

**ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
КИНЕМАТОГРАФИИ имени С.А. ГЕРАСИМОВА**

На правах рукописи

УДК 778.5.04.072.094

ББК 85.374

М-296

МАРУСЕНКОВ ВЯЧЕСЛАВ ВАЛЕНТИНОВИЧ

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СЮЖЕТНО-ОБРАЗНОГО РЯДА ЛИТЕРАТУРНОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ СРЕДСТВАМИ КИНОИСКУССТВА**

Специальность 17.00.03

«Кино-, теле- и другие экранные искусства»

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель
доктор искусствоведения, профессор
Л.А. Зайцева

Москва 2015

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	Стр. 3
Глава 1 <u>Теоретические и практические аспекты адаптации сюжетно-образного ряда литературного произведения к экрану</u>	Стр. 15
1.1. Теоретические исследования вопросов воплощения сюжетно-образного ряда литературных произведений средствами экранной культуры.	Стр. 18
1.2. История вопроса взаимодействия и взаимовлияния искусств.	Стр. 23
1.3. Влияние различных способов экранного прочтения литературного текста на развитие киноискусства	Стр. 38
1.4. Иллюстративность сюжетно-образного ряда рассказа Л.Пиранделло «Глиняный горшок» в кинопроизведениях	Стр. 44
1.5. Реализация на экране сцены бала из романа Л.Н.Толстого «Анна Каренина»	Стр. 50
Глава 2. <u>Экранная интерпретация сюжетно-образного ряда текста драмы.</u>	Стр. 67
2.1. Т.Уильямс «Трамвай «Желание» и фильм Э.Казана.	Стр. 68
2.2. Б.Брехт «Трехгрошовая опера» и фильм Г.Пабста.	Стр. 88
Глава 3. <u>Сюжетно-образный ряд драматургической коллизии в образах экранной культуры.</u>	Стр. 102
3.1. Сюжетно-образная система фильма	Стр. 105
3.2. Воплощение коллизии в фильме	Стр. 109
3.3. Использование драматургической коллизии в фильме	Стр. 112
3.4. Сюжетная схема фильма	Стр. 114
3.5. Конфликт и его усложнение в фильме	Стр. 121
Заключение.	Стр. 128
Библиография	Стр. 138
Фильмография	Стр. 155

Введение.

Освоение средств киноязыка, как присущих исключительно ему, так и адаптированных экраном иных видов искусства, происходит постоянно, благодаря его синтетической природе. Стремительное развитие киноискусства нуждается в постоянном изучении способов обновления, в частности, за счет трансформации выразительных средств иных искусств в пространство аудиовизуального воплощения.

Значительной частью подобного рода превращений является интерпретация сюжетно-образного ряда литературного произведения средствами кинематографа.

Создание художественного фильма на основе литературного произведения чаще всего процесс передачи средствами киноязыка замысла писателя, «буквы и духа» первоисточника. Однако анализ большинства фильмов позволяет говорить о процессе сотворчества. Исследование специфики интерпретации литературного текста средствами кинематографа, помимо раскрытия известных в теории и практике закономерностей воплощения художественного замысла и образного своеобразия языка писателя, позволяет выявить ряд явлений, характерных для современного взаимодействия кино и литературы.

Создание произведения, на основе уже существующего требует реализации подхода к произведению с точки зрения эстетических критериев, отражающих современное мировидение как личности, так и социума.

В то же время количество кинопроизведений и телевизионных сериалов, создающихся по произведениям литературы, свидетельствует о возрастающей роли аудиовизуальной образности. Это актуализирует задачи кинематографа в приобщении современного человека, в частности, к литературному наследию, способствует освоению культуры прошлого.

Уже с первых опытов создания кинофильмов на основе литературных произведений и вплоть до сегодняшнего дня остается

актуальным вопрос конкретных форм сосуществования этих видов искусства. Практически с каждым появлением нового кинопроизведения можно наблюдать отступления от авторского текста, связанные с необходимостью привлечения адекватных средств перевода с одного художественного языка на другой. Это сложный процесс как создания, так трактовки готового произведения. Однако далеко не каждое искажение ведет к снижению воздействующей силы первоисточника. Внесенные интерпретатором изменения чаще делают произведение более понятным современной аудитории.

Анализ подобных случаев, как правило, позволяет говорить о сущностных для кинематографа эстетических закономерностей и границ, отличающих его от иных искусств.

Проблемой воссоздания сюжетно-образного ряда произведений литературы средствами экранной образности занимались отечественные ученые (С. Аверинцев, И. Вайсфельд, А. Вартанов, Е. Габрилович, У. Гуральник, В. Демин, Л. Звонникова, С. Лазарук, Е. Левин, И. Маневич, В. Мильдон, И. Мартьянова, Л. Нехорошев, Л. Савенкова, С. Соколова, Л. Фрадкин, В. Ждан, М. Ямпольский). Работы многих видных зарубежных ученых и деятелей киноискусства также были посвящены этой теме (А. Базен, Б. Балаш, Р. Барт, Дж. Блюстоун, Д.Г. Бойем, Д. Вагнер, Дж. Гриффит, Б. Гройс, В. Изер, Д. Картмелл, А. Компаньона, Т. Лич, Б. МакФарлейн, Э. Мюррей, Д.Г. Уинстон, И. Уэlexан, У. Эко).

Уже с 20-х гг. XX века велось активное обсуждение проблем языка кино Ю. Тыняновым, В. Шкловским, Б. Эйхенбаумом, С. Эйзенштейном, Р. Арнхеймом, Б. Балашем, В. Пудовкиным, Р. Споттисвудом, Р. Якобсоном. В своих работах они чаще склонялись к принципиальной невозможности замещения художественной выразительности произведений литературы образами экранной культуры.

Во второй половине XX в. произошел коренной слом в литературоведении и киноведении, был обозначен иной подход к проблеме

воплощения в кинематографе литературных произведений. Появились предположения, что принципы выражения литературных образов средствами других художественных систем являются общими для всех видов искусства. Тогда же обосновывается тезис, что разные искусства имеют тенденцию к взаимопроникновению и синтезу, что в свою очередь говорит о возможности их переводимости.

Целый ряд исследований посвящены попытке найти связи между литературой и кино, а также призваны выявить общие закономерности перевода литературного произведения на язык кино. Среди них: «За нечистое кино: «В защиту экранизаций» А. Базена; «Под подозрением. Феноменология медиа». Б. Гройса; «Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы» В. Мильдона; «Кино. Становление и сущность нового искусства» Б. Балаша; «Роль читателя. Исследования по семиотике текста» У. Эко.

Необходимо отметить, что вопросы, связанные с использованием художественного пространства литературного произведения в качестве основы образной выразительности кинопроизведения, не разрабатывались с необходимой основательностью.

Целью данной работы является выявление общих принципов и закономерностей воплощения сюжетно-образного ряда литературного произведения средствами кинематографа, анализ характерных особенностей киноинтерпретаций и их специфика.

Для этого необходимо решить такие научно- исследовательские задачи, как исследование проблемы взаимовлияния литературы и экранного искусства в части формирования системы художественных средств киноязыка; проанализировать процесс интерпретации сюжетно-образного ряда литературного текста как результат субъективного видения художественного поля первоисточника авторами фильмов; провести сравнительный анализ ряда кинопроизведений и их литературной основы в контексте выявления характерных принципов воплощения словесной

образности в экранную; определить ряд особенностей, отличающих систему создания образности в киноискусстве и литературе.

Исследование проводится на методологической основе современной теории искусства и культуры. Использует комплексный подход, который включает следующие методы: сравнительный, художественно-эстетический и системно-аналитический. Важнейшим принципом, лежащим в основе работы, является метод конкретного анализа рассматриваемых явлений в контексте их теоретической значимости.

В основе понимания сущности природы кино лежат работы А. Базена, З. Кракауэра, А. Тарковского, С. Эйзенштейна. Важное для исследования представление о кинематографическом произведении как о сложной динамической системе опирается на работы Ю. Лотмана. Представления о современном культурном контексте и влиянии кинематографа на общественное устройство, равно как и обратный процесс, нашли свое подтверждение в трудах В. Бычкова, Н. Маньковской, В. Мильдона, Г. Пондопуло, К. Разлогова, Н. Хренова. При анализе кинофильмов исследование опирается на традиции отечественного киноведения, используя опыт работ М. Власова, В. Виноградова, Л. Зайцевой, И. Звегинцевой, С. Комарова, Г. Прожико, О. Рейзен, В. Утилова, Р. Юренева.

Для решения поставленных задач исследуются основные аспекты взаимодействия литературы и кинематографа в процессе воплощении на экране сюжетно-образного ряда произведений литературы. Базовым для автора является утверждение, что взаимовлияние и взаимодействие кинематографа и искусства литературы важный фактор развития киноязыка. Средства выразительности киноискусства и литературы имеют при этом различную природу, что свидетельствует о невозможности прямого перенесения образности литературного языка на экран. Однако произведение киноискусства, содержащее в своей основе сюжетно-образный ряд

произведения литературы, является новым, иным и уникальным художественным образованием.

Сюжетно-образный ряд при этом – динамическая система характеров, своими действиями в фабульных обстоятельствах формирующая сюжет.

Также необходимо отметить, что в данной работе под понятиями «сюжет» и «художественное пространство» понимается следующее:

Сюжет – это набор средств киновыразительности, используемый авторами фильма, для реализации на экране фабульных событий и формирования темы и идеи произведения.

Художественное пространство произведения – совокупность тех его свойств, которые придают ему внутренне единство и завершенность, оно также отождествляется с видением художником окружающего мира.

Различие в организации выразительного пространства литературы и кино, характер и мера их условности оказывают существенное влияние на осмысление художественных образов и нахождение адекватного экранного эквивалента, воплощению авторского замысла.

Творческий подход к воплощению на экране специфических литературных приемов и порождение их экранных эквивалентов значительным образом расширяет художественные возможности киноискусства, обогащает инструментальную базу художественной выразительности кинематографа.

В процессе взаимовлияния кинематографа и литературы происходит, как следствие, их взаимообогащение, расширение специфических возможностей.

Из-за принципиальных различий средств художественного воссоздания замысла в кинематографе и литературе (визуальный и словесный образ) невозможно обойтись элементарными правилами «переводимости» литературного произведения в образы экранной культуры. Фильм, являющийся воплощением сюжетно-образного ряда литературного

произведения средствами кинематографа, всегда становится единственной в своем роде художественной единицей, обладающей уникальной внутренней организацией.

Анализируя работы, посвященные проблеме воплощения литературной образности средствами кинематографа, следует внести ясность и уточнить такое важное для упоминания в тирах понятие, как «экранизация». В терминологическом ключе в данной работе оно упоминаться не будет.

Дело в том, что экранизация представляет собой перенесение средствами кинематографа на экран того образного ряда, который рожден в предшествующий съемкам период, будь это литературный источник, оригинальный сценарий или разрозненные записки режиссера. Термин означает воплощение средствами кинематографа внутреннего видения автором способов раскрытия темы и идеи своего произведения.

Необходимо отметить, что в процессе работы режиссера над литературным материалом, как правило, происходит значительное преломление идеи и смыслов первоначального текста в контексте индивидуальной мировоззренческой позиции художника, формирующего свое, вполне уникальное художественное пространство. Оно чаще всего значительно отличается от изначального пространства литературного текста, что говорит о моделировании на экране иного духовно-содержательного пространства, нежели то, что воссоздано в книге. Приходится, в связи с этим чаще всего наблюдать, что при разработке сценария начинают функционировать не изначальные литературные образы, а их замещающие эквиваленты, осмысленные и прочувствованные авторами будущего фильма.

При переносе литературного источника на экран в значительной степени сохраняется фабульная основа и разработанные писателем характеры персонажей. Это позволяет определить суть исследуемого явления как субъективное преобразованное воплощение на экране сюжетно-образного ряда литературного произведения.

Такая постановка вопроса требует тщательного детального рассмотрения процесса интерпретации литературного произведения средствами экранной выразительности как с теоретической, так и практической точки зрения. Это постоянно остается актуальным в связи с поступательным развитием кинематографа, способа осмысления реальности на современном этапе, так и в узко прикладном значении, позволяющем применять общеэстетические закономерности и практические наработки, в процессе создания произведений. Это дает возможность более предметно понимать действие общеэстетических принципов не только применительно к воплощению на экране литературных образов, но и распространить их на все художественное пространство кинематографа в целом.

Такой подход, в частности, объясняет и предложенную ниже классификацию взаимодействия литературы и кинематографа, вводимую в данное исследование с целью определения их сосуществования и взаимодействия. Следует особенно выделить аспекты, тесно взаимодействующие друг с другом, но существующие при этом отдельно и независимо. Такие как восприятие читателем литературного образа, сформированного сюжетом произведения и, затем – воплощение его на экране средствами аудиовизуального искусства.

Воображение читателя создает вполне определенный образ соединяя в сознании несколько существенных моментов. Прежде всего это слова и действия, являющиеся изобразительными компонентами произведения литературы. Далее включается жизненный опыт и субъективные морально-нравственные ценности. В результате подобного сочетания явленная сознанием картина будет абсолютно уникальной поскольку, жизненный опыт каждого, в том числе писателя, является индивидуальным.

Система взглядов и представлений об окружающем мире формируется в зависимости от окружения и среды. Что же касается восприятия изобразительных средств литературы читателем, то необходимо

отметить, что этот процесс тоже целиком зависит от особенностей мышления каждого конкретного человека, его меры чувствования и способности воссоздавать мир другого в своем собственном представлении.

Эта же индивидуальная интерпретация прочитанного, увиденного внутренним взором, прочувственного и осмысленного становится для кинематографиста основой для воплощения авторского текста на экране. Так же как в первом случае, ряд факторов влияют и на этот процесс. Следует при этом отметить, конечно же, степень владения средствами экранной выразительности и их способность адекватно соответствовать оригиналу. Любое прочтение вообще, не говоря уже о воплощении произведения средствами другого искусства, представляет собой творческий процесс, имеющий созерцательно-чувственный характер, преобразовывающий действительность.

Воплощение сюжетно-образного ряда литературных произведений средствами экранной культуры – явление, выходящее далеко за рамки узкопрофессиональных интересов какой-либо одной науки, связанной с этим процессом, будь то киноведение или же литературоведение. Разрешение возникающих вопросов необходимо прежде всего режиссерам и сценаристам – авторам кинопроизведений на основе литературного материала.

Вопреки расхожему мнению о том, что воплотить литературу на экране невозможно, а потому и не нужно, с каждым годом увеличивается количество фильмов, имеющих в своей основе произведение литературы. Об этом пишет психолог В. Мазин «Такой посредник оказывается предельно важным именно сейчас - в эпоху коллективных грез и сновидений, во время телетехнологий, в открывающуюся эру оцифрованной виртуальной реальности»¹.

Этот процесс объясняется целым рядом факторов, спектр которых простирается от серьезного погружения авторов фильма в художественный мир литературного произведения, от желания поделиться им со зрителями,

¹ Мазин, В.А. Сновидения кино и психоанализа. / В.А.Мазин. – Спб.: Скифия-принт, 2007. – С.. 68.

создав аналогичную книге кинематографическую образность, и вплоть до коммерческой эксплуатации названия литературного произведения и имени автора.

Однако, каковы бы ни были мотивы создания нового произведения специфика кинематографа нуждается в иной образной составляющей, учитывающей не только современные технологии, но и реалии быстро меняющегося общественного и личного самосознания. Это характерно не только для классических литературных произведений, временной отрезок которых от даты создания до современности исчисляется несколькими десятилетиями, а то и веками, но также и более близких современности произведений, художественные образы которых еще не успели укорениться в системе мирознания нескольких поколений читателей. Однако и они имеют необходимый потенциал для анализа современной действительности.

Создание экранного произведения связано с переосмыслением образной системы литературного источника. Различие в организации художественного пространства, характер и мера условности оказывают существенное влияние на воссоздание авторского замысла средствами экранного эквивалента.

Автор книги «Произведение искусства - предмет эстетического анализа» Е.Волкова выделяет такие основания многозначности образа: его гносеологическую природу, движение художественного произведения из одного контекста в другой по мере развития общества, неоднозначность авторских оценок².

Проблема многозначности художественного наполнения произведения искусства в настоящее время приобретает актуальное значение в связи с широко применяемой практикой взаимопроникновения искусств. Художественное качество перенесения на экран образов литературы во многом зависит от глубины проникновения в замысел произведения.

² См.: Волкова, Е.В. Произведение искусства - предмет эстетического анализа. / Е.В.Волкова. – М.: МГУ, 1976. – С.148-150

Самостоятельные виды искусства, каждое из которых развивается по своим эстетическим законам, обладают своими, только им присущими системами выразительных средств, требуют максимально полного соответствия образной базы. Помимо наличия адекватного перевода образных и языковых единиц из одной системы выразительности в другую, необходимо соблюдение общего уровня паритетности при многофункциональности художественного образа. С одной стороны, учитывая специфику исходного литературного материала, с другой стороны, создают своими художественными средствами новую образную систему, по-иному отражающую успешную измениться реальность.

Природа кинематографического образа сама определяет общие эстетические закономерности, проявляющиеся при интерпретации литературных произведений, и те границы, в которых их существование возможно и целесообразно. Нельзя создать на экране то, что с технической и художественной стороны пока недоступно киноискусству, однако именно благодаря ограниченности средств часто и достигается поступательное движение в сторону расширения возможностей кинематографа.

Задачи, возникающие при воплощении на экране труднопереводимых литературных приемов, нахождение их экранных эквивалентов – значительным образом расширяют функциональные возможности киноискусства: найденные способы и приемы становятся достоянием инструментальной базы художественной выразительности кинематографа.

Необходимость определения общих закономерностей образной интерпретации ставит задачу исследовать в первую очередь проблемы соотношения литературных и кинематографических образов не только в их изобразительных возможностях, но и в силе воздействия на восприятие зрителей. Изобразительные возможности слова, литературного образа представляют собой тот базис, на котором основана кинематографическая интерпретация произведения писателя.

Синтетичность образной природы кинематографа подразумевает участие тех искусств, которые напрямую формируют эффективность средств художественной выразительности. Рождение кинематографа как ожившей фотографии соотносит его с изобразительным искусством, реализующим свою специфику посредством формы, законов композиции, колорита, перспективы. Перенесенные на экран, они дали право Луи Деллюку называть кино «движущейся живописью»³, во многом сформировав его специфический язык.

Благодаря Ж. Мельесу, первым призвавшим средства сценической выразительности на помощь кинематографу это искусство, органической частью его художественного пространства стал театр. Актер и его игра, другие способы создания произведения драматического искусства, в кинематографе оказались важнейшими компонентами художественного образа.

Музыка, помимо аудиосопровождения визуального ряда, стала для кинематографа основой внутреннего строения структуры и композиции событий. Полифоническое развитие действия в кино, роль контрапункта в монтажном построении фильма заимствованы кинематографом из теории музыки. Киноискусство включило музыку в ткань своей поэтики.

Наконец, литература, дающая кино сюжеты. Позволяя заимствовать слово, как звучащее, так и записанное, она передает кинематографу способность создавать реалии жизни шире, обстоятельнее, чем делает это сама, не имея возможности овладеть, как кино, средствами других искусств.

Кино способно показать действительность в динамике развития образа, в недоступным иным искусствам многообразии и сложности. Слово – единственный для литературы способ отображения внутреннего и внешнего мира, выражение мыслей, образов, обстоятельств. Универсальность словесного образа заключается в передаче мыслей и чувств. Оно не эквивалентно чувственно воспринимаемым вещам, но эквивалентно

³ См.: Деллюк, Л. Фотогения. / Л. Деллюк – М.: Новые вехи, 1924.

их рождающимся в сознании образам. Слово является самым универсальным материалом, которым располагает творец для передачи внутреннего мира человека во всех его нюансах.

В тот момент, когда кинематограф обратил свои взоры на литературу, появилась возможность сочетать в экранных образах многообразие возможностей словесного образа, помноженное на способность динамического претворения сути окружающей действительности.

Глава 1.

Теоретические и практические аспекты адаптации сюжетно-образного ряда литературного произведения к экрану

История кинематографа насчитывает немногим более ста лет, однако за это время он завоевал не просто равное среди других искусств место. Он по многим показателям занимает главенствующее положение – по популярности, по массовости зрительской аудитории. Трудно переоценить значение, оказываемое им на общий уровень культуры современного общества на развитие и становление личности, удовлетворение эстетических запросов зрителей, осмысление действительности.

Нет ни одной значимой темы, затрагивающей как интересы общественного устройства, так и сугубо частные нюансы личностного сознания до сих пор не воплощенной в образах экранной культуры. Тем не менее, каждое новое произведение, как это ни парадоксально, осмысляет жизнь по-своему, находя возможность увидеть мир сквозь призму индивидуально-специфического взгляда художника.

Воспринимаемое самими создателями как недолгий аттракцион, – кинематограф по счастливому стечению обстоятельств привлек к себе внимание настоящих творцов, увидевших в любопытной игрушке средство реализации своего видения художественного пространства современности.

Переход от простой фиксации действительности – будь то фильмы «Выход рабочих с фабрики» (1895г.), «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота» (1896г.) братьев Люмьер, или «Энни Оукли» (1894г.) Томаса Эдиссона, – тотчас сменилось производством постановочных фильмов.

Они уже требовали не только репетиционного периода подготовки, кастинга, игры профессиональных актеров и интерьера, применения технических трюков и приемов, но и использования определенного сценария, позволяющего предъявлять зрителям целостную законченную историю, разворачивающуюся на экране.

В условиях отсутствия звука и, как следствие, невозможности в двух словах объяснить происходящие, выбор авторами представляемых образов был, прежде всего, обусловлен максимально доступным узнаванием зрителями иллюстрируемого материала. Неудивительно, что сюжеты были заимствованы из литературных произведений.

Жорж Мельес сценарии своих первых картин («Замок дьявола» (1896г.), «Кабинет Мефистофеля» (1897г.), «Фауст и Маргарита» (1897г.) строит на коллизиях «Фауста» Гёте. На студии Эдисона режиссер Альфред Кларк снимает фильм «Казнь Марии Шотландской» (1895г.) – маленький эпизод, происходящий за сценой – то, что видит Роберт Дадли, граф Лестер в трагедии Шиллера «Мария Стюарт», а в Англии Джордж Альберт Смит в 1898 году воплощает на экране новеллу Александра Дюма-отца «Корсиканские братья».

За несколько лет перед зрителями в кинотеатрах предстают персонажи таких писателей как: Шарль Перро, Викторьен Сарду, Артур Конан Дойль, Джонатан Свифт, Жюль Верн, Герберт Уэллс.

Кинематограф России сразу воспользовался литературными источниками как основой сюжета. Фильм «Понизовая вольница» («Стенька Разин», «Стенька Разин и княжна») (1908г.) режиссера Владимира Ромашкова, снятый в ателье Александра Дранкова, воспроизводил пьесу Василия Гончарова «Понизовая вольница», инсценирующую песню «Из-за острова на стрежень» (слова Д.Садовникова, музыка народная).

Также следует упомянуть фильмы «Свадьба Кречинского» (1908г.) режиссер А.Дранков (литературная основа А.В.Сухова-Кобылина), «Выбор царской невесты» (1908г.) режиссер В.Гончаров, производство ТД Ханжонкова, по пьесе Л.А.Мея «Псковитянка».

В следующем, 1909 году российские кинематографисты приступают к освоению творческого наследия А.С.Пушкина («Бахчисарайский фонтан» (реж. Я.Протазанов)), М.Ю.Лермонтова («Песнь про купца Калашникова» (реж. В.Гончаров), «Вадим», «Боярин Орша» (реж.

П.Чардынин)), Н.В.Гоголя («Мертвые души» (реж. П.Чардынин), «Вий» (реж. В.Гончаров)).

Практически сразу на экране появились персонажи Л.Н.Толстого, Ф.М.Достоевского, А.И.Куприна, А.Н.Островского, И.А.Крылова. Н.А.Некрасова, А.П. Чехова.

Опыт реализации уже сформированных литературных образов средствами иной художественной выразительности становился решающим фактором в поиске и нахождении инструментальной базы зарождающегося искусства. Принимая к развитию на экране темы и идеи литературы, режиссеры кино были вынуждены находить адекватные формы и приемы их воплощения в условиях существования кинематографа в рамках его природной синтетичности и места нахождения на стыке различных видов искусств: изобразительного, музыки, литературы.

Именно это подчеркивает З.Кракауэр: «Фотографический кинофильм, подобно плоду во чреве матери, произошел из двух разных элементов. Его породило сочетание моментальной фотографии (в том виде, в каком ее возможности использовали Майбридж и Марей) с более ранними изобретениями – волшебным фонарем и фенакистископом. Позже в фильм вошли иные, нефотографические элементы, такие, как монтаж и звук.»⁴.

Результаты прямого перенесения литературного текста на экран становились материалом для размышления и анализа, а как следствие и применение на практике найденных решений. Атмосфера соревнования, тенденция, наметившаяся сразу в момент возникновения кинематографа и продолжающая развиваться и сегодня, провоцирует мастеров экрана создавать произведение лучше, чем это сделал предшественник, стимулирует тем самым развитие киноискусства, обогащая его новыми средствами выразительности.

Огромный багаж литературного мира, накопленный человечеством

⁴ Кракауэр, З. Природа фильма: реабилитация физической реальности. перевод с английского Д.Ф.Соколовой / З.Кракауэр. – М.:Искусство, 1974. С. 50

на протяжении столетий, стал неисчерпаемым базисом для творческого роста кинематографистов. С момента зарождения экранного искусства возникает необходимость поиска художественной структуры, способной связывать запечатленное движение одного кадра с другим, и таким образом образовывать единую законченную конструкцию.

Литература, сумевшая за время своего развития накопить достаточный опыт как в реализации принципов линейной пространственно-временной структуры, так и в возможности реализации авторского замысла при условии дискретного их дробления и соблюдения при этом целостности и необходимой полноты повествования, вполне удовлетворяла данному требованию нового искусства.

1.1. Теоретические исследования вопросов воплощения сюжетно-образного ряда литературных произведений средствами экранной культуры.

В начале XX века серьезному анализу интерпретации литературных произведений были посвящены работы В. Шкловского, Ю. Тынянова, И.Эренбурга, В.Эйхенбаума и ряда других исследователей. В своих работах они склонялись к принципиальной невозможности перевода произведений литературы в образы экранной культуры. Так, Шкловский пишет: «Если нельзя выразить романа другими словами, чем он написан, если нельзя изменить звуков стихотворения, не изменив его сущности, то тем более нельзя заменить слова мельканьем серо-черной тени на экране»⁵.

Солидарен с ним и Тынянов, прямо указывающий: «Теперь оно (кино) должно освободиться от литературы»⁶. В первой половине XX века воплощение на экране литературных произведений было серьезным образом подвергнуто изучению, осмыслению и попытке формирования теоретической

⁵ Шкловский, В.Б. Литература и кинематограф. / В.Б.Шкловский — Берлин: Русское универсальное изд-во, 1923. С. 27

⁶ Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. / Тынянов Ю.Н. — М.: Наука, 1977. С. 323

базы данного процесса. В работах первых исследователей явно прослеживается тенденция резкого осуждения практики перенесения литературных образов на экран. Б. Балаш в 1930-х годах настаивает на удалении из киносценариев литературы, считая необходимым создание новых кино-сюжетов⁷.

Практика кинематографа напротив, несмотря на закономерные неудачи и случайные обретения, свидетельствует о тенденции использовать в качестве материала литературные образы. В 1933 г. Р. Арнхейм, вслед за Риччото Канудо⁸, формулирует точку зрения, что кинематограф принципиально иной вид искусства, появившийся благодаря изобретению киноаппарата. «Но разве это дает нам основание не признавать за фотографией и кино права на место в Храме муз?»⁹, – пишет он.

Набор средств выразительности, который кинематограф заимствовал и органично вписал в свое художественное пространство, а также уникальные, специфические, присущие лишь ему языковые формы, позволили говорить о новом виде искусства и заметном явлении культурной среды XX в.

Исследователи в области кино второй половины XX века указывали на редкие удачные эксперименты как на возможность нахождения адекватных средств, так и на вероятность их реализации. А. Базен пишет: «Благодаря счастливому стечению обстоятельств кинематографист имеет возможность подойти к книге не как к серийному сценарию, тогда оказывается, что кинематограф в целом поднимается до уровня литературы»¹⁰.

В 50-60-е гг. в литературоведении и киноведении был обозначен

⁷ См.: Балаш, Б. «Дух фильма» / Пер. с нем. Надежды Фридланд. / Б.Балаш. – М.: «Художественная литература», 1935.

⁸ См.: Канудо, Риччотто. Манифест семи искусств [1911]// Из истории французской киномысли: Немое кино 1911-1933 гг. Составитель Михаил Бенеаминович Ямпольский. Пер. с фр. / Предисл. С. Юткевича. - М.: Искусство, 1988. С. 20-22

⁹ Арнхейм Р. «Кино как искусство» / Р.Арнхейм. – М.: Издательство иностранной литературы, 1960. С. 5

¹⁰ Базен, А. «Что такое кино?» Сборник статей. / А.Базен – М.: Искусство, 1972. С. 136

принципиально иной подход к проблеме воплощения в кинематографе литературных произведений. Прежде всего, появились предположения, что принципы выражения литературных образов средствами других искусств являются общими. Обосновывается тезис, что искусства имеют тенденцию к взаимопроникновению и синтезированию, что в свою очередь говорит о возможности художественной переводимости.

Целый ряд исследований, в частности, «Специфика кинообраза» В. Ждана, «Из книги в фильм» Л. Погожевой, «Поэтика киноискусства» Е. Добина, «Кино и литература» И. Маневича, «Второе рождение» Л. Фрадкина, посвящены попытке найти те моменты, которые связывают между собой литературу и кино, а также выявить общие закономерности перевода литературного произведения на язык кино.

Ряд исследователей (А. Вартанов, Л. Фрадкин, А. Базен) основным критерием удачной интерпретации считают верность фильма «духу» литературного произведения, его теме и идее.

И.А. Мартьянова считает, что при воплощении литературного текста на экране происходит «жанрово-родовой диалог» оригинала и фильма¹¹. Дж.Блюстоун противопоставляет литературу и кинематограф, разделяя искусства на «визуальные» и «словесные». С его точки зрения, восприятие слова и изображения аудиторией становится рубежом, разделяющим искусства второй половины XX века¹².

Е. Левин полагает, что фильмы на основе литературного материала являются частным случаем интерпретации, в котором сочетается желание режиссера воплотить на экране оригинал и учесть ожидания зрителей¹³. Дж.Г.Бойем вводит положение, что при сравнении двух произведений

¹¹ См.: Мартьянова И.А. Текст киносценария и киносценарий текста /И.А.Мартьянова; Науч. ред. С.Г. Ильенко. — СПб.: Наука: САГА, 2003.

¹² См.: Bluestone, George. «Novels into Film». / George Bluestone.— Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2003.

¹³ См.: Левин, Е.П. «Экранизация: историзм, мифография, мифология (К типологии общественного сознания и художественного мышления)» // «Экранные искусства и литература: Звуковое кино». — М.: «Наука», 1994.

происходит сопоставление не литературного текста и снятого по нему фильма, а читательское восприятие противопоставляется зрительскому. Он считает, что воплощение на экране литературного произведения является субъективным прочтением материала переводчиком и как во всякой интерпретации имеет смысл лишь ее художественное значение¹⁴.

Б.МакФарлейн вводит понятие общих сюжетных «ядер» в литературном произведении и фильме, снятом на его основе, и предлагает отказаться от главенства какого-либо искусства над другим¹⁵. Э.Мюррей уделяет внимание в своих исследованиях методам реализации литературного текста на экране. Его интересует, каким образом действие, описанное преобразуется в изображаемое¹⁶. По мнению В. Хиетала, автор воплощения является адресатом литературного текста и одновременно его отправителем. Его произведение адресовано информированному зрителю, знакомому с оригиналом, и отсылает его к первоисточнику¹⁷.

По мнению Б. Гройса, автор экранного произведения является медиумом. Он становится посредником между зрителем и писателем. Его задачей является отбор и воплощение литературного текста, оставаясь при этом не замеченным¹⁸.

Анализ материала позволяет ввести определенную классификацию явления.

Следует отметить наиболее укоренившиеся в отечественном киноведении и теории кинодраматургии деления. Л.Нехорошев так классифицирует эту иерархию: «Существует три основных вида экранизации: пересказ-иллюстрация, новое прочтение, переложение»¹⁹.

Сходная точка зрения бытует и в зарубежной науке. Джеффри

¹⁴ См.: Boyum, Joy Gould. «Double Exposure: Fiction into Film». / Joy Gould Boyum. – New York: Universe Books, 1985.

¹⁵ См.: McFarlane, Brian. «Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation». / Brian McFarlane. – Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1996.

¹⁶ См.: Murray, Edward. «The Cinematic Imagination: Writers and the Motion Pictures». / Edward Murray. – New York: Frederick Ungar Publishing Co, 1972.

¹⁷ См.: Hietala, Veijo. «Situating the subject in film theory. Meaning and spectatorship in cinema». / Veijo Hietala. – Turku: Turun Yliopisto, 1990.

¹⁸ См.: Гройс, Б. «Комментарии к искусству» / Борис Гройс. – М.: «Художественный журнал», 2003.

¹⁹ Нехорошев, Л.Н. Драматургия фильма. / Л.Н.Нехорошев. – М.: ВГИК, 2009. — С. 305

Вагнер вводит три возможных категорий адаптации литературного источника: перенос (*transposition*), «когда произведение дается прямо на экране, без минимального вмешательства»²⁰, комментарий (*commentary*), «где оригинал берется и как бы нарочно или нет, изменяется в некотором отношении . . . когда есть намерение изменить источник в части, в чем есть несоответствие оригиналу или прямое нарушение»²¹, и аналогия (*analogy*), которая «должна представлять собой довольно существенные изменения и создание почти другого произведения искусства»²².

Данное деление соотносится с отечественной классификацией. Так пересказ-иллюстрация «характеризуется наименьшей отдаленностью сценария и фильма от текста экранизируемого литературного произведения»²³, а новое прочтение «предполагает чрезвычайно активное внедрение авторов-кинематографистов в ткань первоисточника — вплоть до полного ее преобразования»²⁴. Что касается переложения, то его суть «в донесении до зрителя сути классического произведения, особенностей писательского стиля, духа оригинала, но с помощью специфических средств киноповествования»²⁵.

Однако следует отметить и введенное Майклом Клейном и Джиллиан Паркер несколько отличное деление фильмов, снятых по литературным источникам. По их мнению, данные кинопроизведения следует отличать, во-первых, по соответствию основному направлению повествования; во-вторых, по тому подходу, который сохраняет ядро структуры повествования, но в, тоже время значительно переосмысливает или, в некоторых случаях, деконструирует исходный текст и, в-третьих, только как просто повод для оригинального произведения.²⁶

²⁰ Wagner, Geoffrey *The Novel and the Cinema* / Geoffrey Wagner — (Fairleigh Dickinson University Press: Rutherford, NJ, 1975. p. 222

²¹ Lbid. p. 224

²² Lbid. p. 226

²³ Нехорошев, Л.Н. Драматургия фильма. / Л.Н.Нехорошев. — М.: ВГИК, 2009. С. 305

²⁴ Там же. С. 307

²⁵ Там же. 312

²⁶ См.: Klein, Michael and Parker, Gillian (eds.), *The English Novel and the Movies* / Michael Klein and Gillian

И.Маневич в своем исследовании «Кино и литература» дает такое понятие воплощения литературы средствами кинематографа. Он пишет, что это «такая форма киноискусства, в которой автор экранизации, не выходя из рамок литературного оригинала, воссоздает его на экране специфическими средствами киноискусства, стремясь как можно глубже и поэтичнее передать пафос оригинала, его художественную сущность»²⁷.

На рубеже XX-XXI вв. исследование проблем интерпретации художественных произведений ориентированы на воплощение средствами кинематографа замысла и событийной сути литературных произведений, сводя задачу снятых на их основе фильмов зачастую лишь к иллюстративной функции.

В то же время ряд исследований напрямую посвящены влиянию кинематографа на происходящие в современной литературе процессы. Так Кейт Коэн рассматривает способы сближения между формами искусства, сопоставляя книги и фильмы. Он отмечает тенденцию в современной литературе: «показ, как события стремительно разворачиваются, используется вместо того, чтобы рассказать о них»²⁸.

1.2. История вопроса взаимодействия и взаимовлияния искусств.

Попытка построения соподчиненных связей между различными видами творчества – процесс в истории искусства далеко не новый. В данном случае уместно провести аналогии взаимоотношений литературы с другими видами искусства.

На протяжении всей истории предпринимались попытки определить насколько важен тот или иной его вид по отношению к другому. Решались вопросы, связанные с системой иерархии и доминирования,

Parker. – Frederick Ungar Publishing: New York, 1981. p. 9-10

²⁷ Маневич, И.М. Кино и литература. / И.М. Маневич. – М., Искусство, 1966. С. 53

²⁸ Cohen, Keith. Film and Fiction: The Dynamics of Exchange. / Keith Cohen. – Yale University Press, 1979. – p. 131

приоритетности и второстепенности, самодостаточности либо, наоборот, – синтетичности.

В зависимости от преобладания того или иного вида искусства в определенный момент времени возникали ожесточенные споры, что первично, а что вторично, во взаимосвязи общих для всех или присущих только одному из них средств и методов воплощения художественных образов на поле осмысления окружающей действительности.

Подобного рода споры прежде всего были обусловлены необходимостью понимания целей и задач искусства в формулировании социо-культурной среды общества, напрямую связанной с процессом становления цивилизации. Возможность идентифицировать приоритетность доминирующего вида искусства являлась катализатором фундаментальных теоретических исследований в области эстетики как науки, определяющей систему ценностных ориентиров, которые позволили бы интегрировать искусство в культурное пространство общества.

На сегодняшний день, в период расцвета новых видов искусства, споры не только не прекращаются, но разворачиваются с новой силой.

На результат воплощения на экране произведений литературы существенным образом влияет система нахождения адекватных средств передачи смыслов, заложенных автором, тем и идей литературных произведений в аудиовизуальных образах.

Одним из существенных препятствий на этом пути является существование литературы и кинематографа в различных эстетических системах. Это обусловлено прежде всего наличием отличных друг от друга наборов языковых средств и методов выражения художественных образов.

Литература как вид искусства оперирует понятием «слова», вызывающего устойчивые, – константные и синтезируемые – художественные образы, которые возникают в сознании читателя. Напротив, в произведениях кинематографа, не «слово» является основным средством языка, а совокупный набор аудиовизуальных образов, запечатленных в кадре.

Придание словесному образу конкретной формы, с одной стороны, ограничивает его восприятие зрителем, в результате существенных препятствий при интеграции его в сознание, обусловленное конкретностью осязания предмета, понятия и действия. С другой стороны, значительно расширяет возможность сочетания зрительных образов в бесконечно малом отрезке времени за счет способности кинематографа концентрироваться на нескольких образах одновременно.

Если брать историю взаимоотношения литературы как искусства с другими видами, то следует отметить, что процесс этот сопровождался достаточно серьезными столкновениями на протяжении веков. Античное видение теории литературы как искусства было сформировано Аристотелем. «Задача поэта - говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно, о возможном - по вероятности или по необходимости. Именно историк и поэт отличаются не тем, что один пользуется размерами, а другой нет ... но они различаются тем, что первый говорит о действительно случившемся (историк), а второй (поэт) о том, что могло бы случиться. Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об общем...»²⁹.

Однако литература античного мира редко пользовалась «словом» без сочетания с иными средствами художественной выразительности. Трагедии и комедии, гимны и песнопения, наконец, мифы, все это произносилось вслух, часто в сопровождении музыкального сопровождения. «Слово» написанное было уделом трактатов, где художественный образ редко соотносился с написанным. Даже во времена Сапфо, Анакреонта или Апулея словесный образ не мог сравняться по значимости с образом визуальным. Тем не менее, литература в античном мире достигла определенного уровня совершенства и овладела той системой образного

²⁹ Аристотель Об искусстве поэзии / Пер. В. Г. Апелльбота и комм. Ф. А. Петровского. — Памятники мировой эстетической и критической мысли. — Москва: Гослитиздат, 1957. С. 48

моделирования, которая позволяет говорить о ней, как о состоявшемся роде искусства.

Спустя два столетия после создания «Божественной комедии» Леонардо да Винчи написал трактат «Спор живописца с поэтом, музыкантом и скульптором». Поводом к написанию данного произведения никоим образом нельзя считать какое-либо бурное развитие литературы, и уж тем более ущемление прав живописи в связи с этим. Несмотря на это, Леонардо счел для себя необходимым записать свои мысли на этот счет.

Остается только догадываться, что послужило причиной этого. Фактом является лишь то, что «Божественная комедия» стала первым произведением, которое послужило живописцам источником вдохновения. До этого момента ситуация была обратная. Литераторы описывали произведения живописи и скульптуры, воплощали в словесной форме визуальный художественный образ, создавая его подобие. Словесное описание объекта пластического искусства было вторично.

Сейчас невозможно знать, нашел ли Леонардо в «Божественной комедии» (или еще каком-то произведении, не дошедшем до наших дней), что литературный образ превосходит живописный, либо в силу своей гениальности почувствовал тенденцию, но в своем трактате он постарался доказать, что живопись обладает большим приоритетом в подражании природе нежели литература. В чем тайна того, что свой трактат он начинает словами: «В справедливых жалобах сетует живопись, что она изгнана из числа свободных искусств, ибо она - подданная дочь природы, ибо осуществляется наиболее достойным чувством. Поэтому, о писатели, вы не правы, что оставили ее вне числа этих свободных искусств»³⁰. Доводы его представляются бесспорными и неопровержимыми, за исключением одного формального возражения.

³⁰ Леонардо да Винчи. Избранные произведения: в 2 т. 2/2 / Леонардо да Винчи. – М. : Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2010. С. 60

Свой трактат Леонардо, доказывающий превосходство красок и тел, записал словами. По его утверждению, в руках живописца совершенный набор для передачи окружающим мироощущения художника, и сам он владел им виртуозно. Однако для общения с современниками и потомками он избирает инструментарий своего воображаемого визави. Ни в коей мере это не связано с желанием доказать свое личное превосходство во всех областях, просто слово в данном случае выступает в качестве универсального эквивалента.

Для передачи однозначности художественного образа необходимо создать целую серию произведений изобразительного искусства, что в случае перевода в словесную систему выразительности легко заменяется одним предложением. Леонардо же настаивает, что «живопись в состоянии сообщить свои конечные результаты всем поколениям вселенной, так как ее конечный результат есть предмет зрительной способности»³¹.

Он приводит доводы о способности человеческого глаза, рассуждает о том, кто более ущербен: лишенный зрения или иных чувств. Делает выпады в сторону поэзии: «Пусть попытается поэт сравниться в изображении красоты, свирепости или вещи гнусной и грубой, чудовищной с живописцем, пусть он на свой лад, как ему угодно, превращает формы, но живописец доставит большее удовлетворение»³².

Леонардо да Винчи вкладывает в уста своего оппонента утверждение, что тот может описать и показать «вообще всё»³³. Да, это будет не так наглядно, как у живописца, но он способен описать такое, что кисть и краски изобразить не способны. На это его утверждение Леонардо возражает тем, что «... ни одна из тех вещей, о которых он говорит, не является предметом его собственных занятий, но что если он пожелает говорить и

³¹ Леонардо да Винчи. Избранные произведения : в 2 т. 2/2/ Леонардо да Винчи. – М. : Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2010. С. 62

³² Там же. С. 76

³³ Там же. С. 81

ораторствовать, то ему придется убедиться, что в этом он побежден оратором; и если он говорит об астрологии, то он украл это у астролога, а если о философии, то — у философа, и что в действительности поэзия не имеет собственной кафедры, и заслуживает ее не более, чем мелочной торговец, собиратель товаров, сделанных различными ремесленниками»³⁴.

Что же, видимо Леонардо имел возможность так говорить. Искусство слова в эти века жадно училось находить свои собственные средства выразительности, будь это ораторское искусство или философия. Однако Леонардо да Винчи продолжает воображаемый спор: «Говорит поэт, что он описывает один предмет, представляющий собою другой, полный прекрасных сентенций. Живописец говорит, что и он волен делать то же самое и что в этом также и он поэт. И если поэт говорит, что он зажигает людей к любви, самому главному для всех видов животных, то живописец властен сделать то же самое, и тем более, что он ставит собственный образ любимого предмета перед влюбленным, который, целуя его и обращаясь к нему с речью, часто делает то, чего он не сделал бы с теми же самыми красотами, поставленными перед ним писателем»³⁵.

Возможно в данном случае возразить, что подобным огнем зажигается лишь один влюбленный, чей объект страсти изображен живописцем. Однако, когда иной влюбленный, через много столетий спустя смотрит на портрет былой красавицы, то он вряд ли найдет в ней столько же очарования, за исключением, конечно же, редких образцов. А вот в сонете того же Петрарки и через тысячу лет влюбленный легко увидит черты своей возлюбленной в его Лауре.

Несмотря на это великий живописец продолжает обвинять поэта в том, что «он оказывается маклером, сводящим вместе различных людей для заключения торговой сделки, и если бы ты захотел найти собственное занятие поэта, то нашел бы, что он - не что иное, как собиратель вещей,

³⁴ Леонардо да Винчи. Избранные произведения : в 2 т. 2/2 / Леонардо да Винчи. — М. : Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2010. С. 81

³⁵ Там же. С.. 83

украденных у разных наук, из которых он делает лживую смесь, или, если ты хочешь выразиться более почетно, придуманную смесь»³⁶. Автор практически сравнивает два понятия: «ложь» и «выдумку» - мало того отождествляет их.

Однако свой трактат он начинает словами «...не только творениями природы, но и бесконечно многим, чего природа никогда не создавала»³⁷ что, по сути, равнозначно современному понятию симулякра. Он практически обозначает свою позицию в изначальных требованиях как различную по отношению к обоим видам, но, увы, распространяет на них идентичные оценочные категории.

Далее Леонардо ставит поэту в упрек, что его произведение не позволяет видеть явление целиком во всей гармонии пропорциональности сущего, поскольку гармония постигается в одновременности созерцания частей. Он рассматривает поэзию в эстетических рамках своего искусства, не видя существенного различия между ними. Литература, по его мнению, оперирует теми же категориями, что и живопись.

Поэзия же в данном ключе существенно раздвигает временные и пространственные границы, позволяя процесс созерцания воспринимать в совокупном сочетании различных категорий. Живопись запечатлевает образ – поэзия его рождает. Справедливости ради надо сказать, что это произойдет много позже, когда литература будет способна осмыслять окружающий мир как во времени, так и в движении. В эпоху Возрождения познание действительности осуществлялось через совокупность статичных предметов, гармония предполагала состояние покоя, своего рода равновесие.

Лишь несколько веков спустя, в XVIII столетии, когда главенство изобразительного искусства было нарушено и приоритет в художественном восприятии мира был прочно закреплен за музыкальными произведениями, а литературные образы смогли соперничать с живописными, появилась

³⁶ Леонардо да Винчи. Избранные произведения : в 2 т. 2/2 / Леонардо да Винчи. – М. : Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2010. С. 89

³⁷ Там же. С.. 60

серьезная эстетическая работа Г.Э.Лессинга «Лаокоон или о границах живописи и поэзии».

Лессинг постарался обосновать положение, что невозможно подходить к произведениям живописи и литературы с позиции одних и тех же критериев. Он на основе сопоставления, анализа и соответствующих выводов смог вывести определенные закономерности в эстетической шкале ценностей того и другого вида искусства.

Сравнение скульптурной группы Лаокоона и текста Вергилия о страшной судьбе жреца Трои и иных образцов изобразительного искусства и литературы помогло ему применить качественно-оценочные критерии, на основе которых он смог оперировать понятиями художественной образности создаваемых в различных координатах.

Литература, по мнению Лессинга, способна и должна быть освобождена от понятий мера и пропорция. В отличие от изобразительного искусства, где данные категории занимают главенствующее положение. Образность, создаваемая словом, не вызывает такого зримого эффекта, как краска и тело. Изображение ужасного, настойчиво отвергаемое в живописи, в литературе является едва ли не достоинством, в результате воздействия не наглядно, а опосредованно, в пределах некоего отрезка времени.

«Словесное выражение, впрочем, значительно смягчает это действие, а потому мне кажется, что поэт может употреблять по крайней мере некоторые отвратительные черты как вводный элемент для создания тех смешанных впечатлений, которые так удачно усиливаются благодаря вводу черт безобразного.»³⁸, пишет Лессинг.

Крик Лаокоона у Вергилия позволяет чувствовать всю боль и страдание жреца, наоборот, статуя подразумевает нахождение художником конкретного момента времени, в который следует сделать изображение,

³⁸ Лессинг, Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. Под ред. М.Лившица, вступ.статья В.Гриба, пер. Е.Эдельсона. / Г.Э.Лессинг. – М.: Изогиз, 1933. С. 150

чтобы воспринимающие его смогли максимальным образом почувствовать кульминацию момента.

Лессинг провел линию водораздела, отделив оба вида искусства друг от друга, и охарактеризовал живопись как пространственное искусство, а литературу как временное. Им было решительно отвергнуто положение Леонардо, что изобразительный и литературные образы тождественны. Он заявил, что сила поэтического образа заключается не в описании самого предмета, а в том действии или впечатлении, которое он производит.

Образность литературного искусства состоит в отражении действительности, осуществляемом через переживание и размышление. Таким образом, она становится практически универсальным средством познания, на основе чувствования. Лессинг провозглашает литературу инструментом способным рассуждать о жизни и познавать ее. Он обозначает специфичность литературного образа, для которого «описание» является лишь одним из второстепенных элементов. Основу же его составляет способность соотносить, сопоставлять, сталкивать и соединять самые разнообразные явления и понятия, зачастую далекие и несовместимые, улавливать их скрытые взаимосвязи, проникать в одно через другое. Способность этого дает ей универсальное средство художественной выразительности – «слово».

Лессинг отмечает безграничную свободу художественного поля литературы. «Другое средство, которое позволяет поэзии сравниться с изобразительными искусствами в передаче телесной красоты, состоит в том, что она превращает красоту в прелесть.»³⁹, - пишет он, категорией «превращение» отмежевывая один вид от другого, поскольку в ней заключается самоценность искусства как системы интерпретации образного мироощущения, осмысленного и зафиксированного средствами художественной выразительности каждого из видов искусств.

³⁹ Лессинг, Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. Под ред. М.Лившица, вступ.статья В.Гриба, пер. Е.Эдельсона. / Г.Э.Лессинг. – М.: Изогиз, 1933. С. 137

Во многом благодаря способности литературы, отмеченной еще Леонардо, проникать во все другие науки, она не просто сосуществует в них, а, интегрируясь в их образный ряд, раздвигает границы своего существования как за счет секторальной составляющей, так и предоставляя им свои инструменты познания, дает возможность проникнуть в глубину специфических явлений, осваивает ровно настолько же и их глубинные сущности, оставляя им таким образом расширенное специфическое поле. Сама же существует в чуть более раздвинутом пространстве, за счет возникновения определенных смыслов, рождаемых за гранью осмысленного, но не зафиксированного.

Лессинг определяет основу, на которой существует эстетическая система литературы, замечая: «я нисколько не отрицаю за речью вообще способности изображать какое-либо материальное целое по частям; речь имеет к тому возможности, ибо, хотя речевые знаки и могут располагаться лишь во временной последовательности, они являются, однако, знаками произвольными; но я отрицаю эту способность за речью как за средством поэзии, ибо всякое изображение материальных предметов при помощи слова нарушает то очарование, создание которого и составляет одну из главных задач поэзии»⁴⁰.

Его рассуждение соотносится с возможностью литературы по частному составлять образ целого, в полноту которого вносятся соответственные возникающие в связи с этим дополнения. Чем незначительнее представленная часть, тем ярче и полноценнее создается образ в совокупности с остающимся еще не произнесенным, необозначенным, но уже осмысленным. Литература, выходя за границы чувствования, дает совершенно иную возможность осмысления пространства, возникающего за пределами самого объекта.

Критический взгляд Лессинга констатирует сложившееся к этому

⁴⁰ Лессинг, Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. Под ред. М.Лившица, вступ.статья В.Гриба, пер. Е.Эдельсона. / Г.Э.Лессинг. – М.: Изогиз, 1933. С. 119

моменту положение вещей, при котором литература и живопись вынуждены были существовать в определенных для них рамках художественной деятельности. Он пишет, что «они то стараются втиснуть поэзию в узкие границы живописи, то позволяют живописи заполнить всю обширную область поэзии. Все, что справедливо для одного из этих искусств, допускается и в другом; все, что нравится или не нравится в одном, должно непременно нравиться или не нравиться в другом. Поглощенные этой мыслью, они самоуверенным тоном произносят самые поверхностные приговоры, считая главными недостатками в произведениях художников и поэтов отклонения друг от друга этих двух родов искусства и большую склонность поэта или художника к тому или другому роду искусства в зависимости от собственного вкуса. И эта лжекритика частично сбивала с толку даже мастеров. Она породила в поэзии стремление к описаниям, а в живописи – жажду аллегорий, ибо первую старались превратить в говорящую картину, не зная, в сущности, что же поэзия могла и должна была изображать, а вторую – в немую поэзию, не думая о том, в какой мере живопись может выражать общие понятия, не удаляясь от своей природы и не делаясь лишь некоторым произвольным родом литературы»⁴¹.

Лессинг в данном случае обращает внимание на то, что невозможно в искусстве определять приоритеты какого-либо вида над другими, невозможно также применять одинаковые требования ко всем, без учета видовых особенностей и исключительных для каждого эстетических законов. Существование художественного образа в определенных смысловых рамках подразумевает наличие достаточной свободы для его взаимодействия с системами ценностей, формируемыми и другими видами искусства. Все они сосуществуют в постоянном взаимодействии друг с другом, и каждый из них, опираясь на присущие лишь ему средства художественной выразительности, решает общую задачу.

⁴¹ Лессинг, Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. Под ред. М.Лившица, вступ.статья В.Гриба, пер. Е.Эдельсона. / Г.Э.Лессинг. – М.: Изогиз, 1933. С. 58

Искусство формирует целостный образ мира на основе осмысления окружающего пространства, его преобразования в систему считываемых знаков, понятных в тех смысловых границах, которые определены тем или иным видом искусства, постоянно взаимно дополняясь, преобразовываясь и в результате слияния, противопоставления, либо, наоборот, сосуществования вне связи друг с другом, каждый раз формируют новые образы более высокого уровня, нежели уровни, доступные отдельному виду.

Таким образом, вводимые Леонардо положения о преобладании одного вида над другим, подкрепленные физиологическими особенностями человеческих органов чувств и их значением в жизни, представляются попыткой монополизации прав и привилегий, цеховым лоббированием. Причем в условиях, когда развитие системы языковых средств, художественных приемов и смысловых интерпретаций находятся на достаточном уровне развития, позволяющем создать осмысливаемый образ средствами художественной выразительности.

Преобладание одного вида над другими становится невозможным как с точки зрения необходимости осмысления всего спектра коммуникативного и социо-культурного пространства в совокупности их влияния на существование человека в среде. Особенно учитывая, что она пронизана всеми без исключения видами искусства, при взаимной дополняемости художественных образов, без которой созерцание и субъективная интерпретация не реализуются в достаточной степени полно.

Осуществление приоритетности любого из видов искусства, освоение явления действительности не доступными ему средствами художественной выразительности ведет к ущербности воспринимаемой картины мира.

Это утверждение Лессинг подчеркивает словами: «Поэт, одним словом, подражая картине, должен выйти из пределов, поставленных живописью. Оставаясь же в них, он может только изложить данные для

картины, но никогда не создаст самой картины»⁴².

Наличие собственных эстетических критериев открывает литературе возможность сделать то, о чем говорит Лессинг. Временной критерий, используемый в этом контексте, позволяет на уровне осмысления изображения внедряться в пределы мышления, становясь базисом, на основе которого и возникает возможность выхода за пределы, поставленные другими видами искусства.

Лессинг подчеркивает это считая: «Какие же это преимущества? Это, во-первых, свобода распространять свое описание как на то, что предшествует, так и на то, что следует за изображением определенного единственного момента, который только и может быть показан живописцем; это, во-вторых, вытекающая отсюда возможность изобразить то, о чем художник заставляет нас лишь догадываться. Только эта свобода и эта возможность и уравнивают поэта и художника, ибо произведения их следует ценить и сравнивать лишь по живости производимого на нас впечатления, а не по тому, равное или неравное количество предметов и моментов воспроизводят они: поэзия – для слуха, живопись – для глаза»⁴³.

Подобное замечание констатирует складывающееся положение вещей, в котором с этого момента будет существовать литература вплоть до конца XIX в., пока не возникнет кинематограф. Несмотря на достаточно раннее определение его синтетичности, универсальности объединения в своей художественной среде всех основных видов искусства, специфичности восприятия, возможности использования средств художественной выразительности, присущих как изобразительному искусству, музыке, литературе, так и наличие своих собственных уникальных средств. И определение другой, отличной от иных видов, эстетической базы, иногда при определении оценочных средств произведений кинематографа сводят их к

⁴² Лессинг, Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. Под ред. М.Лившица, вступ.статья В.Гриба, пер. Е.Эдельсона. / Г.Э.Лессинг. – М.: Изогиз, 1933. С. 128

⁴³ Там же. С. 128

знаменателю какого-либо «старшего» из искусств.

Символично, что Р. Арнхейм определяя особый статус кинематографа и делая попытку сформулировать эстетические законы киноискусства, назвал свою работу «Новый Лаокоон: синтетические искусства и звуковое кино», учитывая тот вклад, который сделал Лессинг в разграничение критериев оценки различных видов искусств, определяя правомочность суждения лишь с точки зрения эстетической системы сугубо данного вида. Применение различных художественных средств в кинопроизведениях дает лишь кажущуюся иллюзию возможности соотнести с живописью, музыкой либо литературой, определив его зависимое положение от кого-либо из них. Арнхейм пишет: «Искусство признает иерархию функций выразительных средств, но не терпит качественной или количественной атрофии какого-либо из компонентов»⁴⁴.

Это становится основой, на которой выстраивается художественное пространство кинематографа, вбирающее в себя литературу, живопись, музыку и в совокупности влияющее на все органы чувств зрителя, позволяя создавать полноценный художественный образ в результате сочетания либо противопоставления того воздействия, которое каждый из них оказывает.

В результате формируются эстетические законы кинематографа, отличные от всех иных видов искусства, что обусловлено возможностью уникального воздействия на способность человеческого мышления создавать художественную образность окружающей действительности. То, что в литературе необходимо проговорить словами, в живописи изобразить на полотне, в кинематографе возможно увидеть и почувствовать.

Художественный образ возникает в результате совокупного воздействия ощущений, недомолвок, игры света и тени, цветовых и фактурных нюансов, и прямых слов, действий, образов персонажей, пространственного поля кадра, музыкального сопровождения и многого

⁴⁴ Арнхейм Р. «Кино как искусство» / Р. Арнхейм. — М.: Издательство иностранной литературы, 1960. С. 178

другого. Вырвать что-либо из данной совокупности художественных средств и соотнести с видом-прародителем, чтобы выявить насколько точно использовано в фильме то или иное произведение, на основе которого он снят, является нарушением эстетических законов.

Поскольку из основных видов искусства лишь литература предъявляет серьезные претензии к качеству и эстетической значимости созданных на ее основе кинофильмов, следует учитывать разрешенный в 1765 году спор о главенстве видов искусства, существующих в различных эстетических рамках.

На страницах своего «Лаокоона» Лессинг смог убедительно доказать узость и принципиальную невозможность такого подхода к искусству, когда один его вид подвергается осуждению на основе эстетических критериев другого, что подчеркивает Н.Хренов в статье «Заметки на полях «Другого Лаокоона»: «Указывая на существующее родство между поэзией и живописью, Г.Э.Лессинг доказал, что оно не исключает различий и во внешних приемах, и в специфическом содержании этих видов искусства»⁴⁵.

Общеэстетический план создания художественного фильма на основе литературного источника можно рассматривать как творческий акт интерпретирующий литературное произведение, но в то же время обогащающий систему языковых средств самого кинематографа. При таком подходе качественная специфика интерпретации в образах киноискусства приобретает большое научное значение, поскольку появляются необходимые условия для анализа происходящих процессов не только с точки зрения зрительского восприятия, но осмысления самого творческого процесса с возможностью оценки механизмов формирования художественного образа от первоначального замысла до конечного результата.

⁴⁵ Хренов, Н.А. Заметки на полях «Другого Лаокоона». // Ж. Киноведческие записки, № 85, 2007. – стр. 341-355

Кинематограф – искусство синтетическое, имеющее в своей основе, помимо исключительных, присущих только ему, достаточно широкий набор средств выразительности, так или иначе заимствованных им у других видов. Все они стали и предтечей, и одновременно составной частью нового искусства. Следовательно, можно общие принципы взаимодействия и взаимовлияния искусств перенести, в частности, и на взаимоотношения литературы и кинематографа, особо ярко проявляемые в процессе воплощения на экране произведений словесности.

1.3. Влияние различных способов экранного прочтения литературного текста на развитие киноискусства.

Обращение кинематографа к литературе дало ему возможность ввести в свой арсенал средств и методов законы драматургии, позволив обеспечить ясность и стройность рассказываемой истории. Киносценарий как жанр литературы, положенный в основу фильма, стал базисным началом всех элементов кино, определяющим содержание фильма.

В мировом кинематографе взаимоотношения кино и литературы складывались по-разному. Однако общая закономерность накопления тем и сюжетов в национальных кинематографиях достаточно явно выявляет связь становления направлений киноискусства с теми процессами, которые происходили на уровне взаимодействия литературы и экрана.

Развитие английского киноискусства 60-х годов, получивших название «рассерженных», напрямую связано с обращением к произведениям Дж.Брейна, Дж.Осборна, А.Силлитой. Фильмы этого периода если не прямо поставлены на их основе, то насквозь пронизаны мотивами их творчества. Польское кино ощутило на себе несомненное влияние таких писателей как С.Жеромский (фильм А.Вайды «Пепел» (1965г.), Я.Ивашкевич (фильмы А.Вайды «Березняк» (1973г.), «Барышни из Вилько» (1978г.).

Французская «новая волна» многим обязана принципам «нового романа». «В центре повествования нововолновского сценария, как правило, находится персонаж, своими действиями, образом мыслей являющийся инородным для добропорядочного мира обывателя. ... На экранах появились антигерои, «странные люди», иногда практически фантомы, сошедшие со страниц «нового романа»⁴⁶, пишет В.Виноградов в книге «Стилевые направления французского кинематографа».

Театр, ограниченный пространством сцены, не всегда в полной мере способен передать все образное наполнение произведений литературы. Выразительных средств театра часто недостаточно для того, чтобы воплотить художественное пространство литературы. Театр, открыв синкретическую форму зрелища, передал ее развитие кинематографу, соединившему искусства при помощи технических средств. Ограниченность синтеза театральной выразительности была преодолена кинематографом, вобравшим в себя эмоциональную силу художественного слова и театральной пластики в соединении со звучащей речью. В потенциале литературы заложены многие элементы, проявить которые смогло киноискусство.

Кинематограф, благодаря опыту взаимодействия со структурой литературного текста, основными элементами драматургии, воплощением образов и характеров, в процессе своего становления приобрел базисные средства художественной выразительности, необходимые для создания - всестороннего, зачастую противоречивого образа жизни.

Литература также помогла кинематографу нащупать и развить такие важнейшие, присущие исключительно лишь ему свойства, как монтаж, движение во времени и пространстве. Литература организовала в художественном пространстве кино способность передавать движение во всех его видах - психологическом и физическом.

⁴⁶ Виноградов, В.В. Стилевые направления французского кинематографа. / В.В.Виноградов. – М: НИИК, 2009. С. 208

В то время, когда кинематограф только формировался как искусство, Б.Эйхенбаум в статье «Проблемы киностилистики» писал: «До изобретения кино и осознания монтажа литература была единственным искусством, способным разворачивать сложные сюжетные построения, развивать фабульные параллели, свободно менять место действия, выделять детали. Литература ... лишилась своего прежнего положения и должна в своей эволюции учесть присутствие нового искусства»⁴⁷.

Вбирая в себя художественные приемы движения во времени и пространстве, кинематограф усвоил и развил их в соответствии со своей спецификой. Слово как средство выразительности создает чувственно-конкретные образы. Кинематограф, визуализируя на экране образный ряд, возникающий при прочтении книги, удовлетворяет потребность читателя-зрителя увидеть образы чувственного мира, облеченные в конкретную форму. Это по сути аналогично театральному искусству, но кинематограф позволяет уйти от условности театра, благодаря возможности создать ощущение запечатленной реальности.

С момента возникновения кинематографа как искусства в творчестве А. Пушкина, Н. Гоголя, Л. Толстого, Ч. Диккенса, Э. Золя, Г. Мопассана, были обнаружены потенциальные образы, воплощение которых на экране возможно практически без искажения. Так, в литературе были обнаружены корни такой, казалось бы, особенности кино, как монтаж. Исследуя законы киноискусства, С.Эйзенштейн в статьях «Неравнодушная природа», «Одолжайтесь!», «Пушкин и кино», «Монтаж, 1938», «Диккенс, Гриффит и мы» находит параллели между техническими приемами двух искусств и принципами воздействия на читателя-зрителя.

Что касается влияния кинематографа на литературу, то необходимо отметить, что процесс является взаимным. Литературовед Т.Мотылева в книге «Зарубежный роман сегодня» (1966 г.) пишет, что уже в 20-е годы

⁴⁷ Эйхенбаум, Б.М. Поэтика кино : Перечитывая "Поэтику кино" Под общ. ред. Р.Д. Копыловой. / - 2-е изд. / Б.М.Эйхенбаум.- СПб. : РИИИ, 2001. С. 33

опыт кино стал оказывать воздействие на художественную прозу. Композиционное построение многих произведений напоминает монтаж эпизодов, чередование крупных планов, массовых сцен и т.д.⁴⁸

Такое направление американского кинематографа как «фильм-нуар» оказало прямое воздействие на широко распространенные «романы-нуар», особенностями которых являются композиционная и стилистическая структура, близкая киносценарию. Авторы приближают свое произведение к форме киносценария. Также имеет место явление, когда на основе сценариев снятых кинофильмов, пользующихся успехом, пишутся литературные произведения.

Влияние киноискусства на литературу гораздо глубже и во многом его воздействие на формы и методы воплощения литературных образов ограничивается лишь второстепенными признаками. Главное же состоит в том, что кино влияет на стиль художественного мышления в целом, формирует иной уровень интеграции культуры в массовое сознание и катализирует в других искусствах развитие потенциально заложенных в них средств художественного воплощения.

Кинематограф обладает способностью к широте и многогранности обобщений, возможностью всестороннего отображения действительности, мобильностью реагирования на происходящие процессы и зримой выразительностью, что все вместе позволяет ему фиксировать малейшие изменения, происходящие вокруг. Подобной ролью кинематограф обязан тем искусствам, средства выразительности которых взяты им на вооружение. Но уникальные, сугубо специфические возможности, данные ему, позволили обойти своих прародителей на пути духовного претворения идей и помыслов общества в художественные образы.

Несмотря на то, что фильмы, снятые на основе литературных произведений, играют существенную роль в процессе развития

⁴⁸ См.: Мотылева, Т.Л. Зарубежный роман сегодня. / Мотылева, Т.Л. — М.:Советский писатель, 1966.

киноискусства и являются неотъемлемой частью всего культурного поля XX-XXI вв., достаточно часто возникают споры о правомочности существования подобного явления. С одной стороны, это свидетельствует об актуальности научной разработки данной проблемы теоретического обоснования принципов воплощения литературных образов в экранные. Также есть необходимость практических рекомендаций по претворению их при создании художественных произведений.

С другой стороны, возникновение острых дискуссий после выхода на экраны практически каждого фильма, имеющего в своей основе литературное произведение, говорит о востребованности самого явления. Вот что пишет У. Гуральник в книге «Русская литература и советское кино»: «Фантастические мечтания ... воспроизведенные на экране буквалистски, кинематографически подчеркнуто, утрированно, при ослаблении их связей с многозвучным контекстом первоисточника затемняют идейный смысл повествования, лишаются поэтического значения. Нагромождение фантастических и галлюцинативных эпизодов, длинная цепь которых, нанизанная без достаточной внутренней логики и опоры на поэтику повести, составляет едва ли не добрую треть ленты, отвлекает зрителя от реальной действительности, проходящей невнятным фоном. Сама же эта действительность, вопреки стилистике повести, воспроизведена... преимущественно в бытовом плане, что явно диссонирует с мироощущением главных героев, живущих, по Достоевскому, как бы в призрачном мире»⁴⁹.

Кинематографическая интерпретация литературных произведений зачастую является новаторством, обогащающим язык киноискусства. Среди противников перевода литературных произведений на язык кинематографа бытует мнение, что это ведет к художественному и идейному обеднению литературного материала, поскольку при переводе невозможно сохранить всего богатства первоисточника. Так В. Мильдон на страницах книги «Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы» пишет: «Перевод

⁴⁹ Гуральник, У.А. Русская литература и советское кино. / У.А.Гуральник. М.: Наука, 1968. С. 238

нельзя осуществить принципиально: возможности слова несопоставимо превосходят все, чем располагает современный киноязык»⁵⁰.

Нет основания с ним не согласиться. Однако во время дискуссий исчезает важный аспект, являющийся в вопросах интерпретации достаточно самоценным для того чтобы переосмыслить имеющиеся факты, доводы и контрдоводы участвующих в дискуссии сторон и выявить признаки художественной уникальности произведения киноискусства по отношению к его первоисточнику.

Образы литературы зачастую продолжают своё существование не только в случае воплощения средствами другого искусства. Широко известны примеры, когда то или иное произведение находит свое продолжение в рамках одного и того же рода и вида искусства. Так история принца датского давшая миру под пером Шекспира гениальный образец трагедии была известна задолго до постановки ее на сцене «Глобуса».

Герои «Оперы нищих» Дж.Гей оказались воплощенными в «Трехгрошовой опере» Б.Брехта, чтобы потом обрести новую жизнь в фильме Г.Пабста (подробнее об этом см. Главу 2). Помимо прямого перенесения действующих лиц из одного литературного произведения, существует немало примеров продолжения жизни образов в произведениях других авторов и под другими именами. Так Анна Каренина по мнению Б. Эйхенбаума была продолжением образа пушкинской Татьяны Лариной⁵¹.

Иная жизнь образа, если он воссоздается художником, виртуозно владеющим средствами выразительности, обогащает смысловой замысел предшественника ровно настолько, насколько ему удастся продлить художественную жизнь произведения. То же правомочно и при переводе на язык другого искусства, в том числе кинематографа.

⁵⁰ Мильдон, В.И. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы: эстетика экранизации. / В.И. Мильдон. — М.: РОССПЭН, 2007. С. 204

⁵¹ См.: Эйхенбаум, Б.М. Лев Толстой. Семидесятые годы / Б. М. Эйхенбаум ; авт. предисл. Б. Бурсов. - Л. : Совет. Писатель, 1960.

1.4. Иллюстративность сюжетно-образного ряда рассказа Л.Пиранделло «Глиняный горшок» в кинопроизведениях.

Методика сопоставительного анализа позволяет оценить самобытность нового произведения и выявить степень «инобытия» литературных образов. Это не относится к формальному анализу, который выявляет лишь совпадения и отступления от текста произведения. Правомочность его применения обусловлена лишь соотношением снятого фильма с первоисточником, при выявлении степени иллюстративности, когда исследуется не воплощение образов на экране, а лишь визуальная составляющая описанных в книге событий, разыгранная актерами и фиксированная на киноплёнку.

Как уже упоминалось воплощение литературных образов герои произведения служат конечной целью авторов фильма, а не становятся при этом средством выразительности. Характерен в этой связи снятый на основе новеллы Л.Пиранделло «Глиняный кувшин» короткометражный фильм И.Квирикадзе «Кувшин» (1971) и третья новелла в фильме братьев Тавиани «Хаос» (1984) «Кувшин».

История о случайно разбитом большом кувшине, который вызвался отремонтировать мастер, но, забыв проверить горло кувшина, оказался в нем замурованным. С этого момента и начинается завязка сюжета: в открытый конфликт вступают интересы хозяина кувшина, ни за что не желающего разбить кувшин, и мастера, стремящегося обрести свободу. Абисалон, мастер в грузинском фильме, с иронией относится к возможному распространению слухов о его, якобы, профессиональной непригодности, которыми грозит хозяин кувшина Гогия.

Его итальянский коллега, дядюшка Дима, философски наблюдает за страданием донна Лолло, хозяина кувшина, подсмеиваясь над его желанием скрепить шов еще и проволокой. Он воспринимает свою несвободу как наказание хозяина за недоверие к его работе, понимая, что рано или поздно

будет освобожден.

Показательны подходы режиссеров к раскрытию характеров героев. Достаточно пассивный мастер Абисалона в грузинском варианте контрастирует с деятельным характером хозяина, который предпринимает ряд мер для освобождения мастера, вплоть до применения угрозы силы, выраженной в появлении во дворе дома представителей власти. Характер хозяина раскрывается в процессе развития действия. Общительный, гостеприимный, чтящий обычаи своего рода, предстает в экспозиционной части фильма человеком, ценящим законы уважения к друзьям и соседям.

Однако по мере роста его раздражения усиливается и его недоброжелательность: ни уговоры, ни приказы разбить кувшин и вызволить человека на него не действуют. Его жена с удивлением видит, как он отказывается от возможности разделить с друзьями застолье, столь ценимое на Кавказе. Доведенный до острого приступа раздражения, он вымещает свою злобу на кувшине, нисколько не заботясь о человеке, находящемся в нем.

Иначе решены характеры в киноновелле «Кувшин» братьев Тавиани. Здесь дон Лолло нисколько не меняет своего поведения. Он предстает в начале фильма желчным стариком, и по мере развития сюжета эта черта его характера не изменяется, оставаясь доминантой до самого последнего момента, ночного веселья мастера и наемных рабочих, мешающих ему спать.

Толчком к разрешению ситуации становится не крайняя степень раздражения дон Лолло, а его неприятие праздничного веселья, устроенного в его доме. Нарушение отданного им приказа, понимание, что своим щедрым угощением мастер привлек на свою сторону симпатию работников и, опасаясь возможных осложнений, дон Лолло, разбивает кувшин.

Авторы обоих «Кувшинов» поставили себя в жесткие рамки фабулы литературного произведения. Отличия выявляются на уровне сюжета, когда необходимо замотивировать заложенные в новелле события.

Непростой момент – приведение кувшина в состояние непригодности решен ими по-разному. Введенный для этой цели Квирикадзе персонаж неуклюжей дочери у братьев Тавиани отсутствует, сменяясь иррациональным разбитием кувшина в результате влияния Луны. В контексте предыдущей новеллы «Лунная болезнь» это выглядит достаточно убедительной расплатой за завистливую подножку мальчику со стороны донна Лолло.

Авторы, оставаясь в рамках одной фабулы, по-разному решают поставленные задачи. Для Квирикадзе важен характер хозяина. Он исследует его скрупулезно, по крупице собирая одну за другой отрицательные черты, свойственные ему, но остающиеся скрытыми до поры. Появляясь впервые и рассказывая жене, как он выторговал кувшин, как брал измором продавца, герой проявляет черты бережливости, сметливости, пока еще без негативной окраски. Но вот его дочь забирается на грузовичок, и ее мотив нам понятен, она хочет помочь отцу. Кувшин падает, а он с криками: «За что я вас кормлю» набрасывается на нее. Здесь открывается вспыльчивость характера. Но побег дочери с узелком, как видно, заранее приготовленным, уже дает нам знать, что подобная вспышка гнева происходит, видимо, не впервые. На лицо, несомненно, рецидив, и естественная реакция на потерю кувшина приобретает негативно окрашенный оттенок.

Одним штрихом авторы дают понять, как мало в нем любви и уважения к близким. Гогия демонстрирует способность терять присутствие разума, который в нем заглушают эмоции. Неудачная попытка освобождения мастера под руководством милицейского начальника разочаровывает Гогию, он отстраняется от решения проблемы, занимаясь сбором винограда и, кстати, дочь, убежавшая из дома, допущена к работам, хотя ежесекундно сыплется упреки в ее адрес.

Хмурые взгляды, которые бросает Гогия в сторону пирующих друзей, красноречиво говорят о раздражении, которое он к ним питает в этот момент. Нужен лишь незначительный толчок, катализатор, чтобы напряжение взорвалось. И он находится. Авторы выстраивают кульминацию,

добиваясь совершеннейшей идентификации, абсолютного сопереживания, и в то же время находят деталь, провоцирующую Гогию на эмоциональный гневный всплеск. Он сбрасывает с себя оковы, которыми сковывает его кувшин. Мотив,двигающий им, негативен, но последствия его поступка освобождают не только Абисалона, они освобождают и его, спасают от необходимости сталкиваться с самим собой, таким, каков он есть на самом деле. Наверное, для него самого такое открытие оказалось внове.

Паоло и Виторио Тавиани, напротив, смещают акцент на характер дядюшки Дима. Он появляется сухим замкнутым уродцем, знающим цену себе и своей мастике. Он готов отказаться от выгодного заказа просто потому, что ему не нравится, как с ним разговаривает дон Лолло. А в момент, когда выведенный из себя хозяин размахивается для удара, разоружает его, жалостливо апеллируя к своему горбу.

Мастер и во время починки остается в маске некоего демона, совершенно необоснованно пугая мальчика-помощника. За время работы дядюшка Дима не приобретает уважения к себе, о чем явственно свидетельствует смех окружающих, когда он обнаруживает, что застрял. После нескольких слабых попыток мастер непринужденно решает воспользоваться молотком, чтобы обрести свободу. Дон Лолло успевает его остановить. Но мастер начинает раскачивать кувшин, чтобы тот, потеряв равновесие, разбился.

Надо заметить, что, в отличие от грузинского варианта, братья Тавиани для освобождения пленника не прибегают к услугам посторонних, концентрируя внимание зрителей на взаимоотношениях хозяина и мастера. Мастер решает закатить ночной пир для работников, привлекая тем самым их на свою сторону. Разбить кувшин становится невозможным из-за юридических тонкостей, и дядюшка Дима надеется, что ночное веселье поможет ему вызвать эмоциональный взрыв и каким-нибудь образом разрешить ситуацию.

Быстрый взгляд на ночную вакханалию, когда женщины берут в

руки камни и вот-вот праздник перерастет в стихийный бунт, выводит дон Лолло из себя. Ради того, чтобы народные массы не оказались сильнее его, чтобы не спровоцировать доведенных до отчаяния бедных людей дон Лолло, сталкивает кувшин, со словами: «Чтоб ты себе шею сломал». Но, к счастью, дядюшка Дима остается целым и невредимым. В этот момент он ставит победную точку в противостоянии, доказывая фразой: «Заметьте, это вы его разбили», что его действия не случайные поступки, а хорошо продуманный план.

Анализ двух киноновелл выявляет, что в результате незначительных смещений акцентов при воплощении одного и того же произведения, авторы добиваются различных впечатлений.

Они экспериментируют с характерами героев, оставляя все остальные важные аспекты неизменными. Братья Тавиани практически дословно цитируют новеллу Пиранделло, в отличие от киноновеллы Квирикадзе, где от авторского текста остается лишь фабула, однако ничего более рассказанной истории в фильме нет.

Таким образом, можно видеть, что в обоих случаях новелла Пиранделло использована практически в качестве прямого сценария с различного рода вариациями подачи материала. Фильмы сняты так, чтобы доходчиво показать зрителям занятную историю. И.Маневич пишет: «первое – максимальная близость к тексту, проникновение в текст, но не механическое (не монтаж, с сохранением внешней последовательности), а диалектическое – внутреннее собирание материала, подчинение его идее оригинала; второе – концентрация материала вокруг героев, участвующих в развитии драматического конфликта»⁵². Авторы фильмов выполнили первое, но не учли второго.

Они досконально соблюли внешний событийный ряд новеллы и фабульно-сюжетную конструкцию, являющиеся средствами художественной выразительности литературного произведения. Однако то, что реализовано

⁵² Маневич, И.М. Кино и литература. / И.М. Маневич. – М., Искусство, 1966. С. 64

писателем с помощью этих средств, осталось за кадром. Литературное произведение как система художественных образов, призванных реализовать модель мироустройства, при копировании на экран не получила адекватного воплощения.

Разыгранные под руководством режиссеров события иллюстрируют внешне-описательную часть новеллы. Творчество Пиранделло обладает глубиной внутреннего проникновения, слова и события его произведений лишь верхняя часть айсберга. За искрометным гротеском и беспечным абсурдом скрывается строгая ценностная модель, делящая мир на добро и зло, жизнь и смерть. Стилистика его средств художественной выразительности полна подтекста, иносказаний и аллегорий, которые в совокупном сочетании создают уникальные образы, прямо не указанные в тексте.

В рассматриваемых фильмах художественные приемы писателя были использованы как самоцель, без возникающего при этом акта сотворчества образно-выразительного пространства. Воссоздание пространственно-временной основы произведения становится иллюстрацией приемов писателя с неизбежными в таком случае наложениями свойств творческой личности режиссеров, актеров и других участников съемочной группы.

Писатель растворяется в новом произведении, поскольку нарушается внутренняя органика произведения. А художественная цельность нового произведения не возникает, поскольку остро чувствуется модель, заложенная писателем.

Таким образом, можно констатировать наличие серьезного противоречия, возникающего при воплощении литературного материала средствами кинематографа. Художественный мир писателя разрушается в результате прилагаемого старания как можно более тщательно сохранить его, когда авторы фильмов воспроизводят средствами кинематографа внешний событийный пласт, без учета воссоздания глубинного образного ряда.

Наличие такого ряда, соответствующего оригиналу, говорит о сохранении художественного пространства писателя. Что же касается случаев его изменения в той или иной степени, то это свидетельствует о объединении пространств. А в случае создания нового образного ряда с использованием в качестве средств выразительности глубинных образов оригинала речь может идти о новом художественном пространстве, созданным авторами фильма.

1.5. Реализация на экране сцены бала из романа Л.Н.Толстого «Анна Каренина»

На основе анализа киновоплощений на экране сцены бала из романа Л.Н.Толстого «Анна Каренина» можно наглядно увидеть использование средств художественной выразительности кинематографа, в процессе их становления, развития и обогащения. Следует отметить, что выбор произведения не случаен, поскольку оно является одним из рекорсменов по количеству снятых на его основе художественных фильмов – более чем 30 кинолент, первая из которых была снята в 1910 году, а премьера фильма Д.Райта состоялась в 2012 году.

«Проследив шаг за шагом за состоянием ее (Анны Карениной) души, я поняла себя, и мне стало страшно...»⁵³ – пишет в своем дневнике С.А.Толстая 6 марта 1903 года. В этом кроется одна из тайн образа, воплощение которого помогает постичь не только себя, но и весь окружающий мир.

На страницах романа Л.Н.Толстой уделил особое внимание сцене бала, на котором впервые сошлись близко Анна и Вронский. Лев Николаевич посвятил его описанию две главы. Повествование ведется в двух пластах: авторский текст самого Толстого и мысли, чувства, переживания княжны Китти. Перед читателем зримо встают балльные залы, зеркала, дамы,

⁵³ Толстая, С. А. Дневники Софьи Андреевны Толстой 1897—1909. Ред. и предисл. С. Л. Толстого. Примеч. С. Л. Толстого и Г. А. Волкова. М., «Север», 1932. С. 218

движение пар. И музыка слышится так же явственно и четко. Видимо потому, что ритм толстовского текста подчинен органике вальса и мазурки.

Во время бала происходит тот ключевой момент, когда определяется основная линия романа. До этого Анна и Вронский обменялись лишь двумя взглядами: в поезде и на лестнице в доме Стивы. Под рукой писателя они приобрели особое, символическое значение, имеющее целью подготовить читателя к тому взрыву страсти, который происходит во время вальса Вронского и Анны. Две главы романа прочитываются на одном дыхании. И в тот момент, когда княжна Китти догадывается, а вернее узнает, что происходит между ее женихом и родственницей, читатель постигает всю силу рокового поворотного пункта сюжета.

Толстой не случайно вводит двойной повествовательный пласт и избирает своим визави образ княжны Китти. Ему важно донести до читателя тот еще едва уловимый, только-только намечающийся между Анной и Вронским роман, пока не предвещающий развития драматизма, который бросит ее под колеса поезда.

На балу ни родственники Анны, ни гости, за исключением лишь Китти, не видят, не замечают признаков зарождающейся страсти. Княжна Китти, испытывая в этот момент такие же чувства по отношению к Вронскому, способна видеть в других то, чем живет сама, и эта способность многократно усиливается ревностью, рождающейся в ней резким изменением отношения к ней Вронского. Общество увидит это лишь во время скачек.

Каждый раз при воплощении романа Толстого на экране сцена бала является одной из ключевых, и каждый раз авторы фильмов решают ее по-разному, оставаясь в рамках, четко обозначенных писателем. Почти тридцать фильмов, снятых на основе романа, смогли воплотить на экране один из самых узнаваемых женских кинообразов. Вивьен Ли и Татьяна Самойлова, Грета Гарбо и Софи Марсо, Мария Германова и Татьяна Друбич, наконец, Кира Найтли, – всё это разные Анны, но в то же время; нет, нет, а увидит зритель на шее каждой из них завиток черных волос. И в сцене бала каждая

из них появляется неизменно в черном платье, так идущем этой полной, но в то же время грациозной фигуре. Как правило, первым прилагательным авторы фильмов пренебрегают, зато второе соблюдают с неукоснительной точностью. Выработанный стереотип Анны Карениной распространяется и на сцену бала.

В той или иной степени авторы роскошные интерьеры парадных залов особняков московского дворянства. Роскошные туалеты дам контрастируют с черным платьем Анны так же, как и белый гвардейский китель Вронского выделяется на фоне черных фраков статских и темной гаммы мундиров остальных военных. Такого рода интерпретация вполне соответствует замыслу Толстого и, видимо, так видели авторы фильмов сцену бала своим внутренним взором.

Действительно, читая этот текст, достаточно сложно вообразить что-либо другое. Однако увидеть и показать - понятия разного рода. Контраст платья Анны скорее всего последнее, о чем думал Толстой, когда заставил ее появиться на балу в черном платье. Гораздо важнее для него подчеркнуть цветом платья ее образ, внутреннюю сущность героини: для нее любой туалет лишь рама, в которой проступает ее бесовское начало.

Не случайно княжна Китти упоение Анны танцем с Вронским считает бесовством. Именно это бесовство подчеркивает Толстой цветом туалета. Во время танца вырывается наружу та страсть, которая приведет ее в бездну. Алексей Вронский при встрече с ней теряет интерес к княжне Китти, однако это обстоятельство ни малейшим образом не вредит ему в глазах читателей. Толстой разрешает ему сделать это, давая чуть ранее мотивировки его общения с домом Щербацких. Узнав их, читателю лишь остается пожалеть девушку, да пожалеть, что так необоснованно она отказала Левину.

Фильм режиссера К.Брауна, снятый в 1935 году, где Анну играет Грета Гарбо, представляет сцену бала с максимально возможной роскошью. Съезжающихся гостей пафосно объявляет капельдинер, пока наконец не раздастся торжественное «Анна Аркадьевна Каренина» и Грета Гарбо, держа

под руку брата, величественно спускается в балльные залы. Список гостей замыкает имя Левина, спешащего вслед за княжной Китти.

В целях, видимо, экономии сюжетного времени и мест локации авторы фильмов достаточно часто приглашают Левина на бал, хотя у Толстого в это время он уже отбыл в деревню. Во время вальса Левин признается в любви и получает отказ, а во время мазурки спасает Китти от необдуманного поведения, способного погубить ее репутацию. Во время мазурки мы слышим, что Вронский говорит Анне о своей страсти, она же ни словом, ни жестом, ни взглядом не выдает своего интереса к нему.

В итоге, прощаясь, она сообщает всем, но в первую очередь ему, что едет в Петербург, к мужу и сыну. Здесь же присутствует и Китти, почти дружественно протягивающая на прощание Анне руку. Сцена бала в данном случае несет важную функцию для развития линии Китти и Левина, поскольку во взаимоотношения Анны и Вронского не вносит ни фактологической, ни сюжетной определенности, кроме очередных намеков.

Толстой вполне недвусмысленно в этом месте расставляет акценты дальнейшего развития интриги, авторы же фильма ограничиваются светским интересом, проявляемым Анной и Вронским друг к другу. Хотя внешний порядок событий, с учетом незначительных отклонений, соблюден, происходит торможение конфликтного действия по сравнению с романом. События представлены в их внешних проявлениях и кинематографический эквивалент не найден.

Грета Гарбо всю силу своего таланта направляет на создание визуального образа Карениной, однако внутреннее бесовское начало Анны остается скрыто от зрителя. Сцена концентрируется вокруг княжны Китти, и именно на нее выстроена, поскольку, несмотря на преобладание в кадре Греты Гарбо и Фредрика Марча, эмоциональное наполнение образа Китти гораздо весомее. Авторы фильма дословно соблюдают описательную часть романа, забывая, что кинематограф способен передавать не только зрительные, но и чувственные образы, опираясь на специфику киноязыка и

его приемы.

Это продемонстрировала Вивьен Ли, снявшись в фильме 1948 года режиссера Жюльена Дювивье. Интерьер балльных залов практически повторяет декорацию фильма 1935 года. Однако авторами применен перехват локального пространства, в результате монтажного перехода из привратничьей дома Стивы в дом хозяев бала Мешковых. Лакейская дает возможность ограничить пространство дома и дать необходимое ощущение двухуровневой локации.

Пространственный монтаж кадров подкрепляется смысловым через указание в разговоре Стивы и Вронского, где и когда они встретятся. Две лестницы в результате такого приема, в отличие от решения этой сцены в фильме Брауна, соединяются в художественный образ, в результате дальнейшего развития сравнимый по значимости с мыслями княжны Китти, введенными Толстым.

Лестница является преградой, отделяющей Вронского от Анны. В привратничьей Стивы он смотрит на проходящую сверху Каренину. Вивьен Ли на мгновение останавливается, задерживается взглядом на фигуре Вронского и едва приметно кивает. Даже тень улыбки не трогает ее лицо. Она продолжает свой путь по верхней площадке лестницы. Вронский же стоит на нижней, куда к нему и спускается Стива. В доме Мешковых Анна после встречи с княжной Китти в лакейской спускается вниз, где ее ожидает Корсунский, но оказывается лицом к лицу с Вронским. Спускаясь по ступеням, она вынужденно делает то, что в доме Стивы не сделала осознано.

Однако, как и в романе, она пренебрегает им, чувствуя его опасный интерес к себе. Во время вальса Каренина все же оказывается в объятиях Вронского, что расстраивает Китти. Ее одиночество гораздо красноречивее тех слов, которые характеризуют у Толстого ее чувства. Китти покидает бал, что никак не соотносится с текстом Толстого, но именно это позволяет авторам воссоздать кинематографический эквивалент литературного образа. Китти покидает бал через лакейскую, что как бы подчеркивает

пространственную завершенность сцены бала.

Соответственно фактическое дальнейшее действие говорит о ее реализации в иных условиях. И действительно, взятый оператором неожиданный ракурс вниз на бальную залу, где неподвижно застыли Вивьен Ли и Кирон Мур, стоящие в противоток движению гостей, спешащих на ужин, говорит об отстраненности их от окружающих, что как чрезвычайно важное обстоятельство несколько раз подчеркнуто в тексте Толстого.

Крупный план Вивьен Ли, сменяющий общий, подчеркивает взволнованное дыхание Анны: ее обнаженный бюст вздымается против ее воли. И это движение подчеркнуто блеском бриллиантового ожерелья. Блеск украшения, однако, не затмевает в этот момент блеска глаз Вивьен Ли, так она смогла выразить бесовское начало, столь важное Толстому в формировании образа героини. Между Анной и Вронским продолжается ничего не значащий разговор о лошадях и скачках, начатый еще во время вальса. Но, как и у Толстого, за пустыми фразами скрывается та самая бездна, куда срывается героиня, давая зрителю возможность самому понять, что грань, отделяющая Анну от прошлой жизни, в этот момент пройдена.

Александр Зархи, сняв в 1967 году фильм «Анна Каренина» с Татьяной Самойловой в главной роли, выстроил все мизансцены бала на поведении княжны Кити в исполнении Анастасии Вертинской. Однако он так же, как и Дювивье, соединил сцену бала и встречу Анны и Вронского в прихожей дома Стивы, используя монтажное сопоставление с изображением свечи в зеркале.

Мизансцена мимолетной встречи Анны и Вронского также выстроена на двухуровневой основе, однако, в отличие от предыдущего фильма, Татьяна Самойлова создает принципиально иной образ Анны. Взгляд и мимика, говорят не просто о том, что она узнала сына своей недавней попутчицы. Соответственно режиссер и актриса в экранное мгновение ломают и перечеркивают сложную конструкцию, с трудом выстроенную Толстым, обеспечивающую безупречность Анны до ее встречи

с Вронским.

Буквальные его слова «страха чего-то»⁵⁴ подкреплены однозначным действием Анны, когда на бале она едва его узнает, так что Китти воспринимает это как нанесенную обиду и даже рефлексировать по этому поводу. Образ Анны при исполнении Самойловой сразу приобретает иное звучание. Героиня актрисы, присутствующая на бале, не появляется в кадре значительное время. Вплоть до того момента, когда взгляд Китти, отыскивающий Вронского, не находит его в паре с Анной.

Разговор гостей об Анне Аркадьевне Карениной решен режиссером таким образом, что зритель, видя, кто говорит, и слыша, что говорят, воспринимает эти реплики, как закадровую речь. Княжна Китти, обнаружив танцующих Каренину и Вронского, переживает сложную гамму эмоций, читаемых зрителем в пластике Вертинской, ее лице и действиях. Однако желание выразить это еще и через внешние проявления приводит к тому, что поведение Китти на балу выглядит достаточно скандально.

Следует отметить, что реакция гостей на ее метания по бальному залу, ее откровенно вызывающий взгляд остаются как будто незамеченными. Даже расталкивание гостей, преграждающих ей путь вверх по парадной лестнице, когда она инстинктивно хочет вырваться из мучающего ее кошмара, подчеркивается движением камеры, темпо-ритм которого ускоряется. В кадре мелькают лица Самойловой и Вертинской, лицо Василия Ланового, уже влюбленного в героиню романа.

Музыка вальса, убыстряясь, приближается к перестуку колес поезда, в купе которого открывает глаза задремавшая было Анна Каренина. Подобного рода монтажный стык в совокупности с эффектом зазеркальности, смещением пластов речи и изображения, порождает атмосферу кошмара, дает в совокупном восприятии ощущение сна.

Видения Анны, несмотря на подавляющее присутствие в кадре Китти, все-таки остаются видением Анны. Во сне она переносит на себя

⁵⁴ См.: Толстой, Л.Н. Анна Каренина : роман. / Л.Н.Толстой, — М. : Эксмо, 2011.

любовь Китти к Вронскому, о котором они говорили только что, и именно во сне испытывает мучительный кошмар осознания той роковой страсти, следы которой обнаружила в себе, случайно встретив Алексея Вронского в привратницкой брата.

Авторы фильма данным решением выводят сцену бала из реального пласта в мир грез и видений, превращая текст Толстого в иррациональное осмысление происходящих событий. Поскольку отсутствует явное и неоднозначное толкование, что это сон, а сама по себе конструкция основывается на сочетании тончайших признаков и полунамеков, реализуемых с помощью выразительных средств киноязыка, то и восприятие этой сцены как сцены видения Анны осуществляется на подсознательном уровне.

Авторы фильма, беря из романа лишь локальную, в основном событийную составляющую, и меняя по сути конкретное наполнение внутренними смыслами на совершенно другие, добиваются предельной концентрации напряжения драматургической конструкции всего фильма. Подобное видение героини программирует ее дальнейшую судьбу в сознании зрителей, вплоть до трагической развязки фильма, когда стук колес поезда повторит звук, прервавший кошмар Анны, и связанный для нее с избавлением.

Бернард Роуз, снимая в 1997 году очередной фильм «Анна Каренина», в отличие от предыдущих интерпретаций не связывает сцену бала с посещением Вронским дома Стивы. В его фильме этой сцене предшествует встреча Константина Левина с братом, что напрямую соотносится с текстом романа. Место локации московского бала Мешковых больше напоминает интерьеры парадных залов императорских дворцов Санкт-Петербурга.

Щедрая позолота, а главное, внутренняя архитектура дворца выдают ошибку художников фильма, однако следует учитывать, что для иностранного зрителя подобные нюансы, равно как и некое противостояние

прежней и новой столиц России, отчетливо прослеживающиеся в творчестве Толстого, является достаточно непринципиальным моментом.

Княжна Китти в сопровождении матери проходит длинную анфиладу слепящих роскошью парадных покоев, чтобы, войдя в не менее раззолоченный зал, провальсировать в паре с дирижером бала. Авторы фильма с небольшими купюрами сохраняют канву Толстого, вплоть до произносимых героями реплик. Анна Каренина, на этот раз в исполнении Софи Марсо, уже присутствует на балу, и в соответствии с текстом, дирижер, вальсируя, доставляет к ней княжну Китти⁵⁵.

Анна, замечая приближение Вронского, неожиданно соглашается на тур вальса, предложенный ей Корсунским. Через мгновение княжна Китти уже видит, как ее избранник танцует с ее же родственницей. В бальном зале под звуки вальса кружатся пары, среди которых выделяется черное платье Анны и белый китель Вронского. А еще через мгновение кадр крупного плана обрамляется рамкой, состоящей из двух позолоченных канделябров, внутри которой замыкается танцующая пара.

Отчаяние княжны Китти легко читается на лице актрисы, однако нюансы, обозначенные Толстым, не находят адекватного киновоплощения. Ничего того, о чем пишет Толстой, кроме жгучей ревности и отчаянной досады, ни лицо, ни, главное, действия княжны Китти не выражают. Софи Марсо воплощает образ бесовства на уровне совпадения внешнего облика типажа роковых женщин, что подчеркивают авторы фильма техническими средствами кинематографа.

Крупный план, поворот головы актрисы, ее взгляд на партнера, пока еще не прошло опьянение после танца, – все это можно истолковать как пробуждение бесовства ее натуры, но лишь в том случае, если зритель хорошо знаком с текстом романа. Да и сама сцена бала, выглядя красочно и повествовательно, достаточно верно передавая череду событий, описанных Толстым, не дает представления о происходящем вне контекста. Броские

⁵⁵ См.: Толстой, Л.Н. Анна Каренина : роман. / Л.Н.Толстой, — М. : Эксмо, 2011.

кинематографические приемы, такие как, к примеру, стремительный уход Анны по уже пустой анфиладе покоев вдаль от камеры и смена кадра на несущийся поезд в обратном направлении ее движения, выглядят очень кинематографично, но не более того.

Авторы фильма благодаря такому движению героинь по комнатам дворца, четко отмечают границы данной сцены как киноединицы, закольцовывая таким образом ее конструкцию, и находят визуальное решение для монтажного соединения со следующей сценой. Но в данном случае приемы киноязыка становятся способом подачи материала, а не средством художественной выразительности.

Невозможно соотнести направления движений княжны Китти и поезда, поскольку ни до, ни после они никоим образом не связаны. Равно как невозможно воспринимать удаление Анны и приближение поезда как образную конструкцию. Наоборот, поезд, как приближающийся роковой финал, должен миновать ее: ведь зритель видит, что она успела покинуть бал. Остановись кадр в момент, когда она стоит перед анфиладой парадных покоев, с достаточной статикой изображения, зритель успел бы вспомнить, когда, откуда и как шла княжна. И тогда кадр несущегося поезда мог бы стать образом, целиком и полностью передающим «дух» толстовского текста.

Фильм Сергея Соловьева «Анна Каренина» 2009 г. в интерпретации сцены бала явился сочетанием, с одной стороны, желания раскрыть замысел Толстого, а с другой – передать личностное отношение авторов к тексту произведения и его образному наполнению сквозь призму современного понимания осмысляемых Толстым законов жизни социума. В результате этого, в разговоре Анны и Китти о Вронском не к месту появляются флеш-беки первой встречи будущих любовников на вокзале. Каренина в исполнении Татьяны Друбич вспоминает того, о ком они говорили всю ночь в поезде с графиней.

Толстой подчеркивает, что речь шла о сыновьях и именно это им акцентируется. Учитывая материнские чувства, можно утверждать, что в

воспоминаниях Анны разговор в поезде был о Сереже, графиня же, несомненно, запомнила разговор о Вронском. Флеш-беки, используемые в фильме, говорят об обратном. Несомненно, что воспоминания о взгляде молодого человека преследуют Анну, и адюльтер во многом уже запрограммирован, следовательно, сцена бала, так необходимая у Толстого, уже не имеет смысла.

Бал в доме Мешковых именно тот рубеж, когда возникает любовное напряжение. Ни Каренина, ни Вронский еще до конца не осознают того чувства, которое вовлекает их в круговорот танца, еще сами они не видят и не чувствуют того, что уже заметила Китти. В фильме же Соловьева не только Анна думает о Вронском с момента их встречи, но и он появляется в зале с уже сформировавшимся желанием. Об этом свидетельствует тот факт, что реплика Корсунского о невозможности не танцевать сегодня, вложена в уста Вронского.

И если в романе Анна соглашается на танец, избегая его, то здесь она принимает протянутую Вронским руку. Сложно в такой ситуации назвать это другим словом, нежели свидание. Авторы фильма, однако, возвращают зрителя к литературному источнику. Всю первую часть сцены за кадром звучит текст Толстого в части, касающейся чувств княжны Китти, а во время танца Карениной и Вронского напрямую звучат уже ее мысли.

Все время сцены бала зрителя сопровождают слова Толстого, мало соотносящиеся с происходящим на экране. Несомненно, что попытка соединить прошлый век Толстого и нынешнее время Соловьева приводят к явному дисбалансу экранного произведения. Присутствие в кадре Юрия Башмета за дирижерским пультом – явное желание приблизить происходящее к действительности, сделать фильм узнаваемым и привлекательным с точки зрения кассовых сборов, на деле оборачивается ощущением маскарадности всего действия.

Несмотря на то, что сцена бала разыграна в интерьере XIX века, Татьяна Друбич воплощает современную даму, авторской волей

помещенную в систему ценностей Льва Толстого, что приводит к достаточно неловкому ощущению ее в образе Анны Карениной. Как пишет Л.Гинзбург: «Персонаж может предстать загадкой, может получить временную, ложную характеристику, но он — даже временно — не может быть нулевой величиной...»⁵⁶. Художественная составляющая киновоплощения в данном случае нивелируется искусственностью окружающей обстановки и невыдержанности атмосферы сцены, поскольку балансирование режиссера на грани литературного текста не дает возможности почувствовать ни дух Толстого, ни дух самого Соловьева...

Сценарий фильма «Анна Каренина» (реж. Джо Райт, 2012 г.) написал Том Стоппарт. Во многом это объясняет своеобразие стилистики фильма, которая напоминает театральную постановку. Однако кроме функциональности локационного пространства, говорить о существенном внедрении театральной эстетической системы в художественную ткань фильма не приходится.

Авторы фильма соблюдают канву романа, и сцену бала предваряет сцена возвращения Левина в деревню. Следует отметить, что именно благодаря развитию действия в интерьере театральных декораций и вспомогательных помещений, открытие задника сцены в бескрайние снежные просторы России, линия фильма, связанная с образом Левина, приобретает особое духовно-нравственное наполнение чистоты и внутренней свободы, что напрямую соотносится с его местом в романе, где образ Левина является альтер-эго писателя.

Монтажный переход к сцене бала выполнен не просто логично: взгляд Левина красноречиво создает в воображении зрителя образ его избранницы - княжны Китти. И совершенно естественно визуализацией ее образа начинается сцена бала. Мазурка и вальс заменены авторами хореографической стилизацией, когда танцующие пары руками совершают змееподобные движения, явственно отсылающие зрителя к обстоятельствам

⁵⁶ Гинзбург, Л.Я. О литературном герое. / Л.Я.Гинзбург. — Л.: Сов.писатель, 1979. С. 18

совершения первородного греха.

В фильме до минимума сокращен авторский текст, остается неизменным лишь основное действие – Анна, увидев Вронского, соглашается танцевать на балу с другим, лишь бы только не с ним. В данном случае это ее брат Стива. Толстой опустил движущие героями мотивировки, предоставив читателю самому вообразить, каким образом Анна согласилась стать партнершей в танце Вронского.

В фильме же, напротив, авторы посчитали необходимым детально проработать этот момент, что, кстати, дало возможность должным образом завершить конфликт, на котором ими выстроена сцена бала. Вронский шантажирует Анну угрозой покинуть бал, что стало бы ударом для надеющейся на предложение руки и сердца Китти. Кира Найтли, исполняющая роль Анны, соглашается на танец. Завораживающие змееподобные движения рук их пары пробуждают в них чувство страсти, зародившееся на вокзале. Объектив камеры следит за ними, а окружающие их пары, застыв в неподвижности, оживают и продолжают танцевать, как только их касается аура, создаваемая этой парой. Благодаря точно рассчитанным движениям статистов, на экране создается ощущение почти физического ее присутствия.

Динамика сцены, как практически и всего фильма, что является заслугой операторской работы, не дает возможности ни на секунду отвлечься от экрана. Взгляд зачарован происходящим движением, зритель непрестанно следит за актерами. Камера круговым движением следует за их танцем, фиксируя гостей бала на заднем плане. Граф Вронский в танце поднимает Анну, и в зале в пределах одного кадра остаются лишь они.

Все то, что вложено Толстым в мучительные мысли княжны Китти, авторы фильма смогли в мгновение воплотить на экране. Внутрикадровый монтаж позволил им объяснить зрителю все чувства Анны, Вронского, княжны Китти. Все то, что было важно показать Толстому в сцене бала, реализовано с использованием специфических средств кинематографа

достаточно полно и глубоко.

Наконец, финал сцены, его нет у Толстого, но в фильме, когда Анна замечает взгляд Китти и уступает ей свое место, должным образом завершается выстроенный локальный конфликт между Анной и Вронским. Она возвращает его той, ради кого согласилась с ним танцевать. Однако танец Вронского и Китти лишь жалкое подобие той феерии чувств, которая бушевала за мгновение до этого. Анна видит это, она отворачивается от юной пары к зеркальной двери, где в отражении на месте их проекции появляется несущейся на нее поезд. Неминуемая катастрофа становится не просто чувствуемой, а фактически зримо ощущаемой.

Что касается фильмов немого периода на основе романа «Анна Каренина» режиссеров М.Метра (1911г.); А.Капеллани (1912г.); В.Гардина (1914г.); Дж.Г.Эдвардса (1915г.); У.Фалена (1917г.) М.Гараша (1918г.); Фр.Цельника (1919г), то приходится констатировать, что воплощение текста Толстого сводилось к иллюстрации фабульных моментов, запечатленных на пленку.

Поскольку гений писателя в сюжетном наполнении преобразовывает мелодраматическую основу в глубокое драматическое произведение, само отсутствие развитой базы средств художественной выразительности являлось причиной невозможности воплощения литературных образов на экране.

В результате отсутствия сюжетного наполнения один из величайших романов мировой литературы превращался в мелодраматическую салонную пьесу про случившийся в свете адюльтер. Кинематографу потребовалось несколько десятков лет, чтобы, обобщая накапливаемый опыт, приступить в киноинтерпретациях романа не только к проникновению в авторский замысел, но, что существеннее, к использованию литературного материала в качестве средства художественной выразительности при создании нового уникального произведения искусства.

Выводы первой главы. На основе проведенного анализа теоретических исследований, касающихся вопросов воплощения сюжетно-образного ряда произведения, а также конкретных литературных текстов и произведений экранной культуры, можно прийти к выводу, что само явление реализации произведения одного вида искусства средствами другого является востребованным современной публикой.

Художественное произведение, в основе которого лежит произведение другого вида искусства, подчиняется законам той эстетической системы, средства выразительности которой были использованы при его создании. Это подразумевает, что новое произведение является самоценным вне зависимости от степени соответствия его исходному материалу.

Факт появления произведения искусства на основе сюжетно-образного ряда другого сопряжен с созданием нового уникального художественного поля, которое рождается в результате трансформации образа исходного произведения. Наоборот, воплощение на экране внешнего событийного пласта, при отсутствии внутреннего образного содержания, осуществляемого уникальными средствами выразительности того или иного искусства, превращает произведение в иллюстрацию изначальной фабулы.

Литературные образы обретают в другом искусстве иную жизнь в том случае, когда они не являются копией, иллюстрацией исходного образа, заиндевевшим слепком навсегда ушедшего времени. Раз и навсегда, казалось бы, запечатленный образ – будь это книга, живописное полотно или нотная тетрадь – обретают жизнь лишь в тот момент, когда о них вспоминают. Их жизнь зависит не столько от воли автора их создавших, сколько от воли случая, соединяющего их с читателем, слушателем, зрителем.

Художественное пространство, возникающее в этот момент, является сугубо уникальным в силу субъективности восприятия произведения. Образы, в том числе литературные, становятся мертвы сразу, как только оказываются запечатленными теми средствами, которые доступны художнику, и оживают лишь в тот момент, когда внедряются в

иное сознание, проецируясь через призму действительности на способность фантазировать конкретного человека. Справедливо отмечает И.Маневич: «именно литература, более чем какое-либо из других искусств, способна порождать в иной системе выразительных средств новое произведение, воплощающее образы и идею первоисточника»⁵⁷.

В силу владения авторами средствами выразительности, запечатленные в них образы способны генерировать художественное пространство вне зависимости от смены эпох, вероисповеданий или возраста аудитории. Ю.Лотман отмечает: «многообразие структурных связей внутри текста резко понижает самостоятельность отдельных входящих в него единиц и повышает коэффициент связанности текста»⁵⁸.

При создании кинопроизведения, в основе которого лежит тот или иной литературный материал, процесс носит схожий характер. В ходе прочтения в сознании автора фильма возникают определенные образы, которые он старается запечатлеть доступными ему средствами. Воплощение их на экране зависит от ряда обстоятельств, определяющим из которых становится специфичность видения литературного произведения. Интерес зрителя к подобного рода художественным фильмам заключается в желании увидеть запечатленным тот образ, который возник у него при прочтении книги. От этого же напрямую зависит оценочная характеристика произведения подавляющей массы зрителей.

Относительное совпадение видения с воплощением на экране становится прямо пропорционально успеху фильма у широкой аудитории. С точки зрения киноискусства процесс представляется более сложным. Е.Габрилович пишет: «чем глубже, сложнее, философичнее слово, тем тоньше, разнообразнее по своим связям с этим словом должен быть

⁵⁷ Маневич, И.М. Кино и литература. / И.М. Маневич. – М., Искусство, 1966. С. 14

⁵⁸ Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. / Ю.М.Лотман. – М.: Языки русской культуры, 1999. С. 63

зрительный ряд»⁵⁹.

Воплощенные на экране литературные образы при переходе в другую образную систему становятся средством воплощения, создавая новое уникальное видение. Идентичность, равно как и идентификация с исходным материалом, приобретает второстепенное значение.

⁵⁹ Габрилович, Е.И. Кино и литература. / Е.И. Габрилович. — М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1965. С. 45

Глава 2.

Экранная интерпретация сюжетно-образного ряда текста драмы

Структура и средства художественной выразительности театрального искусства являются наиболее близкими по своей природе к произведениям кинематографа. Помимо «звучащего слова» театральное искусство располагает таким языковым инструментарием, как образы героев, созданные актерами; образы характера, реализующиеся посредством драматургии; музыкальное, сценическое, художественное решение пространства сцены. Этот набор средств позволяет зрителю представить сценическую реальность пьесы на основе концептуальных мотивов реализации художественного поля произведения.

Однако на деле происходит серьезное изменение смысловых, художественных аспектов исходного произведения и его экранного воплощения.

Для анализа реализации в аудио-визуальных образах сюжетно-образного ряда драматических произведений взяты две пьесы: «Трамвай «Желание» Теннесси Уильямса и «Трехгрошовая опера» Бертольта Брехта, а также снятые на их основе фильмы Элиа Казана и Георга В. Пабста.

Выбор данных произведений обусловлен рядом обстоятельств. Прежде всего это значительная близость экранного текста к оригиналу; отсутствие существенного временного разрыва между моментами создания произведений; сохранение жанровых, стилистических решений; а также реализация на экране заявленных драматургами тем и идей. Данные принципы отбора дают возможность выявить характерные отличия, возникающие при переводе сюжетно-образного ряда из театральной эстетической системы в кинематографическую. Их обобщение выявит те закономерности, которые проявляются при воплощении на экране литературных произведений.

2.1. Т.Уильямс «Трамвай «Желание» и фильм Э.Казана.

Показателен в данном случае пример снятого в 1951 г. фильма «Трамвай «Желание» режиссера Э.Казана по пьесе 1947 г. Т.Уильямса. Анализ этих произведений позволяет выявить общие особенности и закономерности воплощения произведения драматургии в художественных экранных образах. Элиа Казан был не только режиссером экранной интерпретации фильма, но и режиссером бродвейской постановки пьесы. Это, в частности, может говорить о глубоком понимании особенностей реализации одних и тех же художественных образов в условиях существования произведения в различных видах искусства.

Действие пьесы разворачивается в промышленном Нью-Орлеане, куда к своей сестре приезжает Бланш Дюбуа. Чтобы попасть на улицу Елисейские поля, ей нужно было проехать на трамвае «Желание», а потом еще шесть кварталов на трамвае «Кладбище». Чрезвычайно символический набор названий, особенно после того, когда зрителям становятся известны все обстоятельства ее жизни. Сейчас же за этой последовательностью названий транспортных средств чувствуется лишь то, что пьеса ничем хорошим не кончится, она не будет ни мелодрамой, ни уж тем более комедией.

Бланш Дюбуа предстает перед зрителями в элегантном белом жакете в талию, белой шляпе и белых перчатках, таким образом, будто рабочую окраину городка случайно проездом посещает великосветская дива. С пренебрежением она осматривает квартиру своей сестры, с ужасом и содроганием видит окружающую ее жизнь. Уильямс сгущает краски, описывая трущобы, в которых вынуждена существовать сестра Бланш Стелла и ее муж Стенли Ковальски.

Шаг за шагом вырисовывается реальная расстановка сил. С одной стороны, отпрыски элиты южных плантаторов, с другой – рабочие местного

завода. Гражданская война Севера и Юга, не прекратившаяся ни на мгновение. Стенли и Бланш предстоит в который раз схлестнуться на поле брани, отстаивая свои кровные интересы. А полем брани станет маленькая квартирка на окраине Нью-Орлеана.

Бланш Дюбуа - аристократка крови, воспитания, морали и нравственности. К сожалению, усадьба «Мечта» потеряна для нее. Бланш винит в этом те смерти, которые пронесли над усадьбой, обескровив и опустошив ее. Однако, это та причина, которая удовлетворяет Стеллу, да и Стенли в какой-то мере. Зритель, поднимающийся над ситуацией, видит куда более широко. Один господствующий уклад замещается другим. На смену хозяевам плантаций идут рабочие промышленных предприятий - Стенли Ковальски.

Циничный, уверенный в себе, его честолюбивые устремления не простираются дальше игры в покер, бросания шаров, да вкусной выпивки и еды. Его животные инстинкты вполне удовлетворяет жена, ставшая заложницей его сильных рук. Характерно, что ни разу за все время действия пьесы он ничего не говорит о своей мечте. Его мечта — это ребенок, которого родит Стелла.

Вполне достойное желание, но никак не мечта. Название усадьбы, принадлежавшей Дюбуа – метафора, проходящая через всю пьесу. «Мечта» как материальное физическое воплощение безбедного существования, позволяющее ее обитателям достойно существовать в рамках принятого в их среде образа жизни. И Мечта, как состояние души, когда ощущение духовного богатства обманчиво надеется быть превращено в звонкую наличность. Стенли же и его окружение ориентированы жить на те средства, которые есть в их распоряжении.

Амбициозность Бланш, подкрепленная лишь уверенностью в своей исключительности, выводит Стенли из себя каждый раз, когда ее реакция соотносится с далеким прошлым. Наполненная паром ванная или поэтичное сравнение огоньков свечи с глазами будущего ребенка действуют на Стенли

таким образом, что он не в силах сдержаться от крайней степени раздражения. Однако каждый раз их стычки находятся в рамках совместного существования. Уильямс снижает пафос гражданской войны до уровня межличностных, отношений понятных на бытовом уровне.

Пьеса выстроена таким образом, что главными героями являются Бланш и Стенли. Стелла и Митч выводятся автором на второй план, и их функция заключается в правильном оттенении основных персонажей.

Впервые Стенли появляется на сцене в образе харизматичного самца, принося с «охоты» кусок свежего мяса и милостиво разрешающего Стелле понаблюдать за их играми. Спустя мгновение явление на этом же месте Бланш - недоразумение, подчеркнутое самим автором в ремарке. Пройдет еще несколько минут, и они впервые встретятся друг с другом, однако за это время драматург выстраивает симпатии зрителей согласно нравственно-ценностной оси «Север» - «Юг».

На положительно-брутальный образ Стенли накладывается подозрение в алкоголизме экзальтированной Бланш. Зрители, исповедующие догмы северян, воспринимают его с позиции наделения характерными чертами своего сообщества, оппозиционного к представителям элиты первой волны иммигрантов. Страстный, полный обиды на Стеллу импульсивный монолог о смертях в «Мечте» становится основой идентификации образа Бланш, той частью публики, кому близка ее ностальгия и вера, кто находится на близком с ней уровне интеллектуально-духовного развития, кто в ее алкоголизме видит спасительное лекарство от неврастения.

Уильямс раскалывает зрительный зал на два лагеря, однако до той поры, пока зрители находятся в состоянии невозможности социально обозначить свою позицию, они объединены в своем согласном состоянии восприятия пьесы с позиции близкой им системы мироощущения. По мере развития действия драматург наделяет образы персонажей отрицательными чертами, однако каждый новый штрих является логичным продолжением обозначенного характера героя.

И Стенли, и Бланш в равной мере совершают трансформацию образа, оставаясь в рамках, намеченных в начале произведения. Уильямс от сцены к сцене открывает перед зрителями вторую сторону образов своих героев. Ежесекундно заботящийся о благосостоянии своей семьи Стенли превращается в деспота, который способен не только к рукоприкладству, об этом по ряду косвенных обстоятельств можно было догадаться и до пьяного дебоша после покерной ночи.

В последующих картинах мы видим, что он может целенаправленно, с садистской методичностью доводить Бланш, нащупав ее слабые стороны. Он не останавливается ни перед сбором сплетен, ни перед распространением слухов, он, унижая, уничтожает ее человеческое достоинство, веру в людей, надежду на лучшее, пользуясь тем, что ее «Мечта» уже потеряна навсегда.

С другой стороны, и Бланш выглядит не только рафинированной барышней, которая воспринимает этот мир как жестокую данность, с которой ей предстоит мириться, но по мере развития сюжета в ее поступках все отчетливее проявляется стремление подчинить окружающих своему влиянию.

Она бесцеремонно вмешивается во взаимоотношения Стеллы и Стенли. Пользуясь авторитетом и влиянием старшей сестры, настраивая ту против мужа. И это не выглядит обоснованным, поскольку Бланш, еще не будучи знакома со Стенли, до обстоятельств, которыми закончилась покерная ночь, в первой же своей сцене со Стеллой пытается упрекнуть ее в несоответствии друг другу их семейной пары. Что уж говорить о спонтанно разработанном плане, когда мимолетно виденный ее бывший одноклассник Шеп Хантли становится вдруг центральной фигурой ее финансового благополучия.

Бланш давит на Стеллу с целью бросить все, уехать из Нью-Орлеана, словно тот уже перечислил определенные средства на ее банковский счет. Потом во время развития их отношений с Митчем, зритель

видит, как одна ложь накладывается на другую. Чего только стоит сцена, когда она, поджидая Митча, жадно набрасывается на юношу, собирающего пожертвования.

Ее сексуальная распушенность складывается в шокирующую картину, резко контрастирующую с романтикой возникающей любви двух одиноких сердец. Робкое оправдание Уильямсом ее образа жизни сильнейшей психологической травмой, чувством вины, которое она пытается задавить в себе, – расколотый зрительный зал трактует в зависимости от своего изначального отношения к ней.

Для какой-то его части неосторожное слово, брошенное ею в адрес легкоранимого поэта нетрадиционной сексуальной ориентации по недоразумению ставшим ее мужем, – своего рода тяжкий крест и изломанная судьба. Для другой же части публики это известная сказка дамы полусвета, оправдывающейся перед очередным клиентом в том, что не он у нее, увы, первый.

Наконец, в кульминационной сцене пьесы, сцене, когда Стенли возвращается из роддома, оба героя остаются наедине. И Бланш и Стенли назначили это свидание еще во время своего первого диалога. Сексуальное напряжение, установившееся между ними, чувствовалось в каждом их действии и поступке, будь то скрытая ревность со стороны Стенли, или прикрываемое шуткой кокетство Бланш.

Недоразумения, возникающие в результате необходимости скрывать от себя и окружающих истинные мотивы своего отношения друг к другу, приводят к тому, что они вступают в эту сцену в состоянии жесточайшей конфронтации. Пожалуй, лишь возможность высказать все свои претензии без обвиняков могла бы помочь им разрешить создавшееся положение войны. Однако и один и другая из всех сил стараются усугубить и без того взрывоопасную ситуацию. Пренебрежение мнением другого и накопившаяся за время совместного проживания злоба, в конце концов, приводит к развязке пьесы.

Своего рода нравственная смерть Бланш в следующей финальной сцене реализуется Уильямсом в виде ее сумасшествия. Уильямс выводит на сцену всех действующих лиц. Характерно, что покерная ночь происходит теперь днем. Стенли и Митч играют в карты и процесс их участия в игре отражает не только их душевное состояние, но и реакцию самого Уильямса на произошедшее. Участники жестокой драмы разделены автором по половому признаку занавеской, которая весь спектакль разделяла два противоборствующих мира.

Однако, например, соседка Ковальских Юнис, находящаяся рядом со Стеллой, вопреки женской солидарности становится на позицию примирения Стеллы с поступком Стенли. В то же время в напряжении Митча во время игры чувствуется его сочувствие Бланш и крайняя степень осуждения Стенли. Его душевное напряжение резко контрастирует с поведением Стенли, который ни на секунду не выдает своего волнения. Система выдвинутых Уильямсом обвинений в адрес главных героев доводит зрителя до состояния шекспировского «чума на оба ваши дома».

Сочувствия к Бланш, несмотря на обстоятельства насилия, практически невозможно добиться вследствие дискредитации образа. Идентичность ее как представителя гибнущего класса отторгается ввиду несоответствия нравственному идеалу. Также обстоят дела и с образом Стенли.

Для разрешения конфликта Уильямс вынужден ввести в действие третью силу, на которую возлагается функция реализации беспристрастного исполнителя воли обстоятельств. Нахождение героев в состоянии непримиримой вражды возможно разрешить двумя путями. Путь первый – сознательное отчуждение части претензий в обмен на реализацию своих прав на комфортное существование. Второй путь – устранение препятствия, являющегося угрозой осуществления жизненных принципов.

Поскольку подобный конфликт является неразрешимым в рамках бытовых обстоятельств, а герои не подразумевают наличия у них стремления

решить ситуацию в рамках социально-нравственного поля, Уильямс вынужден пойти на физическое устранение из среды обитания силу, которая несет в себе угрозу катастрофы сложившегося миропорядка.

Подчеркнутый в авторских ремарках безличный вид врача и надзирательницы говорят о том, что эта третья сила является какой-то надконфронтационной структурой, реализующей функцию внешнего воздействия на конфликтующие стороны.

Сломленный дух Бланш вынуждает ее подчиняться воле этой третьей силы. Уильямс обеспечивает ее физическое устранение, но, к сожалению, в финале пьесы нет необходимых условий для разрешения конфликта гражданской войны. Победа одной из сторон не говорит о создании необходимых условий для сосуществования двух разнополярных сил общества.

Финальная сцена оставляет конфликт неразрешенным, позволяя консолидировать публику по принципу неприятия несправедливости. Зрители воспринимают разворачивающиеся события с точки зрения переживания за судьбу героини, исходят из гуманистических представлений о категориях добра и зла. В их памяти остается незаслуженное препровождение Бланш в сумасшедший дом и горький плач Стеллы, оплакивающей уже несуществующую для нее сестру. Однако Стенли стоит возле нее на коленях, и его рука ласкает ее эрогенные зоны, проникнув под блузку. Авторская ремарка гласит, что «ее плач, уже сладкие слезы». Значит участники драмы, в отличие от зрителей, уже забыли те события, которые развернулись здесь мгновение тому назад, и в их судьбе ничто не изменилось. Практически герои находятся в том же самом состоянии, что и в начале пьесы. Все перипетии, через которые они прошли, остались внутри пьесы.

Если рассматривать авторскую позицию на основании квалификации отношения к героям по оси «преступление-наказание», то, видимо, приходится признать, что Уильямс становится на позицию Стенли,

наказывая Бланш. Однако, в то же время он делает все возможное для того, чтобы симпатии зрителей были на ее стороне. Неразрешимость конфликта требует от автора подобного рода неоднозначности в разрешении противостояния, когда ни одна из сторон не способна одержать убедительной победы.

Режиссер Элиа Казан снял фильм «Трамвай «Желание» по пьесе и сценарию Теннесси Уильямса. В фильме были заняты актеры, игравшие в бродвейском спектакле, за исключением звезды мирового кинематографа Вивьен Ли. Для нее роль Бланш Дюбуа также была знакома, поскольку она играла в спектакле, поставленном по этой пьесе в Лондоне Л. Оливье. Однако, учитывая тот факт, что ее участие в фильме обеспечивало повышенные сборов, режиссером были предприняты меры для увеличения значимости роли Бланш по отношению к другим персонажам.

Кинематографическое воплощение литературной основы потребовало от режиссера целого ряда изменений исходного текста. В отличие от пьесы, в фильме Бланш Дюбуа появляется в кадре сразу же после титров, занимая доминирующее положение. Стенли в исполнении Марлона Брандо появляется лишь в момент встречи их после своего возвращения из боулинга. Во время потасовки в боулинге практически невозможно разглядеть, кто из дерущихся мужчин Стенли, настолько далеко находится камера и так кратковременен кадр.

Все это время на экране властвует Вивьен Ли. Она уже не в белом костюме, не в жемчугах, одна единственная деталь сохранена автором – перчатки, которые подчеркивают характерный жест Бланш, прописанный Уильямсом в ремарках: согнутая в кулак рука прижимается костяшками пальцев к губам.

Этот жест Бланш появляется в пьесе ближе к концу, когда Уильямсу становится важно показать крайнюю степень ее психического расстройства. В фильме же, как можно видеть, этот жест становится характерной чертой образа с самого начала картины.

Появление Бланш на вокзале во втором кадре фильма из клубов паровозного пара, выглядит очень эффектно с точки зрения ее представления. Но внесенное дополнение в виде расширения пространственного поля фильма и распространение его на весь Нью-Орлеан, несколько раз подчеркнутого панорамой города, предполагает существенное переосмысление событий, которым предстоит произойти.

В фильме путь до дома сестры Бланш озвучивает молодому моряку, в то время как в пьесе названия трамваев звучат уже возле дома на Елисейских полях. То есть пьеса разворачивается в условиях неизбежности, поскольку она уже прошла путь «желание» - «кладбище», в фильме же ей только предстоит его пройти. И это – выбор героини, которая сознательно осуществляет движение по метафорической траектории. Введенный эпизодический персонаж моряка коррелируется с юношей, собирающим пожертвования, поцелуй с которым является подтверждением ее небезупречного поведения, озвученного Стенли. Это в его устах может показаться ложью, но в то же время обозначает причину ее скандального ухода из школы.

Средства кинематографа предоставляют авторам возможность расширить пространство действия. Так, важный первый диалог Бланш и Стеллы начинается в боулинге и заканчивается в квартире Ковальски. В результате в фильме образ Бланш выглядит несколько иначе. Если в пьесе, когда она остается одна в комнате, Бланш рыщет по полкам в поисках выпивки, то в фильме это отсутствует и остается лишь иллюстрация диалога о том, что она не стала пьяницей.

С одной стороны, целенаправленные поиски спиртного, с другой – естественный разговор в баре. Режиссер в отличие от драматурга снимает с Бланш подозрения в алкоголизме, соответственным образом облагораживает образ. Так же действует и одновременное появление сестер в квартире во время разговора. Если в пьесе Бланш, попадая в квартиру, испытывает состояние шока от условий, в которых проживает сестра, то в фильме ее

оценка обстановки нивелируется за счет того, что звучит вскользь, просто как замечание.

В пьесе резкий диссонанс, вызванный ее комментариями по поводу квартиры сначала Юнис, а потом Стелле, становится основой идентификации ее как представителя совершенного другого класса. В фильме это выглядит так, словно она страдает легкой неадекватностью оценки окружающих обстоятельств. Возникает ощущение, подчеркнутое словами героини о ее нервном расстройстве, что она существует в иной реальности, созданной ее воображением.

Авторы фильма изначально закладывают тем самым совершенно иные мотивировки возникновения драматургической коллизии, оставаясь в рамках фабулы, определенной пьесой. Происходящее на экране уже не создает ощущения разворачивающейся гражданской войны, а напоминает экзистенциальные исследования человеческой личности.

Квартира Ковальски, как и в пьесе, представляет собой двухэтажный дом, верхний этаж которого занимают Юнис и Стив. Однако сценическая функциональность квартиры, описываемой Уильямсом, приобретает в фильме зримые черты вполне конкретной жизненной цитадели – строение из потемневшего камня, защищенное внутренним двориком с массивной оградой.

Во время разговора Стеллы и Бланш возникает ощущение абсолютной незащищенности из-за того, что в проемах дверей появляются случайные прохожие. Чем напряженнее становится разговор, тем явственнее проявляется желание героев обеспечить себе защиту. Визуализация этого достигается тем, что происходит закрытие ставень и жалюзи на дверях и окнах. Герои стремятся оградить себя от окружающего мира, закрыться и уйти в себя, но в силу определенных привычек сделать им это не удастся, поскольку жизнь в Нью-Орлеане выстроена таким образом, что все происходит на виду у всех. Это в конечном итоге и становится причиной того, что слухи о жизни Бланш доходят и сюда.

Бланш же, напротив, стремится как можно сильнее уйти в полутень, в надежде, с одной стороны, скрыть следы времени на своем лице, с другой – избежать жестокости окружающего мира, оставшись наедине с собой.

Сценарий фильма выстроен вокруг образа, создаваемого Вивьен Ли. Весь остальной актерский ансамбль вынужден на время уйти в тень. За счет этого страдает образ Стенли, поскольку продолжительное отсутствие его на экране делает невозможной реализацию их паритетности, заложенной в пьесе. Когда Марлон Брандо впервые появляется на экране, благодаря присущей актеру сексуальности, часть заложенной драматургом харизматичности образа ему удастся передать. Но напрочь ускользает от внимания тот факт, что в этой семье он является доминантой. Появление Бланш и Стеллы, их общие воспоминания, воспитание и система ценностей, делают их образы схожими между собой. Поэтому зависимое положение Стеллы от Стенли выглядит в фильме своего рода несправедливостью, несмотря на подчеркнутые несколько раз сильные чувства, которые она питает к нему. Заявленное в пьесе в нескольких начальных репликах Стенли его независимое положение, привычка брать ответственность на себя, материальное обеспечение жены и дома в фильме заявляется вскользь и не становится основой идентификации образа.

Таким образом, за счет расширения художественного пространства фильма по сравнению с пьесой, меняется гражданско-философский ракурс осмысления описываемых авторами событий. Пьеса, создаваемая на основе материала внутриамериканской действительности, при кинематографическом воплощении подразумевает необходимость восхождения до уровня синтеза проблем на понятном и доступном в мировом прокате киноязыке.

Исходя из этого, становится понятно желание авторов фильма сместить акцент с наследия гражданской войны на проблематику, понятную не только в Новом, но и Старом свете.

Стремительное изменение после Второй мировой войны системы ценностей в Америке и Европе нашло свое отражение в фильме.

Центральной фигурой действия становится Бланш и ее существование в этом меняющемся мире. Она не выдерживает динамики изменения происходящих процессов и вынуждена искать спасения там, где его в принципе не может существовать. Ее сознание раскалывается, и часть его существует в ином мире, где находят себе место отголоски прежнего миропорядка и некоторые новые тенденции, трансформированные в соответствии с ее системой восприятия действительности. Бланш осознает, что она стоит на краю гибели, именно поэтому приезжает к сестре, в надежде обрести здесь покой и счастье.

Однако Стелла, в отличие от нее оказалась более способной к адаптации в новых реалиях. Связано ли это с разницей в возрасте или же с фактом отъезда ее из усадьбы и утратой связи с корнями, в рамках осмысления фильма становится неважно. Для Бланш видеть свою сестру в инородном пространстве становится прогрессирующим фактом в развитии ее душевного и психического расстройства. Чем активней происходит ее интеграция в семью Ковальски, тем сильнее раскол сознания.

В конечном итоге она абсолютно теряет способность правильно ориентироваться в окружающей действительности, путая ее с созданной иллюзией. В первой трети картины авторы стараются выстроить восприятие ее публикой на основании эмоции жалости к образу Бланш. Но чем дальше разворачиваются события, тем труднее сохранить создаваемое ими отношение к главной героине.

Фабула пьесы и выстраиваемая Вивьен Ли роль входят в состояние конфронтации, поскольку дискредитация ее моральных качеств, заложенная Уильямсом, подразумевает отторжение симпатии к ней со стороны зрителей, несмотря на тот ореол, который активно привносит в образ выбор актрисы. В случае дискредитации образа Бланш авторам фильма грозит потеря идентификации зрителями персонажа, а вследствие этого потеря публики.

Для предотвращения нежелательных последствий они предпринимают ряд шагов для изменения складывающегося положения. Из

числа персонажей данную функцию можно возложить на персонажей второго плана Стеллу или Митча. По ряду причин Митч в развитии отношений с Бланш оказывается легковверен, поэтому его образ не является выигрышным с этой точки зрения. Что касается Стеллы, то трудно найти более подходящий вариант.

Реализация этого принципа происходит в тот момент, пока образ Бланш в исполнении Вивьен Ли еще не до конца дискредитирован. Переключение объекта зрительского внимания происходит на образ Стеллы, которой в пьесе отводится явно статичная роль. Бланш Дюбуа в восприятии сцены покерной ночи выглядит все еще положительной героиней, в результате снятия авторами фильма подозрения в алкоголизме, а иные обстоятельства ее прошлой жизни зрителям пока неизвестны.

Таким образом, переключение идентичности персонажа осуществляется в самый подходящий момент. Через несколько сцен начнутся ее романтические отношения с Митчем, а вместе с ними и ложь, с помощью которой она будет соблазнять приятеля Стенли. С другой стороны, зрители привыкли видеть Стеллу в кадре. Она принимает участие в каждой сцене, за исключением лишь первоначальных кадров. Ее внешность, манера поведения, беременность и зависимое положение от Стенли являются достаточными основаниями для возникновения по отношению к ней чувства жалости.

Однако жалость, как и любая другая эмоция, ведущая к идентификации зрителя с персонажем, действует ограниченное время и постоянно требует совершения по отношению к герою актов, вызывающих эмоциональную реакцию зрителей. Находясь в жестких фабульных рамках пьесы, авторы фильма применяют более действенный метод достижения зрительской идентификации с помощью использования возможностей субъективной камеры. Технология, предоставляемая кинематографом, позволила авторам снять сцену покерной ночи, значительно отличной от того, как она выглядит при постановке в театре.

Возможность локализовать пространство, где происходит развитие события первой встречи Бланш и Митча, от участников покерной игры, куда лишь время от времени врывается взбешённый Стенли, позволила внести в начало их отношений большую долю романтизма. Соответственно более тщательная проработка сцены внесла и максимум замотивированности в эмоциональный взрыв Стенли.

Важным представляется применение в этой связи метода обеспечения зрительского соучастия в судьбе персонажа. Покерная ночь завершается тем, что Стенли приходит в себя и обнаруживает, что Стеллы нет. Остается неизвестно были ли в прошлом подобные инциденты, но он звонит именно Юнис. Затем следует его крик под окнами: «Эй! Стелла...» Во время крика на экране можно видеть Стенли. На нем мокрая майка, порванная в рукаве, и находится он в мрачноватом, особенно сейчас ночью, внутреннем двореке их дома.

Стелла появляется на лестничной площадке верхнего этажа. Камера близко берет ее глаза. В следующем кадре камера, следуя за движением Стеллы по лестнице, перемещается влево и опускается вниз. Спираль лестницы замыкается в круг, внизу которого стоит Стенли. Однако его облик и окружающая обстановка существенным образом изменились.

Дворик пронизывает лунный свет от чего от прутьев решетки ложится геометрически правильная тень. Кажется, что он вымощен камнем. Непонятное сооружение правее от Стенли приобретает очертания скульптуры. Однако самая сильная метаморфоза происходит со Стенли. Порванная футболка, оставаясь целой на левом плече, обнажает правое, а ткань образует прямую линию так, будто это римская туника. Мокрые волосы Брандо лежат на лбу, напоминая прически римских скульптур. Дворик выглядит ареной, на которой стоит поверженный раб-гладиатор.

Сменяется кадр. Стенли видит, как по лестнице, держась за перила, величаво спускается Стелла. Новый кадр. Римский гладиатор падает на колени, ожидая своей участи. Далее следуют объективное изображение –

Стелла подходит к Стенли и падает на его плечи. Он поднимается с колен вместе с ней и уносит ее в квартиру. Камера снимает их сквозь кованые элементы лестничной конструкции, стилизованные под лавровые ветви.

Действие фильма разворачивается в соответствии с тем, что за происходящим на экране зритель наблюдает с точки зрения Стеллы. Таким образом обеспечивается прямое участие зрителя в предлагаемых автором обстоятельствах. В дальнейшем фильм, повторяя фабульные события пьесы, в результате смещения точки зрения приобретает иное сюжетное наполнение. Разворачивающиеся отношения между Бланш и Митчем воспринимаются с позиции разрешения обстоятельств Стеллы.

Она становится ориентирующим персонажем, на которого зритель возлагает свои ожидания, связанные с разрешением конфликтных отношений между Стенли и Бланш, а также вероятную возможность переезда Бланш к Митчу и освобождения Стеллы от соседства сестры, поскольку перенесенное из пьесы сексуальное напряжение существует и в фильме между Стенли и Бланш. Образ Стеллы приобретает ярко выраженные положительные черты благодаря акцентированию авторами фильма желания Стеллы примирить родственников между собой и обеспечить счастливую семейную жизнь сестры и Митча.

Авторы подчеркивают доминирование Вивьен Ли на экране и на протяжении последних двух третей картины, отдавая должное зрительскому желанию видеть на экране звезду, однако на деле смещают систему ориентиров. Несмотря на то, что образ Бланш из плоскости восприятия негативных аспектов ее социального поведения доведен авторами до состояния страдания и подсознательной самозащиты от окружающего мира, восприятие ее образа происходит с позиции Стеллы, для которой она является сестрой и близким человеком.

Следовательно, взгляд зрителя на нее глазами Стеллы позволяет оценивать происходящее посредством отраженного восприятия, через преломление падения и нравственной смерти персонажа, связанного со

зрителем родственными узами, возводя персонификацию образа до уровня семейных отношений, а в некоторых случаях бессознательной интеграции себя в обстоятельства фильма.

Восприятие образов Бланш и Стенли, развитие в сторону обострения их конфликта трактуются так, словно происходящее осуществляется таким образом, что любой вариант его разрешения напрямую касается личного состояния счастья либо несчастья сидящего в зале зрителя. Вносимые по ходу разворачивания сюжета осложнения, дискредитирующие образ Бланш или Стенли, вызывают скорее чувства боли и огорчения, нежели осуждения со стороны. Желание ли Бланш разрушить мир Стеллы, звучащий ли мотив польки, останавливаемый лишь после звука выстрела, методичное ли унижение Бланш, или поцелуй ее с мальчиком, – все это становится критерием, на основе которого вырабатывается отношение к героям через призму соотнесения происходящего с теми случаями, которые происходили может быть в жизни самого зрителя.

В отличие от пьесы авторы фильма разделяют места действия сцен, в которых происходит развитие взаимоотношений Бланш и Митча. Сцена их свидания происходит на веранде танцевального клуба. Полная томной неги и одухотворенная страданием Бланш достаточно легко одерживает победу над Митчем. Однако, имея в виду серьезные отношения, удерживается от близких с ним отношений. Зрителю становится известна ее печальная судьба и ее рассказ не может не вызвать сочувствия. Видимо, авторы фильма сознательно не идут на такой выигрышный в данном случае вариант, как возможность посредством параллельного монтажа внести контрапунктурно элементы расследования, производимого Стенли.

Для них важно, что зритель, как и в пьесе узнает тайны ее прошлой жизни сначала из уст Бланш, а уже потом ту правду, которую считает нужным озвучить Стенли. Съемки этой сцены осуществлены в открытом пространстве, что привносит в визуальную составляющую фильма

определенную легкость и воздушность атмосферы, недостающие фильму в других сценах.

Сцена же их объяснения, как и в пьесе, происходит в квартире Ковальски. В пьесе само место действия обеспечивает определенную корреляцию этих сцен между собой, позволяя соотнести весь трагизм происходящего сейчас с ощущением возможного счастья двух одиноких сердец. Китайский фонарик, галантно повешенный Митчем во время их первой встречи на голую лампочку, был им же безжалостно сорван.

В свете использованного приема идентификации образа посредством работы субъективной камеры по отношению к Стелле, было бы уместно ожидать этого и здесь, в случае Митча. Однако, этого не происходит, в каждом кадре сцены оба персонажа присутствуют. Даже когда камера концентрируется на лице Бланш, в кадре есть хотя бы часть плеча Митча. Это объясняется тем, что, во-первых, Митч не является к этому времени однозначно положительным персонажем и, во-вторых, объект идентификации – Стелла – не утерян.

Прозвучавшее из уст Бланш подтверждение слов Стенли ставит крест на продолжение их отношений. В сердцах зрителей есть определенная жалость к Митчу, но она сознательно обрывается Уильямсом в тот момент, когда Митч хочет воспользоваться репутацией Бланш в своих целях. Поднятый ею крик заставляет его ретироваться, оставив китайский фонарик там куда он им был отброшен.

Помимо китайского фонарика, несущего в себе определенную смысловую нагрузку при реализации линии Бланш-Митч, еще одна деталь, существующая на протяжении всего фильма, соотносится с линией самой Бланш. Речь идет о зеркале в массивной бронзовой раме.

Практически все напряженные моменты в ее отношениях с героями решаются режиссером таким образом, что в кадре присутствует это зеркало, и очень часто не она, а ее отражение участвует в сцене. Подобный взгляд из зазеркалья олицетворяет практически полный уход Бланш в систему ее

личностных персонификаций окружающей действительности, вплоть до состояния растворения ее социальных связей в пространстве выстроенной сознанием акоммуникативной среды. В пьесе Уильямса ее крик: «Пожар... Пожар...» растворяется в пустоте, в фильме же введенный авторами образ Нью-Орлеана принуждает их проявиться в облике полицейского, который, с одной стороны, является предвестником появления третьей силы в лице врача и надзирателя, а с другой – становится катализатором необратимости процесса ее окончательного ухода из реальности.

Уже упоминалось, что жест Бланш, когда она прижимает к губам костяшки сжатого кулака, соотносимый Уильямсом с финальной частью пьесы, введен авторами фильма в самое начало, для осуществления характеристики душевного состояния Бланш. В кульминационной сцене фильма используются стилистические изменения визуального изображения, подчеркивающее прогрессирующее развитие ее болезненного состояния.

Перед возвратившимся из роддома Стенли она предстает в образе царицы, появляющейся в дымке некоего ореола, достигнутого едва уловимым ощущением зыбкости окружающей ее атмосферы от сверкающих алмазов величественной диадемы, на деле являющихся рейнскими камушками. Она существует во вполне определенном сказочном пространстве, которое уже само диктует ей правила поведения. Словно об этом пишут Ю.Лотман и Ю.Цивьян в книге «Диалог с экраном»: «целым набором языков, позволяющих воссоздавать предельно полный образ реальности»⁶⁰

На разворачивающиеся события зритель смотрит глазами отсутствующего персонажа, поскольку разыгрываемая сцена является логичным продолжением той ситуации, которая сформировалась во время праздничного ужина. Бланш по-прежнему воспринимает Стенли как объект сексуального вожделения, но взятая ею на себя роль подразумевает восхищение окружающих.

⁶⁰ Лотман, Ю.М., Цивьян, Ю.Г. Диалог с экраном. / Ю.М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1994. С. 144

Своим прямым действием, являющимся следствием душевного расстройства, она провоцирует Стенли к акту насилия. Авторы фильма находят адекватный кинематографический образ, в виде разбитого зеркала, чтобы с его помощью заменить сцену насилия на более емкое изображение происходящей с Бланш катастрофы.

Уильямс использует метафору изнасилования как акт победы жизненных ценностей Стенли на животном уровне. В фильме же расколотое зеркало олицетворяет собой уничтожение Бланш не только в физическом плане, но свидетельствует о крахе того мира, который сформировал ее сознание, подменяя реальность. Констатируя, с одной стороны невозможность существовать в подобных обстоятельствах, а с другой – неспособность выжить подобного типа людей.

Последняя сцена фильма начинается с жизнеутверждающего кадра, который, монтируясь с предыдущим, когда осколки бутылки и зеркала знаменуют собой конец жизненного цикла, ребенок в колыбели не просто умиляет и вызывает долгожданный вздох облегчения, но и подчеркивает начало нового витка жизни. Благодаря этому все, что происходит дальше, становится констатацией происходящего с позиции продолжения жизни, когда усыхает бесплодная смоковница. Бланш представляется ненужной ветвью, ее срезает безжалостная рука садовника.

Герои фильма ведут себя таким образом, будто Бланш уже не существует. Стелла и Юнис, собирая Бланш в дорогу, словно совершают ритуальные действия. Стелла, оглянувшись на сестру, а, следовательно, вместе с ней и зрители, видят сгорбленное существо. Это то, что представляет собой Бланш без прикрас. Истинную ее сущность. Потом, когда она слышит комплименты в свой адрес от Юнис, когда до мелочей продумывает костюм, то к ней возвращаются красота и шарм.

Развязка пьесы и фильма, происходящая в момент, когда становится ясно, что Бланш окончит свои дни в сумасшедшем доме, для зрителей фильма, остающихся на позиции Стеллы, становится точкой, с

которой начинается кульминация, поскольку они, как и она, стоят между выбором в пользу мужа или сестры. Подобного рода смещения кульминационной точки сюжета и точки зрительской кульминации позволяет авторам, интегрируя зрителей в сюжет, значительно повысить внимание аудитории к затронутым в произведении темам.

Идентификация зрителей с героем второго плана вынуждает авторов изменить финал фильма по сравнению с пьесой. Если в пьесе Стелла под воздействием ласк Стенли практически забывает о том, что только что ее сестра навеки отправилась в сумасшедший дом, то в фильме все происходит иначе. Взяв ребенка на руки, она убегает вверх по лестнице со словами, что никогда больше не вернется к Стенли. Конечно, зрители уверены в обратном, тем более что она раз уже величественно спустилась вниз, и нет оснований полагать, что она разлюбила Стенли.

Однако сейчас очень важно показать, что она, как и зрители, в сложившейся ситуации принимает решение. Поскольку две трети картины она была неким судьей происходящего, важно, что именно она выносит окончательный вердикт. Ее приговором становится наказание Стенли и жалость к сестре. Авторы фильма, взяв изначально иной уровень повествования, удовлетворяют взыскательный вкус публики, самостоятельно принимающей окончательное решение.

Можно прийти к выводу о том, что кинематографическая интерпретация драматургического произведения вносит определенные изменения, необходимые для более адекватного восприятия событий зрительской киноаудиторией. Усилия авторов направляются на обеспечение унификации представляемых взаимоотношений героев, развития темы и формирования идеи фильма. За счет технических средств, предоставляемых кинематографом, они стремятся соблюсти необходимую идентификационную связь между героем и зрителем. Изменения визуализации представляемого объекта посредством работы субъективной

камеры позволяют обеспечить зрительскую идентификацию персонажа, чей субъективный взгляд берет на себя камера.

2.2. Б.Брехт «Трехгрошовая опера» и фильм Г.Пабста.

История развития театрального искусства первой половины XX века в Германии, как, впрочем, и весь мировой драматургический процесс, неразрывно связана с именем одного из ярчайших драматургов современности - Бертольда Брехта. Время начала творческой деятельности Брехта совпадает с глубокими изменениями, происходящими в массовом сознании германского общества, вызванными, не только, бурным разнонаправленным развитием философской мысли (Ф.Ницше, К.Маркс, Ф.Энгельс), но и социальными катаклизмами, случившимися в германском государстве.

Фильм «Трехгрошовая опера», снятый режиссером Г.В.Пабстом в 1931 году по пьесе Брехта является классикой мирового кинематографа. Справедливости ради, стоит отметить, что сам Брехт не принял творческие поиски знаменитого немецкого режиссера, о чем свидетельствует судебный процесс, инициированный Брехтом и автором музыки «Трехгрошовой оперы» композитором Куртом Вайлем против Пабста. Материалы процесса драматург опубликовал при публикации пьесы и «Трехгрошового романа». В основу романа им была положена история Мекки-ножа и семьи Пичем, однако время действия было перенесено из Викторианской Англии в XX век.

Структурно «Трехгрошовая опера» состоит из пролога и трех действий, каждый из которых снабжен своим «Трехгрошовым» финалом.

Пролог пьесы по замыслу драматурга вводит зрителя в действие посредством исполнения зонга о похождениях главного героя Мекки-ножа. При исполнении уличным певцом зонга, Мекки ничем не выдает своего присутствия и лишь в конце зрителю становится известно, что это был он. За

сравнительно небольшой отрезок сценического действия автор добивается максимального представления образа героя зрителю. Его характер, сфера деятельности, привычки и мотивировки становятся известны посредством нескольких строф, исполняемых певцом. Реакция Мекки-ножа на исполнение песни подчеркивает лишь то, что сообщаемые данные являются истинными: в случае заведомой лжи созданный образ предполагал бы однозначные действия с его стороны по пресечению распространения клеветы.

Представление другого героя, Пичема, владельца конторы для нищих, Брехт начинает сразу же в начале первого действия. Сфера занятия отца главной героини характеризует его далеко не с положительной стороны. Пичем занимается тем, что обеспечивает работу нищих. На основе знания психологии обывателей, он добивается от своих подопечных соответствия такому виду, который, вызывая сочувствие и сострадание, заставляет расставаться с деньгами. Господин и госпожа Пичем цинично и со знанием дела занимаются на условиях легитимности достаточно безнравственным делом, поскольку сами они люди далеко не бедные.

Пьеса «Трехгрошовая опера», не входя в противоречие с задачами автора и теории «эпического» театра, является классическим произведением драмы. Внесенные в сюжет комические, развлекательные элементы и соответствующие коллизии, а также вполне определенный ракурс изображения, позволяют идентифицировать пьесу как комедию, относимую Аристотелем к низкому жанру, пусть в произведении смеяться особо и нечему. Комедия не подразумевает наличия катарсиса в результате глубокого сопереживания зрителя, ее задача, развлекая, заставить зрителя увидеть себя в представленных персонажах и на основе смеха над собой, исправить в себе увиденное на сцене. В случае с «Трехгрошовой оперой» помимо этого зритель видит еще и то положение вещей, которое является первопричиной тех взаимоотношений в обществе, изменить которые необходимо для создания нового.

Брехт, создавая на сцене атмосферу достоверности, обеспечивает узнавание зрителем тех персонажей, которые встречаются в повседневной жизни, окружают его и, что самое страшное, влияют на его судьбу. Гротеск в изображении порока способствует тому, чтобы восприятие действия шло по пути высмеивания, сопровождаемого определенным назиданием. Явление на сцене бедности кварталов, бедности духа, но богатства коварства, цинизма и подлости отдельных героев становится иллюстрацией реальной жизни, которую нужно изменить.

Фильм 1931 года Пабст снимал по пьесе Брехта, однако автором сценария, после многочисленных проб, стал один из величайших теоретиков кино Бела Балаш. Авторы фильма кардинальным образом подошли к материалу и существенно переработали фабулу и сюжет. Вычленив из пьесы драматургические коллизии, они отсекали те из них, которые ничего не привносят в идею фильма. Так мелодраматическая конструкция о двоеженстве Мекки была ими вычеркнута без сожаления. Образ Люси частью трансформировался в образ Дженни-малины.

Конструкция фабулы также претерпела ряд изменений. Оставив практически без изменения пролог, они продолжили его сценой знакомства Полли и Мекки-ножа, предложением пожениться и, опустив первую сцену в конторе Пичема, сразу перешли к сцене свадьбы.

Изначально заявив правила игры, они вышли на уровень понятного взаимодействия. Ведь следующая почти постоянно за Мекки-ножом камера проследила его путь от двери борделя до свадебного стола. Комизм ситуации, подчеркнутый мгновенной трансформацией заброшенного склада в пиршественный зал, как и аттракцион появления Брауна на свадьбе, подчеркивают, что происходящее является не более чем выдумкой, которая лишь характеризует действительность, но ни в коей мере ею не является.

Образность киноязыка использована авторами в соответствии с уровнем необходимого минимума и достаточного максимума. К примеру, свадебное платье, на которое заглядывается Полли, становится связующей

нитью всего эпизода подготовки свадьбы. Она разглядывает его в витрине магазина, как, впрочем, любая девушка, желающая выйти замуж, не в силах пройти мимо свадебного салона, чтобы хоть на мгновение не представить себя в подвенечном уборе.

Именно в этот момент в зеркальной поверхности витрины отражается появляющаяся фигура Мекки, и именно этот момент характеризует начало дальнейшей ирреальности. Зеркальные отражения персонажей подчеркивают авторскую мысль о порочности душ проявляющуюся в их внешних действиях. Абсурдность происходящего становится реальным воплощением олицетворяемого порока. Продолжающаяся феерия знаменует материализацию мечты, в случае с Полли заканчивающейся песней о слове «нет».

То платье, на которое она обратила внимание, исчезает из витрины во время налета, чтобы появиться снова уже на ней. Мгновение, отделяющее желаемое от действительного, лежит в плоскости контрапункта идиллии и бандитского налета. Реализация метафизики грезы возникает на уровне соединения греха-расплаты. Опыт зрителя, подсказывающие что такое невозможно. Это вступает в противодействие с происходящим на экране, вычлняя из состава событий суть взаимодействия сознания и фантазии.

Изменение фабульной хронологии, влияя на систему интеграции зрителя в образ героя, позволяет авторам не рассредоточиваться по действующим лицам, а концентрироваться на сюжетной коллизии, взятой за основу. Для Брехта история Пичема это составляющая общего негатива, для авторов фильма одно из проявлений обстоятельств внешней силы. По образу поведения Полли при знакомстве с Мекки-ножом становится и так ясно, что она не служащая борделя, а вполне респектабельная девушка из хорошей семьи.

Создатели фильма максимально оттягивают момент узнавания зрителем, чем занимается ее отец. Это важно, поскольку от этого зависит, насколько долго зрительское сознание будет достраивать конструкцию, часть

которой он сейчас наблюдает. Поскольку ситуация развивается таким образом, что личный опыт не только готов, но и настоятельно подсказывает, что без определенного подвоха здесь не обойтись, а основа Брехта знакома далеко не каждому, то социальный статус Полли определяется в области от приличного до чуть ли недостижимого. Учитывая неоднократное упоминание коронационных событий, не исключается, что Полли может быть хоть самой королевой.

Брехт рассматривает господина Пичема как зеркало Мекки в преломлении порока и концентрации внимания на асоциальной основе деятельности того и другого. Определенным наследием, оставленным Геом и Брехтом, является отсутствие в фильме персонажей, занятых хоть какой-либо деятельностью, связанной с реальным производственным сектором. Все персонажи существуют на позиции потребления средств уже превращенных в наличные либо товар, будь это бандитские разбои или выпрашивание средств «на пропитание» у обывателей.

Налеты совершаются на магазины, торгующие предметами роскоши, не повседневно необходимыми и доступными лишь тем, у кого есть определенные излишки. Да и милостыню творят в условиях либо «от избытка в расплату», либо находясь под воздействием психологического, религиозного, морально-нравственного давления, что тоже не связано напрямую со сферой реальной экономики. Существенным моментом в данном случае является образ шерифа Брауна.

Его трансформация достигает в фильме максимума значения и художественного смысла. Шериф Браун выступает как законченный образ внешнего мира, через структуру его взаимодействия с персонажами по вертикальным и горизонтальным осям становятся понятны происходящие процессы. Страх как состояние, обеспечивающее его местоположение в вертикали власти, где он занимает то место, которое позволяет достигнуть ему то состояния равновесия, при котором сила испытываемого страха нейтрализуется нагоняемым им.

Подобная же система распространяется и на горизонтальную ось его коммуникаций. Дружеские отношения с Мекки нивелируются оказываемым на него давлением со стороны Пичема. Шериф Браун в фильме Пабста выступает камертоном осуществляемых связей, находясь в состоянии необходимого лавирования между разнонаправленными силами. От его позиции напрямую зависит жизнь и судьба персонажей и в этом взаимодействии прослеживается определенный цикл мироустройства, реализующего принцип материализации духовно-нравственных ориентиров.

Во многом благодаря позиции шефа лондонской полиции вырисовывается система действующих в обществе противоречий, вступающих в конфликтное состояние во время бракосочетания Мекки и Полли. Оправдывая цель, обе стороны не в силах примирится со средствами. Пичем отвергает насильственные методы Мекки, в то же время Мекки считает более приемлемым вариантом разбой, нежели обман.

Судьба Полли в данном развитии действия становится всего лишь поводом для выяснения отношений. Однако авторами кинокартины предпринимаются определенные шаги для резкого изменения не только сюжета Брехта, но и фабулы произведения Гей. Логическое продолжение причинно-следственных взаимосвязей определяет развитие деятельности Полли во главе шайки Мекки. Ее существование в обеих системах координат позволяет ей найти такой выход из положения, который удовлетворил бы всех и, как следствие, исчерпал бы конфликт.

Банк, приобретенный ею на деньги шайки, становится тем недостающим звеном, которое обеспечивает содружество сторон. Внедрение в качестве одного из директоров банка и Брауна лишь усиливает тот эффект, к реализации которого стремились авторы фильма. Оба предприятия, легализуясь под крышей банка, приобретают новые возможности для достижения своих целей, но на более высоком витке развития, в условиях, разрешенных законом.

Таким образом, авторы фильма проведенную лишь пунктиром в пьесе Брехта линию порочного общественного устройства, о котором зритель должен догадаться самостоятельно по косвенным признакам, выстраивают на вполне объективных основаниях, делая ее отчетливым лейтмотивом. Господин Пичем как сила порождающая движение нищих к кортежу королевы, становится заложником неуправляемого народного противостояния.

Слепая вера во всемогущество денег и зависимость от них мотивационных рычагов поведения, позволяет ему воспользоваться доступным способом давления. Однако то, что он намеревается использовать как силу влияния на власть в лице Брауна, становится угрозой, направленной и против него самого, как представителя такой власти.

Авторы фильма персонифицируют эту угрозу образом Полли, на правах владелицы банка принимающей участие в коронационных торжествах. Тщетные попытки Пичема остановить движение нищих характеризует развитие действия, выходящего из-под контроля противоборствующих сторон. Фильм дает возможность его авторам расширить пространство произведения, чего в условиях театральных постановок не могли позволить себе ни Гей, ни Брехт.

Королевский кортеж, тот нарратив, являющийся временным осложнением финала и оперы и пьесы, в фильме все-таки проезжает по улицам Лондона и встречается с процессией нищих. Королевская милость, выступающая у Брехта как вершитель финала, в фильме, благодаря персонификации образа королевы, становится средством воплощения авторской воли. Встреча двух сил подспудно присутствующих до этого в фильме, знаменует собой финальную расстановку акцентов.

Брехт оказанное монаршее благоволение сопрягает с характером Мекки и ее милость к нему становится той каплей абсурдной реальности, на основе которой зритель представляет себе пропасть между теми, кто участвует в королевском кортеже и теми, кто за ним наблюдает. В фильме

королевский взгляд из-под насупленных бровей жесткого угловатого лица, брошенный на толпу нищих, в одно мгновение выражает основную идею фильма. Взглянув в глаза своего народа, королева пытается загородиться от него букетом свежих роз.

Это одна из тех метафор, которые превращают фильм в произведение киноискусства. Букет цветов, сменяющий на экране выражение лица королевы благодаря использованию методов внутрикадрового монтажа становится средством художественной выразительности, присущем кинематографу. Это позволяет созданный образ раскрыть в динамике замысла, наделить его специфическими чертами обобщенного художественного пространства.

Соотнесенное между собой движение времени и изображения в кадре, проецируясь на событийные обстоятельства, позволяют сконцентрировать на чувственном уровне восприятие образа фильма, формирующегося в процессе художественного и эстетического созерцания осмысленной авторами реальности, преломленной в фабуле и сюжете Брехта. Изменение событийной части второй половины фильма позволяет говорить об интерпретации художественного поля пьесы в образах экранной культуры.

Существенным моментом здесь является совершенный по своей сути финал. С одной стороны, он является логичным продолжением произошедших событий, с другой – в нем четко видна позиция авторов по отношению к теме, раскрытой в фильме. Финал Брехта достаточно условен. В нем больше вопросов, нежели ответов. Это хорошее качество любого произведения искусства, однако натянутость такого впечатления говорит скорее о наличии определенных манипуляций с восприятием произведения зрителем, нежели о создании организованного художественного пространства.

Одна из составляющих гармонии художественного произведения — это соотнесенность между собой элементов драматургии фильма, логично и

естественно вытекающих один из другого. Финал Брехта соподчинен с развязкой, однако сама по себе развязка пьесы, обладая большой долей театральной условности, является необходимым элементом, выполняя лишь служебную функцию. Брехт завершает действие там, где еще возможно продолжение, обрывает художественное пространство, а не исчерпывает его.

Зрелищность театрального и кинематографического искусства ставит перед авторами жесткое условие ограничения временного периода воспроизведения событий. Реализация художественного замысла требует предельной концентрации развития действия и событийного ряда, необходимых для раскрытия всех заявленных тем и коллизий.

Таким образом, исходя из требований удовлетворения зрительского интереса к событиям, зачастую приходится ограничивать круг заявленных проблем, сужать происходящее фабульное пространство до локального сгустка осмысленной и прочувствованной реальности. В ином случае происходящие на экране и сцене события зачастую выглядят как цепь фантазмагорично нагроможденных обстоятельств. Воля случая как движущий элемент сюжета, при всей видимой возможности реализации в реальности, в произведении искусства выглядит как иррациональная сила, внося упорядывающее начало в иерархию взаимоотношений персонажей.

В восприятии зрителей воля случая, приводящая к изменению в состоянии героя от счастья к несчастью или наоборот, приобретает признаки перипетии, причина которой кроется в добром, либо дурном поступке в фабульном, а, в редком случае, – дофабульном пространстве произведения. В случае, когда фабульные события не позволяют говорить о каком-либо существенном поступке героя, достойном награды или наказания, а воздаяние находит его, сознание, старающееся сохранить равновесие, инстинктивно наделяет его чертами, которые автор зачастую старательно вымарывал.

Так Мекки-нож Брехта, на удивление, в постфабульном пространстве пьесы приобретает черты чуть ли не Робин Гуда. Финал как

конечная точка драматургии произведения напрямую определяет, если не формирует, образ целого, то, что складывается в сознании зрителя на чувственном уровне. Он опирается при этом на логику развития сюжета, если это не противоречит внутреннему убеждению зрителя и его жизненному опыту.

Образ целого – заряд чувственной эмоциональности, переданный зрителю со сцены или экрана, возникает в результате сопоставления или соединения образов персонажей, вынужденных находиться в определенных условиях, продиктованных обстоятельствами представленных событий и авторским отношением к ним. Драма – род литературы, который подчеркнуто дистанцирует автора от созданного им художественного поля. О присутствии автора возможно судить лишь по косвенным признакам развития сюжета и опираясь на финал произведения. То, каким образом осуществляется следование персонажей в фабульном пространстве, определяется исключительно авторской волей и является его прерогативой.

Финал – часть произведения, когда конфликт уже исчерпан, а художественное время еще длится. Отсутствие достаточной авторской свободы, при необходимости находить наилучший вариант противодействия конфликтующих сторон компенсируется возможностью решить дальнейшую судьбу персонажей в соответствии со своей личностной шкалой морально-нравственных ценностей. За все обиды, причиненные любимым героям и победы, одержанные ненавистными, автор после разрешения конфликтного противостояния имеет возможность карать и миловать в соответствии со своими пристрастиями.

Таким образом, финал пьесы Брехта представляется, по меньшей мере, поэтизацией преступного образа жизни, коли на Мекхита авторской волей сваливается подобное счастье. Невозможно в этой связи говорить о соответствии подобного финала жизненной позиции самого Брехта, поскольку и его произведения, и политическая деятельность говорят об ином мироощущении автора. Наоборот, для него самого рента, дворянство и замок

были бы, видимо, серьезным наказанием, если не оскорблением. Но на протяжении всей пьесы им не представлено доказательств его идентификации с персонажем, следовательно, есть основания говорить о недостаточной разработке такого важного элемента драматургии пьесы, как финал, в контексте формирования образа произведения.

Иного становления образа целого добиваются авторы фильма. В их интерпретации Мекки остается тем, кем он заявлен изначально, - убийцей, налетчиком, многоженцем. Его образ создан в динамике развития от раскрытия до зримого подтверждения совершаемых преступлений. Искусный параллельный монтаж Пабста в последней части картины позволяет сконцентрировать развязки сюжетных линий в совокупное действие, которое в результате их соединения производят эффект катастрофы миропорядка персонажей фильма.

Мекки-нож, покинувший стены тюрьмы благодаря помощи Дженни-малины, пробирается по улицам Лондона среди нищих. Достаточно вспомнить его первое появление в кадре - щеголеватая уверенная походка хозяина лондонского Сохо, или сравнить взгляд, брошенный им на объявление о его розыске перед посещением борделя, и сейчас, в момент, когда он сбежал из тюрьмы.

Страх, которым полны его глаза, вид загнанного зверя, понимающего, что ему нигде укрыться, явственно дает понять, что произошедшие события уничтожили в нем веру в себя и уверенность в безнаказанности.

Подобного же рода метаморфоза произошла и с мистером Пичемом. Его безраздельная власть над лондонскими нищими оказалась фикцией, в которой он сам себя уверил. Тщетные попытки остановить нищих, в одночасье превратили его в беспомощное существо, ищущее поддержки у собственной дочери, несмотря на однозначную оценку ее свадьбы с Мекки-ножом.

Две враждовавшие до этого стороны соединяются за одним столом заседаний директоров банка. Казалось бы, такой финал фильма роднит его с финалом пьесы, однако среди царящего благодушия зритель явственно видит предписанный авторами финал произведения. В замкнутое пространство кабинета респектабельного банка они помещают персонажей, представленных за время действия фильма хищными тварями, грызущими друг друга и все вокруг.

В дополнение к этому здесь же появляется и Горилла Браун. Вся мерзость общества собрана авторами в одном банке, и лишь дело времени, когда логика развития созданных образов приведет их к печальной участи быть пожранными своими же.

Поднять своего зрителя на революционную борьбу, используя для этого такую мотивацию, как чувство нереализованной справедливости, возможно в условиях ожесточенной классовой борьбы, провоцирующей революционное настроение в обществе. Однако временное испытание, предъявляемое любому произведению искусства, вносит определенные коррективы в его восприятие каждым последующим поколением зрителей. Драматургическая разработка финала формирует образ целого произведения так, что заложенные изначально смысл, тема и идея становятся достоянием культуры благодаря универсальности использованных при их воплощении художественных средств конкретного вида искусства.

Выводы главы 2. В результате личностного отношения к происходящему, степени владения инструментарием художественных средств, свободе воли в процессе осмысления действительности перенос событийного ряда из одного эстетического поля в другое свидетельствует о существовании иного художественного пространства. Следствием нового прочтения фабульных событий существенным образом меняется сюжет произведения. Это происходит даже при безусловном совпадении авторских позиций.

Каждая следующая реализация фабульно-сюжетной основы преломляет в личностном авторском контексте уже имеющийся опыт воплощения и наделяет произведение чертами, отражающими личностный, современный взгляд на затрагиваемые темы и идеи. Воплощение в образах экранной культуры событий и персонажей таких пьес, как «Трамвай «Желание» и «Трехгрошовая опера», ярко иллюстрируют те закономерности, которые позволяют воспринимать заложенные драматургами сюжетные коллизии как поиск адекватных средств художественной выразительности в образной системе другого искусства.

На результат воплощения на экране произведений литературы, будь то эпика, лирика или драма, существенным образом влияет профессионализм определения средств передачи в аудиовизуальных образах смыслов, заложенных автором, тем и идей литературных произведений. Одним из существенных затруднений на этом пути является существование литературы и кинематографа в различных языковых рамках. Это обусловлено, прежде всего, наличием отличных друг от друга наборов образных средств и способов выражения. Литература как вид искусства оперирует «словом», вызывающим устойчивые, - константные и синтезируемые – бесконечные, художественные образы, которые возникают в сознании читателя. Напротив, в произведениях кинематографа не «слово» является основным средством языка, а совокупный набор образов, аудиовизуально запечатленных в кадре.

Придание словесному образу конкретной формы, с одной стороны, ограничивает его восприятие зрителем, с другой – значительно расширяет возможность сочетания звукозрительных образов в бесконечно малом отрезке времени.

Произведения драмы, на первый взгляд, являются наиболее близкими по своей природе к произведениям кинематографа, поскольку помимо «слова» имеют значительно больший набор средств воплощения образа перед зрителями. В. Сахновский-Панкеев пишет: «Драма начинается тогда, когда человек находит в себе внутренние силы к сопротивлению и ощущает

чувство ответственности за свои поступки»⁶¹. Помимо «звучащего слова» театральное искусство располагает таким языковым инструментарием, как образы героев, созданные актерами; образы характера, реализующиеся посредством развития действия; музыкальное, сценическое решение пространства сцены.

Набор средств позволяет зрителю представить сценическую реальность пьесы на основе концептуальных мотивов реализации художественного поля произведения. Наконец, самое существенное, что роднит оба эти вида искусства, заключается в наличии зрителя в отличие от читателя в эпике и лирике.

Театральное представление, как и кинематограф, исключает посредника в виде текста произведения из цепи общения. С другой стороны, спектакль или кинофильм невозможно прервать и вернуться к произведению вновь через некоторое время, как с книгой поступает читатель. Это позволяет зрителю видеть конечное художественное пространство на основе визуализации образов, заложенных авторами.

Соответственно достигается более глубокое воздействие на восприятие произведения за счет возможности непрерывного повествования. Отсутствие разрыва изначально заложенных связей между различными частями способствует созданию целостного образа. Это дает возможность прямого осмысления темы и идеи драматического произведения.

Однако на деле, при, казалось бы, минимальных различиях языковых особенностей театрального и кинематографического искусств, происходит серьезное изменение смысловых, образных аспектов исходного литературного текста и его экранного воплощения.

⁶¹ Сахновский-Панкеев, В.А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. / В.А. Сахновский-Панкеев. – Л.: Искусство, 1969. С.12

Глава 3.

Сюжетно-образный ряд драматургической коллизии в образах экранной культуры

Художественные фильмы: «Фотоувеличение» (реж. М.Антониони, 1966г.); «Разговор» (реж. Ф.Ф.Коппола, 1973г.); «Прокол» (реж. Б.Де Пальма, 1981г.); «Контракт рисовальщика» (реж. П.Гринуэй, 1983г.), «Китайский квартал» (реж. Р.Полански, 1974г.) существенным образом отличаются друг от друга, однако легко заметить, что есть между ними и нечто общее. Во всех фильмах технические средства будь то фотопленка, магнитофонная лента или карандаш, становятся животворящим инструментом в руках художника. Они не только фиксируют следы совершаемого преступления, но и вносят в действие фильма необходимые напряжение, интригу и возможность выявить психологические черты персонажей.

Среди названных картин, являющихся при пристальном рассмотрении вольными воплощениями рассказа Хулио Картасара «Слюни дьявола», лишь в одном из них, в фильме Микеланджелло Антониони «Фотоувеличение» имеется ссылка на первоначальный источник. Рассказ Хулио Кортасара «Слюни дьявола» написан под впечатлением фильма «Окно во двор» А.Хичкока (1954г.), в свою очередь снятого по рассказу Корнелла Вулрича «Наверняка, это было убийство». Остальные предстают законченными оригинальными художественными произведениями.

Все пять картин имеют различные фабулу, сюжет, действующие образы, жанровую принадлежность. Однако наличие единой для всех них конфликтной основы – фиксация объективной реальности и ее субъективное восприятие – помогает выявить определенные закономерности, которые проявляются при создании кинематографического произведения, являющегося воплощением сюжетно-образного ряда литературного первоисточника.

Драматургический анализ фильмов позволит выявить степень влияния на качество художественного произведения изменений, вносимых авторами в исходную матрицу, а также жанровых, стилистических особенностей каждого из фильмов.

Рассказ Кортасара повествует о том, что молодой фотограф делает снимки на берегу Сены. Объектив его фотоаппарата случайно фиксирует происходящую рядом сцену: дама беседует с юношей. Что-то в их поведении фотографу кажется странным, а когда дама отвлекается из-за фотоаппарата от разговора, юноша убегает. Из стоящей рядом машины выходит мужчина и подходит к даме.

Собственно, это все, что произошло в рассказе. Ничего, на первый взгляд, особенного, из-за чего бы стоило снимать столько фильмов.

Однако все самое интересное происходит дальше. Совершенно банальная сценка, могущая быть как выяснением отношений между сыном и родителями, нежеланным зятем и родственниками невесты, так и наркоторговой сделкой, в сознании фотографа приобретает извращенно-сексуальный характер. Ему кажется, что его камера предотвратила растление юноши мужчиной, сидевшим в машине, а даме была уготована участь сводни. Собственно, рассказ об этом. Фабульная составляющая оставляет большое пространство для полета фантазии и Кортасар умело наполняет ею сюжет. Возникающие в воображении Мишеля предположительные картины возможного развития событий, перенесение авторского повествования с первого на третье лицо подчеркивают смещение всех возможных пластов реальности, вплоть до несущихся по ноябрьскому Парижскому небу облаков.

Наложение одной реальности на другую дает в итоге неожиданную возможность ухода с осознанного уровня в неизведанные глубины подсознания: перед героем рассказа происходит реализация его собственных латентных комплексов. Все это становится возможным благодаря увеличенному до размера постера мгновенному слепку зафиксированной

реальности, подменяющего объективизм происходящего субъективизмом созданного.

Происходящие события сами по себе приобретают черты выстроенной вокруг подсознания сущности, диктующей алогичные правила восприятия. Кортасар внедряется своей прозой в сферу непознанной разумом подсознательной действительности, на йоту приближаясь к постижению закрытой для восприятия меры падения в бездонную пропасть греха либо степень способности возвышения к пределам горним. И то, и другое гнездится в разуме человеческом, до поры сдерживаемое наложенными табу. Однако, вооружившись каким-либо средством творческой реализации, в данном случае фотоаппаратом, творец способен войти в иные сферы, неподвластные человечеству в обычном состоянии.

Динамика задействованных Мишелем средств, сначала пишущая машинка, а затем фотоаппарат, видимо и стала причиной особого внимания к этому рассказу такого количества режиссеров. Поскольку кинематограф, являясь искусством синтетическим, воспринимает образность этих символов как субстанцию начала творческого акта - пишущая машинка олицетворяет литературность основы фильма, а ипостась фотокамеры фиксирует мгновенный элемент реальности. Потом, в совокупности друг с другом, концентрируют действительность до сгустка внутреннего мира художника, воплотившего на экране для зрителя недостающие элементы гомоцентрического сооружения, в просторечии именуемое счастьем.

Американский философ и психолог Уильям Джеймс справедливо отметил, что «наше нормальное, или, как мы его называем, разумное сознание, представляет лишь одну из форм сознания, причем другие, совершенно от него отличные формы существуют рядом с ним, отделенные от него лишь тонкой перегородкой. Мы можем совершить наш жизненный путь, даже не подозревая об их существовании; но как только будет применен необходимый для их пробуждения стимул, они сразу оживут для нас, представляя готовые определенные формы духовной жизни, которые,

быть может, имеют где-нибудь свою область применения. Наше представление о мире не может быть законченным, если мы не примем во внимание и эти формы сознания. Из них, правда, нельзя вывести точной формулы..., но они должны помешать слишком поспешным заключениям о пределах сознания»⁶².

В двух фильмах из пяти авторами нарушен смыслообразующий элемент структуры Кортасара - преступление возможное показано авторами как свершившееся. В фильме «Контракт рисовальщика» в самом конце все же появляется труп как данность, а фильм «Прокол» практически начинается с происходящего на наших глазах преступления. Фильм «Китайский квартал» также выстраивается вокруг совершенного преступления. К слову надо заметить, что режиссеры не решились приблизить свое произведение к оригиналу и произвели соответствующую замену возможно совершаемого преступления на почве сексуального распушенности, а явили более внятные кинозрителям убийства. Авторы же «Фотоувеличения» и «Разговора», напротив, виртуозно провели сквозь всю ткань фильмов незримое ощущение смешения пластов реальностей, доведя до совершенства драматургический потенциал, заложенный Кортасаром.

3.1. Сюжетно-образная система фильма

Первым был снят фильм «Фотоувелечение» (1966г.) Микеланджело Антониони воспользовался ситуацией, описанной в рассказе, чтобы со свойственной ему виртуозностью поглотить ее в фильме, совершающим попытку решить проблемы осмысления изменяющегося вокруг мира. Он предпринимает попытку собрать расколотый нашим сознанием мир в некое единое целое, филигранно выстроить целостное антропоцентрическое здание.

⁶² Джеймс, У. Воля к вере. / У. Джеймс. – М.: Республика, 1997. С. 378-379

Герой фильма, молодой успешный фотограф, познающий мир в фешенебельных салонах и грязных ночлежках Лондона, внедрен режиссером в эту ситуацию, взрывающую его сознание. Перед ним стоит дилемма - верить своим глазам, поскольку не заметить во время съемок лежащее тело достаточно проблематично, особенно если за мгновение перед этим он с таким упоением его фотографировал, или объективу фотокамеры? Как воспринимать это и что делать. На протяжении фильма Антониони сгущает вокруг него напряженность противоречий, царящих вокруг.

Если в начале фильма нам иллюстрируют тяжелую работу девушек-манекенщиц, образно выражаясь, не от хорошей жизни зарабатывающих себе на хлеб, то с другой стороны юные нимфетки в потешных шутовских колготках готовы, унижаясь, бегать за ним, чтобы хоть на мгновение попасть в объектив его камеры. Чем ближе к финалу, тем острее чувствуются эти странные сочетания.

Мгновенно остановленный слепок жизни, многократно увеличенный до возможности рассмотреть в мельчайших деталях первооснову всего сущего, выкристаллизывает следы неоднозначно совершенного преступления, грех, которого вынужден искупить не преступник, а невольный свидетель, становящийся жертвой. Расслаивающийся мир становится для него сущим адом, в которой загоняет его непостижимость созданной реальности.

Осознание собственной значимости успешного фотографа, круг друзей и знакомых отступают перед роковой властью вседозволенной любви, царствующей над ним. Любви, шепчущей ему вполне понятные слова о бренности и краткосрочности жизни. Но этот шепот прерывается суровым молчанием рассудка, размышляющего о том, что есть я? кто есть я? а главное, что есть вокруг? Неведомое вступает в конфликт с привычным, иррациональное с обычным. И лишь в финале фильма герой, завершив движение по кругу от отрицания к пониманию, и далее от признания к

доказательствам, вновь оказывается в положении отрицания, но уже осознанного.

Режиссер дает четкий ориентир своим зрителям, испытывающим естественный дискомфорт и пытающимся осмыслить реальность быстро меняющегося мира, когда нравственные ориентиры претерпевают изменения практически на памяти одного поколения. Показательны в этом отношении эпизоды, раскрывающие взаимоотношения героя с героиней Ваннесы Редгрейв, с одной стороны, и упомянутых уже девушек.

Если для первой расплата за услугу сексом некая, пусть и привычная, но повинность, то для вторых сексуальные игры - само собой разумеющееся занятие. Но им даже не приходит в голову, что это может быть и легкоконвертируемой валютой. Идея фильма кристаллизуется в сознании зрителя посредством виртуозного набора метафор, будь то купленный по случаю пропеллер, отсылающий наше сознание к веслу первого Проповедника, или же краеугольность каменной пепельницы, стоящей в изголовье постели. Небрежно брошенный геометрический инструмент венчает метафорическое здание, выстраиваемое Антониони, протягивающего незримую нить познания мира от пыли античности через толщу Средних веков и Возрождения «избранными», вплоть до наших дней.

И то, что казалось когда-то таким важным, - растворяется в реалиях современности благодаря пронизывающему общество осознанию многозначности и неординарности миропорядка.

Фильм «Фотоувеличение» монтажным стыком последнего кадра выведен автором из состояния реальности в воплощенную на экране философско-нравственную субстанцию, заставляющую зрителя на предфинальном выдохе затаить дыхание от осознания ничтожности разума человеческого вследствие субъективизма органов чувств человека, которые, в отличие от технических средств, беспристрастно фиксирующих окружающий мир, позволяют человеку достраивать получающийся слепок реальности либо изымать нежелательные детали, вызывающие отчуждение.

Отрицание неосознанное становится созидательной основой, гимном Европы на многие годы, определяющим все и вся как в общественной мысли, так и в методологии подхода в политике, экономике, культуре, нравственности и морали. Европа осталась глуха к предупреждениям Антониони и словно упрямый ребенок, прошла путь, предначертанный режиссером в самом негативном сценарии развития.

Герой Антониони ни на йоту не допускает мысли обращения в полицию, несмотря на имеющиеся в его распоряжении улики и доказательства совершенного преступления, в отличие от нынешнего европейского обывателя, спешащего набрать номер полицейского участка или социальной службы лишь только слышат плач капризного соседского ребенка.

Система ценностей, отвечающая некоему стандарту личности, ради которой и выстроен современный нам мир, как минимум, должна пройти путь становления, впитать в себя определенные понятия и нормы. Равновесие этой системы возможно лишь в этом случае, иначе крах - депрессия, паранойя, сумасшествие. Герой Антониони в финале принимает правила игры, но для этого ему необходимо было пройти весь путь от начала до конца, подняться над собой и стать личностью. Перед нами уже другой человек, другой характер, характер иного уровня, прошедший и прошедший зрителя по пути постижения истины. Невидимый мяч в его руках реально существующий предмет, настолько же истинен, как истинен Париж его подруги.

Так можно сделать вывод, что Антониони не только развил идею Кортасара, но и значительно разработал ее, вскрыв потенциал, заложенный в литературном произведении. Доказал силой своего таланта, что в умелых руках кинематограф способен, в силу своей синтетичности, воздействовать на зрителя более осмысленно и глубоко, нежели отдельные виды искусств, являвшиеся его предтечей.

3.2. Воплощение коллизии в фильме

Схожее по значению место рядом с «Фотоувеличением» Антониони занимает фильм Френсиса Форда Coppola «Разговор» (1973г). Гарри Кол, герой картины – высококвалифицированный специалист в области звука – занимается достаточно неблагоприятным с точки зрения морали и нравственности делом. Прослушка и его фобия по поводу слежки за ним – это явно выраженный комплекс, разворачивающийся на наших глазах буквально со второй сцены фильма.

Так же, как и в «Фотоувеличении», где завязка конфликта наступает лишь когда миновало уже более трети картины, прямолинейное течение развития действия фильма «Разговор» нарушается только тогда, когда герой, не имея, казалось бы, достаточных оснований для этого, отказывается передать пленки помощнику директора, заказавшему выполнение задания. По мере движения действия нам постепенно становятся известны обстоятельства и некоторые моменты, заставившие героя принять такое решение. Вместе с тем почти незаметными мазками режиссер придает выпуклость грешившему до этого своей невыразительностью характеру героя. Странность ситуации, открывающейся нам во время исповеди героя, испрашивающего прощение по праву кающегося, а не переставшего совершать деяние, представляющееся ему грехом. Его отношения с девушкой, находящейся у него на содержании, отстраненность ради своего профессионализма от любых проявлений человеческих слабостей, воссоздают образ, мягко говоря, человека со странностями.

Искушенный зритель, благодаря подобному набору качеств, настраивается воспринимать фильм как очередной сеанс коллективной психотерапии, однако вынужден после вторичного визита героя в офис

своего клиента переключиться на волну восприятия интереса к тому, что же произойдет в дальнейшем.

Внутренний мир героя как-то перестает существовать после информации поданной режиссером в сцене, разворачивающейся после выставки в лаборатории героя. Нам становится известно, что извечная идея американской мечты – быть всегда и во всем первым, до гротеска подчеркнутая в «зеркале» героя, персонаже, с которым их познакомили на выставке, привела к тому, что из-за высокопрофессионально выполненного им задания были убиты три человека, чья смерть лежит тяжелым грузом на герое.

Кстати, ни мы, ни герои фильма так и не узнали «гениальный в своей простоте» способ как им был записан тот прошлый разговор. Видимо авторы не слишком озаботились тем, чтобы удовлетворить интерес зрителей, посчитав, что нам гораздо интереснее наблюдать за подслушанным разговором, поскольку он является сюжетообразующим, а тот разговор лишь иллюстрирует характер героя. Коппола все время экранной жизни героя ведет его по пути познания мира, подвергая искушению верить лишь в свой профессионализм, визуально подчеркивая зыбкость такого подхода, используя плащ героя то являющийся плотным непромокаемым щитом, то вдруг в зависимости от освещения становящимся совершенно прозрачным.

Сон героя в момент изъятия у него пленок становится катализатором дальнейшего развития сюжета. Резко меняется темп повествования, и если до этого внутренняя ткань картины напоминала медленно сжимающуюся пружину то, теперь достигнув максимума, она стремительно разжимается. К этому времени зрителю становится известен порционно подаваемый все это время записанный разговор, и только здесь мы с полным основанием можем вспомнить Кортасара.

Из услышанного Гарри делает вывод, что молодой паре грозит смертельная опасность. Он даже мягко интересуется у заказчика, какая судьба им уготована, но подобный интерес вызывает резкое неприятие

директора. Герой фильма идет дальше в своем не дающем ему покоя чувстве вины и поселяется в соседнем номере гостиницы в то время, которое было произнесено в разговоре. Он даже слышит спор на повышенных тонах и в его сознании рисуется картина совершаемого преступления.

Однако осмотр места предполагаемого преступления не подтверждает его подозрений, кроме взятого явно из другого стилистического поля кадра картины, где из гостиничного унитаза фонтанирует кровавый гейзер. Поскольку подобная деталь диссонирует со всем остальным материалом картины, находя отзвук лишь в сцене сна героя, этот кадр воспринимается видением героя, а не отражением реальности.

Реальность картины в другом – герой узнает, что его заказчик погиб в автокатастрофе. А его жена, та женщина, разговор которой был им записан, становится наследницей его дела. И вот в видениях героя режиссер являет миру картину смерти уже не ее, как было за мгновение до этого, а ее мужа.

Мозг Гарри не выдерживает, простое подтрунивание над ним в телефонном разговоре заставляет его превратить педантично выстроенный мир в совершенный хаос, когда последним барьером на пути гибели его как личности стоит лишь вера. Но и она становится жертвой его всего лишь фобии в начале фильма, ставшей к финалу саморазрушающей силой, ввергающей его в бездну, когда его рука кощунственно уничтожает фигуру Мадонны.

Если герой Антониони не видит то, что есть, то герой Копполы слышит то, чего нет, и в этом принципиальное различие видения режиссерами коллизии Кортасара. Реальность и ее познание и в том и в другом случае находятся за гранью естественных процессов. Им обоим требуется эквивалент, способный заместить в сознании выбивающийся из ряда созданных ценностных критериев не поддающийся идентификации элемент или их систему.

В отличие от фильма «Фотоувеличение», фильм «Разговор» по целому ряду причин, таких как незаконченность целостности, провисание

начатых, но не доведенных до состояния вибрирующей струны деталей, образов и метафор (мим в первой сцене картины, разрешение вопросов греха, содержанка Гарри и т.д.), не может встать с ним в один ряд по своей художественной ценности. Но глубокое проникновение Копполой в предложенный Кортасаром материал выводит эту картину в разряд лидеров мирового кинематографа.

3.3. Использование драматургической коллизии в фильме

Фильм Питера Гринуэя «Контракт рисовальщика» (1983г.) выпадает из этого ряда прежде всего тем, что события, происходящие в нем, относятся не к современности, а повествуют о делах давно минувших дней. Сам автор датирует их годом коронации Вильгельма Оранского, чье правление навсегда утвердило главенствующее положение протестантизма как основной религии Великобритании. Однако, и это истина не требующая доказательства, о каком бы времени ни шла речь в художественном произведении, в любом случае творец работает на поле осмысления окружающей действительности, используя историчность либо псевдо-историчность всего лишь как метафору. Которая дает ему возможность раскрыть те тенденции, на фоне которых происходит развитие современного ему общества, поскольку его основная задача в данном случае упрощается так как появляется возможность не заботиться о том, как это было, а поведать о том, как это могло быть.

Фильм Гринуэя история рисовальщика, и именно рисовальщика, призванного, в отличие от художника, скрупулезно запечатлеть, а не трансформировать, создавая художественное произведение, то, что он видит, заключившего контракт с богатой, высокопоставленной дамой создать двенадцать рисунков поместья ее мужа.

Естественно, что рисовальщик, отказываясь приняться за работу, надеется зависить стоимость контракта, дама же, преследуя свои интересы, соглашается на все его условия. Казалось бы, условия контракта

выполняются к обоюдному удовольствию обоих, однако становится понятным, что в эту ситуацию вмешиваются третьи силы, и на изображениях рисовальщика, славящегося отсутствием фантазии, с документальной точностью появляются не должны там находиться детали.

Попутно, исполняя пункты еще одного контракта, но уже с дочерью дамы, заключенного в результате слишком тщательного рисования в рамках первого, рисовальщик замещает не способного к оплодотворению зятя дамы. В момент заключения второго контракта нам становится ясно, что вся эта возня с рисунками была лишь ширмой, для того чтобы милые дамы решили с его помощью вопрос о наследовании поместья после смерти хозяина. А смерть хозяина, как водится, совсем не за горами, иначе и быть не может. Да и рисунки как будто бы указывали на это. Из мутного покрытого ряской водоема достают некое тело, после чего все наперебой рассказывают, что хозяин поместья погиб. Погиб он или нет зрителю безразлично, поскольку мы его видели лишь во время титров. Но складывается впечатление, что и героям это тоже малоинтересно. Покинувший было поместье рисовальщик, возвращается в поместье, чтобы исполнить тринадцатый рисунок, точно в том месте, где был выловлен предыдущий труп.

Под покровом ночи рука убийц настигает его и, ослепив, умерщвляет, бросив тело в тот же самый водоем, покрытый ряской. Гринуэй мастерски заменяет эпизод внешней красотой картинки, сделанной с таким эстетизмом, что дух захватывает от исходящего с экрана в зрительный зал порока. Смерть и страсть, шествующие рядом сквозь незримую ткань фильма, становятся целью авторского замысла, определенным стимулом зрительского внимания и формирующего восприятие. Уильям Джеймс пишет: «стимулируется мистическое сознание экстраординарной степени. Кажется, что глубина всей земной истины обнаруживается в ингаляторе. Однако, когда человек приходит в себя, истина растворяется или ускользает, и если остаются слова, в которых она, казалось, была воплощена, то они

оказываются совершеннейшей бессмыслицей. Тем не менее, чувство глубокого смысла остается».⁶³

И нет основания с ним не согласится при анализе этого произведения киноискусства. Отсутствие какого-либо движения камеры, сложнейше выполненная композиция каждого отдельного кадра, совершенство, граничащее с расчетливостью каждой мизансцены наталкивают на мысль, что режиссеру пришла в голову идея, внести в сюжетную канву заложенную коллизию. Действительно, каждый из участников драмы видит в присутствующих на рисунках деталях то, что ему представляется выгодным, будь то следы убийства хозяина дома или измена его дочери. Как и у Кортасара, изображение отображает некую реальность, но реальность, не возникающую в результате, а необходимую для. И рисунки становятся лишь косвенным доказательством.

Таким образом, Гринуэй развивает идею Кортасара до неузнаваемости, выстраивая из нее сюжет своего фильма. Гармония, царящая в кадре, волшебная музыка и красота костюмов, позволяют сделать вывод о том, что глубокая наполненность фильма высокохудожественными образами, проработанность деталей, метафор, иносказаний, возводящие произведение на пьедестал совершенного созерцания, становится достаточным условием для квалификации его самостоятельным произведением искусства.

3.4. Сюжетная схема фильма

Что касается фильма «Прокол» (1981г.) режиссера Брайана Де Пальма, то следует прежде всего отметить основательную драматургическую разработку сценария и воплощение его на экране. Фильм является ярким образцом так называемого американского жанрового кино, со всеми необходимыми сценарными атрибутами ему присущими, вплоть до положительного ответа в финале на вопрос, поставленный перед героем в начале.

⁶³ Джеймс, У. Воля к вере. / У. Джеймс. – М.: Республика, 1997. С. 264

История звукорежиссера, призванного разрешить стоящую перед ним задачу, стремительно развивается, внося в действие сюжета необходимые осложнения. Записанный звук во время автокатастрофы и последующая за ним необходимость спасти себя и вызволенную из затонувшей машины девушку, вырывает его из контекста привычной жизни.

Попытка понять, что же произошло на берегу, ставит его перед необходимостью предпринимать решительные шаги для восстановления справедливости. На этом пути его подстерегают определенные опасности и становятся известны обстоятельства, проливающие свет на произошедшее событие. Информация подается зрителям дозированными порциями, чтобы не угас их интерес, с одной стороны, а с другой происходило бы постоянное нагнетание опасной для героя обстановки.

На протяжении фильма трижды меняется идентификация зрителями антагониста. Сначала эту функцию несут представители федеральных агентств безопасности, потом организатор ловушки для погибшего политика и наконец ближе к финалу авторы раскрывают свои карты, когда герою противостоит исполнитель убийства, прикидывающийся маньяком. Образ протагониста выписан достаточно невнятно и соответственно не несет возложенной на него предфинальной функции создания своей смертью необходимого саспенса перед решающей схваткой между героем и антагонистом.

Эту функцию в нарушение традиции принимает на себя лирическая героиня. Ей грозит опасность, герой совершает головокружительные трюки, чудеса находчивости, быстроты и силы. Но, увы, спасти обреченную девушку невозможно, так как предсмертный крик ужаса даже чудом спасенной не так гармоничен и эмоционален, как жестокоубитой. А ему нужен этот звук, поскольку толчком к истории послужило именно это. Авторы находятся в парадигме определенных правил, нарушение которых приведет к разбалансировке скрупулезно просчитанных драматургических элементов.

К несчастью, произведенный расчет недостаточно точен, отмеченные отклонения в наделении персонажей соответствующими функциями, переход ряда типажных черт от одних к другим не позволяет рядовому зрителю, привыкшему к четко очерченным границам ролевых игр, до конца войти в повествовательную ткань картины и воспринять ее во всей совокупности методов и средств, предложенных американской системой построения сюжета.

Использование коллизии Кортасара в момент первого поворотного пункта сюжета роднит фильм «Прокол» с предыдущими. Симптоматика идентификации этого фильма лежит в плоскости развлекающего сектора киноискусства, не всегда ставящего художественную составляющую произведения как главенствующую. Уход авторами в сферу, работающую на эмоциональном уровне выглядит оправданным с точки зрения повышения кассовых сборов.

Авторы фильма «Прокол» воспользовались зафиксированным на магнитофонной ленте звуком для определения дальнейшего направления сюжета, используя данную запись для доказательства произошедшего преступления. В. Мазин пишет, что «сновидение и кинематограф родственны своей визуальностью, изобразительностью. Для Фрейда именно мышление образами - признак бессознательного мышления; а изобразительность - признак сновидения»⁶⁴.

Фильм «Прокол» благодаря прекрасной работе режиссера, оператора, актерского состава, несомненно, выполнил возложенные на него ожидания, его не скучно смотреть, в нем затрагиваются темы любви и дружбы, выполнения профессионального и гражданского долга, взаимоотношения людей различных психологических типов между собой. Подобный набор, изложенный во всех самоучителях по написанию сценариев как абсолютно беспроектный вызывает легкое негодование по

⁶⁴ Мазин, В.А. Сновидения кино и психоанализа. / В.А.Мазин. — СПб.: Скифия-принт, 2007. С. 156

поводу такого буквального следования правилам уже нарушенным при проработке типофункций основных героев.

Такого рода отклонения лишь подчеркивают сохраняющуюся тенденцию, иллюстрируя рассчитанностью сюжетных ходов расчетливость продюсерского кинематографа, уводящего кино из области искусства в сторону массового развлечения, приравнивая его к гладиаторским боям либо ярмарочным балаганам.

Совокупный анализ драматургии представленных фильмов позволяет выявить общие тенденции при использовании единой драматургической коллизии.

Во всех четырех фильмах за исключением, пожалуй, «Контракта рисовальщика», превалирует внутренний конфликт героя, время от времени подменяясь внешним. Лишь в «Проколе» совершается попытка выдержать единую внешнюю конфликтную линию, но в результате периодической смены антагониста и конфликт претерпевает персонификационные изменения, на деле оставаясь в рамках истории гибели политика.

В отличие от «Фотоувеличения» и «Разговора», где основой развития действия является внутреннее состояние героев, авторы «Прокола» связывают это с прошлой работой героя для иллюстрации характера персонажа. В фильме «Контракт рисовальщика» конфликтное состояние нагнетается во время всей экспозиции, мы можем лишь догадываться о нем, пока авторы не являют нам труп хозяина имения. Рисовальщик, оставаясь главным героем, выпадает из участия в конфликте, оставаясь созерцателем происходящих событий, что, являясь нарушением сюжетного построения сценария, и ведет в конечном итоге к недостаточно адекватному восприятию фильма.

Характерен также для всех фильмов, за исключением «Прокола», достаточно сдвинутый во времени момент завязки сюжета. В «Контракте рисовальщика» он наступает лишь на шестидесятой минуте фильма. В случае «Фотоувеличения» и «Разговора» это совершенно оправдано, поскольку,

когда внутренний конфликт героя является сюжетообразующим, важна досконально проработанная экспозиция, дающая возможность ознакомить зрителя с малейшими деталями психологического состояния героя. В «Контракте рисовальщика» это выглядит необоснованным, хотя и объяснимым, учитывая тот факт, что режиссер решает скорее эстетические задачи, нежели драматургические.

Поскольку общая фабульная канва этого фильма роднит его с детективом, но отсутствие расследования как такового, нахождение и наказание преступника снижает ожидаемый эффект. В фильме «Прокол» завязка рассчитана с точностью до минуты, хотя и в ущерб экспозиции. Однако надо отдать должное авторам, - они смогли органично вписать экспозиционные элементы в дальнейшую ткань фильма.

Развитие действия в фильмах «Фотоувеличение» и «Разговор» происходит в соответствии с предложенным Кортасаром вариантом с учетом изменения авторской позиции. В фильме «Фотоувеличение» герой терзается сомнениями о том, есть ли тело или его нет, в «Разговоре» - убьют или нет героиню. Потеря исходных пленок для героя Антониони практически является разрешением его сомнений, для героя Копполы это скорее подтверждение его правоты. В фильме «Контракт рисовальщика» развитие действия сходно по своей сути с театральной традицией, где переходные состояния от счастья к несчастью, моменты узнавания и предложенные обстоятельства разрешаются через диалог, лишь иллюстрируясь иногда кинематографическими средствами. В фильме «Прокол» действие движется от одного поворотного пункта к другому. Звук, кадр, действие наполнены смыслом и подчеркивают друг друга, создавая общую целостную картину. Вставка ретроспективного эпизода, прослеживание поведения противодействующих сторон выполнены достаточно эффективно для того, чтобы избежать лишних слов в озвучивании неясных моментов.

Кульминационные точки фильмов повторяют общую тенденцию. В фильме «Фотоувеличение» герой удаляется в комнату со своим другом, не

предпринимая более никаких действий и лишь утром отправляется на место преступления, герой Копполы что-то пытается предпринять, когда мимо него проходит предполагаемая, по его мнению, убийца, но остановленный охраной и осознавая отсутствие улик тоже уходит в тень. В отличие от «Фотоувеличения» и «Разговора», герой «Контракта рисовальщика» в момент кульминации только и сознает, что, оказывается, вокруг него что-то происходило. Но, увы, слишком поздно, и лишь уже никому не нужная бравада сопровождает его смерть. В фильме «Прокол» кульминационная точка выбора решения героем заменена саспенсом, ориентированным на зрителя, когда, затаив дыхание, мы ожидаем успеет или нет герой спасти героиню.

Развязка фильмов отличает их друг от друга. Если в «Фотоувеличении» герой признает правила игры, предложенные мимами, то в «Разговоре» он взламывает собственную квартиру. А в «Контракте рисовальщика», не являясь участником конфликта, своей смертью примиряет противодействующие стороны. В фильме «Прокол» физическое уничтожение организатора преступления исчерпывает конфликт.

Финальные сцены фильмов «Фотоувеличение» и «Разговор» были разобраны подробно, также упоминалась и выполненная героем «Прокола» задача по записи звука, на финале же картины «Контракт рисовальщика» следует остановиться подробнее, поскольку он явно неоднозначен и его анализ, быть может, позволит взглянуть на фильм с позиции анализа использованной ситуационной коллизии Кортасара.

На фоне горящих рисунков рисовальщика, создаваемых на наших глазах, со статуи лошади, слезает всадник. На последнем тринадцатом рисунке статуя изображена без всадника. Все время рисовальщик зарисовывает то, что перед ним со скрупулезной точностью, и вдруг мы видим эти рисунки и не верим свои глазам. На лошади есть всадник, на рисунке его нет.

Всадник на лошади — это персонаж, появляющийся все время то здесь, то там — так называемая «живая статуя». На него не обращают внимания, хотя он контрапунктно совершает действия, должны шокировать пуританизм, царящий в усадьбе, но автор старательно делает все от него зависящее, чтобы уверить нас, будто это в порядке вещей.

На двенадцати рисунках, исполненных ранее, тоже нет следов его присутствия, хотя он появляется в кадре с завидным постоянством. Лишь однажды его замечают, и это происходит в самый напряженный момент, когда извлекают первый труп из водоема. Все остальное время персонаж остается в некоем ином измерении по отношению к героям картины, будто те самые парижские облака в рассказе «Слюни дьявола».

И лишь последний финальный кадр картины фиксирует, как сок ананаса стирает с его лица нанесенную краску серо-землистого цвета, являя нам живые черты. Конечно, можно предположить, что это хозяин имения, устроивший некую мистификацию со своей смертью, чтобы понаблюдать за тем, как будут вести себя его домочадцы. Сюжет известный с незапамятных времен, но, увы, следов его подтверждения нельзя найти в финале фильма. Загадка финала, использованная в данном случае автором, дает возможность, оставляя зрителя в некоем недоумении, заставить его думать над фильмом еще некоторое время после окончания просмотра. Следует отметить, что подобный метод характеризует талант автора фильма, поскольку такое использование методов и средств художественной выразительности подчеркивают виртуозность владения кинематографиста профессиональным мастерством.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что основные драматургические элементы выстраиваются в соответствии с заложенной матрицей. Исключением, подтверждающим в данном случае правило, становится наложение драматургической коллизии на уже имеющуюся каноническую структуру жанрового кинематографа, использующего предложенную Кортасаром коллизию как дополнительный элемент в

выстроенной системе замысла. Остальные фильмы, где драматургическая основа стала смыслообразующим фактором, вынуждены следовать за диктующей свои условия коллизией, взятой из рассказа, что является в данном случае доминантой.

3.5. Конфликт и его усложнение в фильме

Фильм Романа Полански «Китайский квартал», снятый им в 1974 г. по совместному сценарию с Робертом Тауни, по жанру можно классифицировать как фильм-нуар. Режиссер, доводя до совершенства это направление американского кинематографа, завершает длинный список фильмов, начатый «Мальтийским соколом» Джона Хьюстона, снятом в 1941 г.

Фильм-нуар - направление, возникшее во время второй мировой войны и ставшее определенной реакцией на разочарование постигшее поколение. Ощущение бессмысленности военных подвигов и нерешенные социальные проблемы вывели на первый план героя-одиночку, вступающего на путь расследования преступления, обычно начинающегося как частное, но в итоге оказывающееся затрагивающим интересы практически всего социума.

Частный сыщик занимается слежкой за неверными супругами, мелким промышленным шпионажем, иногда поиском домашних животных, имеет за плечами опыт работы на государство. Но роковой случай, либо стечение обстоятельств не позволяют ему оставаться на службе. Свои же профессиональные навыки герой реализует на поприще частного сыска, причем таким образом, что его поиски истины подразумевают совершение им действий по своей морально-нравственной составляющей сопоставимыми с методами и средствами того мира, с которым он находится в конфронтации.

Если обращаться к художественной стороне подобной конструкционной схемы, то можно увидеть зеркальное отражение взаимоотношения индивидуума с социумом в лице государства. Ощущение внутренней и внешней незащищенности в условиях практически совершенной работы правоохранительного аппарата провоцирует героя использовать приемы противника для успешной победы над ним.

Фабульная конструкция фильма «Китайский квартал» не отличается новизной. Все достаточно стандартно - герой, в исполнении Джека Николсона завершает начатое вне фабулы дело. В дверях его офиса появляется новая заказчица. С этого момента частный детектив погружается в обстоятельства нового дела, итог расследования которого становится завязкой конфликтного действия. Появление настоящей роковой красавицы, ее взаимоотношения с героем, мотивация ею его поступков являются основой развития действия.

Сюжетная конструкция фильма в целом повторяет фабульную. Экспозиционная часть заканчивается в момент появления в газетах фотографий мистера Малрей и Кетрин. Завязка наступает в момент выяснения, что заказчицей расследования была не миссис Малрей. В этот момент конфликтное состояние – фиксация факта не означает его наличие, - становится основой дальнейших драматургических осложнений.

Каждый раз изменение в состоянии героя наступает в результате осознания того, что происходящее оказывается не тем, чем оно казалось, и не тем, что оно есть на самом деле, как, например, водная афера. Чем ближе к финалу, тем накопление таких изменений становится интенсивнее. Кульминацией фильма оказывается сцена, локация которой подготавливается упоминанием несколько раз адреса в китайском квартале и возникающего в связи с этим ужаса у тех, кто его слышит.

Финал фильма констатирует общую отстраненность всех участников развернувшейся трагедии от произошедшего. Крос уводит дочь-

внучку, коллеги – Гиттеса. Таким образом выглядит общая драматургическая конструкция фильма, достаточно простая на первый взгляд.

Сюжетные линии фильма «Китайский квартал» можно условно разделить на сюжетообразующие, вспомогательные и второстепенные. К первым следует отнести следующие: Гиттес и миссис Малрей; Гиттес и мистер Кросс; миссис Малрей и мистер Кросс. К вспомогательным относятся линии: Гиттес и лейтенант Лу; Гиттес и его помощники; Кетрин и мистер Малрей, а также ее взаимоотношения с матерью и дедом-отцом. Второстепенные линии отличаются многообразием, но существенного влияния, как и вспомогательные, на развитие сюжета не оказывают. К ним относятся такие как: Гиттес и ревнивый муж, Гиттес и охранник, Гиттес и хозяин апельсиновой рощи, целый ряд других, в том числе и все линии мистера Малрей, связанные с его взаимоотношениями с семьей Крос. Все эти линии возникают попутно развитию сюжета и выполняют функцию обеспечения мотивации либо создания препятствий на пути героя.

Среди первой группы сюжетных линий следует выделить линию отца и дочери. Это связано не только с тем, что она наиболее продолжительная, но и вследствие того, что ее конструкция становится той калькой, по которой строится общая структура фильма. Начало конфликтного состояния, существующего между ними, спровоцировано задолго до начала фильма и относится к разряду противостояния отцов и детей. В его основе видны характерные черты мифа о царе Эдипе, где все элементы имеют противоположное значение.

Задача нахождения Кетрин, завуалированная слежкой за неверным мужем, решается Кросом таким образом, что скрытая мотивация остается загадкой для Гиттеса и зрителя, однако дает движение развитию сюжета, заставляя образ сыщика вступить во взаимодействие с сюжетной линией отца и дочери. Лишь во время визита Гиттеса в ее дом, для нее становится ясно, что его использовали в слепую, отсюда и согласие забрать исковое заявление.

Крос же тем временем наносит предупреждающий удар: во время ночного разговора он убивает Малрея.

Следует отметить, что, несмотря на столь ожесточенное противостояние, за все время фильма ни отец, ни дочь ни разу не пересеклись. Введение в структуру еще двух сюжетных линий позволило Полански создать необходимое напряжение в реализации конфликтного состояния, не прибегая к открытому противостоянию противоборствующих сил.

Гиттес несет на себе все типические черты сыщика из фильма-нуар, поскольку в этом амплуа его образ легко трансформируется во вспомогательную фигуру при реализации сюжетной линии Кроса и Малрей. Между Гиттесом и миссис Малрей существует конфликт, который на протяжении фильма несколько раз трансформируется, но его напряженное состояние сохраняется во время всего фильма вне зависимости от их взаимоотношений. Завязка этой линии происходит, когда перед Гиттесом появляется не мнимая, а настоящая миссис Малрей. В дальнейшем, вплоть до последнего разговора между ними, когда наступает развязка, развитие их отношений идет по пути усиления недоверия, даже в момент интимной близости, прерываемой тревожным звонком.

Что же касается линии Гиттеса и мистера Кросс, то это противостояние обусловлено прежде всего жанровой особенностью, поскольку их поляризация лежит в плоскости олицетворения сил добра и зла. Крос ведет неправую борьбу – Гиттес ему противостоит. Завязка происходит в момент, когда его офис посещает мнимая героиня. Еще до конца не осознавая, что происходит, Гиттес уже оказывается втянутым в разворачивающиеся события на стороне сил зла. Его профессиональный долг вынуждает взяться за слежку, но внедрение в процесс расследования внутрисемейных отношений и появление в его офисе дочери мистера Кроса, разводит их в пространстве фильма на разные баррикады.

В момент заключения контракта отношения между ними остаются напряженными, и Гиттес соглашается с условиями, предлагаемыми Кросом лишь мотивируя это желанием помочь миссис Малрей. Кульминацией этой линии можно назвать сцену их разговора у садового пруда, места убийства. Развязка же наступает значительно позже. Гиттес совершает последний бой, когда привозит, как ему кажется, убийцу мистера Малрей в руки полиции. Однако, поскольку фигура мистера Кроса олицетворяет абсолютное зло, то его старания тщетны. В тот момент, когда он протягивает свое запястье лейтенанту Лу, наступает развязка этой линии.

Как легко заметить, ряд сцен фильма выполняют различные функции в драматургических конструкциях отдельных линий, однако, и на это следует обратить внимание, так или иначе, наблюдается определенная закономерность в их упоминании. Появление в офисе мнимой миссис Малрей, появление настоящей, контракт Гиттеса и мистера Крос, узнавание Гиттесом об инцесте, наконец, сцена в китайском квартале. Каждое из них является важным элементом в структуре своей сюжетной линии, но также и работает на общую сюжетную схему.

Помимо четко проработанной драматургии фильме, авторы фильма обращают серьезное внимание на создание экранных образов таким образом, чтобы они оказывали существенное влияние на раскрытие темы и идеи. Применение специфических средств киноязыка осуществляется в условиях существования драматургии экранных событий и драматургии создаваемых образов.

Достаточно в этой связи отметить образ садового пруда в доме мистера и миссис Малрей. В усадьбе под присмотром садовника-китайца существует некий оазис. Однако оба раза, когда этот образ появляется на экране, из уст садовника зрителю приходится слышать о том, что в устройстве пруда есть определенное несоответствие - он наполнен соленой водой, что губительно для населяющих его растений. В первый раз слова китайца звучат как определенного рода констатация факта, которому следует

удивиться, и не более того. В смысловом решении этого объекта возникает потребность найти разгадку такого интереса авторов к образу, поскольку уже сформулирована основная идея фильма - невозможно понять, что происходит, даже с тобой.

Образный мотив воды призван помочь зрителю найти необходимый код для разгадки художественного пространства фильма. Мотив воды сосуществует в ткани фильме не случайно. Его драматургия повторяет драматургическую конструкцию фильма, касается ли это водной глади озера, по которой скользят лодки, стихии ли бурного потока во время сброса воды, рыболовного клуба, принадлежащего Кроссу, садового прудика в доме Малреев или звук падения капель воды из крана на кухне убитой мнимой миссис Малрей.

Во второй части картины, когда перед Гиттесом и зрителем разворачиваются обстоятельства, обусловленные исходной мотивацией всех поступков героев, все чаще на экране появляются китайские лица. Сначала это слуги миссис Малрей, потом, в финале, действие которого происходит в китайском квартале, наконец-то появляются его обитатели.

Драматургия фильма, благодаря применению конструктивных особенностей фильмов-нуар, выглядит достаточно простой. Однако на деле превращается в сложную конструкцию. На основе сочленения ее различных элементов, взаимодействие которых, позволяет обеспечивать существенное усиление каждого из них и взаимную эмоциональную окраску.

Интерпретация драматургической коллизии экранными образами в данном случае позволяет выйти на еще более высокий уровень восприятия. Средства киноязыка создают на экране художественный образ, по силе своего воздействия превосходящий простую констатацию факта, в результате наделения его глубокой смысловой значимостью.

Выводы главы 3. Анализ представленных фильмов позволяет выявить общие тенденции при использовании единой драматургической коллизии. Влияние на зрителя образов экранной культуры напрямую зависит

от совокупности использованных средств языка киноискусства. Внедряя в свой арсенал художественные приемы смежных кинематографу видов искусства, режиссеры наделяют их кинематографической четкостью и точностью применения. Для воспринимающего сознания невозможность отделения реальности от ее трактовки, невозможность сосуществования в двух пластах: фактического события и того наслоения, которое реализуется нашим отношением, становится основой для серьезного конфликта.

Можно сделать вывод о том, что основные драматургические элементы выстраиваются в соответствии с заложенной автором матрицей. Фильмы, где драматургическая основа является смыслообразующим фактором, следуют за диктующей свои условия коллизией, являющейся доминантой.

Следует отметить, что интерпретация драматургической коллизии экранными образами позволяет выйти на более высокий уровень художественного обобщения, а соответственно, и зрительского восприятия, обеспечивающего интерес публики.

Средства киноязыка создают на экране художественный образ, по силе своего воздействия превосходящий простую констатацию факта, так как наделяют его глубокой смысловой значимостью. Во всем многообразии индивидуального толкования каждого конкретного образа их система находится во взаимосвязи с выстроенной партитурой предыдущих и обеспечивает восприятие образа целого так, что замысел авторов раскрывается зрителем не на основе представленных фактов и обстоятельств, а в результате соотнесения и сравнения, вытекающих один из другого художественных смыслов.

Заключение.

В результате проведенного исследования были выявлены характерные принципы воплощения сюжетно-образного ряда литературных произведений средствами экранной культуры. В процессе создания кинофильма на основе литературного произведения претерпевают изменения как образы персонажей, так и практически все элементы драматургии. Произведение кинематографа имеет свою, более жесткую по сравнению с первоисточником и характерную для драматического произведения, структуру.

Необходимость выразить с помощью киноязыка заложенные писателем смыслы влияет на сюжетно-образный ряд произведения таким образом, что происходит его существенная трансформация. Образы персонажей, их действия и мотивировки, формирующие новый сюжет, вне зависимости от того, повторяются или нет фабульные события, создают новый, уникальный сюжетно-образный ряд, и, следовательно, иной образ целого. Переосмысление литературного материала, а также ракурс его интерпретации являются поводом построения иных коммуникативных связей между персонажами и зрителями, отличных от возникающих в результате прочтения книги.

Помимо существенной трансформации сюжета и образов литературного произведения, обусловленной требованиями драматургии фильма и специфики реализации замысла средствами киноязыка, еще одним фактором, влияющим на результат воплощения литературного произведения на экране, оказывается субъективность прочтения материала авторами фильма. Фактом возникновения произведения искусства становится реализация восприятия режиссером художественного пространства литературного произведения в конкретных образах, которые возникают в его фантазии. Их воплощение на экране средствами кинематографа является целью художника. Авторская позиция, в которой преломляется содержание книги, его фантазия, позволяющая не только воссоздать событийный ряд в

конкретных обстоятельствах, но и прочувствовать запечатленную средствами художественной выразительности литературы глубинную сущность художественного поля, наконец способность адекватно передать ту образность, которая возникает в воображении режиссера и формируют уникальный сюжетно-образный ряд нового произведения.

Качество художественного наполнения нового произведения напрямую зависит от творческого потенциала автора воплощения. Уровень владения им средствами художественной выразительности кинематографа определяет наличие в произведении видовых признаков и характеристик киноискусства. Ю.Арабов пишет: «Иногда неважность словесного ряда может подчеркивать важность ряда изобразительного. И в этом высказывании мы соединяемся... со словом-контрапунктом к изображению, визуальному ряду».⁶⁵ Взгляд автора интерпретации на события первоисточника становится приоритетным при воссоздании на экране нового сюжетно-образного ряда. Литературные образы трансформируясь из одного эстетического поля в другое оказываются достоянием того вида искусства, средствами выразительности которого они воплощены.

Также верно и то, что перенос сюжетно-образного ряда из одного эстетического поля в другое, в результате личностного отношения к происходящему, степени владения инструментарием художественных средств, свободной воли в процессе осмысления действительности свидетельствует и о функционировании зрителя в ином художественном пространстве. В результате субъективного отношения авторов фильма к фабульным событиям литературного произведения существенным образом меняется сюжет и система образов и персонажей.

Это происходит даже при условии безусловного совпадения авторских позиций, не говоря уже о значительных расхождениях в осмыслении действительности. Как пишет Б.Гаспаров: «смысл оказывается заключенным в герметическую «упаковку», очертания которой определяются

⁶⁵ Арабов, Ю.Н. Кинематограф и теория восприятия. / Ю.Н.Арабов. – М.: ВГИК, 2003. С. 21

конфигурациями именно этого материала»⁶⁶. В любом случае каждая следующая реализация сюжетно-образного ряда литературной основы, с одной стороны, преломляет в личностном контексте уже имеющийся опыт воплощения, а с другой – наделяет новое произведение чертами, отражающими современный взгляд на затрагиваемые темы и идеи.

В процессе использования создателями фильма авторского пространства литературного источника на основе средств киновыразительности создается новое уникальное художественное пространство. Оно организуется в результате объединения художественной среды литературного произведения и тех усилий, которые прикладывает режиссер для ее изменения.

Потребность органичного существования в условиях чужого видения происходящих процессов, методика их претворения на экране и специфика осмысления современной действительности с помощью сюжетно-образного ряда литературного произведения позволяет авторам воплощения генерировать ту особую атмосферу, которая делает литературные образы ближе и понятнее публике. Вне зависимости от их принадлежности к различным эпохам, формациям и образу мышления. «Человек утверждает свои ценности, объективируя их в слове; тем самым он самоутверждается. Самоутверждение личности осуществляется в ее поведении, в том числе в ее речевом поведении»⁶⁷, пишет Л.Гинзбург.

Автор киновоплощения создает произведение на основе того материала, который интересен ему, и только в том случае, если тема и идея имеет достаточный потенциал быть востребованными современным обществом. Благодаря этому достигается трансформация как образного наполнения, так и содержания происходящих событий. Режиссерское видение сюжета, действующих героев, темы и идеи первоисточника является

⁶⁶ Гаспаров, Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. / Б.М.Гаспаров. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 292

⁶⁷ Гинзбург, Л.Я. О литературном герое. / Л.Я.Гинзбург. — Л.: Сов.писатель, 1979. С. 155

тем новым уникальным художественным пространством, которое становится критерием, характеризующим факт возникновения оригинального произведения искусства. По словам М.М.Бахтина: «это встреча двух текстов – готового и создаваемого реагирующего текста, следовательно, встреча двух субъектов, двух авторов»⁶⁸.

Кинематографическая интерпретация сюжетно-образного ряда литературного произведения средствами экранной культуры позволяет выйти на более высокий уровень восприятия для обеспечения зрительского интереса. Средства киноязыка создают на экране художественный образ, по силе своего воздействия превосходящий простую констатацию факта, в результате наделяя его глубокой смысловой значимостью.

Во всем многообразии индивидуального толкования каждого конкретного образа они, находясь во взаимосвязи с выстроенной концепцией предыдущих, обеспечивают восприятие произведения таким образом, что замысел авторов раскрывается в сознании зрителей не на основе представленных иллюстраций, а в результате соотнесения друг с другом вытекающих один из другого художественных образов.

Художественные фильмы, выполняющие функцию иллюстрации происходящих в литературном источнике событий, вследствие попытки подменить собой акт сотворчества читателя и писателя, реализуясь средствами экранной культуры, остаются в границах литературы. Отсутствие перехода в художественное пространство собственной эстетической системы является основанием полагать, что задача, стоящая перед авторами экранного произведения, остается не выполненной. Она, как пишет П.Рикёр, той работы, «которая состоит в расшифровке смысла, стоящего за очевидным смыслом, в раскрытии уровней значения, заключенных в буквальном значении»⁶⁹.

⁶⁸ Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров; Текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; Примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. / М.М.Бахтин — М.: Искусство, 1979. С. 285

⁶⁹ Рикёр, П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / Пер. с фр. и вступит. ст. И. Вдовиной. / П.Рикёр - М.: «КАНОН-пресс-Ц»; «Кучково поле», 2002. С. 18

Это подменяется предъявлением запечатленной фантазии видения литературного произведения режиссером, который становится посредником между писателем и зрителем.

В данном случае исчезает бесконечная вариативность возникающих в процессе сотворчества образов и представлений, прочтение литературного материала теряет художественный смысл и приобретает черты реализации средствами экранной культуры единственной точки зрения, - режиссера, на происходящие в произведении события с героями, живущими в его воображении.

Переосмысление сюжетно-образного ряда литературного произведения, его трансформация и соответствующие изменения позволяют авторам киновоплощения раскрыть свое видение темы и идеи. Материал писателя становится отправной точкой осмысления действительности кинематографом. Как считает М.Ямпольский: «При этом Тексту принадлежит не только то, что внес в него автор, но и то, что вносит в него читатель в своем с ним диалоге»⁷⁰ В данном случае читателем является автор воплощения.

В пределах воплощения сюжетно-образного ряда литературного произведения это свидетельствует о возможности, которая позволяет персонажам писателя обрести новую жизнь в сознании зрителя, быть ему понятными, близкими и современными. А с точки зрения процесса развития кино как искусства – оказывать заметное влияние не только на сам процесс, но и обогащать базу средств выразительности за счет необходимости искать и находить пути адекватной передачи литературного материала на экране.

Нельзя не отметить и роль данного явления в контексте тенденций развития всего культурного пространства. Воплощение на экране литературного материала способствует динамичному поступательному движению совершенствования самосознания и саморазвития общества,

⁷⁰ Ямпольский, М.Б. Память Тиресия. Серия: Философия по краям. / М.Б.Ямпольский. – М.: Культура, 1993. С. 34

которое при помощи кинематографа знакомится с творческим наследием предшествующих поколений, темами, идеями и сюжетами их волновавшими. Это позволяет значительным образом увеличить зрительскую аудиторию и вовлечь в культурный контекст широкие массы. Важно и то, что художественные фильмы, снятые на основе произведений литературы, служат связующим звеном между прошлым и настоящим, определяют тенденции развития на будущее и выполняют функцию сохранения традиций, их переосмысления, интерпретации и эволюции.

Работа режиссёров с известными формами, конструкциями, сюжетами и другими элементами литературного текста, что характерно для эпохи постмодернизма, позволяет с одной стороны дать широкое поле для эксперимента, а с другой – искать и находить пути развития искусства способные увлечь и заинтересовать публику.

Достаточно спорный тезис о том, что на современном этапе искусство себя исчерпало, тем не менее, становясь отправной точкой подобных поисков оказывает благоприятное влияние на стимулирование творческого эксперимента в области нахождения новых средств выразительности. Как писал М.И.Ромм, «кинематограф пока еще не нашел верного и глубокого метода передачи мысли, и все наши попытки построить так называемый внутренний монолог, когда человек молчит, а его голос говорит его мысли, – несовершенны... А между тем найти путь к раскрытию внутреннего состояния человека для кино очень важно, отсутствие этой возможности лишает кинематограф очень сильного оружия, которым владеет художественная литература».⁷¹

Явление воплощения на экране сюжетно-образного ряда литературных произведений таким образом, является по своей сути сходным с общекультурной тенденцией процессом, является ее составной частью и в тоже время оказывает значимое влияние на него. В условиях существования

⁷¹ Ромм ,М.И. Лекции о кинорежиссуре. / М.И.Ромм. – М.: ВГИК, 1973. С. 101

эксперимента и его противопоставления сохранению верности традиции, выявляются значительные перспективы по нахождению методов и приемов, способных стимулировать творческие поиски.

Таким образом, можно говорить о выявлении в данном исследовании общих принципов и закономерностей воплощения сюжетно-образного ряда литературного произведения средствами кинематографа. Необходимо констатировать, что при реализации на экране содержания литературного источника сюжет всегда претерпевает изменение. Остальные элементы, такие как фабула, образы персонажей, меняются в большей или меньшей степени в зависимости от необходимости и достаточности. В результате смещаются смысловые нагрузки и ракурс повествования.

Исходя из этого, возможно говорить об изменении темы произведения по отношению к первоисточнику, что влечет за собой и трансформацию идеи. Образ целого, сформированный писателем, в руках авторов воплощения подвергается детальному членению на составляющие вплоть до бесконечно малых единиц. В результате литературное произведение предстает в виде совокупности взаимодействующих между собой в исходном произведении элементарных художественных образов. Их сочетание, противопоставление, трансформация и интеграция подчиняются темпо-ритмическому алгоритму, заданному писателем и целиком отражающему его внутреннее мироустройство. Духовный мир писателя формирует законы и правила, по которым существуют в его произведении использованные им элементы.

Авторы экранного воплощения, проводя необходимый анализ текста, обращаются к его первооснове, то есть к тем задействованным писателем элементарным частицам, из которых и состоит произведение. Организуя произведение экранной культуры, они формируют свои собственные законы и правила их существования уже в соответствии со своим духовным миром.

Так происходит преобразование одного произведения в другое, что становится определяющим критерием воплощения сюжетно-образного ряда литературного произведения средствами экранной культуры. Также необходимо отметить, что использование в данном случае средств художественной выразительности кинематографа, являющихся формой проявления авторской позиции и структурой формирования взаимодействия в произведении художественных образов, определяет принадлежность нового произведения к экранному искусству. Существование произведения экранного искусства в своей эстетической системе формирует ценностные критерии его оценки. Соотнесение фильма с его прототипом является основанием лишь для формального анализа, не способного отобразить художественную ценность нового произведения и дать сколь-нибудь существенное представление о его значимости в киноискусстве.

Необходимо отметить, что синтетичность природы кинематографа позволяет смысловую и художественную нагрузку слова, как средства выразительности литературы, передать на экране с помощью изображения и звука. В спектре средств художественной выразительности кинематографа достаточно инструментов, чтобы воплотить любой образ, рождаемый словами. Вопрос лишь в умении и способности авторов воплощения найти их и использовать в своем произведении.

Интерпретация художественного текста, будь то музыкальное, изобразительное, театральное искусство, или же литература, причем вне зависимости от ее рода, как и воплощение на экране сюжетно-образного ряда литературного произведения, являющееся ее частным случаем, всегда социально и исторически обусловлена. Происходящие в обществе процессы оказывают влияние на характер интерпретации через осознание художником потребностей социума как в материальном, так и в духовном плане. Действующих нравственных, моральных, политических и религиозных норм и правил, преломляясь через его индивидуальную жизненную позицию и сферу творческих интересов.

История мирового кино органично сочетает в себе фильмы, как созданные по оригинальным сценариям, так и работы, являющиеся воплощением сюжетно-образного ряда произведений прозы, поэзии и драмы. Ни одна крупная национальная кинематография мира не осталась в стороне от этого, что лишний раз подчеркивает всю значимость этого процесса, являющегося значительным двигателем всего киноискусства.

Обращение кинематографа к богатому опыту литературы подчиняется как общим закономерностям взаимовлияния и проникновения искусств, так и необходимости обогащения средств художественной выразительности одного из них посредством адаптации опыта других. Значимой частью этого процесса является преобразование киноискусством опыта познания действительности литературой, а также богатства ее сюжетно-тематического наследия и художественных достижений. Реальные достижения воплощения сюжетно-образного ряда литературных произведений средствами экранной культуры в мировом кинематографе подтверждают правомерность данного вывода. Что касается существования неудачных опытов, зачастую ставящих под сомнение правомочность подобного взаимодействия кинематографа и литературы, то, как отмечалось выше, это связано с несоответствием возможностей авторов воплощения целям и задачам, стоящим перед ними. Данные кинопроизведения характеризуют каждый конкретный случай, нежели сам процесс в целом. Тем не менее, их наличие свидетельствует о настоятельной потребности изучения эстетического аспекта данного вопроса, прежде всего с точки зрения кинематографа.

Перспектива дальнейшего исследования эстетических проблем воплощения сюжетно-образного ряда литературного произведения средствами киноискусства напрямую связана с феноменом существования произведений литературы и кинематографа в контексте развития современного общества, как с точки зрения массовости аудитории, так и уровня развития средств художественной выразительности каждого из них.

Этот процесс набирает силу. Его осмысление, систематизация и анализ является базой дальнейших исследований в области теории и истории кинематографа.

Библиография.

1. Аверинцев, С.С. Заметки к будущей классификации типов символа // Проблемы изучения культурного наследия./ С.С.Аверинцев. – М.: Наука, 1985.
2. Адлер, Г. Лекции по аналитической психологии./ Г.Адлер. – М.: Рефл-бук, 1996.
3. Английская комедия XVII-XVIII веков. Антология. Составитель: И. В. Ступников. - М.:Высшая школа, 1989.
4. Андерхилл, Э. Мистицизм. Опыт исследования природы и законов развития духовного сознания человека / Эвелин Андерхилл. – Киев ; София, 2000.
5. Аннинский, Л. А. Лев Толстой и кинематограф. – М.: Искусство, 1980.
6. Аннинский, Л.А. Шестидесятники и мы. Кинематограф, ставший и не ставший историей. / Л.А.Аннинский. – М.: Киноцентр, 1991.
7. Арабов, Ю.Н. Кинематограф и теория восприятия. / Ю.Н.Арабов. – М.: ВГИК, 2003.
8. Аристарко, Г. История теорий кино./ Г.Аристарко. – М.: Искусство, 1963.
9. Аристотель Об искусстве поэзии / Пер. В. Г. Апелльрота и комм. Ф. А. Петровского. — Памятники мировой эстетической и критической мысли. — Москва: Гослитиздат, 1957.
10. Аристотель. Метафизика / Аристотель // Аристотель. Соч.: в 4т. М.: Мысль, 1975.
11. Арнхейм Р. «Кино как искусство» / Р.Арнхейм. – М.: Издательство иностранной литературы, 1960.
12. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие/ Р.Арнхейм – М.: Архитектура 2007.
13. Арнхейм, Р. Новые очерки по психологии искусства./ Р.Арнхейм. – М.: Прометей, 1994.
14. Аронсон, О. Коммуникативный образ. Кино, философия, литература./ О.Аронсон. – М.: НЛО, 2008.
15. Аронсон, О. Метакино./ О.Аронсон. – М.: Ad Marginem, 2003.

16. Аршинов, В.И. На пути к квантовой эпистемологии / В.И. Аршинов // Проблемы методологии постнеклассической науки. – М.: Ин-т философии РАН, 1992.
17. Аршинов, В.И. Синергетика как феномен постнеклассической науки / В.И. Аршинов – М.: Ин-т философии РАН, 1999.
18. Аршинов, В.И. Сфирот познания. Позиция наблюдателя в постнеклассической науке и каббале. / В.И. Аршинов, Я.И. Свирский, М.С. Лайтман. – М.: Издательство ЛКИ. 2007.
19. Асмус, В.Ф. Иммануил Кант/ В.Ф. Асмус. – М.: Наука, 1973.
20. Базен, А. «Что такое кино?» Сборник статей. / А. Базен – М.: Искусство, 1972.
21. Балаш, Б. «Дух фильма» / Пер. с нем. Надежды Фридланд. / Б. Балаш. – М.: «Художественная литература», 1935.
22. Балаш, Б. Кино. Становление и сущность нового искусства./ Б. Балаш М.: Прогресс, 1968.
23. Барт, Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.: трактаты, статьи, эссе./ Р. Барт – М.: МГУ, 1987.
24. Барт, Р. Основы семиологии /Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр., составление и вступит. ст. Г. К. Косикова. — М.: ИГ «Прогресс», 2000.
25. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики./ М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975.
26. Бахтин, М.М. Искусство и ответственность. К философии поступка. Автор и герой в эстетической деятельности. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве./ М.М. Бахтин. – Киев: фирма Некст, 1994.
27. Бахтин, М.М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи./ М.М. Бахтин. – М. Лабиринт. 2000.

28. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров; Текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; Примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. / М.М.Бахтин — М.: Искусство, 1979.
29. Беме, Якоб. Аврора, или Утренняя заря в восхождении. / Я.Беме. — М.: Амфора, 2008.
30. Беньямин, В. «Маски времени. Эссе о культуре и литературе» / Пер. с нем. и фр. / Сост., предисл. и примеч. А. Белобратова. СПб.: «Симпозиум», 2004. .
31. Беньямин, В. «Озарения» / Пер. Н.М. Берновской, Ю.А. Данилова, С.А. Ромашко. М.: Мартис, 2000.
32. Бергсон, А. Два источника морали и религии. / А.Бергсон. — М.: Канон 1994.
33. Бергсон, А. Собрание сочинений в 4-х томах. / А.Бергсон. Т.1.- М.: Московский клуб, 1992.
34. Бергсон, А. Творческая эволюция. / А.Бергсон. — М.: Кучково поле, 2006.
35. Бердяев, Н. О назначении человека. / Н.Бердяев — М.: Республика, 1993.
36. Библер, В.С. На гранях логики культуры. Книга избранных очерков. / В.С.Библер — М.: Русское феноменологическое общество, 1997.
37. Бланшо, М. «Пространство литературы» / Пер. с фр. Б.В. Дубин, С.Н. Зенкин, Д.Кротова, В.П. Большаков, Ст. Офертас, Б.М. Скуратов. М.: «Логос», 2002. .
38. Блум, Дж. Психоаналитические теории личности. / Дж.Блум. — М. Академический проект, 1999.
39. Богомолов, 10. «Сценарий и фильм: третий раунд» // «Экранные искусства или литература: Современный этап». М.: «Наука», 1994.
40. Бодрийар, Ж. Символический обмен и смерть. / Ж.Бодрийар — М.: Добросвет, 2000.
41. Бор, Н. Атомная физика и человеческое познание. / Нильс Бор — М.: ИЛ, 1961.
42. Брейн, Дж. Путь вверх. Жизнь наверху. / Джон Брейн. - Минск: Вышэйшая школа, 1991.
43. Брехт, Б. Об экспериментальном театре // Б.Брехт СОБР. Соч. в 5 тт. т. 5/2. — М.: Искусство, 1965.

44. Брехт, Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах. Т. 5/2 /Б.Брехт. – М.: Искусство, 1965.
45. Брехт, Б. Трехгрошовый роман. / Б.Брехт. - Минск: Университетское, 1986.
46. Бубер, М. «Я и Ты» / Пер. с нем. Ю.С. Терентьева, П. Файнгольда, послесл. П.С.Гуревича. М.: Высшая школа, 1993.
47. Булгаков, С.Н. Свет невечерний./ С.Н.Булгаков – М.: Республика, 1994
48. Булгакова, О.Л. «Монтаж в театральной лаборатории 20-х годов» // «Монтаж: Литература, искусство, театр, кино». Отв. ред. акад. Б.В. Раушенбах. - М.: «Наука», 1988.
49. Буркхакррт, Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы./ Т.Буркхакррт – М.: Алетейя, 1999.
50. Бютор, М. «Роман как исследование» / Сост., перевод, вступ. статья, комментарии Н.Бунтман. М.: Издательство МГУ, 2000.
51. Вайсфельд, И. «Кино как вид искусства». М.: «Знание», 1983.
52. Вартанов, А. «Четвертый род литературы» (К спорам об эстетической природе кинодраматургии) // «Экранные искусства и литература: Звуковое кино». М.: «Наука», 1994.
53. Вартанов, А. «Метаморфозы авторского начала: сценарист, режиссер, зритель» //Экранные искусства и литература: Современный этап». М.: «Наука», 1994. -
54. Васильев, Л.С. История религий Востока. 2-е изд., перераб. и доп. / Л.С. Васильев. – М.: Высш. шк., 1988.
55. Вельфлин, Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве./ Вельфлин Г. – Изд-во «В. Шевчук», 2009.
56. Верн, Ж. Собрание сочинений в восьми томах. / Жюль Верн. - М.: Правда, 1985.
57. Вертов, Д. Статьи, дневники, замыслы./Вертов Д. – М.: Искусство, 1966.
58. Виноградов, В.В. Стилиевые направления французского кинематографа. / В.В.Виноградов. – М: НИИК, 2009.

59. Волкова, Е.В. Произведение искусства - предмет эстетического анализа. / Е.В.Волкова. – М.: МГУ, 1976.
60. Волобуев, Р. «Изображая жертву» // «Афиша». 31 мая 2006.ht
61. Вудмапси, М. «Гений и копирайт». Пер. с англ. С. Козлова. // «Новое литературное обозрение». №48, февраль 2001.
62. Вулрич, К. Невеста была в черном. / Корнелл Вулрич - М.: Центрполиграф, 1996.
63. Выготский, Л.С. Психология искусства./ Л.С.Выготский. – М.: Педагогика. 1987.
64. Габрилович, Е.И. Кино и литература. / Е.И.Габрилович. – М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1965.
65. Гадамер, Х.–Г. Актуальность прекрасного./ Х.–Г.Гадамер. – М.: Искусство, 1991.
66. Гадамер, Х.–Г. Истина и метод./ Х.–Г.Гадамер. – М.: Прогресс, 1988.
67. Гайденок, П.П. Научная рациональность и философский разум / П.П.Гайденок. – М.: Прогресс – Традиция, 2003.
68. Гаспаров, Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. / Б.М.Гаспаров. – М.: Новое литературное обозрение, 1996.
69. Гваттари, Ф. Что такое философия? / Пер. с фр. С. Н. Зенкина./ Ф.Гваттари, Ж.Делез — М.; СПб.: Ин-т эксперим. социологии: Алетейя, 1998.
70. Гегель, Г.В.Ф. Наука логики : в 3 т. // Т.2 : Учение о сущности / Г.В.Ф.Гегель. – М.: Мысль, 1970.
71. Гегель, Г.В.Ф. Наука логики : в 3 т.// Т.1 : Учение о бытии. / Г.В.Ф.Гегель. – М.: Мысль, 1970.
72. Гегель, Г.В.Ф. Наука логики : в 3 т.// Т.3 : Субъективная логика , или учение о понятии / Г.В.Ф.Гегель. – М.: Мысль, 1972..
73. Гейзенберг, В. Физика и философия./ В.Гейзенберг. – М.: Иностранная литературы, 1963.
74. Гейзенберг, В. Шаги за горизонт. /В.Гейзенберг. – М.: Прогресс, 1987.
75. Гете, И.В. Фауст. / Иоганн Вольфганг Гете. - М.: Мартин, 2007.

76. Гинзбург, Л.Я. О литературном герое. / Л.Я. Гинзбург. — Л.: Сов. писатель, 1979.
77. Гоголь, Н.В. Собрание сочинений в семи томах. / Н.В. Гоголь - М.: Художественная литература (М.), 1967.
78. Горницкая Н. «О границах взаимодействия кино и литературы» // «Зримое слово. Кино и литература: диалектика взаимодействия». Л.: «Искусство», 1985.
79. Гройс, Б. «Комментарии к искусству» / Борис Гройс. — М.: «Художественный журнал», 2003.
80. Гройс, Б. «Медиум становится посланием». Глава из книги «Под подозрением. Феноменология медиа». Пер. с нем. А. Фоменко. // «Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре». №32, июнь 2003.
81. Гуральник, У.А. Русская литература и советское кино. / У.А. Гуральник. М.: Наука, 1968.
82. Гуссерль, Э. Идеи к чистой феноменологии. / Э. Гуссерль. — М.: Лабиринт, 1994.
83. Гуссерль, Э. Картезианские медитации. / Э. Гуссерль. — М.: Академический Проект, 2010.
84. Данте, А. Божественная Комедия. / Данте Алигьери. СПб.: Азбука-классика, 2006.
85. Делез, Ж. Капитализм и шизофрения. Анти-Эдип: Специализированная информация по общеакадемической программе «Человек, наука, общество: комплекс. Исслед.» / Ж. Делёз — М. ИНИОН, 1990.
86. Делез, Ж. Кино: Кино 1. Образ движения; Кино 2. Образ — время. / Ж. Делёз — М.: Ad Marginem, 2004.
87. Делез, Ж. Логика смысла. / Ж. Делёз — М.: Академический Проект, 2011.
88. Делез, Ж. Логика смысла. / Ж. Делёз — М.: Академический Проект, 2011.
89. Деллюк, Л. Фотогения. / Л. Деллюк — М.: Новые вехи, 1924.
90. Деллюк, Л. Фотогения. / Л. Деллюк — М.: Искусство, 1982.

91. Деррида, Ж. «Фрейд и сцена письма» // «Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму» / Пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Издательская группа «Прогресс», 2000.
92. Деррида, Ж. О грамматиологии. / Ж.Деррида. – М. Ad Marginem, 2000.
93. Деррида, Ж. Письмо и различие. / Ж.Деррида. – М.: Академический Проект, 2000.
94. Деррида, Ж. Эссе об имени. / Ж.Деррида. – Институт экспериментальной социологии, Москва, издательство «АЛЕТЕЙЯ», Санкт – Петербург, 1998.
95. Джеймс, У. Воля к вере. / У.Джеймс. – М.: Республика, 1997.
96. Диккенс, Ч. Собрание сочинений в 20 томах / Ч.Диккенс. - М.: Терра-Книжный клуб, 2000.
97. Достоевский, Ф.М. Собрание сочинений в 10 томах. / Ф. М. Достоевский. М.: СЛОВО/SLOVO, 2008.
98. Дюма, А. Блэк. Эрминия. Корсиканские братья. / Александр Дюма. - М.: Пресса, 1994.
99. Ефимов, Э.М. «Замысел Фильм - Зритель». - М.: «Искусство», 1987.
100. Ждан, В. Н. «Эстетика фильма». М.: «Искусство», 1982.
101. Ждан, В. Н. «Эстетика экрана и взаимодействие искусств». М.: «Искусство», 1987.
102. Женетт, Ж. Работы по поэтике в 2-х тт./ Ж.Женетт. – М.: Изд. им. Сабашниковых, 1998.
103. Жеромский, Ст. Избранные произведения. / Стефан Жеромский. - М.: Художественная литература, 1958.
104. Зайцева, Л. «Проблемы современной экранизации» // «Зримое слово. Кино и литература: диалектика взаимодействия». -Л.: «Искусство», 1985.
105. Зайцева, Л.А. Выразительные средства кино./ Л.А.Зайцева – М., ВГИК 1971.
106. Зайцева, Л.А. Киноязык: искусство контекста./ Л.А.Зайцева – М.: ВГИК, 2004.
107. Зайцева, Л.А. Киноязык: освоение речевой природы./ Л.А.Зайцева – М.: ВГИК, 2001.

108. Зайцева, Л.А. Эволюция образной системы советского фильма 60-х – 80-х годов./ Л.А.Зайцева – М.:ВГИК, 1991.
109. Зак, М. «Словесная образность в кинематографическом контексте» // «Кино: методология исследования» М.: «Искусство», 1984.
110. Зенкин, С.Н. «Введение в литературоведение. Теория литературы». Учеб. пособие. М.: РГГУ, 2000.
111. Золя, Э. Собрание сочинений в двадцати шести томах. / Эмиль Золя. - М.: Художественная литература, 1964.
112. Иенсен, Т.; Норштейн, Ю.; Петрушевская, Л. «От сценария к фильму. Шинель. Повести Н.В. Гоголя»// «Искусствокино». №2, 1985.
113. Ильин И.П. «Постмодернизм. Словарь терминов». М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) INTRADA. 2001.
114. Ильин, И.П. «Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа». - М.: Интрада, 1998.
115. Каган, М.С. «Эстетика как философская наука». СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1997.
116. Канудо, Риччотто. Манифест семи искусств [1911]// Из истории французской киномысли: Немое кино 1911-1933 гг. Составитель Михаил Бенеаминович Ямпольский. Пер. с фр. / Предисл. С. Юткевича. - М.: Искусство, 1988.
117. Козлов, Л.К. «Воздействие искусства и искусство воздействия (Эйзенштейн и проблемы эстетической коммуникации)» // «Кино: методология исследования». М.: «Искусство», 1984.
118. Козлов, Л.К. О некоторых вопросах киноязыка./ Л.К.Козлов – М.: Искусство, 1989.
119. Козлов, Л.К. Эйзенштейн и проблема синтетичности киноискусства. / Л.К.Козлов – М.: Изд-во АН СССР (Институт истории искусств), 1963.
120. Компаньон, А. «Демон теории: Литература и здравый смысл». М.: Издательство Сабашниковых, 2001.
121. Конан Дойль, А. Собрание сочинений в 8 томах. / Артур Конан Дойль. -

М.: Раритет, 1991.

122. Кортасар, Х. Преследователь. / Х.Кортасар. - СПб.: Лениздат, 1993.
123. Кракауэр, З. Природа фильма: реабилитация физической реальности. перевод с английского Д.Ф.Соколовой / З.Кракауэр. – М.:Искусство, 1974.
124. Кракауэр, З. Природа фильма: реабилитация физической реальности./ З.Кракауэр. – М.:Искусство, 1974.
125. Кржижановский, С. «Театральная ремарка» // «Современная драматургия». №2, апрель/июнь 1992.
126. Кристева, Ю. «Избранные труды: Разрушение поэтики» / Пер. с фр. М.: «Российская политическая энциклопедия», 2004.
127. Кристева, Ю. «Бахтин, слово, диалог и роман» // «Французская семиотика: Отструктурализма к постструктурализму» / Пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. -М.: Издательская группа «Прогресс», 2000.
128. Кристева, Ю. Разрушение поэтики. Избранные труды Текст./ Ю.Кристева. – М.: РОССПЭН, 2004.
129. Крылов, И.А. Сочинения в двух томах. / Иван Андреевич Крылов. - М.: Правда, 1956.
130. Кузанский, Н. О предположениях //соч. в 2 томах/ Н.Кузанский. – М.: Мысль. Редакции философской литературы, 1979.
131. Кулешов, Л. Основы кинорежиссуры. / Л.Кулешов – М.:Госкиноиздат, 1997.
132. Кулешов, Л. Статьи, материалы./ Л.Кулешов. – М. Искусство, 1979.
133. Кун, Т. Структура научных революций. / Т.Кун. – М.:Пргресс, 1975.
134. Куприн, А.И. Избранные сочинения в 3 томах. / А. И. Куприн. - М.: Литература, Мир книги, 2001.
135. Кушнер, А. «Дельфтский мастер» // «Новый мир». №8(868), август 1997.
136. Лакан, Ж. «Семинары. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа» (1954-55). Кн.2 / Пер. с фр. А. Черноглазова. М.: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос». 1999.

137. Левин, Е.П. «Экранизация: историзм, мифография, мифология (К типологии общественного сознания и художественного мышления)» // «Экранные искусства и литература: Звуковое кино». – М.: «Наука», 1994.
138. Лейн, Т. «Американский киносценарий» / Пер. Ф.П. Шипулинского. М.:Госкиноиздат», 1940.
139. Леонардо да Винчи. Избранные произведения: в 2т. 2/2 / Леонардо да Винчи. – М. : Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2010.
140. Лермонтов,М.Ю. Сочинения в двух томах. / М. Ю. Лермонтов. - М.: Правда, 1988.
141. Лессинг, Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. Под ред. М.Лившица, вступ.статья В.Гриба, пер. Е.Эдельсона. / Г.Э.Лессинг. – М.: Изогиз, 1933.
142. Лиотар, Ж.-Ф. «Состояние постмодерна» / Пер. с фр. М.: «Институтэкспериментальной социологии»; СПб.: «Алетейя», 1998.
143. Лосев,А.Ф. Философия. Мифология. Культура./ А.Ф.Лосев. – М.: Изд-во Политической литературы, 1991.
144. Лосев,А.Ф. Хаос и структура./ А.Ф.Лосев. – М.: Мысль, 1997.
145. Лотман,Ю.М. Избранные статьи в 3-томах. /Ю.М. Лотман. – Таллин. Александрия, 1992 – 1993.
146. Лотман,Ю.М. Культура и взрыв/Ю.М. Лотман. – Тарту, 1992.
147. Лотман,Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. / Ю.М.Лотман. – М.: Языки русской культуры, 1999.
148. Лотман,Ю.М., Цивьян,Ю.Г. Диалог с экраном. / Ю.М. Лотман.– Таллинн: Александра, 1994.
149. Лукин,В.А. Художественный текст. Основы лингвистической теории. Аналитический минимум./ В.А.Лукин. – М.: «Ось – 89», 2005.
150. Луман, Н. «Медиа коммуникации» / Пер. с нем. А. Глухов, О. Никифоров. М.:Издательство «Логос». 2005.
151. Луман, Н. «Реальность массмедиа». Пер. с нем. А.Ю. Антоновского. М.: Праксис,2005.

152. Мазин, В.А. Сновидения кино и психоанализа. / В.А.Мазин. – Спб.: Скифия-принт, 2007.
153. Ман, Поль де. «Слепота и прозрение» / Пер. с англ. Е.В. Малышкина. СПб.: ИЦГуманитарная академия», 2002.
154. Маневич,И.М. Кино и литература. / И.М. Маневич. – М., Искусство, 1966.
155. Маньковская,Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб: Алетейя, 2000.
156. Мартен, М. «Язык кино» / Пер. с фр. Е. М. Шишмаревой. М.: «Искусство», 1959.
157. Мартьянова И.А. Текст киносценария и киносценарий текста /И.А.Мартьянова; Науч. ред. С.Г. Ильенко. — СПб.: Наука: САГА, 2003.
158. Маслов,А.А. Классические тексты Дзэн./А.А.Маслов. – Ростов на Дону: Феникс, 2004.
159. Маслоу,А.Г. Дальние пределы человеческой психики./ А.Г.Маслоу. – СПб.: Издат. группа «Евразия», 1997.
160. Мачерет,А. Художественные течения в советском кино./ А.Мачерет. – М.: Искусство, 1963.
161. Мелетинский,Е.М. Поэтика мифа./ Е.М.Мелетинский. – М.: Наука, 1976.
162. Менегетти,А. Кино, театр, бессознательное. Т. 1. / А.Менегетти. – М.: ННБФ, Онтопсихология, 2001.
163. Менегетти,А. Кино, театр, бессознательное. Т.2. / А.Менегетти. –М. ННБФ Онтопсихология, 2003.
164. Мерло–Понтии,М. Око и дух./ М.Мерло–Понтии. – М.: Искусство, 1992.
165. Мерло–Понтии,М. Феноменология восприятия./ М.Мерло–Понтии. – СПб.: Ювента, Наука, 1999.
166. Метц, К. Проблемы денотации в художественном фильме. // Строение фильма : сб. статей / К. Метц. – М.: Радуга, 1984.
167. Метц, К. Зеркала в кино. / К. Метц.// Киноведческие записки. – 1984. – № 13.
168. Метц,К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. / К. Метц. – СПб.: Издательство: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2010.

169. Мильдон, В.И. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы: эстетика экранизации. / В.И.Мильдон.— М.: РОССПЭН, 2007.
170. Мир и фильмы Андрея Тарковского. Сб. / Сост. А.М. Сандлер. — М.: Искусство, 1990 .
171. Митта, А. «Кино между адом и раем». М.: «Подкова», 2000. - 480 с.
172. Михалков-Кончаловский, А. «Парабола смысла».-М.: «Искусство», 1977.
173. Мопассан, Г. де. Новеллы. / Ги де Мопассан. - М.: Художественная литература, 1978.
174. Морен, Э. Кино или воображаемый человек: Сборник ВНИИК./ Э.Морен. – М., 1982.
175. Мотылева, Т.Л. Зарубежный роман сегодня. / Мотылева, Т.Л. – М.: Советский писатель, 1966.
176. Мукаржовский, Я. «Структуральная поэтика». М.: Школа «Языки русской культуры», 1996.
177. Мукаржовский, Я. Исследования по эстетике и теории искусства./ Я.Мукаржовский. – М.: Искусство, 1994.
178. Муссиак, Л. Избранное./ Л.Муссиак. – М.: Искусство, 1981.
179. Некрасов, Н.А. Полное собрание стихотворений и поэм в одном томе. / Н.А. Некрасов. - М.: Альфа-книга, 2011.
180. Нехорошев, Л.Н. Драматургия фильма. / Л.Н.Нехорошев. – М.: ВГИК, 2009.
181. Оболенская, Ю.Л. «Перевод как форма взаимодействия литератур» // «Введение в литературоведение: Учеб. пособие» / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, А.Я. Эсалнек и др.; Под ред. Л.В. Чернец. М.: Высшая школа, 2004.
182. Островский, А.Н. Пьесы. / А. Н. Островский. - М.: Детская литература, 2006.
183. Перро, Ш. Сказки. / Шарль Перро. - СПб.: Речь, 2012.
184. Петров, В. «Экранизация классических пьес» // «Вопросы киносценарии». Вып. I. М.: «Искусство», 1954.
185. Пиранделло, Л. Новеллы / [Предисл. Н. Елиной]. / Л.Пиранделло - М., 1958.
186. Подорога, В. Выражение и смысл. / В.Подорога. – М.: Ad Marginem, 1995.

187. Пушкин, А.С. Избранные сочинения в 2 томах. Драматические произведения. Поэмы. Сказки. Стихотворения. / А.С.Пушкин. - М.: РИПОЛ классик, 1998.
188. Разлогов, К. Э. «Проблема трансформации повествований» // «Вопросы философии».2, 1979.
189. Разлогов, К.Э. Искусство экрана и проблемы выразительности./ К.Э. Разлогов. – М.: Искусство, 1982.
190. Разлогов, К.Э. Мировое кино. / К.Э. Разлогов. – М.: ЭКСМО, 2011.
191. Разлогов, К.Э. Строение фильма: некоторые проблемы анализа произведений экрана: сб. ст. / сост., ред. К. Разлогов. – М.: Радуга, 1985.
192. Рикер, П. Время и рассказ. В 3-х тт. //Т.1/ П.Рикер. - М.-СПб.: Университетская книга, 2000.
193. Рикер, П. Религия, атеизм, вера. / П.Рикер. - М.: Искусство, 1996.
194. Рикёр, П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / Пер. с фр. и вступит, ст. И. Вдовиной./ П.Рикёр - М.: «КАНОН-пресс-Ц»; «Кучково поле», 2002.
195. Роб-Грийе, А. «Романески» / Пер. с фр. Л.Г. Ларионовой, Ю.М. Розенберг, Е.А.Соколова. М.: Ладомир, 2005.
196. Ролл, С. «Постмодернисты о посткультуре: Интервью с современными писателями и критиками». М.: ЛИА Р. Элипина, 1996.
197. Ромм, М.И. Лекции о кинорежиссуре. / М.И.Ромм. – М.: ВГИК, 1973.
198. Сахновский-Панкеев, В.А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. / В.А.Сахновский-Панкеев. – Л.: Искусство, 1969.
199. Свифт, Дж. Сказка бочки. Путешествия Гулливера. / Джонатан Свифт. - М.: Художественная литература, 1976.
200. Силлитоу, А. Ключ от двери. / Алан Силлитоу. М.: Прогресс, 1964
201. Собака, которая выла. Антология. Составитель: М. С. Шершнева - М.: Скифы, 1992.
202. Суровцев, В. «Интенциональность и практическое действие (Гуссерль, Мерло-Понти, Рикёр)» // «Интенциональность и текстуальность. Философская

- мысль Франции XX века». Под ред. Ж. Делёза. Томск: Издательство «Водолей», 1998.
203. Тарковский, А.А. Лекции по режиссуре./А.А.Тарковский. – Л.: Киностудия Ленфильм 1989.
204. Тарковский, А.А. «Запечатленное время»/ А.А. Тарковский («Вопросы киноискусства», ежегодный историко-теоретический сборник, выпуск 10, Изд. «Наука», Москва, 1967.
205. Тарковский, А.А. Мартиролог. Дневники 1970 – 1986. /А.А.Тарковский. – Международный институт им. А. Тарковского, 2008.
206. Толстая, С. А. Дневники Софьи Андреевны Толстой 1897—1909. Ред. и предисл. С. Л. Толстого. Примеч. С. Л. Толстого и Г. А. Волкова. М., «Север», 1932.
207. Толстой, А. «Мой опыт сценариста» // «Вопросы киносценаристики». Вып. I. М.:Искусство», 1954.
208. Толстой, Л.Н. Анна Каренина : роман. / Л.Н.Толстой, — М. : Эксмо, 2011.
209. Толстой, Л.Н. Собрание сочинений в 12 томах. / Л.Н.Толстой. - М.: Государственное издательство художественной литературы (ГИХЛ), 1958.
210. Томашевский, Б. Теория литературы. Поэтика. / Б.Томашевский. – М.-Л. ГИЗ, 1928.
211. Туровская, М. 7 с ½ и Фильмы Андрея Тарковского./ М.Туровская – М.: Искусство, 1991.
212. Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино./ Тынянов Ю.Н. – М.: Наука, 1977.
213. Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино./ Тынянов Ю.Н.. – М.: Наука, 1977.
214. Тюпа, В.И. Анализ художественного текста./ В.И.Тюпа. – М.: Академия, 2009.
215. Уильямс, Т. Пьесы. / Теннесси Уильямс. - М.: АСТ, Астрель, 2011.
216. Успенский, Б. «Поэтика композиции». СПб.: Азбука, 2000.

217. Успенский,Б.А. Антиповедение в культуре Древней Руси/ Проблемы изучения культурного наследия./ Б.А.Успенский М.: Наука. 1985.
218. Успенский,Б.А. История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема). Статья первая // Ученые записки Тартуского гос. ун-та: Зеркало. Семиотика зеркальности. Вып. 831. Труды по знаковым системам XXII. Тарту, 1988.
219. Уэллс, Орсон. «Статьи. Свидетельства. Интервью» / Пер. с англ. М.: «Искусство»,1975.
220. Уэллс,Г. Избранные научно-фантастические произведения в трех томах. / Герберт Уэллс. - М.: Молодая гвардия, 1956.
221. Фелдман, Г. и Фелдман, Дж. «Динамика фильма» / Пер. с англ. М.: «Искусство»,1959.
222. Фрейд,З. Введение в психоанализ. //Лекции. /З.Фрейд. – М.: Наука, 1991.
223. Фрейденберг, О.М. «Система литературного сюжета» // «Монтаж: Литература,искусство, театр, кино». Отв. ред. акад. Б.В. Раушенбах. - М.: «Наука», 1988.
224. Фрейденберг,О. Поэтика сюжета и жанра./ О.Фрейденберг . – М.: Лабиринт, 1997.
225. Фрейлих,С. О стиле в кино./ С.Фрейлих. – М.: Знание. 1987.
226. Фрейлих,С. Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского./ С.Фрейлих. – М.: Академический проект. Фонд «Мир», 2008.
227. Фуко, М. «Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности. Работыразных лет» / Пер. с фр. М.: Касталь, 1996.
228. Хализев, В.Е. Теория литературы/ В.Е.Хализев. – М.: Высшая школа, 1999.
229. Хейфиц, И. «Выразительные возможности сценария» // «Вопросы киносценарии».Вып. II. М.: «Искусство», 1956.
230. Хренов,Н.А. Искусство в ситуации смены циклов. Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах. / Н.А.Хренов. – М.: Наука, 2002.

231. Хренов, Н.А. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены 1 культурных циклов. / Н.А.Хренов. – М.: Прогресс – традиция, 2008.
232. Хренов, Н.А. Заметки на полях «Другого Лаокоона». // Ж. Киноведческие записки, № 85, 2007.
233. Чехов, А.П. Рассказы. Повести. Пьесы. / Антон Павлович Чехов. - М.: Эксмо, 2007.
234. Шиллер, Ф. Коварство и любовь. Разбойники. Стихотворения. / Фридрих Шиллер. - М.: Эксмо, 2013.
235. Шкловский, В.Б. Литература и кинематограф. / В.Б.Шкловский – Берлин: Русское универсальное изд-во, 1923.
236. Шкловский, В. За 60 лет работы в кино. / Шкловский В. – М.: Искусство, 1985.
237. Шкловский, В. Избранное. Т. 1-2. / Шкловский В. – М.: 1983.
238. Шкловский, В. О теории прозы. / Шкловский В. – М., 1983.
239. Эйзенштейн, С. «Избранные произведения в шести томах». Том 2. М.: «Искусство», 1964.
240. Эйзенштейн, С.М. Монтаж – М.: Музей кино. Эйзенштейн – центр, 2000.
241. Эйзенштейн, С.М. "Привлекательность интриги и магия бессюжетности"// С.М. Эйзенштейн Метод. /С.М.Эйзенштейн. – М.: Эйзенштейн – Центр, 2002.
242. Эйхенбаум, Б.М. Лев Толстой. Семидесятые годы / Б. М. Эйхенбаум ; авт. предисл. Б. Бурсов. - Л. : Совет. Писатель, 1960.
243. Эйхенбаум, Б.М. Поэтика кино : Перечитывая "Поэтику кино" Под общ. ред. Р.Д. Копыловой. / - 2-е изд. / Б.М.Эйхенбаум.- СПб. : РИИИ, 2001.
244. Эко, У. Два типа интерпретации. // У.Эко – НЛО, № 21. 1996.
245. Эко, У. Открытое произведение. / У.Эко – СПб.: Академический проект, 2004.
246. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. / У.Эко – СПб, Symposium 2004.
247. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. / У.Эко – СПб, Symposium, Москва, издательство prry, 2005.

248. Якобсон, Р. «Два вида афатических нарушений и два полюса языка» // Якобсон, Р. Язык и бессознательное» / Пер. с англ. М.: «Гнозис», 1996.
249. Якобсон, Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: за и против. / Р.Якобсон. – М. Прогресс, 1975.
250. Ямпольский, М.Б. Память Тиресия. Серия: Философия по краям. / М.Б.Ямпольский. – М.: Культура, 1993
251. Bluestone, George. «Novels into Film». / George Bluestone.– Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2003.
252. Boyum, Joy Gould. «Double Exposure: Fiction into Film». / Joy Gould Boyum. – New York: Universe Books, 1985.
253. Cohen, Keith. Film and Fiction: The Dynamics of Exchange. / Keith Cohen. – Yale University Press, 1979.
254. Easthope, A. Contemporary Film Theory./ A.Easthope. – Longman Publishing, New York, 1993.
255. Film: an Anthology. Edited by Daniel Talbot. – University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1966.
256. Fry, R. Vision and Design./ R.Fry. – London: Chatto & Windus, 1923.
257. Geuens, Jean- Pierre. Film Production. / Jean- Pierre Geuens. – New York, 2005.
258. Heath, S. Questions of Cinema. / S.Heath. – London, The Macmillan Press LTD, 1981.
259. Heise, D. The Semantic Differential and Attitude Research/ D. Heise – //Attitude Measurement. Chicago: Rand McNally, 1970.
260. Hietala, Veijo. «Situating the subject in film theory. Meaning and spectatorship in cinema». / Veijo Hietala. – Turku: Turun Yliopisto, 1990.
261. Interview. – “L’Express” Dec. 23, 1959.
262. Jameson, S. Postmodernism, Or, the Cultural Logic of late Capitalism./ S.Jameson. – Duke Univ. Press, 1992.
263. Kaplan, E. Ann. Psychoanalysis & cinema. / E. Ann. Kaplan – Routledge New York. London.

264. Klein, Michael and Parker, Gillian (eds.), *The English Novel and the Movies* / Michael Klein and Gillian Parker. – Frederick Ungar Publishing: New York, 1981.
265. Kracauer, S. *Theory of Film*. / S. Kracauer. – NY: Oxford University Press, 1965.
266. Mast, G, Cohen, M. *Film Theory and Criticism*. / G. Mast, M. Cohen. – New York, Oxford University Press, 1985.
267. McFarlane, Brian. «*Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*». / Brian McFarlane. – Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1996.
268. Metz, Ch. *Film Language*/ Ch. Metz. – University of Chicago, 1990.
269. Mitry, J. *The Aesthetics and Psychology of Cinema*/ J. Mitry; – trans. King Ch. Bloomington: Indiana University Press, 1997.
270. Morin, E. *The Cinema, or The Imaginary Man*/ E. Morin// – *An Essay in Sociological Anthropology*. Prologue; translated by L. Mortimer. University of Minnesota Press, 1956 .
271. Murray, Edward. «*The Cinematic Imagination: Writers and the Motion Pictures*». / Edward Murray. – New York: Frederick Ungar Publishing Co, 1972.
272. Musil, R. *Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films*. – *Der neue Merkur*, 1924/1925.
273. Panofsky, Ervin. *Gothic Architecture and Scholasticism*. / Ervin Panofsky. – New York, 1958.
274. Schrader, P. *Transcendental Style in Film Ozu, Bresson, Dreyer*. / P. Schrader – University of California Press/ 1972.
275. Sontag, Susan. *Spiritual Style in the Films of Robert Bresson, Against interpretation*. / Susan Sontag. – New York: Farrar Straus & Giroux, 1966.
276. Stam, R. *Film Theory. An Introduction*. / R. Stam. – Department of Cinema Studies, New York University, 2000.
277. Tarkovsky, Andrey. *Sculpting in Time*. / A. Tarkovsky – Faber. London. 1989.
278. Wagner, Geoffrey *The Novel and the Cinema* / Geoffrey Wagner – (Fairleigh Dickinson University Press: Rutherford, NJ, 1975.

Фильмография.

1. «Анна Каренина»
Режиссёр Александр Зархи
Продюсеры
Автор сценария Василий Катанян; Александр Зархи
В главных ролях
Татьяна Самойлова; Василий Лановой; Николай Гриценко
Оператор Леонид Калашников
Композитор Родион Щедрин
Кинокомпания Мосфильм
Страна СССР
1967 год
2. «Анна Каренина»
Режиссёр Владимир Гардин
Продюсер Пауль Тиман
Автор сценария Владимир Гардин
В главных ролях
Мария Германова; Владимир Шатерников; Михаил Тамаров
Оператор Александр Левицкий
Кинокомпания «Венгеров и Ко»
Страна Россия
1914 год
3. «Анна Каренина»
Режиссёр Сергей Соловьёв
Продюсеры Сергей Соловьёв; Константин Эрнст; Олег Урушев
Автор сценария Сергей Соловьёв
В главных ролях
Татьяна Друбич; Ярослав Бойко; Олег Янковский
Оператор Сергей Астахов; Юрий Клименко
Композитор Анна Соловьева
Кинокомпания Соливс
Страна Россия
2009 год
4. «Анна Каренина» / «Anna Karenina»
Режиссёр Джо Райт
Продюсеры Тим Беван; Эрик Феллнер; Пол Вебстер
Автор сценария Том Стоппард
В главных ролях

Кира Найтли; Джуд Лоу; Аарон Тейлор-Джонсон
Оператор Шеймас Макгарви
Композитор Дарио Марианелли
Киноккомпания Universal Pictures; Focus Features; Working Title Films
Страна Великобритания
2012 год

5. «Анна Каренина» / «Anna Karenina»
Режиссёр Бернард Роуз
Продюсер Брюс Дэйви
Автор сценария Бернард Роуз
В главных ролях
Софи Марсо; Шон Бин; Альфред Молина
Оператор Дарин Окада
Композитор П. Чайковский, С. Рахманинов, С. Прокофьев
Киноккомпания Icon Entertainment International; Studio Trite; Warner Bros. Pictures
Страна США
1997 год
6. «Анна Каренина» / «Anna Karenina»
Режиссёр Дж. Гордон Эдвардс
Продюсер Уильям Фокс
Автор сценария Клара Беранджер
В главных ролях
Бетти Нансен; Эдвард Хосе; Ричард Торнтон
Страна США
1915 год
7. «Анна Каренина» / «Anna Karenina»
Режиссёр Мартон Гараш
Автор сценария Иштван Лазар
В главных ролях
Ирен Варшаньи; Дежё Кертес; Эмиль Феньвешши
Страна Венгрия
1918 год
8. «Анна Каренина» / «Anna Karenina»
Режиссёр Клэрэнс Браун
Продюсер Дэвид О. Сэлзник
Авторы сценария Клеменс Дэйн; Салка Виртэл; С.Н. Бермэн
В главных ролях
Грета Гарбо; Фредрик Марч; Андреа Лидс

Оператор Уильям Х. Дэниэлс
Композитор Герберт Стотхарт
Киноккомпания Метро-Голдвин-Мейер
Страна США
1935 год

9. «Анна Каренина» / «Anna Karenina»
Режиссёр Жюльен Дювивье
Продюсер Александр Корда
Авторы сценария Жюльен Дювивье; Жан Ануй; Гай Морган
В главных ролях
Вивьен Ли; Кирон Мур; Ральф Ричардсон
Оператор Анри Алекан
Композитор Констант Ламберт
Киноккомпания British Lion Films; London Films
Страна Великобритания
1948 год

10. «Анна Каренина» / «Anna Karenina»
Режиссёр Фредерик Цельник
Автор сценария Фанни Карлсен
В главных ролях
Лиа Мара; Йоханнес Риманн; Генрих Пир
Оператор Вилли Голдбергер
Страна Германия
1919 год

11. «Анна Каренина» / «Anna Karenina»
Режиссёр Саймон Лэнгтон
В главных ролях
Жаклин Биссет; Кристофер Рив; Пол Скофилд
Оператор
Композитор
Киноккомпания
Страна США
1985 год

12. «Анна Каренина» / «Anna Karenine»
Режиссёр Уго Фалена
В главных ролях
Fabienne Fabrèges; Раффаэлло Мариани; Мария Мелато
Страна Италия
1917 год

13. «Анна Каренина» / «Anna Karénine»
Режиссёр Альбер Капеллани
В главных ролях
Jeanne Delvaire; Пол Капеллани; Леон Бернард
Страна Франция
1912 год
14. «Барышни из Вилько» / «Panny z Wilka»
Режиссёр Анджей Вайда
Автор сценария Збигнев Каминский
В главных ролях
Даниэль Ольбрыхский; Анна Сеньок; Кристин Паскаль
Оператор Эдвард Клосиньский
Композитор Кароль Шимановский
Киноккомпания Творческое объединение "X", Pierson Productions,
Polish Corporation for Film Production, Films Molière
Страна Польша; Франция
1979 год
15. «Бахчисарайский фонтан»
Режиссёр Яков Протазанов
Продюсеры П. Тиман; Ф. Рейнгардт
Автор сценария Яков Протазанов
Киноккомпания Торговый дом «Глория»
Страна Российская Империя
1909/1910 год
16. «Белые ночи»
Режиссёр Иван Пырьев
Автор сценария Иван Пырьев
В главных ролях
Людмила Марченко; Олег Стриженов
Оператор Валентин Павлов
Киноккомпания Мосфильм
Страна СССР
1959 год
17. «Белые ночи» / «Le notti bianche»
Режиссёр Лукино Висконти
Продюсер Франко Кристальди
Автор сценария Лукино Висконти; Сузо Чекки Д'Амико
В главных ролях

Мария Шелл; Марчелло Мастоияни
Оператор Джузеппе Ротунно
Композитор Нино Рота
Киноккомпания Rank Film, Cinematografica Associati (CI.AS.), Vides
Cinematografica
Страна Италия
1957 год

18. «Березняк» / «Brzezina»

Режиссёр Анджей Вайда
Автор сценария Анджей Вайда
В главных ролях
Даниэль Ольбрыхский; Ольгерд Лукашевич
Оператор Зыгмунт Самосюк
Композитор Анджей Кожинский
Киноккомпания Тор
Страна Польша
1973 год

19. «Бесы»

Режиссёр Игорь Таланкин; Дмитрий Таланкин
Автор сценария Игорь Таланкин; Дмитрий Таланкин
Оператор Сергей Тараскин
Киноккомпания Мосфильм
Страна Россия
1992 год

20. «Бесы»

Режиссёр Владимир Хотиненко
Продюсер Сергей Мелькумов, Александр Роднянский, Антон
Златопольский
Автор сценария Наталья Назарова, Владимир Хотиненко
В главных ролях
Максим Матвеев, Антон Шагин, Надежда Маркина
Оператор Денис Аларкон Рамирес
Композитор Алексей Айги
Страна Россия
2014 год

21. «Бесы» / «Les Possédés»

Режиссёр Анджей Вайда
Продюсер Маргарет Менегос
Автор сценария Анджей Вайда, Холланд, Агнешка и Жан-Клод

Каррьер
В главных ролях
Изабель Юппер; Бернар Блиё
Оператор Витольд Адамек
Композитор Зигмунт Конечны
Киноккомпания Gaumont
Страна Франция
1988 год

22. «Большие надежды» / «Great Expectations»
Режиссёр Роберт Виньола
Автор сценария Пол Уэст
В главных ролях
Джек Пикфорд; Луис Хафф
Оператор Уильям Маршалл
Композитор
Киноккомпания Famous Players Film Company
Страна США
1917 год

23. «Большие надежды» / «Great Expectations»
Режиссёр Дэвид Лин
Продюсер Энтони Хэвлок-Аллан
Автор сценария Дэвид Лин; Энтони Хэвлок-Аллан; Сесил Макгиверн; Рональд Ним; Кэй Уолш
В главных ролях
Джон Миллс; Джин Симмонс; Валери Хобсон
Оператор Гай Грин
Композитор Вальтер Гёр
Киноккомпания Cinéguild
Страна Великобритания
1946 год

24. «Боярин Орша»
Режиссёр Пётр Чардынин
Продюсер А. А. Ханжонков
Автор сценария Пётр Чардынин
В главных ролях
Александра Гончарова; Андрей Громов; Пётр Чардынин
Оператор Владимир Сиверсен
Композитор
Киноккомпания Торговый дом Ханжонкова
Страна Российская Империя

1909 год

25. «Братья Карамазовы»

Режиссёр Иван Пырьев

Автор сценария Иван Пырьев

В главных ролях

Михаил Ульянов; Андрей Мягков; Лионелла Пырьева

Оператор Сергей Вронский

Композитор Исаак Шварц

Кинокомпания Мосфильм

Страна СССР

1968 год

26. «Вадим»

Режиссёр Пётр Чардынин

Продюсеры

Автор сценария Пётр Чардынин

В главных ролях

Пётр Чардынин; Александра Гончарова;

Оператор Владимир Сиверсен

Композитор

Кинокомпания Торговый дом Ханжонкова

Страна Российская Империя

1910 год

27. «Ведьма»

Режиссёр Олег Фесенко

Продюсеры Сергей Долганов

Автор сценария Владимир Брагин; Игорь Митюшин; Олег Фесенко

В главных ролях

Валерий Николаев; Евгения Крюкова; Лембит Ульфсак; Арнис

Литицис

Оператор Арунас Баразнаускас

Композитор Олег Федосеев; Илар Оаль

Кинокомпания Lizard Cinema Trade

Страна Россия

2006 год

28. «Вий»

Режиссёр Василий Гончаров

Автор сценария Василий Гончаров

В главных ролях

И. Лангфельд

Оператор Жорж Мейер
Киноккомпания Братья Пате (Московское отделение)
Страна Российская Империя
1909 год

29. «Вий»

Режиссёр Владислав Старевич
Продюсер Александр Ханжонков
Автор сценария Владислав Старевич
В главных ролях
Ф. Кусевицкий; М.Болдырева
Оператор Владислав Старевич
Киноккомпания Торговый дом Ханжонкова
Страна Российская Империя
1916 год

30. «Вий»

Режиссёры Константин Ершов; Георгий Кропачёв
Автор сценария Александр Птушко; Константин Ершов; Георгий Кропачёв
В главных ролях
Леонид Куравлёв; Наталья Варлей
Операторы Фёдор Проворов; Виктор Пищальников
Композитор Карен Хачатурян
Киноккомпания Мосфильм
Страна СССР
1967 год

31. «Вий»

Режиссёр Олег Степченко
Продюсеры Александр Куликов; Алексей Петрухин
Автор сценария Олег Степченко; Александр Карпов
В главных ролях
Джейсон Флеминг; Алексей Петрухин; Валерий Золотухин; Алексей Чадов; Андрей Смоляков
Оператор Владимир Смутны; Ярослав Пилунский
Композитор Антон Гарсия
Киноккомпания RFG; «Маринс Групп Интертеймент» (MGE);
Телеканал «Интер» (Украина); Киностудия «Муравей Продакшн»;
ANKOR-film; UPI Russia
Страна Россия; Украина; Германия; Чехия; Великобритания
2014 год

32. «Возлюбленные Марии» / «Maria's Lovers»
Режиссёр Андрей Кончаловский
Продюсер Бошко Джорджевич; Йорам Глобус
Автор сценария Жерар Браш; Андрей Кончаловский
В главных ролях
Джон Сэвидж; Настасья Кински; Роберт Митчэм
Оператор Хуан Руис Анча
Композитор Гэри С. Ремал
Киноккомпания Cannon Group
Страна США
1984 год
33. «Выбор царской невесты»
Режиссёр Василий Гончаров
В главных ролях
Андрей Громов; Александра Гончарова; Мария Токарская
Оператор Владимир Сиверсен
Киноккомпания Торговый дом Ханжонкова
Страна Российская Империя
1909 год
34. «Выход рабочих с фабрики»
Режиссёр Луи Люмьер
Продюсеры Луи Люмьер
В главных ролях
Рабочие и работницы фабрики братьев Люмьер
Оператор Луи Люмьер
Страна Франция
1895 год
35. «Гранатовый браслет»
Режиссёр Николай Маликов
Автор сценария Э. Бескин
В главных ролях
О.Преображенская; П. Кашевский
Оператор Александр Рылло
Киноккомпания Т/Д В. Венгеров и В. Гардин
Страна Российская Империя
1915 год
36. «Гранатовый браслет»
Режиссёр Абрам Роом
Автор сценария Анатолий Гранберг; Абрам Роом

В главных ролях
Игорь Озеров; Ариадна Шенгелая; Олег Басилашвили
Оператор Леонид Крайненков
Киноккомпания Мосфильм
Страна СССР
1964 год

37. «Двуглавый орёл» / «L'Aigle à deux têtes»
Режиссёр Жан Кокто
Продюсер Жорж Дансигер; Александр Мнушкин
Автор сценария Жан Кокто
В главных ролях
Эдвиг Фейер; Жан Марс
Оператор Кристиан Матра
Композитор Жорж Орик
Киноккомпания Films Ariane Sirius
Страна Франция
1948 год

38. «Завещание Орфея» / «Le Testament d'Orphée»
Режиссёр Жан Кокто
Продюсер Жан Тюийе; Франсуа Трюффо
Автор сценария Жан Кокто
В главных ролях
Жан Кокто; Юл Бриннер; Шарль Азнавур
Оператор Ролан Понтуазо
Киноккомпания Les Editions Cinégraphiques
Страна Франция
1960 год

39. «Замок дьявола»
Режиссёр Жорж Мельес
Продюсеры Жорж Мельес
Автор сценария Жорж Мельес
В главных ролях
Жорж Мельес; Жанна Д'альси
Оператор
Композитор
Киноккомпания Star Film
Страна Франция
1896 год

40. «Игрок» / «The Gambler»
Режиссёр Карел Рейш
Продюсер Роберт Чартофф; Ирвин Уинклер
Автор сценария Джеймс Тобэк
В главных ролях
Джеймс Каан
Оператор Виктор Кемпер
Композитор Джерри Филдинг
Киноккомпания Paramount Pictures
Страна США
1974 год
41. «Идиот (Настасья Филипповна)»
Режиссёр Иван Пырьев, Владимир Семаков
Автор сценария Иван Пырьев
В главных ролях
Юлия Борисова; Юрий Яковлев; Никита Подгорный
Оператор Валентин Павлов, Владимир Мейбом
Композитор Николай Крюков
Киноккомпания Мосфильм
Страна СССР
1958 год
42. «Идиот» / 白痴 «хакути»
Режиссёр Акира Кurosава
Продюсер Такаси Койдэ
Автор сценария Акира Кurosава; Эйdzиро Хисайта
В главных ролях
Сэцукo Хара; Масаюки Мори; Тосиро Мифунэ
Оператор Тосиo Убуката
Композитор Фумиo Хаясака
Киноккомпания Shochiku
Страна Япония
1951 год
43. «Кабинет Мефистофеля»
Режиссёр Жорж Мельес
Продюсеры Жорж Мельес
Автор сценария Жорж Мельес
В главных ролях
Жорж Мельес
Киноккомпания Star Film
Страна Франция
1897 год

44. «Казнь Марии Шотландской»
Режиссёр Альфред Кларк
Продюсер Томас А. Эдисон
Автор сценария
В главных ролях
Роберт Томаэ
Оператор Уильям Хайс
Киноккомпания Edison Manufacturing Company
Страна США
1895 год
45. «Китайский квартал» / «Chinatown»
Режиссёр Роман Полански
Продюсеры Роберт Эванс
Автор сценария Роберт Таун
В главных ролях
Джек Николсон; Фэй Данауэй; Джон Хьюстон
Оператор Джон Алонцо
Композитор Джерри Голдсмит
Киноккомпания Long Road; Paramount Pictures
Страна США
1974 год
46. «Контракт рисовальщика» / «The Draughtsman's Contract»
Режиссёр Питер Гринуэй
Продюсеры Дэвид Пейн; Питер Сейнсбери
Автор сценария Питер Гринуэй
В главных ролях
Энтони Хиггинс; Джанет Сазман; Энн-Луиз Ламберт
Оператор Кёртис Кларк
Композитор Майкл Найман
Киноккомпания British Film Institute
Страна Великобритания
1983 год
47. «Корсиканские братья» / «The Corsican Brothers»
Режиссёр Джордж Альберт Смит
Продюсеры Джордж Альберт Смит
Автор сценария Джордж Альберт Смит
В главных ролях
Оператор
Композитор

Кинокомпания George Albert Smith Films
Страна Великобритания
1898 год

48. «Красота дьявола» / «La Beauté du diable» Режиссёр Рене Клер
Продюсеры Сальво Д'Анджело
Автор сценария Рене Клер; Арман Салакру
В главных ролях
Мишель Симон; Жерар Филип; Симона Валере
Оператор Мишель Кельбер
Композитор Роман Влад
Страна Франция; Италия
1950 год
49. «Кувшин»
Режиссёр Ираклий Квирикадзе
Автор сценария Резо Габриадзе
В главных ролях
Бухути Закариадзе; Генриета Лежава; Вахтанг Сулаквелидзе
Композитор Гия Канчели
Кинокомпания Грузия-фильм
Страна СССР
1971 год
50. «Летят журавли»
Режиссёр Михаил Калатозов
Автор сценария Виктор Розов
В главных ролях
Татьяна Самойлова; Алексей Баталов
Оператор Сергей Урусевский
Композитор Моисей Вайнберг
Кинокомпания Мосфильм
Страна СССР
1957 год
51. «Любовь» / «Love»
Режиссёр Эдмунд Гулдинг
Продюсер Эдмунд Гулдинг
Автор сценария Фрэнсис Марион
В главных ролях
Грета Гарбо; Джон Гилберт
Оператор Уильям Х. Дэниелс
Кинокомпания MGM

Страна США
1927 год

52. «Маленькие трагедии»
Режиссёр Михаил Швейцер
В главных ролях
Георгий Тараторкин; Сергей Юрский; Иннокентий Смоктуновский
Оператор Михаил Агранович
Композитор Альфред Шнитке
Киноккомпания Мосфильм
Страна СССР
1979 год
53. «Мать Иоанна от ангелов» / «Matka Joanna od Aniołów»
Режиссёр Ежи Кавалерович
Автор сценария Тадеуш Конвицкий; Ежи Кавалерович
В главных ролях
Мечислав Войт; Люцина Винницка; Анна Цепелевская
Оператор Ежи Вуйчик
Композитор Адам Валачинский
Киноккомпания Творческое объединение «Кадр»
Страна Польша
1961 год
54. «Мертвые души»
Режиссёр Пётр Чардынин
Продюсер А. А. Ханжонков
Автор сценария Пётр Чардынин
В главных ролях
Иван Камский; Василий Степанов; Александра Гончарова
Оператор Владимир Сиверсен
Композитор
Киноккомпания Торговый дом Ханжонкова
Страна Российская Империя
1909 год
55. «Мертвые души»
Режиссёр Михаил Швейцер
Автор сценария Михаил Швейцер
В главных ролях
Александр Калягин; Александр Трофимов; Юрий Богатырёв
Оператор Дильшат Фатхулин
Композитор Альфред Шнитке

Кинокомпания Мосфильм
Страна СССР
1984 год

56. «Мой личный штат Айдахо» / «My Own Private Idaho»

Режиссёр Гас Ван Сент
Продюсер Лори Паркер
Автор сценария Гас Ван Сент
В главных ролях
Ривер Феникс; Киану Ривз
Оператор Джон Кэмпбелл; Эрик Алан Эдвардс
Композитор Билл Стэффорд
Кинокомпания New Line Cinema
Страна США
1991 год

57. «Мэки-Нож» / «Mack the Knife»

Режиссёр Менахем Голан
Продюсер Стэнли Чейз
Автор сценария Менахем Голан
В главных ролях
Рауль Хулия; Ричард Харрис; Роджер Долтри
Оператор Элемер Рагалый
Композитор Курт Вайль
Кинокомпания Golan-Globus Productions
Страна США
1989 год

58. «Невеста была в чёрном» / «La mariée était en noir»

Режиссёр Франсуа Трюффо
Автор сценария Франсуа Трюффо; Жан-Луи Ришар
В главных ролях
Жанна Моро; Мишель Буке; Жан-Клод Бриали
Оператор Рауль Кутар
Композитор Бернард Херрманн
Кинокомпания Les Films du Carrosse; Les Productions Artistes
Associées; Dino de Laurentiis Cinematografica
Страна Франция; Италия
1968 год

59. «Невинные чародеи» / «Niewinni czarodzieje»

Режиссёр Анджей Вайда
Автор сценария Ежи Анджеевский; Ежи Сколимовский

В главных ролях
Тадеуш Ломницкий; Кристина Стыпульковска
Оператор Кшиштоф Виневич
Кинокомпания Творческое объединение «Кадр»
Страна Польша
1960 год

60. «Неоконченная пьеса для механического пианино»
Режиссёр Никита Михалков
Автор сценария Никита Михалков; Александр Адабашьян
В главных ролях
Александр Калягин; Юрий Богатырёв; Елена Соловей
Оператор Павел Лебешев
Композитор Эдуард Артемьев
Кинокомпания Мосфильм; Интер–Альянс (ФРГ)
Страна СССР, ФРГ
1977 год

61. «Несколько дней из жизни И. И. Обломова»
Режиссёр Никита Михалков
Автор сценария Александр Адабашьян
Никита Михалков
В главных ролях
Олег Табаков; Юрий Богатырёв; Елена Соловей
Оператор Павел Лебешев
Композитор Эдуард Артемьев
Кинокомпания Мосфильм
Страна СССР
1979 год

62. «Одинокий голос человека»
Режиссёр Александр Сокуров
Автор сценария Юрий Арабов
В главных ролях
Татьяна Горячева, Андрей Градов, Владимир Дегтярев
Оператор Сергей Юриздицкий
Кинокомпания Ленфильм
Страна СССР
1978 год

63. «Окно во двор» / «Rear Window»
Режиссёр Альфред Хичкок
Продюсеры Альфред Хичкок

Автор сценария Джон Майкл Хэйс
В главных ролях
Джеймс Стюарт; Грейс Келли; Телма Риттер
Оператор Роберт Бёркс
Композитор Франц Ваксман
Киноккомпания Paramount Pictures, Patron Inc.
Страна США
1954 год

64. «Оливер Твист» / «Oliver Twist»
Режиссёр Роман Полански
Продюсер Роберт Бенмусса; Тимоти Барриль
Автор сценария Рональд Харвуд
В главных ролях
Барни Кларк
Оператор Павел Эдельман
Композитор Рэйчел Портман
Страна Франция; Великобритания; Италия; Чехия
2005 год

65. «Орфей» / «Orphée»
Режиссёр Жан Кокто
Продюсер Андре Полве
Автор сценария Жан Кокто
В главных ролях
Жан Маре; Франсуа Перье; Мария Казарес
Оператор Николя Айе
Композитор Жорж Орик
Киноккомпания Andre Paulve Film, Films du Palais Royal
Страна Франция
1950 год

66. «Очи чёрные»
Режиссёр Никита Михалков
Продюсер Чекки Д'Амико, Сузо
Автор сценария Александр Адабашьян
Никита Михалков
В главных ролях
Марчелло Мастоияни; Елена Сафонова; Всеволод Ларионов
Оператор Франко Ди Джакомо
Композитор Франсис Лей
Киноккомпания Radiotelevisione Italiana (RAI)
Страна СССР; Италия

1987 год

67. «Партнёр» / «Partner»

Режиссёр Бернардо Бертолуччи

Продюсер Джованни Бертолуччи

Автор сценария Джанни Амико, Бернардо Бертолуччи

В главных ролях

Пьер Клементи; Стефания Сандрелли; Тина Омон

Оператор Уго Пикконе

Композитор Эннио Морриконе

Кинокомпания Red Film

Страна Италия

1968 год

68. «Пепел и алмаз» / «Popiół i diament»

Режиссёр Анджей Вайда

Продюсер Анджей Вайда

Автор сценария Ежи Анджеевский; Анджей Вайда

В главных ролях

Збигнев Цибульский; Эва Кшижевская

Оператор Ежи Вуйчик

Композитор Филип Новак, Ян Кренц

Кинокомпания Творческое объединение «Кадр»

Страна Польша

1958 год

69. «Пепел» / «Popioły»

Режиссёр Анджей Вайда

Автор сценария Александр Сцибор-Рыльский

В главных ролях

Беата Тышкевич; Даниэль Ольбрыхский; Богуслав Керц

Оператор Ежи Липман

Композитор Анджей Марковский

Кинокомпания Творческое объединение «Ритм»

Страна Польша

1965 год

70. «Песнь про купца Калашникова»

Режиссёр Василий Гончаров

Продюсер А.А.Ханжонков

Автор сценария Василий Гончаров

В главных ролях

Пётр Чардынин; Александра Гончарова; Андрей Громов

Композитор Михаил Ипполитов-Иванов
Киноккомпания Торговый дом Ханжонкова
Страна Российская Империя
1909 год

71. «Пиковая дама»
Режиссёр Пётр Чардынин
Продюсер Александр Ханжонков
Автор сценария Пётр Чардынин
В главных ролях
Павел Бирюков; Александра Гончарова; Антонина Пожарская
Оператор Луи Форестье
Киноккомпания Торговый Дом Ханжонкова
Страна Российская Империя
1910 год

72. «Пиковая дама»
Режиссёр Яков Протазанов
Продюсер Иосиф Ермольев
Автор сценария Яков Протазанов; Фёдор Оцеп
В главных ролях
Иван Мозжухин; Вера Орлова; Елизавета Шебуева
Оператор Евгений Славинский
Киноккомпания Товарищество И. Ермольева
Страна Российская Империя
1916 год

73. «Пиковая дама»
Режиссёр Роман Тихомиров
Автор сценария Георгий Васильев; Сергей Васильев; Павел Вейсбрем; Роман Тихомиров; Борис Ярустовский
В главных ролях
Олег Стриженов; Ольга Красина; Елена Полевицкая
Оператор Евгений Шапиро
Композитор Пётр Ильич Чайковский
Киноккомпания Киностудия «Ленфильм»
Страна СССР
1960 год

74. «Пиковая дама»
Режиссёр Игорь Масленников
Автор сценария Александр Шлепянов
В главных ролях

Алла Демидова, Виктор Проскурин, Иннокентий Смоктуновский,
Елена Гоголева.
Оператор Юрий Векслер
Композитор Дмитрий Бортнянский
Киноккомпания Киностудия «Ленфильм»
Страна СССР
1982 год

75. «Понизовая вольница («Стенька Разин», «Стенька Разин и княжна»)
Режиссёр Владимир Ромашков
Продюсеры Александр Дранков
Автор сценария Василий Гончаров
В главных ролях
Евгений Петров-Краевский и труппа Петербургского народного дома
Оператор Александр Дранков; Николай Козловский
Композитор Михаил Ипполитов-Иванов
Киноккомпания Ателье А. Дранкова
Страна Российская Империя
1908 год

76. «Преступление и наказание» / «Rikos ja rangaistus»
Режиссёр Аки Каурисмяки
Продюсер Мика Каурисмяки
Автор сценария Аки Каурисмяки; Паули Пеннати
В главных ролях
Маркку Тоикка; Айно Сеппо
Оператор Тимо Салминен
Композитор Педро Хиетанен
Киноккомпания Villealfa Filmproduction Oy
Страна Финляндия
1983 год

77. «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота»
Режиссёр Огюст Люмьер; Луи Люмьер
Продюсеры Огюст Люмьер; Луи Люмьер
Оператор Луи Люмьер
Киноккомпания Lumière
Страна Франция
1895 год

78. «Прокол» / «Blow Out»
Режиссёр Брайан Де Пальма
Продюсеры Фред С. Карузо; Джордж Литто

Автор сценария Брайан Де Пальма
В главных ролях
Джон Траволта; Джон Литгоу; Нэнси Аллен;
Оператор Вилмош Жигмонд
Композитор Пино Донаджио
Кинокомпания Cinema 77, Geria Productions, Filmways Pictures
Страна США
1981 год

79. «Пять вечеров»
Режиссёр Никита Михалков
Автор сценария Александр Адабашьян; Никита Михалков;
Александр Володин
В главных ролях
Людмила Гурченко; Станислав Любшин; Игорь Нефёдов
Оператор Павел Лебешев
Кинокомпания Мосфильм
Страна СССР
1978 год
80. «Разговор» / «The Conversation»
Режиссёр Фрэнсис Форд Coppola
Продюсер Фрэнсис Форд Coppola
Автор сценария Фрэнсис Форд Coppola
В главных ролях
Джин Хэкмен
Оператор Билл Батлер
Композитор Дэвид Шайр
Кинокомпания Paramount Pictures, Directors Company, The Coppola Company, American Zoetrope
Страна США
1973 год
81. «Рождественская история» / «A Christmas Carol» Режиссёр Роберт Земекис
Продюсер Стив Старки; Джек Рапке
Автор сценария Роберт Земекис
В главных ролях
Джим Керри; Кэри Элвис; Колин Фёрт
Оператор Роберт Пресли
Композитор Алан Сильвестри
Кинокомпания Walt Disney Pictures; ImageMovers Digital
Страна США

2009 год

82. «Рождественская песнь» / «A Christmas Carol»
Режиссёр Сирл Доули
В главных ролях
Марк Макдермот
Чарлз Огл
Киноккомпания Edison Manufacturing Company
Страна США
1910 год
83. «Свадьба Кречинского»
Режиссёр Александр Дранков
Продюсер Александр Дранков
В главных ролях
В. Давыдов; А. Новинский; В. Гарлин
Оператор Александр Дранков; Николай Козловский
Киноккомпания Ателье А. Дранкова
Страна Российская Империя
1908 год
84. «Скрудж, или Призрак Марли» / «Scrooge; or Marley's Ghost»
Режиссёр Уолтер Буф
Продюсер Р.У. Пол
Автор сценария Чарльз Диккенс
В главных ролях
Оператор
Композитор
Киноккомпания Paul's Animatograph Works
Страна Великобритания
1901 год
85. «Скрудж» / «Scrooge»
Режиссёр Брайан Десмонд Херст
Продюсер Брайан Десмонд Херст
Автор сценария Ноэль Лангли
В главных ролях
Аластер Сим; Марвин Джонс; Гермiona Баддели
Композитор Ричард Аддинселл
Киноккомпания United Artists
Страна США
1951 год

86. «Солнечный удар»
Режиссёр Никита Михалков
Продюсер Леонид Верещагин
Автор сценария Владимир Моисеенко; Никита Михалков; Александр Адабашьян
В главных ролях
Мартиньш Калита; Виктория Соловьёва
Оператор Владислав Опельянец
Композитор Эдуард Артемьев
Киноккомпания Студия ТриТэ
Страна Россия
2014 год
87. «Страстная неделя» / «Wielki tydzien»
Режиссёр Анджей Вайда
Продюсер Лев Рывин
В главных ролях
Беата Фудалей; Магдалена Важеча
Киноккомпания Agency for Film Production;
Berliner Spiele; Canal+
Страна Польша; Германия; Франция
1996 год
88. «Тайна Обервальда» / «Il mistero di Oberwald» Режиссёр
Микеланджело Антониони
Автор сценария Микеланджело Антониони; Тонино Гуэрра
В главных ролях
Моника Витти; Франко Бранчьяроли
Оператор Лучано Тволи
Композитор Гвидо Турки
Киноккомпания Radiotelevisione Italiana, Polytel International Film
Страна Италия ФРГ
1981 год
89. «Трамвай «Желание»» / «A Streetcar Named Desire»
Режиссёр Элиа Казан
Продюсеры Чарльз К. Фельдман
Автор сценария Теннесси Уильямс; Оскар Сол
В главных ролях
Вивьен Ли; Марлон Брандо
Оператор Гарри Стредлинг-старший
Композитор Алекс Норт
Киноккомпания Warner Bros., Charles K. Feldman Group

Страна США
1951 год

90. «Трехгрошовая опера» / «Die Dreigroschenoper»
Режиссёр Георг Вильгельм Пабст
Продюсеры Сеймур Небенцаль
Автор сценария Бела Балаш
В главных ролях
Рудольф Форстер; Карола Неер; Рейнгольд Шюнцель
Оператор Фриц Арно Вагнер
Композитор Курт Вайль
Кинокомпания Tobis Filmkunst; Nero-Film AG; Warner Bros. Pictures
Страна Германия
1931 год

91. «Униженные и оскорблённые»
Режиссёр Андрей Эшпай
Продюсер Ибрагим Мусса
Автор сценария Александр Володин
В главных ролях
Настасья Кински; Никита Михалков; Александр Абдулов
Оператор Сергей Юриздицкий; Александр Казаренков
Композитор Патрик Мимран
Кинокомпания Киностудия им. М. Горького
Страна СССР; Швейцария; Италия
1990 год

92. «Урок Фауста» / «Lekce Faust»
Режиссёр Ян Шванкмайер
Продюсеры Ян Шванкмайер; Ева Шванкмайерова
Автор сценария Христиан Дитрих Граббе; Ян Шванкмайер
В главных ролях
Петр Чепек; Ян Краус; Владимир Кудла
Оператор Фринтишек Шпилька
Кинокомпания Athanor, British Broadcasting Corporation(BBC), Centre National de la Cinématographie (CNC)
Страна Чехия; Великобритания; Франция
1994 год

93. «Фауст и Маргарита» / «Faust et Marguerite»
Режиссёр Жорж Мельес
Продюсеры Жорж Мельес
Автор сценария Жорж Мельес

В главных ролях
Жанна Д'Альси
Кинокомпания Стар фильм
Страна Франция
1897 год

94. «Фауст»

Режиссёр Александр Сокуров
Продюсер Андрей Сигле
Автор сценария Юрий Арабов; Александр Сокуров
В главных ролях
Йоханес Цайлер; Антон Адасинский; Изольда Дюхаук
Оператор Брюно Дельбоннель
Композитор Андрей Сигле
Кинокомпания Proline Film
Страна Россия; Германия; Франция
2011 год

95. «Фауст» / «Faust - Eine deutsche Volkssage»

Режиссёр Фридрих Вильгельм Мурнау
Продюсер Эрих Поммер
Автор сценария Ганс Кизер
В главных ролях
Йоста Экман (старший); Эмиль Яннингс; Камилла Хорн
Оператор Карл Хоффман
Кинокомпания UFA; Metro-Goldwyn-Mayer
Страна Германия
1926 год

96. «Фотоувеличение» / «Blowup»

Режиссёр Микеланджело Антониони
Продюсеры Карло Понти
Автор сценария Микеланджело Антониони; Тонино Гуэрра
В главных ролях
Дэвид Хеммингс
Оператор Карло Ди Пальма
Композитор Херби Хэнкок
Кинокомпания Bridge Films, Metro-Goldwyn-Mayer
Страна Италия, Великобритания, США
1966 год

97. «Хаос» / «Kaos»

Режиссёр братья Тавиани

Продюсер Джулиани Де Негри
Автор сценария братья Тавиани; Тонино Гуэрра
В главных ролях
Маргарита Лозано; Клаудио Бигальи; Омеро Антонутти
Оператор Джузеппе Ланчи
Композитор Никола Пьовани
Кинокомпания Filmtre, Rai Uno Radiotelevisione, MK2 Productions
Страна Италия; Франция
1984 год

98. «Шинель»
Режиссёр Алексей Баталов
Автор сценария Леонид Соловьёв
В главных ролях
Ролан Быков
Оператор Генрих Маранджян
Композитор Николай Сидельников
Кинокомпания Киностудия «Ленфильм»
Страна СССР
1959 год

99. «Шинель»
Режиссёр Григорий Козинцев, Леонид Трауберг
Автор сценария Юрий Тынянов
В главных ролях
Андрей Костричкин, Алексей Каплер, Сергей Герасимов
Оператор Андрей Москвин; Евгений Михайлов
Кинокомпания Севзапкино
Страна СССР
1926 год

100. «Шинель» / «Il Cappotto»
Режиссёр Альберто Латтуада
Продюсеры Титанус и Бьянка Латтуада
Автор сценария Альберто Латтуада; Луиджи Малерба; Чезаре Дзаваттини
В главных ролях
Ренато Рашель; Антонелла Луальди
Оператор Марио Монтуори
Композитор Феличе Латтуада
Кинокомпания Фаро-фильм; Титанус
Страна Италия
1952 год

101. «Энни Оукли»

Режиссёр Уильям Диксон

Продюсер Томас Эдисон

Кинокомпания Edison Manufacturing Company

Страна США

1894 год

102. Дьяволы The Devils

Режиссёр Кен Расселл

Автор сценария Кен Расселл

В главных ролях

Оливер Рид; Ванесса Редгрейв

Оператор Дэвид Уоткин

Композитор Питер Максвелл Дэвис

Кинокомпания Russo Productions

Warner Bros. Horror Entertainment

Страна Великобритания

1971 год