

# 1. Экранизация как понятие

Еще совсем недавно, каких-то 100–150 лет, литература прочно занимала ведущие позиции в процессах познания окружающей действительности, получения информации, изучения взаимоотношения людей. Однако: «В современном мире изменилось не только отношение к книге, но и способы общения с ней: она стала звучать в наушниках, стала визуализироваться, приобрела электронный формат. Особое значение имеет сегодня и оформление книги: визуальная обработка книги — форма, дизайн и иллюстрации — ориентирована на читателя, который тонко чувствует гармонию вербальных, тактильных и визуальных составляющих. Поэтому диалог между автором, книгой и читателем можно охарактеризовать как пассивно-созерцательный. Редкий человек предпочтет экранной версии книги саму книгу: экранизация как визуализированный текст легче воспринимается обществом визуального потребления, нежели текст произведения, рассчитанный на проницательного и вдумчивого читателя. **Экранизация** литературно-художественного произведения — это режиссерская версия прочтения, это «экранно-книжное метапространство, где представлено множество коммуникационных диалогических структур. Это новое пространство может расширять возможности человека в плане понимания истинного смысла произведения, если он не ограничивается одним источником, но может и сужать смысловые границы, если он ограничивается готовыми интерпретационными формами». Не каждый зритель готов к активному диалогу, т. е. к критическому восприятию той версии книги, которую предлагает автор фильма» [54, с. 148–154.].

Исторически сложилось так, что экранизация литературного произведения появилась почти одновременно с рождением самого кинематографа, а в процессе создания фильма на основе другого вида искусства стали участвовать не только сценаристы и режиссеры, но и операторы: «Экранизация и инсценировка — если только они подлинно художественные произведения — вовсе не суррогаты искусства, созданные в результате каких-то компромиссов или отступлений от основных норм эстетики. Наоборот, каждый удачный фильм-экранизация поднимал общий уровень развития киноискусства, содействовал его прогрессу. С течением времени новые приемы и изобразительные средства, впервые найденные, при экранизации классической литературы, получали широкое применение и при постановке фильмов по оригинальным сценариям.

Я. Харон в названной выше статье глубоко ошибается, когда пишет, что: «Золотой фонд киноискусства — это, вне всякого сомнения, произведения оригинальные, а не экранизации». Вся история кинематографии опровергает этот, безусловно, ошибочный тезис — противопоставление одних фильмов другим по признаку происхождения сценария. Экранизации произведений классической литературы воспитывали художественный вкус зрителей, вырабатывали критическое отношение к низкопробному репертуару, грубым, ремесленным поделкам предприимчивых коммерсантов от киноискусства: пошловатой салонной драме, нелепым героям комедии и фарса, бессмысленным аттракционам Глупышкина. Обращение к классической литературе заставило передовых режиссеров, операторов и актеров задуматься над тем, какими приемами передать процессы, протекающие во внутреннем мире человека, какими средствами воплотить на экране пейзаж, интерьер, различные детали. Наиболее чуткие критики сразу оценили прогрессивное значение экранизаций, их выдающуюся роль в формировании молодого киноискусства и их влияние на развитие талантов первых мастеров нашего экрана. Уже в 1916 году И. Петровский писал в статье «Кинодрама или киноповесть»: «Чем более правдивы, просты и естественны были положения в киноиллюстрации (в те годы не существовало термина «экранизация». Он появился и получил распространение значительно позднее — на рубеже 20-х и 30-х годов), то есть, чем ближе к литературному своему оригиналу подходили они, тем больший успех имела картина, но тем сильнее отличалась она от обычного типа «кинодрамы». Расшатав основной устой кинодрамы — наличность сложной, полной интриги фабулы, — инсценировка освободила актера, избавив его от «мелькания» во всевозможных положениях, от акробатических трюков: игре актера в картине впервые было отведено подобающее значение. Ибо в инсценировке понадобилось изображать не просто «графа» или «графиню», а определенный тип, характеризующий известную эпоху, быт, нравы и среду. Появляется на сцене психология, то есть изображение душевных переживаний действующего лица. Кинемо старается показать не только лицо, но и душу своих актеров». Пройдут годы — и один из ведущих мастеров и теоретиков советского киноискусства В. Пудовкин даст высокую оценку первым опытам экранизации, подчеркнет их превосходство над многими другими фильмами: «Следует вспомнить, что даже в мрачные времена царизма, когда условия капитализма во всем мире делали кинематограф второсортным зрелищем, именно у нас в России

появились такие картины, как «Пиковая дама» Протазанова, и были сделаны попытки инсценировать «Войну и мир» и «Анну Каренину». Работа над экранизациями стала творческой школой русского кино. Уже в фильме «Дворянское гнездо», поставленном по роману Тургенева, искусство оператора приобрело особое, неизвестное ранее значение. Стало очевидным, что оператор — художник, создающий своеобразную интерпретацию природы на экране. Можно сказать, что обращение к творчеству Тургенева возбудило фантазию молодого оператора А. Левицкого. Он почувствовал, что экранизация классики выдвигает новые проблемы при воспроизведении пейзажа, интерьера и портрета. Они не могут оставаться нейтральными, не могут быть показаны протокольно, безотносительно к стилю и сюжету автора романа» [62, с. 18–19].

Разумеется, расшифровку понятия «экранизация» можно найти в специализированных изданиях — словарях и справочниках. Например, в однотомном энциклопедическом словаре «Кино» 1987 года можно прочитать следующую трактовку: «**Экранизация**, интерпретация средствами кино произв. иного рода искусства: прозы, драмы, поэзии, театра, оперы, балета. С первых лет существования кинематограф видел в литературе источник образов, с равной энергией берясь за Евангелие, за выпуски бульварных книжек («Ник Картер» В. Жассе, серия Л. Фёйада «Фантомас» по романам М. Аллена и И. Сувестра) и за У. Шекспира («Гамлет» был экранизирован уже в 1900, а общее количество фильмов по трагедии исчисляется десятками). Ж. Мельес вслед за сказками Ш. Перро экранизировал Дж. Свифта, Д. Дефо, В. Гёте. Первым русским игровым фильмом была «Понизовая вольница» (1908) — Э. народной песни «Из-за острова на стрежень». По мотивам произведений А. С. Пушкина в год начала русского кинопроизводства было снято около 50 лент. Среди дальнейших обращений к русской классике серьёзностью и культурой выделяются картины Я. А. Протазанова («Пиковая дама», 1916, «Отец Сергей», 1918) и А. А. Санина («Поликушка», 1919, выпуск 1922). Взаимоотношения кинематографа с литературой достаточно сложны и многообразны. На первых порах сводясь к иллюстрации, к «живым картинам», навеянными сюжетами известных произведений, Э. в дальнейшем обретает всё большую глубину истолкования литературы и всё большую художественную независимость. С одной стороны, кино разрешает себе пользоваться образами литературы на тех же правах, на каких оно пользуется образами фольклора, сюжетами истории или современной хроники. Возникает и противоположное отношение, когда кинематографист

видит свою задачу в максимальной полноте и точности приближения к источнику (так, «от строчки к строчке» франц. реж. Р. Брессон стремится экранизировать Д. Дидро или романы Ж. Бернаноса). Между этими крайними точками множество творческих вариантов. Например, С. М. Эйзенштейн полагал, что условием Э. является «кинематографичность» мышления писателя, и доказывал, что бой из поэмы «Полтава» можно снимать по уже имеющимся в пушкинском тексте указаниям смены планов, движения камеры, монтажа и т. д. Интерпретация становится порой полемической. Так, фильм «Евангелие от Матфея» (1964) П. П. Пазолини, дословно придерживаясь текста писания, в то же время пронизан спором с традиционным христианством. Нередко Э. сопровождается изменением исторического и национального колорита места действия. В советском киноискусстве этот принцип не утвердился (хотя можно назвать наполненный реалиями грузинского быта фильм Г. И. Данелия «Не горюй!» по роману К. Тилье «Мой дядя Бенжамен», 1969), в мировом же кино он используется часто. Так, А. Курасава перенёс действия романа Ф. М. Достоевского «Идиот» в японский город после 2-й мировой войны, а превращая «Макбет» Шекспира в «Замок паутины» («Трон в крови», 1957), создал атмосферу японской средневековой легенды. Ж. Ренуар приблизил к преддверию 2-й мировой войны действие фильма «Человек-зверь» (1938), созданный по роману Э. Золя. Л. Висконти, начав «Белые ночи» (1957) с воспроизведения русского текста повести Достоевского — с «ятами» и твёрдыми знаками, далее развёртывает действие на улицах Ливорно середины 20 в. Если у режиссёров-ремесленников модернизация ведёт лишь к нарушению реалистических принципов типичных характеров в типичных обстоятельствах, у крупных мастеров итог того же опыта даёт высокие художественно-философские результаты. Могут весьма далеко расходиться и стилевые устремления ф. и экранизируемого произведения. Например, по бульварному фантастическому роману о Дракуле Б. Стокера реж. Ф. В. Мурнау поставил известное произведение немецкого киноэкспрессионизма «Носферату, симфония ужаса» (1922), и наоборот — философская романтическая проза М. Шелли (роман «Франкенштейн») была использована в «фильмах ужасов» о Франкенштейне (США, Великобритания). Допускаются изменения жанровой природы экранизируемого произведения; так, роман «Приключения Оливера Твиста» Ч. Диккенса решён в кино как музыкальная комедия-стилизация («Оливер!», 1968). «Оптимальной», «нормальной» Э. принято считать такую, когда целью кинематографистов становится

создание экранной аналогии экранизируемому произв., перевод его на язык кино с сохранением содержания, духа и слова. При этом естественны отказ от «буквализма перевода», сокращение побочных линий, концентрация действия. Подобный тип Э. утвердился с приходом звука в кино, со становлением «прозаического кино» и романной формы на экране. Образец такой Э. — амер. картина «Унесённые ветром» (1939) по роману М. Митчелл. В СССР период немого кино был ознаменован такими разнообразными фильмами, как «Шинель» Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга по Н. В. Гоголю (сценарий Ю. Н. Тынянов), «Мать» В. И. Пудовкина по М. Горькому (сценарий Н. А. Зархи) — оба 1926, провозвестником нового типа Э. стал фильм «Пышка» (1934) М. И. Ромма по Г. Мопассану, а образцами её — «Чапаев» (1934) Г. Н. и С. Д. Васильевых по Д. А. Фурманову, «Пётр Первый» (1937–1939) В. М. Петрова по А. Н. Толстому, кинотрилогия «Детство Горького», «В людях», «Мои университеты» (1938–40) М. С. Донского по Горькому, «Молодая гвардия» (1948) по А. А. Фадееву и «Тихий Дон» (1957–58) по М. А. Шолохову — оба реж. С. А. Герасимова, «Попрыгунья» (1955) С. И. Самсонова по А. П. Чехову, «Отелло» (1956) С. И. Юткевича по Шекспиру, «Судьба человека» (1959) по Шолохову и «Война и мир» (1966–67) по Толстому — оба реж. С. Ф. Бондарчука, «Гамлет» (1964) и «Король Лир» (1971) по Шекспиру — оба реж. Козинцева. Среди лучших Э. также: «Сорок первый» (1956) Г. Н. Чухрая по Б. А. Лавренёву, «Белый пароход» (1976) Б. Т. Шамшиева по Ч. Т. Айтматову, «Братья Карамазовы» (1969) И. А. Пырьева и «Преступление и наказание» (1970) Л. А. Кулиджанова — оба по Достоевскому, «Восхождение» Л. Е. Шепитько по В. В. Быкову, «Неоконченная пьеса для механического пианино» Н. С. Михалкова по Чехову, «Древо желания» Т. Е. Абуладзе по новеллам Г. Н. Леонидзе — все 1977» [72, с. 510].

Такие научные направления как искусствоведение, филология и культурология не остались в стороне от исследования проблем экранизации: «На протяжении почти всей истории кино и вплоть до настоящего времени среди искусствоведов и, в частности, киноведов широко распространенной была точка зрения, что экранизация есть своеобразный «перевод» с языка литературы на язык кино. Тогда как анализ этого феномена позволяет скорее предположить, что *экранизация* литературных произведений — это новый вид художественного творчества, родившийся в XX в. и требующий еще своего тщательного исследования. Изучение процесса

и результата экранизации актуально также и потому, что в нем нашли свое отражение многие явления и стороны современной культуры. Любая современная экранизация классического литературного наследия представляет собой специфическую интерпретацию произведения прошлой эпохи с точки зрения современности, вольно или невольно реализуя новые эстетические критерии, идеологемы, современные воззрения на человека и общество и т. д. При этом особенно явным становится изменение роли традиционных эстетических категорий, из-за чего система классических категорий эстетики не адекватна более реальному положению дел в искусстве. Так, категория «возвышенного», игравшая столь заметную роль еще в искусстве XIX в., сейчас по сути дела уже ушла в прошлое, существование категории «прекрасного» находится под вопросом, тогда как «безобразное» и «комическое» выдвинулись на первый план, а категория «трагического» на наших глазах трансформируется в «ужасное». И говоря, о киноискусстве, можно выделить даже особый жанр, где она стала доминирующей («фильмы ужасов»).» [78].

Олег Аронсон в своей статье «Экранизация: перевод и опыт» считает: «Первое, на что хотелось бы обратить внимание: когда мы затрагиваем тему экранизации, то невольно начинаем рассуждать в терминах перевода. Обычно разговор ведется о переводе литературного языка на язык визуальных образов. Однако у такого подхода есть некоторые неявные предпосылки, которые крайне ограничивают возможности осмысления феномена экранизации. Остановимся на некоторых из них. Во-первых, уже сама постановка вопроса об экранизации как экранном воплощении литературного источника сразу же отдает предпочтение оригиналу (литературному произведению) перед его копией, которая полагается как «вторичная» или, по крайней мере, сопутствующая. Во-вторых, сопоставление литературного источника и его кинематографической версии провоцирует на установление системы сходств и различий. В результате мы имеем характерный именно для рассуждений о переводе набор стереотипов, когда критика экранизации или, наоборот, ее утверждение осуществляется исходя из их близости («верности оригиналу») или же из их принципиального отличия («свободы интерпретации»). В-третьих, в размышлениях об экранизации как переводе образов литературного произведения на кинематографический язык за данность принимается лингвистическая модель языка, а потому, даже когда речь идет о продуктивном различии между литературным произведением и фильмом,

отношение сходства все равно является превалирующим. Из всего этого следует, что если мы говорим об экранизации как некотором способе перевода, то такой перевод постоянно требует для себя, для своего самообоснования некоторой «истины оригинала». (Что есть смысл экранизации или, как иногда выражаются, «соответствие духу» первоисточника?) Однако, кроме этого, очень важен и другой, менее очевидный момент, когда путь экранизации связывается с нахождением «истины языка», то есть таких кинематографических средств, которые позволят фильму говорить о «том же», но в иной языковой среде. Это условно можно назвать формой выражения, или «соответствием букве» [2, с. 128].

Что же касается кинодраматургии и как науки, и как практики создания киносценария на основе литературного произведения, то исследователи считают: «Сколько бы противники экранизаций ни подвергали сомнению этот вид кинопроизведений, экранизации никогда не сойдут с экрана, ибо эстетическая потребность в них определяется стремлением большинства читателей увидеть образы любимых героев, которые неизбежно возникают у каждого в процессе чтения, воплощенными в конкретно-чувственной форме. И доколе художественная литература будет занимать свое место в культуре народов, до тех пор и кинематограф будет обращаться к этому замечательному источнику вдохновения. Достаточно внимательно проследить путь советской кинематографии в наши дни, и станет ясно, что наряду с фильмами, созданными по оригинальным сценариям, такими, как «Поэма о море», «Коммунист», «Баллада о солдате», «Девять дней одного года», «Твой современник» и «Белорусский вокзал», стоят фильмы-экранизации: «Сорок первый», «Летят журавли», «Судьба человека», «Гамлет», «Иваново детство», «Солярис», «Горячий снег», «Лютый». Тот факт, что они были созданы на основе литературных произведений, не помешал им стать новаторскими фильмами, обогатившими язык киноискусства. Они завоевали премии на международных фестивалях, сказали новое слово в развитии советского кинематографа. В зарубежной кинематографии мы найдем множество примеров блестящих фильмов-экранизаций. Это «Мост через реку Квай», «На берегу», «Идиот» и др. Таким образом, признак вторичности в творчестве кинодраматурга отнюдь не является аналогом второсортности этого творчества. Экранизация часто не только не обескровливает литературный материал, но заставляет его сверкать новыми гранями, увидеть которые можно только в конкретно-чувственном строе фильма, в актерских образах, в пластических и музыкальных

решениях. Правомерны ли утверждения, что «Мать» Зархи и Пудовкина ниже или выше повести Горького? Стоит ли сравнивать «Чапаева» Фурманова и «Чапаева» Васильевых, «Сорок первый» Лавренева и «Сорок первый» Чухрая? Важно отметить их роль в развитии киноискусства. Поскольку кинодраматургия — это полноценная область литературы, стоящая в том же ряду, что и художественная проза или театральная драматургия, каждая постановка фильма в известном смысле является экранизацией литературного произведения — сценария. Но мы, говоря об экранизации как определенной области художественного кинематографа, рассматриваем только вопросы воплощения в кинопроизведения, первоначально предназначенных для чтения или постановки на сцене (романа, повести, рассказа, пьесы), а не специально для кино написанных сценариев. Мы также не рассматриваем как экранизацию ни фильмы, поставленные «по мотивам» литературных произведений, ни фильмы, переносящие сюжет произведения в другое время, в другую страну, ни фильмы-спектакли. Под *экранизацией* мы подразумеваем ту форму киноискусства, в которой автор, не выходя из круга литературного произведения, стремится к адекватному раскрытию его в киноискусстве. Приступая к экранизации, авторы ее должны исходить из идеи, образной структуры и стилистики литературного произведения, художественной манеры, в которой оно написано, должны стремиться сохранить на экране своеобразие творчества писателя и стараться кинематографическими средствами выразительности добиться такого же идейного и эмоционального воздействия, каким обладает оригинал. Анализ любой экранизации убеждает нас в том, что своеобразие литературного оригинала выступает наиболее ярко именно в тех случаях, когда авторы фильма не только не отказываются от специфических средств киновыразительности, но, напротив, используют их с максимальной смелостью» [28, с. 86–87].

Раздел «Экранизация» присутствует и в ряде учебников и учебных пособий. Однако объем учебного и учебно-методического материала в них по данной теме достаточно ограничен, часто носит фрагментарный характер или рассматривает вопросы экранизации сквозь призму творчества отдельных кинематографистов. Доктор искусствоведения, член Ассоциации кинообразования и медиапедагогике О. Ф. Нечай в своем учебном пособии «Основы киноискусства» пишет: «В настоящее время в теории экранизации литературных произведений, драматических, оперных и балетных спектаклей много спорных и дискуссионных положений; практика



часто опровергает то, что, казалось бы, уже устоялось. Идет непрерывный поиск новых способов экранного воплощения литературы. Сложность здесь в том, что сценарий пишется по самостоятельному, законченному произведению, не предназначенному для экрана. Практики и теоретики кинематографа не раз обращали внимание на то, что многие места классических литературных произведений представляют собой словно законченные сценарные эпизоды, настолько ярко зримо, пластично, во всем богатстве звуковой партитуры воссозданы в них, казалось бы, готовые кинематографические образы. Обращаясь к высоким литературным образцам, М. Ромм приводил примеры подлинно кинематографического видения у А. Пушкина (эпизод прихода Германа к графине), у Л. Толстого (встреча Нехлюдова с Катюшей Масловой в женской комнате для свиданий в тюрьме; разговор Каренина с адвокатом в кабинете, где летает моль), у Г. Флобера (объяснение Родольфа в любви Эмме в мэрии, перед которой происходит присуждение призов на ярмарке). «Монтажное» мышление — характерная особенность творчества великих писателей. Монтаж — это видение мира художником, его идея, его мысль, считал М. Ромм. Вчитываясь в строки «Медного всадника», он мысленно представлял их воплощенными на экране в виде сменяющихся кадров, в виде «потрясающих зрительно-звуковых картин, написанных Пушкиным с необыкновенной глубиной поэтической мысли и звукового совершенства». Режиссер подчеркивал, что «...из всех существующих искусств только кинематограф может построить адекватное этим строкам зрелище, передать и смены зримых картин, и ритм, и звуковую симфонию, — но он может сделать это, только пользуясь монтажным методом» и. Экранизация — это не просто перевод на новый язык, язык другого искусства, произведения, созданного уже и отлившегося в законченную литературную форму, а создание нового художественного произведения, говорящего на языке другого искусства — кино. Обращаясь к проблеме киноэкранизации, связи кино и литературы, В. Шкловский сделал вывод: «В художественном произведении это сцепление можно выразить только созданием новой художественной формы — иной, чем та, которая была в произведении, потому что изменились автор и техника». Экранизацию он считал «философско-критической работой, а не работой копировальщика» [41, с. 130].

Леонид Николаевич Нехорошев (1931–2014), советский и российский кинодраматург, сценарист, редактор кино, профессор ВГИКа, Заслуженный деятель искусств РСФСР, в своем учебнике «Драматургия фильма» (единственном современном учебнике по кинодраматургии, изданном в России) пишет: «Вы скажете:

**экранизация** — это пересоздание средствами кинопроизведения литературы — прозы или театральной драматургии. Правильно. Но чем является экранизация по своей глубинной сути? **Экранизация** — это образ литературного первоисточника. Не копия, не репродукция, а именно — образ. Вспомним, что такое образ. Образ — это предмет, увиденный, прочувствованный, осмысленный автором и воссозданный им средствами определенного вида искусства. Предметом, материалом для сотворения образа в ходе создания оригинального произведения художнику служит сама действительность. Во время же работы над экранизацией таким материалом для кинематографистов является «вторая реальность» — литературный текст. Но принцип подхода к его преобразованию остается тем же: авторы экранизации — сценарист, режиссер и другие участники создания фильма воспринимают, осмысливают первоисточник и воссоздают его образ средствами другого вида искусства — в данном случае кинематографического. Мы помним, что количественное соотношение между двумя составляющими образа — предметом и выраженным отношением к ним со стороны автора — бывает неодинаковым. Мы знаем также, что есть такие картины, в которых автора «мало», и такие, в которых автор — его личность, его чувства и видение мира заполняют почти все пространство образа. То же самое можно найти и в фильмах-экранизациях: в них мы наблюдаем и бóльшую, и значительно меньшую степень вторжения в текст литературного оригинала со стороны авторов-кинематографистов. Отсюда — разные виды экранизаций» [39, с. 304].

Все, что говорилось выше, касалось в основном полнометражных фильмов-экранизаций, чья продолжительность превышает 60 минут. В учебном же процессе подготовки специалистов в категории «Режиссер мультимедиа, педагог» применяются короткометражные фильмы-экранизации, которые значительно отличаются от полнометражных. И не только по причине различия в хронометраже. Дело еще и в особенностях создания «короткого метра» — это в основном авторское кино. Или артхаусное. Со своей спецификой.

Таким образом, короткометражный фильм-экранизация — это кинопроизведение, хронометраж которого не должен превышать 15–20 минут, а содержание и смысл его сценария определяется задачами, которые перед ним ставятся: отработка принципов работы с литературным первоисточником, совершенствование умений и навыков работы с чужим авторским материалом, поиск своих собственных приемов перевода литературного материала на язык визуального искусства в условиях короткого временного отрезка учебного процесса.

## 2. Виды экранизации

Современная теория киноискусства, и теория кинодраматургии в частности, до сих пор не сформулировала четких критериев экранизации, и каждый автор подходит к этому процессу по-своему: «Джеффри Вагнер сформулировал три типа адаптации любого литературного произведения:

1) **перенос** (transposition), «когда произведение даётся на экране без минимального вмешательства»;

2) **комментарий** (commentary), «где оригинал берётся и как бы нарочно или нет, изменяется в некотором отношении ... когда есть намерение изменить источник в части, в чём есть несоответствие оригиналу или прямое нарушение»;

3) **аналогия** (analogy) «должна представлять собой довольно существенные изменения и создание почти другого произведения искусства»...

От такого деления фильмов несколько отличной представляется нам классификация экранизаций М. Клейна и Дж. Паркера, которые различают их по нескольким признакам:

«1) Соответствие основному направлению повествования;

2) Подход, который сохраняет ядро структуры повествования, но, в то же время значительно переосмысливает, или, в некоторых случаях, деконструирует исходных текст;

3) повод для оригинального произведения».

Но еще задолго до того немецкий теоретик кино З. Кракауэр выделял кинематографические интерпретации, при которых содержание экранизируемого произведения ограничено сферой, доступной средствами кино, а также так называемое литературное кино, когда содержание экранизируемого произведения недоступно средствам кинематографа».

В рамках нашей работы необходимо обратиться к работе Б. МакФарлейн «Преобразование романа в фильм: Введение в теорию адаптации». Исследователь ввёл понятие общих сюжетных ядер в литературном первоисточнике и в экранизации. Так, автор предлагает отказаться от приоритета одного искусства над другим. Для изложения своей теории МакФарлейн использует феномен интертекстуальности. Данное понятие было введено французским философом и теоретиком литературы Юлией Кристевой, в 1967 году. Под интертекстуальностью подразумевается общее свойство литературы, выраженное в наличии связей между текстами. Эксплицитная

отсылка в тексте появляется, когда отделяется авторское сознание. Для МакФарлейна экранизируемое произведение представляет собой «ресурс». Ключевой вопрос при создании киноадаптации заключается в определении, насколько выбор литературного произведения и подход к нему соответствуют идеологии фильма. В своём исследовании МакФарлейн обращается к одному из виду экранизаций, предложенному Вагнером, к переносу (*transposition*), при котором создатели фильма отбирают определённые литературные сюжеты и переносят их на экран в соответствии с основной идеей автора первоисточника. А в процессе создания «адаптации», по мнению МакФарлейна, авторы картины ищут новые нестандартные подходы к литературному тексту, используя кинематографические средства выразительности. Для исследования феномена экранизации МакФарлейн использует структурный анализ нарратива, предложенный Р. Бартом. Французский философ считает, что любой текст является интертекстом, другие тексты присутствуют в нём в большей или меньшей степени, образуя цитацию. Всякому тексту предшествует естественный язык, но разные культурные коды, формулы и ритмические структуры перемешиваются и поглощаются текстом. МакФарлейн рассматривает вопрос о возможности изменений различных элементов экранизации, поделив их на катализаторы (*catalysers*) и основные функции (*cardinal functions*), составляющие ядро нарратива. Также МакФарлейн выделяет так называемые информанты (*informants*), имена, профессии, возраст, которые должны в точности соответствовать литературному первоисточнику. Сложности возникают при перенесении на экран атмосферы и характеров героев (*indices proper*). Благодаря мизансценам в фильме можно передать внешний вид героев и место действия. В этом случае камеру можно сравнить с нарратором, поскольку она фокусируется на облике актёров, костюмах, жестах, движениях и на способах их позиционирования, или делает акцент на том, каким образом они снимаются в сцене. Таким образом, камера выступает неслышным и всезнающим нарратором. Используя закадровый голос, для симуляции повествования от первого лица, создатель экранизации адаптирует некоторые функции прозы. По мнению МакФарлейна, роман — это вербальная знаковая система, в то время как кино представляет собой сразу несколько знаковых систем — визуальную, звуковую и вербальную. Важной работой для исследования феномена экранизации является книга «Теория адаптации» канадского профессора Линды Хатчин, изданная в 2006. Название глав своей работы автор формулирует в виде вопросов о

различных аспектах экранной адаптации: Что? (о понятии адаптации) Кто? (об авторах адаптации), Зачем? (о причинах и целях адаптации), Как? (о способах адаптации и её целевой аудитории), Где? (о контексте создания и существования адаптации), Когда? (продолжение предыдущей главы). Помимо перечисленных вопросов, Хатчин ограничивает понятие «адаптация». Объектами исследования профессора в основном являются классические произведения. Под адаптацией автор книги понимает «повторение без дублирования ... акт адаптации всегда включает в себя сначала (пере-)толкование, а затем (пере-) создание... После адаптации изменяется форма, содержание же сохраняется». Хатчин раскрывает понятие адаптации с точки зрения процесса и результата. По мнению исследовательницы, любая адаптация использует книгу в качестве источника, стремясь рассказать историю с новой точки зрения. В процессе работы над адаптацией, во-первых, изменяется форма, во-вторых, происходит сжатие временных рамок. Суть адаптации заключается не только в пересказе книги, но и в новом её прочтении. Перед автором экранизации стоит задача трансформировать, преобразовать и внести новый смысл. Поскольку создание фильма является сложным, многоэтапным творческим процессом, то нельзя ограничивать круг авторов экранизации режиссёром и сценаристом. Личный вклад в создание картины вносят актёры, оператор, художники по костюмам, композиторы, монтажёры, специалисты по освещению, консультанты и многие другие. На режиссёрский замысел влияют индивидуальные и профессиональные качества каждого участника съёмочного процесса. Хатчин в своей работе вводит такое понятие как «хирургический акт», под которым подразумевается переработка исходного литературного материала авторами экранизации: сокращение, сжатие, перенесение места и времени действия, а также внесение изменений в характеры персонажей. Автор выделяет воспитательную функцию экранизаций, поскольку они побуждают зрительский интерес к первоисточнику. Как упоминалось выше, в экранной версии романа также имеет место интертекстуальность — отсылка к другим произведениям. «Адаптация — это форма интертекстуальности: мы переживаем адаптацию (как адаптацию) в качестве палимпсеста посредством нашей памяти о других работах, которые резонируют благодаря повторению с вариацией». Объясняя популярность экранизаций, автор использует теорию изложения, она говорит о повторяющихся сюжетах, со временем меняющихся в разных культурах. Такие сюжеты являются вневременными когнитивными моделями окружающего мира и

действий человека в нём. Адаптация литературного произведения позволяет ему оставаться «живым» и обрести новую волну популярности» [81].

Мы же будем придерживаться классификации, предложенной Л. Нехорошевым: «Исходя из вышеизложенного и соглашаясь с необходимостью схематизации материала, можно сказать, что существуют три основных вида экранизации: пересказ-иллюстрация, новое прочтение, переложение.

### ***Пересказ-иллюстрация***

Это наименее творческий с драматургической точки зрения способ экранизации. За рубежом его называют «адаптацией» (от лат. *adaptatio* — приспособлять), т. е. *приспособлением* литературного текста к экрану. «Пересказ-иллюстрация» характеризуется наименьшей отдаленностью сценария и фильма от текста экранизируемого литературного произведения. Что в таких случаях происходит?

А) Текст сокращается, если он по объему больше предполагаемого метража фильма, или (что бывает реже) увеличивается за счет фрагментов из других произведений того же писателя.

Б) Прозаические описания мыслей и чувств героев, а также авторские рассуждения переводятся в необходимых случаях в форму диалогов и монологов, в разные виды закадровой речи.

В) Если экранируется пьеса, то диалоги и монологи, наоборот, сокращаются. Постановщик картины «Ромео и Джульетта» Ф. Дзефирелли говорил: «Фильм содержит все большие сцены и монологи пьесы, но в нем больше действия. Авторский текст убран больше, чем наполовину...».

Часть сцен, действие которых происходит в интерьерах, переносится на натуру. При этом большие театральные сцены разбиваются обычно на несколько фрагментарных, происходящих на разных площадках. Как это и произошло, кстати, в фильме Ф. Дзефирелли с первой же сценой шекспировской пьесы, место действия которой обозначено как «Площадь в Вероне».

Подобный, по сути дела репродуктивный способ экранизации, далеко не всегда приводит к большому успеху, ибо здесь не используются в должной степени специфические преимущества киноискусства и, вместе с тем, теряются достоинства прозаического текста или сильной стороны театрального действия — живой связи его со зрителями.

Так, едва ли можно считать серьезной удачей фильм большого мастера отечественного кино — Сергея Бондарчука — его экранизацию пушкинской драмы «Борис Годунов». В ходе работы над драматургической основой картины были использованы все приведенные выше методы адаптации пьесы к экрану: заметным образом были сокращены реплики и монологи, массовые сцены снимались на «исторической» натуре. Однако все усилия мощной творческой группы не привели, к сожалению, к созданию подлинно кинематографического произведения — театральность так и не удалось преодолеть.

Истины ради следует сказать, что кинематографический пересказ классических литературных произведений может обернуться и своей сильной стороной. Это мы порой наблюдаем в многосерийных экранизациях романов. Здесь выявляется самобытное свойство такого вида работы с литературным текстом: возможность совместного со зрителями, как бы «постраничного», прочтения на экране великого произведения литературы.

Хичкок в свое время признавался: «Возьмись я за “Преступление и наказание” Достоевского, из этой затеи тоже ничего хорошего бы не вышло. Романы Достоевского очень многословны, и каждое слово несет свою функцию. И чтобы эквивалентно перенести роман в экранную форму, заменяя письменную речь визуальной, нужно рассчитывать на 6-10 часовой фильм».

Многосерийные фильмы предоставили кинематографистам такую возможность. Часто цитируется отрывок из письма Ф. Достоевского к княжне В. Оболенской, которая просила великого писателя о «дозволении» ей переделать «Преступление и наказание» в драму: «...почти всегда, — отвечал писатель корреспондентке, — подобные попытки не удавались, по крайней мере, вполне. Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической».

Но оказалось, что «эпическая форма» романов стала находить вполне достойное «себе соответствие» в многосерийных кинокартинах. Чуть ли не первой и очень успешной попыткой экранизации русского классического романа оказалась постановка С. Герасимовым картины в 3-х сериях по роману М. Шолохова «Тихий Дон» (1957–1958). Большим успехом у зрителей пользовался многосерийный английский телефильм по роману Д. Голсуорси «Сага о Форсайтах».

Крупной удачей отечественного кино стал созданный в 1966–1967 гг. С. Бондарчуком четырехсерийный фильм по роману-эпопее Л. Толстого «Война и мир» (премия «Оскар»). Показательно, что и во время работы над картиной, и в ходе ее обсуждений авторы — кинодраматург В. Соловьев и режиссер С. Бондарчук действительно подчеркивали: это не их фильм, это — Л. Толстой. В титрах картины крупным шрифтом сначала возникало: ЛЕВ ТОЛСТОЙ, а затем значительно более мелким — фамилии авторов сценария и режиссера.

Заметными событиями в российской культуре последних лет стали многосерийные телефильмы-экранизации по романам Ф. Достоевского «Идиот» (режиссер В. Бортко) и А. Солженицына «В круге первом» (режиссер Г. Панфилов). Особо почтительное отношение к первоисточнику в последнем случае было обозначено еще и тем, что в закадровой речи «от автора» звучал голос не режиссера или актера, а голос самого писателя Александра Солженицына.» [38, с. 305–307].

Если же говорить об экранизациях средствами короткометражного кино как основного в учебном процессе кинематографических ВУЗов, факультетов и кафедр России и большинства западноевропейских стран, то в качестве удачного примера можно привести фильмы «Размазня» по одноименному рассказу А. П. Чехова (2011, Россия, Владимир Бань, авторы сценария Татьяна Егорушкина, Владимир Бань, 10:00), «Размазня» (2015, Россия, автор сценария и режиссер Мартьян Малкин, 08:00), а также еще один вариант короткометражного фильма «Размазня» как миниатюры в полнометражном фильме «Карусель» (1970, СССР, режиссер Михаил Швейцер, актеры Вячеслав Тихонов и Жанна Болотова, 05:00).

### ***Новое прочтение***

«Это те фильмы-экранизации, в титрах которых мы встречаем подзаголовки: «по мотивам...», «на основе...» («based on the novel...») и даже «вариации на тему...»

«Другое дело, — писал далее Ф. Достоевский в цитированном выше письме к В. Оболенской, — если Вы *как можно более переделаете* и измените роман, сохранив от него лишь один какой-либо эпизод, для переработки в драму, или, взяв первоначальную мысль, *совершенно измените сюжет?*.. (курсив везде мой — Л. Н.)».

В противоположность «пересказу-иллюстрации» новое прочтение предполагает чрезвычайно активное внедрение авторов-кинematографистов в ткань первоисточника — вплоть до полного



ее преобразования. При подобном подходе к экранизации ее автор рассматривает литературный оригинал только как *материал* для создания *своего* фильма, не заботясь часто о том, будет ли созданная им картина отвечать не только букве, но даже духу экранизируемого произведения.

При этом используются самые разные способы трансформации литературного текста. Вот некоторые из них:

### **1. Осовременивание классики.**

Действие картины Б. Лурманна «Ромео и Джульетта» происходит не на залитых солнцем улицах ренессансной Вероны, а в современном американском городе Майями. Смертельно враждуют не старинные итальянские кланы, а мафиозные шайки; герои дерутся не на шпагах — они убивают друг друга из наисовременнейших пистолетов-«пушек». И хотя в фильме звучит шекспировский текст (естественно, сильно сокращенный), в картине произошло очень заметное изменение жанра: вместо трагедии перед нами — криминальная мелодрама, энергично и мастерски поставленная.

Подобное перенесение действия трагедии «Ромео и Джульетта» в современность с одновременным изменением его жанровой окрашенности — явление для американского кинематографа не новое. В свое время несколько «Оскаров» получил киномюзикл Р. Уайса «Вестсайдская история» (1961), где тоже действовали враждующие группировки молодых людей.

Экранное осовременивание классических произведений вообще часто используется в американской киноиндустрии.

### **2. Перенос действия оригинала в другое время и в другую страну.**

Так, события фильма А. Куросавы «Идиот» (по роману Ф. Достоевского) происходят в японском городе — после Второй мировой войны, а его же фильма «Трон в крови» (по «Макбету» В. Шекспира) — в Японии средневековой.

Картина Г. Данелия «Не горюй!», в которой использованы мотивы романа «Мой дядя Бенжамен» французского писателя Клода Телье, вся построена на грузинском бытовом материале начала XX века.

Действие рассказа А. Платонова «Река Потудань» перенесено режиссером А. Кончаловским в его фильме «Любовники Марии» из разоренной гражданской войной России — в послевоенную Америку, а главный герой рассказа — бывший красноармеец

превращен в картину в бывшего американского военнопленного в Японии.

### **3. Перевод фильма в другой по сравнению с литературным источником вид сюжета.**

Так, картина М. Формана «Полет над гнездом кукушки» является, как известно, экранизацией широко известного романа американского писателя Кена Кизи. Сюжет книги очевидно повествователен: это рассказ о событиях с точки зрения индейского вождя. Картина же, как мы уже не раз выясняли, является образцом построения драматического киносюжета. Изменение вида сюжета повлекло за собой и существенную переакцентировку в образной системе вещи. Главным героем в фильме оказался не индейский вождь, а бузотер Мак-Мерфи.

### **4. Переработка оригинала по всем направлениям.**

Знаменитый фильм А. Куросавы «Расемон» (1950, главный приз Венецианского кинофестиваля, «Оскар» за лучший иностранный фильм 1951 г.) создан на основе двух рассказов классика японской литературы Акутогавы Ренюске — «В чаще» и «Ворота Расемон». Но режиссер не только подверг их существенной переработке, но и внес в сценарную основу много своего — вплоть до *изменения смысла вещи*. «Я собирался делать фильм для кинокомпании «Дайэй», — рассказывал А. Куросава. — В это время у Синобу Хасимото (сосценарист картины «Расемон» — Л. Н.) имелось несколько готовых сценариев. Один из них привлек меня, но он был слишком коротким — всего три эпизода. Всем моим друзьям он очень нравился, но на студии никак не могли уразуметь, о чем он. Я дописал к нему начало и конец, и там как будто согласились его принять».

В рассказе Акутогавы «В чаще» — *три* коренным образом противоречащие друг другу версии убийства самурая. Они изложены на судебных допросах: разбойником Тадземаму, женой убитого самурая, устами прорицательницы духа погибшего. Режиссер увеличил количество версий: он добавил рассказ о случившемся со стороны дровосека.

Но этот рассказ противоречил первоначальному сообщению дровосека: будто он не наблюдал сцену кровавой драмы, а только наткнулся в чаще на ее следы. Поэтому и этот его первоначальный ответ на суде тоже стал версией. В результате в фильме мы имеем отличие от рассказа не *три*, а *пять* версий.

Именно дописанная А. Куросавой версия убийства, рассказанная в конечном итоге с дровосеком, подается в фильме

как наиболее правдивая. В то время как у Акутогавы истинным выглядит рассказ о происшедшем самого убитого самурая. В результате режиссер своей авторской версией как бы срывает маски со всех участников драмы: разбойник Тадземару *здесь* не бесстрашен, ловок и благороден, каким он выглядит в его собственном рассказе, а, наоборот, труслив, неловок и мстителен; красавица жена самурая — не кротка и беззащитна, а зла и коварна; самурай — не горд, силен и благороден, каким он выглядит в его собственном рассказе, а слаб в бою и малодушен.

Как утверждают знатоки восточных боевых искусств, если в первом бою разбойник и самурай держат мечи правильно, то в бою, каким его увидел глазами дровосека автор картины, персонажи обращаются с оружием неправильно — не по-самурайски. В *фильме* развенчивались мифы о храбрых разбойниках, о благородных самураях и об их кротких и верных красавицах-женах. Вспомним, что картина создавалась режиссером всего через несколько лет после разгрома военной мощи Японии.

Однако автор фильма не считал возможным разоблачать только других, он разоблачает и *себя*. Ибо подвергает сомнению полную правдивость рассказа своего alter ego — дровосека.

Дело в том, что, кроме дописанных версий происшедшего, А. Куросава ввел в драматургию фильма еще один важный конструктивно-смысловой элемент — эпизод, окольцовывающий, перебивающий и скрепляющий все новеллы-версии главного события. Режиссер построил действие этого эпизода на площадке, взятой им из другой вещи Акутогавы — «Ворота Расемон». Судя по рассказу, на верхнем ярусе ворот хранятся не востребуемые родственниками трупы людей. Однако А. Куросава разворачивает на этой площадке совсем другой по сравнению с рассказом сюжет.

Здесь — в воротах Расемон — дровосек, припертый к стене вопросами спасающего от ливня бродяги, не может ответить ему — куда же делся кинжал, которым покончил с собой самурай?

«Всюду ложь», — говорит третий персонаж эпизода — буддийский монах.

Все участники — и даже свидетель кровавой драмы дровосек — не до конца правдивы; никому из них нельзя верить. Фильм А. Куросавы стал не только разоблачением, но и покаянием.

Но если есть покаяние, есть и надежда. Ливень прекращается, и дровосек выходит с найденным младенцем-подкидышем в руках из тени на солнце.

Однако за героем мы видим черный зловещий абрис хранилища трупов — ворот Расемон... Картина А. Куросавы — это произведение авторского кино. Сильнейшая трансформация литературного оригинала в таком случае, как правило, неизбежна.

В еще большей степени переименование литературных произведений (в том числе и классических) происходит при создании фильмов в стилистике постмодернизма.

В картине англичанина Тома Стоппарда «Розенкранц и Гильдестерн мертвы» (1990), которую режиссер снял по своей же пьесе того же названия: второстепеннейшие персонажи трагедии Шекспира «Гамлет» Розенкранц и Гильдестерн стали главными героями, а датский принц превратился в лицо эпизодическое; бродячая театральная труппа выглядит своего рода оракулом и даже вершителем судеб героев; если в основе пьесы Шекспира лежит христианское мировоззрение: Гамлет погибает из-за того, что преступил нравственный закон — закон любви, то Розенкранц и Гильдестерн в картине Т. Стоппарда прощаются с жизнью по воле рока: они ни в чем не виноваты; их «вина» состоит только в том, что они попали в непонятный для их уразумения мир. Перед смертью они говорят друг другу: «Мы же ничего не сделали неправильного...» — коренным образом изменился жанр первоисточника: картина Т. Стоппарда — это не ренессансная трагедия и даже не античная (хотя в ней настойчиво звучит тема фатума) и совсем даже не трагедия; «Розенкранц и Гильдестерн мертвы», на наш взгляд, — это остроумно и с блеском разыгранная трагикомедия.

Принцип экранизации, использованный автором фильма, можно довольно точно охарактеризовать следующими словами: «Хороший старый текст — это всегда пустое (sic!) пространство для изобретения нового» (из закадрового текста к телефильму «Данте. Ад» режиссеров Тома Филипса и Питера Гринуэя).

Однако возможность использования материала классического искусства для собственных произвольных толкований далеко не всегда приводит к созданию достойных по своему художественному уровню произведений экрана.

Так, в свое время в нашей стране успехом у публики пользовался фильм режиссера И. Анненского «Анна на шее» (1954) — по одноименному рассказу А. Чехова. Рассказ достаточно короткий — в основе его лежит анекдот с обыгрыванием женского имени «Анна» и названия ордена «Анна второй степени». В рассказе — через тонкие и точные детали, через выраженное

отношение автора к событиям и персонажам осмеивалась нестерпимая пошлость упоенных собой и своим грошевым успехом людей. Создатели же картины поставили для себя другую цель — увлечь зрителя сценами «изячной» жизни, и это им во многом удалось. Красивая молодая актриса Алла Ларионова, бесконечные песни, романсы под гитару, грубое комикование, цыгане, катание на лодках и на тройках: вместо ироничного рассказа — оперетта со всеми присущими ей признаками. В «Заметках о сюжете в прозе и кинодраматургии» (1956) Виктор Шкловский писал: «Сюжет Чехова был взят Анненским не как результат авторского познания мира, не как результат выявления нравственного отношения автора к явлениям жизни, а просто как занимательное событие. Поэтому получилась лента, в которой была изображена польза легкого поведения. Женщина оказалась морально не разоблаченной. И это произошло прежде всего оттого, что не было передано чеховское отношение к жизни.» [38, с. 307–312].

Среди короткометражных фильмов можно выделить «Скорбь» (Gram), Германия, 2004, вольная экранизация рассказа А. П. Чехова «Тоска», Продолжительность: 00:17:00. Сценарист Annette von Mühlbe, режиссер Дэниэл Лэнг.

### **«Переложение»**

Данный — третий — способ экранизации также подразумевает активно преобразующее отношение к литературному первоисточнику. Но в отличие от предыдущего способа цель экранизаторов при «переложении» состоит не в создании своего фильма на материале оригинала, а в донесении до зрителя сути классического произведения, особенностей писательского стиля, духа оригинала, но с помощью специфических средств киноповествования. Еще в 20-ые гг. прошлого века известный литературовед Б. Эйхенбаум писал: «Перевести литературное произведение на язык кино — значит найти в киноречи аналогии стиливым принципам этого произведения». А его друг — литературовед и писатель Ю. Тынянов в сценарии, написанном им по повести Гоголя — «Шинель», попытался не без успеха практически решить эту задачу (в 1926 г. фильм был поставлен режиссерами Г. Козинцевым и Л. Траубергом). Такой способ экранизации, конечно же, труден, и поэтому успехи на этом пути довольно редки. К ним можно отнести созданную к 100-летию со дня рождения А. П. Чехова на киностудии «Ленфильм» картину «Дама с собачкой» (1960, приз МКФ в Канне) — ее поставил по

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)