Хворостухина описывает ограждения в пугающе-мистической манере, называя их «тайнственными» и «наводящими на зрителей мистический страх своими огромными пустыми глазницами» [Хворостухина 2003: 124]. В экранизации «череп» скелетов Каса Бальо зловеще глядят на зрителя, что усиливает ощущение страха Джулии. Так, смерть, воплощенная у Переса-Реверте в образе скелетов на картине в музее Прадо, воплощается у Макбрайда в изображении костяных колонн и безглазых животных Каса Бальо.

Когда дверь открывается, Сесар приветствует Джулию, называя ее «принцессой». При этом Джулия вздрагивает от испуга, а самого Сесара в кадре нет. Таким образом, режиссер играет со зрителем, давая ему подсказку о том, кто является убийцей, в самом начале фильма. Образ Сесара визуально возникает не сразу, мы можем только догадываться, куда направляется героиня и кто приветствует ее, открывая дверь. Так Дж. Макбрайд частично сохраняет детективную интригу, заложенную в романе.

В ходе нашего исследования обнаружилась еще одна интересная деталь, связанная с жилищем антиквара в фильме Макбрайда. Верхняя часть фасада здания напоминает спину дракона, а Георгиевский крест на куполе – рукоять меча. Здесь «прочитывается» несколько популярных толкований легенды святого Георгия, покровителя Каталонии. Легенда гласит, что святой Георгий убил дракона ударом своего меча, чтобы спасти принцессу и целую деревню от ярости этого чудовища. В архитектурной интерпретации легенды конструкция крыши символизирует меч, застрявший в теле дракона, а колонны в форме костей напоминают жертв дракона [Casa Batlló]. В легенде воплощаются два образа, встречающиеся и во «Фламандской доске» Переса-Реверте: принцесса и спасающий ее рыцарь

(святой Георгий). Последний образ можно соотнести и с Сесаром, который во имя «спасения» своей «принцессы» идет на убийство. Помимо этого, антиквар является и покровителем Джулии, поэтому аналогия со святым Георгием вполне уместна. Таким образом, Каса Бальо в фильме является самостоятельным персонажем с личной историей, дополняющей и придающей глубину истории героев.

В результате проведенного анализа мы пришли к выводу, что смена города является осознанным решением, коренным образом влияющим на концепцию экранизации. Фильм ориентирован на более молодую аудиторию посредством введения любовной линии, «омоложения героев», а также изменения общей атмосферы произведения. Мадрид Переса-Реверте представлен достопримечательностями, так или иначе связанными с искусством, олицетворением жизни в романе. Однако проблема заключается в том, что подлинного, заслуживающего внимания искусства становится все меньше. Так жизнь постепенно покидает Мадрид. Все места, показанные Дж. Макбрайдом в Барселоне, являются известными достопримечательностями, которые можно найти в любом туристическом справочнике. Это тоже не случайно, ведь Барселона Макбрайда открыта, приветлива, солнечна и полна любви, жизни, надежды.

Образы шахматистов у Переса-Реверте и Макбрайда связаны с образами городов, в особенности с местом, где происходила шахматная партия, впервые показанная читателю/зрителю. Муньос, несмотря на серый и очень будничным облик, олицетворяет в романе светлое начало, добро, стойкость к грехам и соблазнам. Обладающий яркой красотой и стилем Сесар, напротив, совершает преступления и способен на убийства. В фильме тоже наблюдается контраст в образах антиквара и шахматиста. Красота и женственность Сесара в фильме становятся атрибутами шахматиста (и бывшего вора) Доминика. Таким образом,

убийца и шахматист в экранизации внешне как будто меняются местами. Шахматная партия у Макбрайда происходит в парке Гуэль, наполненном растительностью, солнцем и туристами, олицетворяющем молодость, свежесть, любовь и бросающем вызов застарелой чопорности Мадрида у Переса-Реверте.

В финале романа Переса-Реверте жизнь уступает смерти, которая одерживает свой «триумф» в музее Прадо. В кульминационном моменте романа раскрывается тайна Сесара, и Хулия остается одна, обреченная на несчастье. На последних страницах «Фламандской доски» Перес-Реверте описывает последние дни Беатрисы Бургундской, с которой, очевидно, отождествляет себя Хулия. Так, реально существующие картины, описанные в музее Прадо, сначала ведут героиню к разгадке, но вместе с тем являются началом долгого темного пути. В фильме момент разоблачения Сесара не является кульминационным, а выполняет функцию игры со зрителем, подсказывая ему верное направление расследования. Атмосфера «триумфа смерти» соблюдена с помощью изображения Каса Бальо с костяными колоннами (скелеты на картине Брейгеля) и балконами в виде безглазых черепов. При этом связанная с Домом Бальо легенда о Святом Георгии, спасавшем принцессу, отражает двойственность образа Сесара. Намеренно меняя место действия, режиссер показывает нам, что, несмотря ни на что, Сесар является любящим покровителем Джулии и ее защитником, рыцарем.

Таким образом, замена топокфрасиса в фильме подчеркивает его большую современность, ориентацию на молодого зрителя. Отталкиваясь от романа Переса-Реверте, режиссер создает оригинальный художественный мир, анализ которого позволяет по-новому увидеть его литературный источник.

Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте статью «Топозкфрасис: место действия как герой литературного произведения (возможности термина)» [Клинг 2002]. Объясните значение термина.

2. Сравните роман А. Переса-Реверте «Фламандская доска» и его экранизацию. Почему режиссер фильма Дж. Макбрайд переносит действие из Мадрида в Барселону?

3. Обратитесь к другим произведениям современного испанского писателя А. Переса-Реверте, которые были экранизованы. Проанализируйте их с точки зрения присутствия топокфрасиса.

4. Поразмышляйте, насколько соответствует амплуа британской актрисы Кейт Бекинсейл, сыгравшей главную роль в фильме «Фламандская доска», литературному образу реставратора Хулии в романе Переса-Реверте.

5. Какую роль играет картина Питера ван Гюйса в разрешении сложных взаимоотношений между героями в романе и в фильме?

6. Приведите примеры из других произведений мировой литературы и кинематографа, в которых основная интрига заключена в самой картине, а разгадка – в том, что на ней изображено.

7. Прочитайте статью «“Венецианский текст” и эстетика отражений в фильме Пола Шредера “Утешение странников” по роману Иэна Макьюэна» [Джумайло 2018: 118-124]. Поразмышляйте, как киноадаптация режиссера и теоретика кино Пола Шредера согласуется с поэтикой романа известного английского писателя Иэна Макьюэна «Утешение странников». Что подразумевает автор статьи под «эстетикой отражений»? Почему именно «венецианский текст» привлекает сегодня повышенное внимание кинорежиссеров?

Темы творческих работ

1. Топозкфрасис в романе Дафны Дюморье «Ребекка» и его интерпретация в одноименном фильме Риккардо Милани.

2. Солярис как герой и место действия одноименного произведения Станислава Лема. Роль музыки, литературы и живописи в экранизации Андрея Тарковского «Солярис».

3. Элементы топокфрасиса в романе Мануэля Пуига «Поцелуй женщины-паука» и в одноименной экранизации Эктора Бабенко.

4. Путешествие по пространству, литературные источники и принципы выразительности в фильме «Роден» (режиссер Жак Дуайон).

5. Эстетика арт-нуво и арт-деко в романе Р. Элли «Последнее танго в Париже» и в одноименном фильме Б. Бертолуччи.

Литература

Бахтин М. М. Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 72–233.

Джумайло О. А. «Венецианский текст» и эстетика отражений в фильме Пола Шредера «Утешение странников» по роману Иэна Макьюэна // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2018. – Т. 10. Вып. 4. – С. 118-124.

Клинг О. Топокфрасис: место действия как герой литературного произведения (возможности термина) // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М.: Издательство «МИК», 2002. – С. 97–110.

Перес-Реверте А. Фламандская доска. – М.: Эксмо, 2015. – 480 с.

Рубинс М. Стиль ар-деко и его литературные репрезентации (Гайто Газданов «Призрак Александра Вольфа») // «Невыразимо выразимое» / под ред. Д. В. Токарева. – М.: НЛЮ, 2013. – С.508–532.

Рынок Святого Антония в Барселоне, 2018 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://plan.ever.travel/ru/posts/520-rynok-svyatogo-antoniya-v-barselone> (дата обращения: 13.06.2018).

Сивинцева (Смирнова) В. Н., Бочкарева Н. С. Топокфрасис в романе А.Переса-Реверте «Фламандская доска» и его интерпретация в фильме Дж. Макбрайда // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. – 2018. – Т. 3. – № 2. – С. 60-80.

Сивинцева (Смирнова) В. Н., Бочкарева Н. С. Экфрасис картины П. Брейгеля «Триумф смерти» в романе А. Переса-Реверте «Фламандская доска» // Актуальные проблемы изучения иностранных языков и литератур: сб. ст. молодых ученых / отв. ред. В. А. Бячкова. – Пермь: ПГНИУ, 2017. – С. 62–68.

Хворостухина С. А. Шедевры Гауди. – М.: Вече, 2003. – 194 с.

Borowski H., Escalada M. A., García Saraví M. La tabla de Flandes de Arturo Pérez Reverte: cifra de las pasiones humanas // IX Congreso Argentino de Hispanistas, 27 al 30 de abril de 2010, La Plata. – URL: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1039/ev.1039.pdf (дата обращения 19.04.2018).

Casa Batlló. La página web oficial. – URL: <https://www.casabatllo.es/ru/antoni-gaudi/casa-batllo/history/> (дата обращения 31.05.2018).

Eco U. Sobre literatura. – Madrid: RqueR, 1992. – 224 p.

Elliott K. Adaptation // Routledge Encyclopedia of Narrative Theory / D. Herman, M. Jahn, and M-L. Ryan (Eds.). – London and New York: Routledge, 2005. – P. 3–4.

El Rastro. La página web oficial. – URL: <http://www.elrastro.org/> (дата посещения: 02.06.2018).

Furtado F. Uncovered 1995 – URL: <https://criticsroundup.com/film/uncovered/> (дата обращения 19.04.2018)

La tienda de los horrores: La tabla de Flandes // 39ESCALONES, 2007. – URL: <https://39escalones.wordpress.com/2007/12/01/la-tienda-de-los-horrores-la-tabla-de-flandes/> (дата обращения: 11.06.2018).

Massie M. Uncovered 1995. – URL: <http://gonewiththetwins.com/new/uncovered-1995/> (дата обращения 19.04.2018).

Madrid de los Austrias, una visita al viejo Madrid // Mirador Madrid. La guía para conocer Madrid. – URL: <https://www.miradormadrid.com/> (дата обращения: 09.06.2018).

Museo del Prado 200 años. La página web oficial. – URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/pintura-flamenca> (дата обращения 19.04.2018).

Park Güell. Página web oficial. – URL: <https://www.parkguell.cat/en/> (дата обращения: 02.06.2018).

Pérez-Reverte A. La tabla de Flandes. – Madrid: Alfaguara, 1994. – 416 p.

Straumann B. Adaptation – Remediation – Transmediality // Handbook of intermediality: Literature – Image – Sound – Music (Handbooks of English and American Studies) / ed. Rippl G. Berlin: De Gruyter, 2015. – P. 249–267.

Учебное издание

**Бочкарева Нина Станиславна
Загороднева Кристина Владимировна**

КИНО И ЛИТЕРАТУРА

Учебное пособие

Технический редактор: Н. В. Злобина

Подписано в печать 19.10.2019. Тираж 100 экз.
Формат А5. Гарнитура Times New Roman
Усл. печ. л. 6,05. Заказ 22/2019

Редакционно-издательский отдел
Пермского государственного института культуры
614000, Пермь, ул. Советская, 102, оф. 101