

КИНОИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК СПОСОБ ПРОЧТЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

С. А. Яровой

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Поступила в редакцию 20 апреля 2023 г.

Аннотация: в статье рассмотрен феномен экранизации как одного из способов прочтения литературного произведения. Высказано предположение, что фильм, созданный по мотивам литературного первоисточника, необходимо расценивать как способ режиссерской интерпретации произведения литературы и воспринимать его как новый, самостоятельный текст культуры, а не как иллюстрацию к тексту писателя. При этом стоит учитывать не только семиотические особенности, возникающие при переводе с языка одного медиа на язык другого и привносящие новые смыслы, а и историко-культурную обстановку, национальную идентичность создателей фильмов, которые, в свою очередь, во многом ориентируются на запросы зрительской аудитории.

Ключевые слова: литературный текст, прозаическое произведение, литературные образы, киноинтерпретация, адаптация.

Abstract: the paper is devoted to the phenomenon of screen adaptation as a means of interpreting a work of literature. It is proposed that a film created on the basis of a literary source should be regarded as a means of interpretation of the work of literature by the film director and should be perceived as a new independent cultural text rather than a simple illustration to the text by the writer. In doing so, one needs to take into account both semiotic features that appear in the process of translating from the language of one medium into that of another (with the resulting new meanings) and historical and cultural conditions, national features of the "interpreting mind" of the filmmakers, who, for their part, target the needs of the viewers.

Keywords: literary text, prose work, literary imagery, cinematic interpretation, adaptation.

Произведения литературы стали основой для создания кинокартин с первых лет существования кинематографа. Параллельно с этим отечественными и зарубежными исследователями стал осмысляться феномен экранизации и были предложены различные типологии определения соответствия киноверсии ее литературному первоисточнику. Однако в конце XX века под влиянием постструктурализма и постмодернизма такой подход к изучению экранизаций поддается критике и на смену ему приходит диаметрально противоположная точка зрения: экранизация — это всегда интерпретация. Именно такую точку зрения отстаивает канадский компаративист и теоретик постмодернизма Линда Хатчен в своей работе «Теория адаптаций». Исследователь последовательно доказывает, что процесс перехода произведения из одного медиа в другое происходит под влиянием множества субъективных и объективных факторов, поэтому нецелесообразно сравнивать кинофильм и литературный пре-текст, поскольку подобное сходство невозможно в принципе. В последние годы наблюдается отдаление от рефлексии о «соответствии» кино, и исследователями ведется поиск альтернативных подходов к научной оценке феномена экранизации, которые смогли бы

раскрыть наиболее тонкие нюансы трансформации и выявить причины изменений, а главное — дали бы научное обоснование субъективным рецептивным категориям.

Как отмечает Л. Хатчен, адаптация — это «специфический перевод в форме интерсемиотического перемещения из одной знаковой системы (например, слов) в другую (например, визуальных образов)» (перевод наш. — С. Я.). [1, 17]. Таким образом, киноинтерпретация в условиях современности воспринимается как самостоятельный текст культуры, являясь тем самым не адаптацией языка литературы к языку зримых, динамических образов с помощью специфических изобразительных средств, как монтаж, общий, средний, крупный планы, звук, цвет, свет и т.п., а скорее, разновидностью интерсемиотической интерпретации. В данной работе термин «киноинтерпретация» будет использоваться именно в вышеприведенном значении.

Взаимосвязь оригинального художественного произведения и его интерпретации на смысловом уровне можно рассматривать как поиск границы между обоснованным и произвольным истолкованием.

В защиту «произвольных» интерпретаций высказывался французский кинокритик А. Базен. Исследователь трактовал появление вольных интерпретаций как шаг к развитию языка кинематографа

и в целом как прогресс в самом искусстве кино. Отдельно критик замечал, что появление экранизации никоим образом не сказывается на литературном первоисточнике [2, 131]. Опираясь термином «технический реализм», А. Базен отмечает, что благодаря своим техническим возможностям кинематограф выступает наиболее реалистичным из всех видов искусства, даже в сравнении с фотографией, поскольку застывшее изображение на фотопленке само по себе отличается от изображения живой реальности. Движение жизни, изображаемое на экране, максимально приближает восприятие этого искусства к восприятию повседневной действительности.

Именно такая специфика кино, когда зритель ощущает себя так, будто наблюдает жизнь, обуславливает непревзойденную популярность данного вида искусства. Однако эта же специфика и является «наказанием» кинематографа. Как описывал данную проблему Ю. М. Лотман, «фильм, который мы видим на экране, таит в себе глубокое и, по сути, неразрешимое противоречие: он и рассказ о реальности, и сама эта реальность» [3, 665]. Подобное очевидное приумножение условности приводит к тому, что реципиент часто не воспринимает язык кино как специфическую семиотическую систему, говоря другими словами, возникает эффект «условной понятности», что-то схожее с явлением, которое известно филологам под названием «ложные друзья переводчика».

Примером может послужить изображение на экране системы образов литературного произведения. Преобладающими средствами характеристики персонажей в прозаических произведениях выступают портрет, поведение, поступки и высказывания. Подобными средствами пользуется и кинематограф. Однако, результат может выйти совершенно иным: «Глаз говорит: “Вот идет Анна Каренина”. Перед нами возникает пышная дама в черном бархате и жемчугах. Мозг, однако, возражает: “Это такая же Анна Каренина, как королева Виктория”. Ибо мозг знает Анну почти исключительно по фибрам ее души: ее очарованию, ее страсти, ее отчаянию. А кинематограф делает упор исключительно на ее зубах, жемчугах и бархате. Затем “Анна влюбляется во Вронского” — иначе говоря, дама в черном бархате падает в объятия некоего господина в военном мундире, и они целуются очень сочно, с крайней медлительностью и нескончаемой жестикуляцией на софе в великолепно обставленной библиотеке, пока садовник — так уж случайно вышло — стрижет газон. <...> Ничто из этого не имеет ни малейшего отношения к роману, написанному Толстым» [4, 34]. Данный пассаж В. Вулф показывает принципиальную разность между кино и литературной формой персонажей. Для читателя персонаж существует как воображаемый образ, состоящий из комплекса элементов, среди которых внешний план выражения играет второстепенную роль. В кино же этот второстепенный элемент вы-

двигается на первый план и образ часто шокирует адресата своей «телесностью».

Даже если предположить, что современный зритель, воспитанный на визуальной культуре, не будет столь шокирован реальностью персонажей, тем не менее в «надлежащем» интермедиальном перенесении образов со страницы на экран остаются свои трудности. В исторической повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба» встречаем такие строки: «У крыльца стояли оседланные кони. Бульба вскочил на своего Черта, который бешено отшатнулся, почувствовав на себе двадцатипудовое бремя» [5, 312]. Подобрать актера, соответствующего таким параметрам, чтобы при весе в 320 кг он мог не просто передвигаться, а еще и «вскочить» на коня, не представляется возможным. Таким образом, проблема соотношения литературного персонажа и персонажа кино не исчерпывается лишь внешним соответствием.

Реалистическая конкретность знаков кино часто выступает ответственной за деформацию, редукцию или же, наоборот, информативное увеличение смысловых кодов фильма в сравнении с его литературным первоисточником. Проявляется это, в первую очередь, на уровне хронотопа. Как передать на экране, что события происходят везде и нигде, всегда и никогда? Как экранизировать неподвластный кинематографическому воплощению фрагмент повести «Страшная месть» Гоголя: «Вскочивши на коня, поехал он прямо в Канев, думая оттуда через Черкасы направить путь к татарам прямо в Крым, сам не зная для чего. <...> Вдали блеснули макушки церквей. Но это не Канев, а Шумск. Изумился колдун, погнав коня назад к Киеву, и через день показался город; но не Киев, а Галич, город еще далее от Киева, чем Шумск». [6, 241]?

Однако проблема визуального воплощения литературных образов актуальна не только для «неопределенно-условных» произведений, но и для тех, которые кажутся более «реалистичными» и, на первый взгляд, легко поддаются переводу на язык кино. Писателю достаточно лишь обозначить, что события происходят в Диканьке, Киеве или Петербурге, и читательское воображение выстроит необходимые образы. В то же время реалистическая конкретика кинообраза требует детального формирования образа с архитектурой, одеждой, бытом и проч. Помимо трудоемкости, здесь кроется опасность семантического характера. Воплощая на экране произведения литературы, кинематографисты сталкиваются со множеством рисков — от анахронизмов до имагологических искажений. Так, в американской экранизации повести «Тарас Бульба» 1962 года (реж. Джей Ли Томпсон) звучит песня «Калинка-малинка», созданная композитором И. П. Ларионовым в 1860 году и прочно ассоциирующаяся в западном сознании с Россией. Подобное представление связано с наличием культурных стереотипов, посредством которых изображены черты той или иной ментальности.

Наконец, нельзя не отметить еще одну важную черту кинематографа как вида искусства — его синтетический, полифонический характер. Кинофильм обращается к читателю с помощью визуальных образов, эстетики кадра, актерского мастерства, речевых сообщений, звуковых сигналов, музыкального оформления, которые, в свою очередь, вводят в картину различные смысловые структуры. И в этом принципиальное отличие кинематографа от гомогенной природы литературы, создающей исключительно ментальные образы. Из-за своей специфики кинематограф, с одной стороны, ближе воспринимающему сознанию, но такая легкость восприятия обманчива, поскольку, как было отмечено выше, фильм — это не реальность, а сложно организованная система знаков. Поэтому, задействуя несколько смысловых уровней, кинофильм рискует остаться непонятым зрителями. Таким образом, как справедливо отмечал Ю. М. Лотман, для того чтобы постичь различные смысловые пласты, необходимо владеть грамотой киноязыка. Соответственно, понимание структуры языка кино не только способствует раскрытию целостной художественной концепции фильма, но и позволяет выявить новые смыслы в литературном первоисточнике.

При анализе киноинтерпретации необходимо учитывать не только семиотический аспект. Нельзя также оставлять без внимания ряд как объективных факторов — конкретный исторический канон, стилевую и жанровую парадигмы, так и субъективных, как поэтика самого режиссера-«переводчика» с доминантами его творческого мышления. Говоря о развитии кинематографа в разные периоды истории, польский исследователь Алисия Хельман [см. 7] выделяет четыре основных этапа его взаимоотношений с литературой:

— начало кино: использование техники живых образов. Фильм в данном случае выступает иллюстрацией литературного первоисточника;

— кинематограф развивает нарративные техники, соответствующие приемам и методам прозы XIX века;

— первый квартал развития звукового кино: «словесное» сближение с литературой;

— после 1940-х годов кино находится в поисках способов конкуренции с литературой XX века, начинает экспериментировать с причинно-следственными связями, логикой повествования, развивается процесс смешения жанров и поиска новых, более открытых форм.

На протяжении первых десятилетий существования кинематографа формируются два подхода к анализу природы нового искусства: синтетический, согласно которому кинематограф пользуется достижениями искусств, возникших в предыдущие эпохи, специфически переосмысляя их, и синкретический, в котором кино выступает самостоятельным видом

искусства. В пользу последнего свидетельствует факт эволюционного совершенствования пространства кинематографа, которое во многом повторило аналогичный путь развития живописи. Ведь первоначальное изображение на плоскости, не имеющее иллюзии третьего измерения, трансформировалось с течением времени, вырабатывая собственную перспективу, до тех пор, пока искусство эпохи Возрождения не декларировало теоретически и воплотило практически перспективу как атрибут изображения в живописи. В XVII–XVIII веках принцип перспективы становится уже традиционным, разрабатывается тональная перспектива, когда неровности ландшафта передаются плавным изменением темного переднего плана в светлые тона заднего. В некоторой степени научные открытия в области математики и оптики, изменившие представления людей об окружающем мире, также стимулировали поиски в искусстве. Кинематограф быстро совершенствует собственные средства изображения, приводя их в соответствие со стремительно развивающимися достижениями техники.

После Второй мировой войны, которая кардинально изменила сознание большей части человеческой общности, происходит переоценка мировоззренческих ориентиров и, соответственно, трансформируется представление об объективной реальности и способах ее отображения в искусстве. Кинематограф берет курс на восстановление действительности, суть которого состоит в создании иллюзии «непостоянной» фиксации реальности. Новая концепция опровергала основные стереотипы, которые были ведущими в киноискусстве довоенного периода: людям, владевшим техникой актерского мастерства, заимствованной у театра, противопоставлялись исполнители без актерского мастерства, свободные от профессиональных штампов в трактовке характеров и реакций, без пластики; со временем большую свободу получила камера, которая стала чаще перемещаться во время съемок; искусственные «театральные» декорации сменили реальные локации. Развитие послевоенной тенденции продолжили в 1950–1960-х годах французские режиссеры «новой волны», деятельность которых обострила противоречия между традиционным направлением кино и новаторским — декларирующим изменения привычного зрительского восприятия. Начались постепенные расхождения в стилевых чертах двух параллельных «трендов» игрового кино. Свидетельством подобной эволюции можно считать факты возникновения альтернативных путей развития в большинстве национальных кинематографов во второй половине XX века.

Также происходит переход от исключительно кинематографических эффектов (к примеру, комбинированных съемок и наложения кадров) к использованию компьютерных технологий и даль-

нейшим экспериментам с пространством в сторону усовершенствования иллюзии объемного изображения. Технология стереоскопического кино, разработанная и успешно апробированная в 1970-х годах, в то время не была оценена по достоинству и не получила распространения из-за дороговизны производства. В большинстве своем просмотр трехмерных кинокартин имел своей целью знакомство с новыми техническими достижениями. Со временем, однако, совершенствование технологий на протяжении практически тридцати лет привело к увеличению интереса зрителей к форматам 3D и IMAX 3D.

Сегодняшняя модель кино, способная визуализировать практически любые фантазии кинорежиссера и продемонстрировать их в объемном формате, началась с единичных экспериментов 1980-х годов, когда кинематографисты вооружились достижениями электронных технологий. Замена традиционных спецэффектов компьютерной графикой знаменовала новый этап трансформации зрительного восприятия. Изображения картин 1980–1990-х годов, где кадры со спецэффектами, созданными на компьютере, длились считанные минуты, в целом оставались еще в рамках традиционной кинореальности, поскольку зритель не успевал разглядеть вкрапления цифровых кадров, стилизованных под киноизображение. Также кинематографисты экспериментировали со взаимодействием в кадре цифровых и анимированных персонажей. Подобное взаимодействие порождает мутантную форму, где сосуществуют в рамках изображаемого образа реальные персонажи и виртуальные объекты.

Подводя итоги краткого обзора эволюции кинематографа как системы, можно констатировать, что за сто лет существования первые экранные опыты трансформировались под влиянием как внешних факторов, так и внутренних. Синтетическая природа кино органически восприняла наработки в области средств изображения и обработала их в соответствии с собственной спецификой. Завершение самоидентификации кинематографа как вида искусства совпало

с появлением других экранных медиа, видовой близость которых вызвала эстетическое взаимодействие между ними и кинематографом. Дальнейшая эволюция киносистемы была направлена на изменение визуальной перцепции, которая повлекла за собой новые типы изображения.

Таким образом, расценивая экранизацию как способ режиссерской интерпретации литературного произведения и воспринимая ее как новый, самостоятельный текст культуры, а не как иллюстрацию к тексту писателя, необходимо учитывать не только семиотические особенности, возникающие при переводе с языка одного медиа на язык другого и приносящие новые смыслы, а и историко-культурную обстановку, национальные особенности, «интерпретирующего сознания» создателей фильмов, которые, в свою очередь, во многом ориентируются на запросы зрительской аудитории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Hutcheon L. A Theory of Adaptation / L. Hutcheon. — New York–London: Routledge, 2006. — 232 p.
2. Базен А. За нечистое кино: В защиту экранизаций / А. Базен // Что такое кино? / Пер. В. Божовича и И. Эпштейн. М.: Искусство, 1972. С. 122–145.
3. Лотман Ю. М. Природа киноповествования / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 1998. С. 661–671.
4. Вулф В. Кинематограф / В. Вулф / Пер. с англ. С. Силакова. М.: Ad Marginem, 2014. — 80 с.
5. Гоголь Н. В. Тарас Бульба // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. / Сост., подгот. текстов и коммент. И. А. Виноградова, В. А. Воропаева. Т. 2: Миргород. М.: Изд-во Московской Патриархии, 2009. — С. 303–413.
6. Гоголь Н. В. Страшная месть // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. / Сост., подгот. текстов и коммент. И. А. Виноградова, В. А. Воропаева. Т. 1: Вечера на хуторе близ Диканьки. М.: Изд-во Московской Патриархии, 2009. — С. 209–246.
7. Helman A. Historia myśli filmowej / A. Helman, J. Ostaszewski // Podrecznik. — Gdansk, 2010. — 368 st.

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Яровой С. А., аспирант кафедры истории русской литературы филологического факультета

E-mail: ser_yarovoy@mail.ru

Moscow State University named after M. V. Lomonosov
Yarovoy S. A., postgraduate student, the Department of the
History of Russian Literature, Faculty of Philology

E-mail: ser_yarovoy@mail.ru