

ВЕРА СИТНИКОВА

Государственный институт русского языка

им. А. С. Пушкина

Факультет русской филологии

Кафедра русской словесности и межкультурной коммуникации

117485 Москва

ул. Волгина, 6 а

variadis2014@yandex.ru

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ И ИГРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ЭКРАНИЗАЦИЯХ НОВОГО ВРЕМЕНИ

INTERTEXTUALITY AND GAME-BASED TECHNOLOGIES IN CONTEMPORARY FILM ADAPTATIONS

Статья посвящена важному аспекту современной эстетики – интертекстуальности, которая обсуждается на примере экранизации классики. Экранизация рассматривается в русле научного осмысления литературоведением «перевода» вербального текста в аудиовизуальный ряд. В контексте авангардных поисков современного кинематографа как синтеза искусств интерпретируются приемы интертекстуальности и игровых технологий.

Ключевые слова: интертекстуальность, текст, интертекст, культурный код, экранизация, арт-продукт, интерпретация, игровые технологии, авангард, эстетический вызов.

The article is devoted to an important aspect of modern aesthetics – intertextuality, which is discussed on the example of film adaptations of Russian classics. Adaptation is considered in the framework of literary-scientific reflection on “translating” verbal text for the audiovisual channel. Procedures connected with intertextuality and game-based technologies are subjected to interpretation in the context of contemporary cinema’s avant-garde artistic searches.

Keywords: intertextuality, text, intertext, cultural code, film adaptation, art-product, interpretation, game-based technologies, avant-garde, aesthetic challenge.

Translated from the Russian by Marta Kaźmierczak

Рубеж XX–XXI вв. часто называют временем «визуально-виртуальных» возможностей экранного диктата. Благодаря бурному развитию науки и техники, он стал также временем создания и развития новых синтетических видов искусства: появились кино, телевидение, компьютерная графика, и вполне очевидно, что этим список подобных искусств не исчерпан. Кино родилось прежде всего под воздействием потребностей, выдвигаемых жизнью и на основе достижений традиционных искусств – литературы, театра, живописи и графики. Появление каждого нового вида искусства меняет внутреннюю структуру системы искусств и взаимоотношения между «старыми» видами. Киноискусство молодо в сравнении со своими «собратьями» – оно вошло в жизнь человечества немногим более столетия назад и на протяжении своего существования испытывает влияние «смежников». Как искусство синтетическое, оно соединяет в себе свойства временных и пространственных искусств: в кинообраз в качестве его органических элементов входит и музыка, и литература, и живопись, и основы изобразительного искусства в элементах кадра, и драматическое искусство. Природа кинематографа синкретична в своей основе.

«Киновидение» мира было подготовлено развитием литературы – в первую очередь романа нового времени (О. де Бальзак, Стендаль, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский и др.), который научился фиксировать мельчайшие подробности жизни в сочетании с широким эпическим охватом действительности, научился выделять крупный и общий план, научился давать развитие сюжета путем «монтирования» кусков повествования¹. Интенсивные исследования теоретиков литературы и кино пришли на 1960-е гг. В этот же период была намечена одна из магистральных линий межвидовых исследований, так как взаимодействие кино с другими видами искусства по своей интенсивности и многогранности не знает precedентов².

Но пока – и это объективная закономерность – сделаны лишь первые шаги в освоении кинематографа как мирового культурного явления: изучаются различные визуальные продукты и типы зрительского восприятия, влияние аудиовизуального кода на социальные, психологические и эстетические идеалы аудитории. И по сей день к анализу аудиовизуальных текстов, природе перевода вербального текста в зрительный ряд как в теории кино, так и в литературоведении не выработано единых системных подходов. Под термином «текст» в широком структуралистском смысле слова ученые подразумевают не только вербальный текст, но тексты любых видов искусства (живописи, музыки, театра, кино). И, говоря об аудиовизуальном ряде, в своей работе мы сохраняем данный подход.

¹ Ю. Б. Борев, *Введение в эстетику*, Москва: Советский художник 1965, с. 299–300.

² У. А. Гуральник, *Русская литература и советское кино. Экранизация классической прозы как литературоведческая проблема*, Москва: Наука 1968, с. 21.

Жанр экранизации, которая представляет собой закрепленную в системе визуальных знаков автономную реальность литературного произведения, изначально порождал многочисленные вопросы и, соответственно, весьма разнообразные и противоречивые подходы к их решению. Во-первых, культурно-цивилизационный перелом, причиной которого прежде всего, как считают эстетики, стал пик техногенной цивилизации, пришелся на последние полтора-два столетия³. Он привел к серьезным сущностным сдвигам в духовном мире человека, системе его ценностей, затронул разнообразные явления художественной жизни, в том числе, и экранные версии классических литературных текстов, которые появились в начале XX века. Во-вторых, уже первые попытки перенести на экран литературные тексты поставили проблему эстетических границ. Сегодня вопросы, связанные с кинотрактовками, особо актуальны, поскольку литературоведы заявляют о неизбежном «искажении» литературного источника в процессе экранизации, которое является следствием «перевода» художественной прозы на своеобразный язык кино. Уточним: речь идет не о поиске третьего языка – именно такой вектор в диалоге литературы и кинематографа как наиболее продуктивное направление видят киноведы, и не о метафорических экранных находках, соответствующих духу исходного текста, а о режиссерском диктате, подчиняющем – а зачастую «пересочиняющем» авторский текст художника слова.

Размышляя о природе экрана и экранизации как частном случае общеэстетической проблемы переводимости одного художественного языка на другой, еще полвека назад один из российских пионеров в разработке данной проблемы, У. А. Гуральник, бросил очень серьезный упрек товарищам по цеху: «[...] в целом академическая наука о литературе слепа и глуха ко всему, что касается искусства экрана. Это сказывается на теории и практике экранизации классической литературы»⁴. Таким образом, исследуя природу экранизации как нового жанра, появившегося в процессе пересоздания словесного творения по законам кинематографа, У. А. Гуральник увидел прямую связь между уровнем литературоведения и уровнем киновоплощения. Данная мысль показана им в монографии на примере болезней нашего литературоведения 1940–50-ых, которые отразились в ряде тогдашних экранизаций, имевших преимущественно иллюстративный характер (напр., *Отцы и дети*, реж. А. С. Бергункер, 1958 и др.)⁵.

Действительно, существует прочная, хотя внешне трудно уловимая связь между состоянием литературоведения и вариантами кинематографических трактовок литературной классики⁶. Отсюда и вывод: исследованиями

³ Н. Б. Маньковская, *Эстетика постмодернизма*, Санкт-Петербург: Алетейя 2000, с. 78; В. В. Бычков, *Эстетика*, Москва: Гардарики 2002, с. 153.

⁴ У. А. Гуральник, *Русская литература...*, с. 4.

⁵ Там же, с. 14.

⁶ Там же, с. 8.

эстетической природы взаимодействия литературного источника и его экранного воплощения должно заниматься как функциональное литературоведение, так и киноведение, поскольку кинопрочтение всегда обнажает в произведении такие его стороны, материализует такие его свойства, объяснение которых находится не только в зоне поисков киноведения, но и входит в задачи теории и истории литературы⁷. Проиллюстрируем эту справедливую мысль ученого на ряде примеров современных кинопрочтений классики.

Экранному прочтению литературного произведения как киножанру в высшей степени свойственна интертекстуальность, поэтому, исследуя характер диалога литературы и кино, вопросы интерпретации словесного текста, ее, как одну из специфических черт культуры, в том числе и экранной, невозможно проигнорировать. Истоки интертекстуальности как приема – в античности и в Средневековье, когда включение цитат других текстов в свой собственный давалось без кавычек и ссылок на их принадлежность, поскольку вопрос об авторстве не стоял остро и многие тексты рассматривались «как плод соборного сознания»⁸. Работы Р. Барта, М. М. Бахтина и их последователей дают ценный методологический инструмент для изысканий в данном направлении, поскольку любое произведение искусства можно рассматривать как ткань, сотканную из культурных кодов и ритмических структур, перемешанных в нем. Так, принципиально важны идеи Ю. Н. Тынянова о «конструктивной функции» каждого элемента текстовой структуры, который соотносился с подобными элементами других произведений-систем и с другими элементами данной системы⁹: они в теории интертекстуальности позволяют включать явления разного порядка, а не только одного, например, живопись – живопись, фильм – фильм. Следовательно, в интертексте цитата или реминисценция несет в себе как изначальный смысл или напоминание о контексте ее появления, так и одновременно выражает некий иной смысл, порожденный новым контекстом.

Приемом интертекста, включающим художественную игру смыслами, часто пользуются режиссеры, давая классическому тексту новую жизнь на экране. Так, в ряде сцен последней на сегодняшний день экранизации повести Н. В. Гоголя *Тарас Бульба* (реж. В. Бортко, 2008) прозрачны отсылки зрительного ряда к хрестоматийно известным полотнам В. М. Васнецова *Богатыри* (1881) и И. Е. Репина *Запорожцы* (1880–1891). Искусствоведами отмечено: картину Репина нельзя рассматривать как иллюстрацию к гоголевскому тексту, хотя ее сюжет не лишен влияния повести, характеры созвучны народным типам *Тараса Бульбы*¹⁰. Близость взглядов художников слова и кисти многогранна: во-первых, Гоголь вдохновлял Репина на про-

⁷ Там же, с. 46.

⁸ В. В. Бычков, *Эстетика...*, с. 12.

⁹ Ю. Н. Тынянов, *О литературной эволюции*, Москва: Наука 1977, с. 87.

¹⁰ Л. Андрущенко, *Живописные и графические работы И. Е. Репина к украинским повестям Н. В. Гоголя*, [в:] *Молодые об искусстве. Научные статьи аспирантов и соискателей*

тяжении всей жизни живописца: «<Гоголь> не мог не влиять на меня с самых начинаний моей грамотности»¹¹. Во-вторых, Репин видел в казаках «рыцарей добра и правды»¹², и эта позиция принципиально не отличалась от подходов Гоголя к изображению казачьего мира: отмечая жестокость запорожцев, писатель не акцентирует ее и восхищается прежде всего стремлением своих героев к чести, славе, братству и свободе.

Что же вносит прием интертекстуальности в экранное прочтение *Тараса Бульбы*? «Цитаты» из Васнецова и Репина позволяют В. Бортко создать в своей экранизации повести Н. В. Гоголя легендарное время посредством обращения к изображенным живописцами былинным и эпическим героям и таким образом апеллировать к культурным кодам, уже имеющимся у зрителя. Вопрос об обогащении литературного первоисточника, как представляется, находится в зоне дискуссии, но очевидно иное: подобная стилизация под живопись отдельных сцен подчеркивает открытость словесного произведения для «многомерного и многоуровневого восприятия»¹³.

Э. Рязанов в *Жестоком романсе* (1984) – экранизации драмы А. Н. Островского *Бесприданница* (1879) – смело соединяет разностильные и разноуровневые по художественным достоинствам поэтические произведения, переложенные на музыку: это и стихотворение М. И. Цветаевой *Под лаской плюшевого пледа...* (1914), и перевод баллады Р. Киплинга *За цыганской звездой* (*The Gipsy Trail*, 1892), и стихотворение Б. А. Ахмадулиной *Не довольно ли нам пререкаться...* (1978), и собственные стихи режиссера-постановщика *Я, словно бабочка, к огню...* (1984). Подобный интертекстуальный ход, несмотря на свою спорность, все же позволяет режиссеру расширить границы трактовки личной драмы Ларисы Огудаловой, придав ей вневременной и всечеловеческий характер, что, как нам кажется, не противоречит авторской позиции драматурга, поскольку «вышло – по духу, а не только по аккуратно соблюденной букве»¹⁴. Таким образом, интертекст как специфический прием, привлекающий цитаты или реминисценции из других текстов, смысловые отсылки к ним, участвует в создании современного арт-произведения¹⁵. В искусстве XX века он стал одним из активных способов создания арт-произведения, свидетельством «внутренней диалогичности создаваемого текста»¹⁶.

НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ. Сб. ст., вып. 2, отв. ред. Р. М. Байбурова, Москва: Памятники исторической мысли 2011, с. 117.

¹¹ И. Е. Репин и К. И. Чуковский. *Переписка 1906–1929*, сост. Е. Чуковская, Г. Чурак, Москва: Новое литературное обозрение 2006, с. 156.

¹² Там же, с. 256.

¹³ В. В. Бычков, *Эстетика...*, с. 17.

¹⁴ А. Немзер, *Мышкин и другие: О телевизионном сериале по роману «Идиот»*, [в]: А. Немзер, *Дневник читателя. Русская литература в 2003 году*, Москва: Время 2004, с. 146.

¹⁵ В. В. Бычков, *Эстетика...*, с. 155.

¹⁶ М. Ямпольский, *Память Тиресия*, Москва: РИК «Культура» 1993, с. 10.

Необходимо отметить: прием интертекстуальности входит в смысловое поле неклассической эстетики (нонклассики), позволяющей осмыслить сущность процессов, протекающих в художественной культуре современности. Однако в связи с этим не может не возникнуть принципиальный вопрос: новая смысловая перспектива, которую «генерирует» интертекстуальность, неизбежно порождает наложение смыслов. Деформирует ли оно главный смысл, «закрывая классическую репрезентацию»,¹⁷ или многомерность находится в границах допустимых интерпретаций и неотрывна от понимания позиции его создателя? Вряд ли ответ может быть однозначным. Но сама постановка этого вопроса свидетельствует о том, что исследователи подошли к определенной границе истолкования, за которой смысл уплотняется, следовательно, эстетика и литературоведение продолжают поиски ответов.

В искусстве XX века остро обозначилась и проблемы дефиниции реализма как направления современного искусства, и проблема соотношения реализма и неклассических художественных тенденций, причем последние активно завоевывают позиции в экранном прочтении классических литературных текстов и, соответственно, воздействуют на сознание реципиентов.

Указанные процессы в искусстве нонклассики и их значение для эстетической мысли XX–XXI вв. еще изучаются и обдумываются ученым сообществом. Так, по наблюдениям эстетиков, авангардом был абсолютизирован игровой принцип искусства. Определив художественность (включая пограничные формы ее проявления) как главный творческий принцип, авангард именно игру представлял двигателем новой эстетики.

Авангардные подходы, в том числе игровые принципы, как кажется, проявляются в «игровых технологиях», использованных некоторыми экранизаторами произведений русской классики. К примеру, одна из попыток снять кинофильм по *Мастеру и Маргарите* М. А. Булгакова (в конце 2011 г. фильм вышел на экраны кинотеатров крупных городов России, а затем и в широкий прокат) привела режиссера Ю. Карру к применению технического трюка – компьютерного омоложения актеров, исполнявших главные роли. Игровой принцип сказался и в киноверсии повести А. П. Чехова *Палата № 6*. К. Шахназаров снял свою картину в технике «моккьюментори», имитирующей документальность повествования и разворачивающей сюжет чеховской повести как современную хронику событий из жизни России и частного лица – доктора Рагина. Экранное прочтение построено в форме любительской съемки-расследования, которая «оживает» перед зрителем в режиме реального времени и хорошо известна массовому зрителю по технологии передач в жанре реалити-шоу.

Искусствоведы и кинокритики неоднозначно оценивают игровые технологии, характерные для эпохи нонклассики. Многие считают, что они все дальше уводят фильм от его литературного первоисточника. В этом

¹⁷ Там же, с. 18.

смысле показательна одна из крайних эстетических позиций, которую занимает кинокритик Ю. Богомолов, оценивая современную экранную продукцию, созданную на основе литературных текстов: «Материя массовой культуры XXI сгустилась до черной дыры, которая все, что ни приближается к ней, поглощает и аннигилирует – политику, мораль, культуру, историю»¹⁸. С нашей точки зрения, взгляд Ю. Богомолова уплощает объемность художественного явления. Поясним: именно **игра как категория эстетическая** на протяжении столетия была стимулом возникновения новых и «продвинутых» арт-практик, привлекающих внимание «потребителей искусства». Проиллюстрируем данное утверждение двумя примерами.

Пафос дегуманизации был провозглашен, в частности, в работе испанского мыслителя Х. Ортега-и-Гассет *Дегуманизация искусства* в 1925 г., но чаще дегуманизация в творчестве авангардистов, модернистов и постмодернистов приобретала характер **игры в дегуманизацию** самого разного рода. Так, безысходная экзистенция окрашивает и прочтение режиссером А. Балабановым булгаковских *Записок юного врача*. Жанр картины, вышедшей в прокат под названием *Морфий* (2008), был определен так: «по мотивам рассказов М. А. Булгакова». Заботливое предупреждение, вынесенное прокатчиками на обложку диска, о том, что фильм «содержит натуралистические сцены и его не рекомендуется смотреть людям со слабой психикой», вкупе со стилистикой фильма выводит экранизацию за границы реалистического искусства и позволяет рассматривать ее как эстетический вызов и явление пост-культуры. По нашему убеждению, появление откровенно эпатажной трактовки булгаковских произведений вызрело именно в системе современных радикальных эстетических тенденций: устремления и мечты человека, коллизии его жизни, духовные искания и переживания, участие в делах истории утратили самоценное художественное значение – человек стал служить символом иных реальностей, занял место в одном ряду с иными визуальными объектами.

Смысловые сдвиги, **игра** в дегуманизацию и эстетический вызов, на наш взгляд, отнюдь не бесспорны с эстетической (и этической) точки зрения, но вполне приемлемы как эстетические объекты при одном лишь условии: если они обнажают скрытые для читателя, но видимые кинокамере основные семантические поля повествования, авторскую идейную окраску и выражают ее адекватными средствами кинематографа, а не служат «концепции шока» (по терминологии В. Беньямина)¹⁹. В трактовке же А. Балабанова, не лишенной талантливых открытий, очевидны обе тенденции (и реалистическое начало, и тенденция пост-культуры), но превалирует радикальная, ведущая к серьезным смысловым потерям первоисточника и позволяющая

¹⁸ Ю. Богомолов, *Коды социокультурных фетишей*, [в:] *Средства массовой коммуникации в эпоху глобализации*, ред. А. А. Новикова, Москва: URSS 2008, т. 3, с. 55.

¹⁹ Цит. по: А. К. Якимович, *Эпоха сокрушительных творений*, Москва: Галарт 2009, с. 249.

отнести картину к подчеркнуто авангардистским: она словно иллюстрирует провокационную мысль В. Беньямина о том, что «живое искусство, искусство подлинное сегодня может возникнуть только там и тогда, где и когда подрываются основы культурного бытия»²⁰.

Если в смысловом наполнении терминов (авангард/постмодернизм) ученые расходятся в мнениях (так, один из авторитетных современных культурологов В. П. Руднев склонен определять как постмодернистские, а не авангардные тенденции современного кинематографа и видеть в них черты сюрреализма²¹), то в понимании специфических черт указанных процессов философы и эстетики, чьи труды были процитированы, позиционно близки. И в этом контексте проблемы рассматриваемые нами понятия «интертекст» и «игровые технологии» входят в смысловое поле современного этапа эстетики как науки, позволяющей осмыслить суть процессов, протекающих в художественной культуре XX–XXI вв.

Подводя итог, отметим: искания современной режиссуры, обращенные к страницам классиков, самим фактом своего существования призывают не только критическую мысль, киноведение, но и литературоведение к поиску путей изучения их как эстетических фактов современной культуры.

References

- Andrushchenko, Lyudmila. *Zhivopisnye i graficheskie raboty I. Ye. Repina k ukrainskim povestiyam N. V. Gogolya*. In: *Molodye ob iskusstve. Nauchnyye stat'i aspirantov i soiskateley NII teorii i istorii izobrazitel'nykh iskusstv RAKH*. Sb. st. 2, ed. R. M. Bayburova. Moskva: Pamyatniki istoricheskoy mysli, 2011.
- Bogomolov, Yuriy. *Kody sotsiokul'turnykh fetishey*. In: *Sredstva massovoy kommunikatsii v epokhu globalizatsii*, ed. A. A. Novikova. Vol. 3. Moskva: URSS, 2008.
- Borev, Yuriy. *Vvedenie v estetiku*. Moskva: Sovetskiy khudozhnik, 1965.
- Bychkov, Viktor V. *Estetika*. Moskva: Gardariki, 2002.
- Gural'nik, Uran A. *Russkaya literatura i sovetskoye kino. Ekranizatsiya klassicheskoy prozy kak literaturovedcheskaya problema*. Moskva: Nauka, 1968.
- Man'kovskaya, Nadya B. *Estetika postmodernizma*. Sankt-Peterburg: Aleteya, 2000.
- Nemzer, Andrey. *Myshkin i drugie: O televizionnom seriale po romanu „Idiot“*. In: *Dnevnik chitatelya. Russkaya literatura v 2003 godu*. Moskva: Vremya, 2004.
- I. Ye. Repin i K. I. Chukovskiy. *Perepiska*, Moskva: Novoye literaturnoye obozrenie, 2006.
- Rudnev, Vadim, P. *Entsiklopedicheskiy slovar' kul'tury XX veka. Kluchevye ponyatiya i teksty*. Moskva: „Agraf“, 2009.
- Tunyanov, Yuriy N. *O literaturnoy evolyutsii*. Moskva: Nauka, 1977.
- Yakimovich, Aleksandr K. *Epokha sokrushitel'nykh tvoreniy*. Moskva: Galart, 2009.
- Yampolskiy, Mikhail. *Pamyat' Tiresiya*. Moskva: RIK „Kul'tura“, 1993.

²⁰ Там же, с. 251.

²¹ В. П. Руднев, *Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты*, Москва: «Аграф» 2009, с. 175.