



К проблеме соотношения экранизации и литературного первоисточника

С.А. Симонова

Экранизации занимают очень важное место в парадигме кинематографа. Тем не менее, среди теоретиков кино и литературоведов нет единого мнения о критериях сравнения киноверсий с литературным первоисточником и о правомерности подобных сравнений. Например, некоторые исследователи ориентируются на понятие верности оригиналу, в то время как их коллеги это понятие не принимают. В статье рассматриваются и анализируются разные точки зрения на проблему, а также упоминаются критерии выбора литературного произведения для адаптации.

экранизация,
киноадаптация,
литературный
первоисточник,
верность ори-
гиналу, форма и
содержание

¹ Bluestone, G. Novels into Film. Berkeley. – Los Angeles: University of California Press, 1961. С. 2.

² См. Эйзенштейн С.М. Диккенс, Гриффит и мы // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 т. – М., 1964 – 1971. Т. 5. С. 129 - 180

³ Booth, J.G. Double Exposure: Fiction into Film. – New York: Longman, 1985.

⁴ Балаш Б. Становление и сущность нового искусства. / Пер. с нем. М.П. Брандес. – М.: Прогресс, 1935. С. 261-262.

Киноадаптации литературных произведений стали популярны давно и не теряют актуальности по сей день. Как в России, так и за рубежом в год выходит не одна экранизация, и почти каждая вызывает дискуссии на тему качества самого фильма и возможности сопоставления его с оригиналом.

Понятие экранизации вошло в мир кинематографа очень скоро после его возникновения. Создатели фильмов черпали из литературы, как из «золотой жилы»¹, разнообразные сюжеты и даже приемы съемки². Кроме того, поскольку долгое время кинематограф считался низкопробным, массовым искусством и противопоставлялся высокому миру литературы, существует мнение, что экранизации стали создаваться еще и для того, чтобы перенести престиж литературного первоисточника на кинематограф как вид искусства.³

Первоначально продолжительность фильма ограничивалась одним часом⁴: таким образом, зритель не успевал устать от восприятия нового вида искусства, а кинопрокатчики могли провести за один вечер несколько сеансов и, соответственно, приумножить свою прибыль. Поскольку продолжительность фильма напрямую влияла на полноту и качество адаптации, на ранних этапах развития кинематографа проводить сравнения между экранизацией и оригиналом представляется нецелесообразным.



«Лига выдающихся джентльменов»: Человек-Невидимка, Капитан Немо, Том Сойер, Алан Куотермейн, Мина Харкер, доктор Джекил/мистер Хайд и Дориан Грей

⁵ Богомолов Ю. Сценарий и фильм: третий раунд // Экранные искусства и литература: Современный этап. М.: Наука, 1994. С. 29.

⁶ Базен А. Что такое кино? / Пер. В. Божовича и И. Эпштейн. - М.: Искусство, 1972. С. 122.

Киновед Юрий Богомолов утверждал, что «в годы Великого Немого сценарий играл сугубо служебную роль, даже при экранизациях⁵»: сюжет и его детали зачастую придумывались во время съемок, а вставные реплики и того позже. Поэтому не вызывает удивления тот факт, что классические герои, как обнаружил

французский кинокритик Андре Базен, нередко оказываются «присвоены» кинематографом, в результате чего становятся своего рода мифологическими элементами и начинают жить собственной, отдельной от исходного литературного произведения, жизнью.⁶

Данное явление можно наблюдать не только на заре кинематографа, но и в наши дни: достаточно вспомнить такие фильмы, как «Лига выдающихся джентльменов» (The League of Extraordinary Gentlemen), где «новую жизнь» обрели Капитан Немо, Дориан Грей, Человек-Невидимка и другие, или телефильм Би-Би-Си «Затерянная в Остен» (Lost in Austen), в котором наша современница отправляется в роман Джейн Остен «Гордость и предубеждение», а Элизабет Беннет попадает в современный Лондон. Однако если в начале века процесс отделения героев от привычного сюжета происходил, в основном, по формальным признакам, то во второй половине века он приобрел форму постмодернистской игры. Примеры подобной «мифологизации» персонажей можно найти и в самой литературе. Так, сейчас все большую популярность набирает творчество валлийского писателя Джаспера Форде: в его книгах героиня с трудно переводимым именем Thursday Next (русскими переводчиками предложен вариант «Четверг Нонетот») помогает мистеру Рочестеру спасти Джейн Эйр из рук вселенского злодея, становится ученицей мисс Хэвишем, знакомится с Чеширским Котом и многими другими более или менее известными персонажами.

Выбор произведения для экранизации

Естественно, выбор произведения играет не последнюю роль в процессе киноадаптации. В 1947 году венгерский режиссер и киновед Бела Балаш отмечал, что те или иные романы, пьесы и рассказы экранизируют либо из-за кинематографичности их



Дориан Грей, Алан Куотермейн и доктор Джекил/мистер Хайд объединились в борьбе со злом

⁷ Балаш Б. Указ. соч. С. 264.

⁸ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. - М.: Наука, 1977. С. 324.

⁹ Базен А. Указ. соч. С. 123.

¹⁰ Базен А. Указ. соч. С. 138.

¹¹ Балаш Б. Указ. соч. С. 259.

¹² Ellis, J. The Literary Adaptation – An Introduction // Screen, 23:1 (May-June. 1982). С. 3

сюжета, либо из-за их популярности.⁷ Если ключевым для создателей фильма является последний аргумент, то они, вероятно, выберут классическое произведение, с блеском прошедшее проверку временем и не потерявшее читателей. Однако еще в 1920-х годах Юрий Тынянов предостерегал кинематографистов, говоря,

что экранизация классиков не должна быть иллюстрационной, – «литературные приемы и стили могут быть только возбудителями, ферментами для приемов и стилей кино».⁸

А. Базен считал, что кинематографист выбирает для переноса на экран произведение, «превосходство которого признает а priori»,⁹ но и отмечал, что великие произведения требуют намного больше «творческого таланта для установления нового равновесия»¹⁰ взамен разрушенного, чем сочинения посредственные.

Г. Э. Лессинг в начале «Гамбургской драматургии», обсуждая базирующиеся на романах пьесы, утверждал: чтобы перенести движение чувства на сцену, необходимо поставить себя на место героя и не просто описать его эмоции, а показать публике их зарождение и развитие по ходу действия.¹¹ То же самое можно сказать и о переносе движения чувств на экран.

Британский телепродюсер и профессор Джон Эллис обращает внимание на разницу подходов к киноадаптациям по разные стороны океана: хотя около 30% фильмов, созданных в Голливуде в классический период его истории, были экранизациями романов и рассказов, главным источником для адаптации служила не классика, а популярная литература: романы таких писателей, как Джеймс М. Кейн, Олив Хиггинс Праути, рассказы, публиковавшиеся в журналах типа «Saturday Evening Post» или «Ladies' Home Journal»¹². Экранизаций более уважаемых произведений было значительно меньше. В Великобритании, напротив, телевидение всегда уделяло большое внимание адаптации классики девятнадцатого века для телерынка века двадцатого, тем самым выполняя одно из своих обязательств перед публикой.

Соотношение формы и содержания

Сравнением экранизаций с литературными первоисточниками занимаются как кинокритики и теоретики кино, так и

простые зрители. Однако единого мнения о ценности экранизаций и критериях сравнения не существует.

Некоторые исследователи по-прежнему ставят литературу выше кинематографа и утверждают, что любая экранизация заведомо обречена на провал и не имеет права рассматриваться как произведение искусства. Одним из аргументов считается то, что, согласно теории формализма, форма и содержание произведения неразрывно связаны, соответственно, нарушение формы влечет за собой и нарушение содержания, и разрушение произведения в целом. Но, как показывает история и многочисленные примеры, данный дисбаланс далеко не всегда приводит к отрицательным результатам. Например, многие пьесы Шекспира были созданы на основе итальянских новелл и древних пьес, и, несомненно, адаптации значительно превзошли первоисточники.

Б. Балаш объяснял успех подобных трансформаций следующим образом: «Если предположить, что содержание или материал определяют форму, следовательно, и жанр... [и] допустить возможность перелить то же содержание в другую форму, противоречие, очевидно, объясняется тем, что понятия не до конца выяснены – понятия «содержание» и «форма» не покрываются тем, что мы называем, с одной стороны, материалом, действием, фабулой или сюжетом, с другой – художественным жанром. Поэтому сюжет романа может быть переработан в пьесу или фильм, и в обеих художественных формах мы получим хорошие совершенные произведения. Форма же в обоих случаях будет соответствовать содержанию... Это нужно понимать так, что сюжет, фабула обоих произведений одна и та же, но содержание при этом различно. Это различие содержания соответствует форме, изменившейся в результате переработки».¹³

По мнению Б. Балаша, когда сценарист приступает к работе над адаптацией литературного произведения, он воспринимает его как материал. Так, например, читая новеллу Банделло «Ромео и Джульетта», Шекспир был более всего впечатлен не формой, а фабулой. Более того, он был способен посмотреть на нее с другой точки зрения, в другом ракурсе и создать совершенно иное произведение. Б. Балаш добавляет: «Как раз признание стилистических законов всех художественных форм и оправдывает переработки и делает их необходимыми».¹⁴ Адаптация отражает как неизбежные ограничения средства репрезентации, так и присущую ему образовательную и развлекательную ценность. Кроме того, адаптация передает эстетические взгляды, суждения и точку зрения ее создателя.¹⁵

¹³ Балаш Б. Указ. соч. С. 265.

¹⁴ Балаш Б. Указ. соч. С. 272.

¹⁵ Zaccaria, J.A. Adaptation // Encyclopedia of English Studies and Language Arts. A project of the National Council of Teachers of English. In two volumes. Volume 1. [Eds. Purves, A.C.; Papa, L.; Jordan, S.] New York: Scholastic Inc., 1994. С. 13.

¹⁶ См. Simonova S.A. Interaction of film and literature: screen version as a 'universal specifier' (on the example of Jane Austen's novel "Pride and Prejudice" and its adaptations) // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2011» / Отв. ред. А.И. Андреев, А.В. Андриянов, Е.А. Антипов, М.В. Чистякова. [Электронный ресурс]. - М.: МАКС Пресс, 2011. С. 34-35.

¹⁷ Chatman, S.B. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980. С. 30.

¹⁸ Wagner, G. The Novel and the Cinema. Rutherford, New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 1975. С. 222.

¹⁹ Dudley, A. The Well-Worn Muse: Adaptation in Film History and Theory // Narrative Strategies: Original Essays in Film and Prose Fiction [Eds. Conger, S.; Welsch, J.R.] Macomb: West Illinois University Press, 1980. С. 10.

Телефильм Би-Би-Си «Затерянная в Остен»

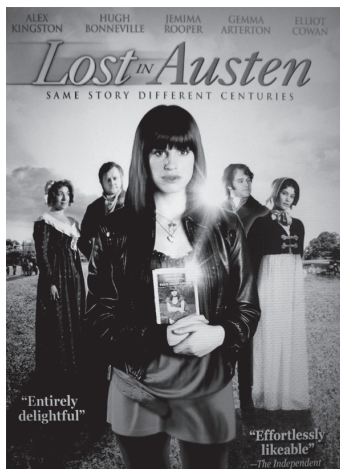
Опора на визуальную часть является важным отличием кинематографа от литературы, поэтому сценаристы вынуждены делать как можно более подробные описания – даже мелкая и незначительная деталь может оказаться существенной. В связи с этим у кинематографистов возникает немало проблем. Ведь если в литературе достаточно написать: «В комнату вошел человек», то на экране необходимо показать и самого человека, и его одежду, его опрятность, дверь, в которую он входит, комнату, в которой он оказывается, и т.д.¹⁶ И если в литературных сочинениях описание внутренней речи и мыслей персонажей встречается достаточно часто и несет немалую смысловую нагрузку, то в кинематографе этот прием используется редко и всегда ставит перед создателями фильма определенные трудности, так как на экране внутреннему монологу необходимо визуальное сопровождение.¹⁷

Классификации экранизаций

Некоторые ученые, проводящие сравнение экранизаций с литературными первоисточниками, предлагают разделять типы адаптаций по их близости оригиналу или скорее по степени воспроизведения оригинала, к которой они стремятся. Так, известный исследователь кино Джеффри Вагнер предлагает выделять три типа экранизаций. *Первый тип* – «транспозиция», когда роман переносится на экран с минимальным количеством искажений. *Второй* – «комментарий», когда оригинал случайно или намеренно подвергается некоторым незначительным изменениям или когда перед кинематографистом стояли несколько иные задачи, чем точное воспроизведение первоисточника. *Третий* – «аналогия», когда для создания нового произведения ис-

кусства допускаются значительные расхождения с оригиналом (например, когда действие романа перенесено в другое время). Нередко в аналогии бывает трудно узнать исходное литературное произведение, однако Дж. Вагнер считает это правомерным, поскольку, в таком случае, кинематографист не ставил перед собой задачу воспроизвести оригинал¹⁸.

Интересно, что существуют и другие подобные классификации экранизаций. Так, современный американский теоретик кино, профессор Йельского университета Дадли Эндрю выделяет «верность трансформации», «скрещивание» и «заимствование»¹⁹, а исследователи Майкл Клейн и Джиллиан Паркер – «верность основам





Наша современница
Аманда Прайс
попадает в Лонгборн,
поместье семьи Беннет

нарратива», «сохранение структуры нарратива при значительном переосмыслении и даже деконструкции текста-источника» и «использование оригинала исключительно в качестве сырья, исходного материала и повода для создания нового произведения»²⁰. Сходства между тремя приведенными классификациями очевидны.

Трактовки понятия «верность оригиналу»

Несмотря на то, что упомянутые выше исследователи немало внимания уделяют верности оригиналу, они вкладывают в это понятие разный смысл. Современная исследовательница Карен Клайн выделила среди подходов к анализу экранизаций четыре основные парадигмы, две из которых отличаются друг от друга как раз тем, как понимается верность оригиналу. Описанная выше точка зрения, оценивающая киноадаптации с позиции их верности «букве» оригинала, получила у К. Клайн название «перевод». В рамках этой парадигмы экранизация рассматривается не как самостоятельное произведение, а как репродукция оригинала, целью которой является максимально точное его воспроизведение²¹.

Кинокритик Джеймс Гриффит утверждал, что важность отсутствия в фильме некоторых событий или персонажей обусловлена задуманным эффектом, т.е. само по себе это отсутствие проблемой не является²². Более важным оказывается финальный эффект, т.е. верность оригиналу, по Дж. Гриффиту, подразумевает, скорее, верность производимому им эффекту, нежели верность мелким деталям²³. Отсутствие сцены или персонажа может быть оправдано и принято, если они производят малый эффект и не являются жизненно важными для произведения в целом²⁴. Такая точка зрения получила у К. Клайн название теории «плюрализма». Приверженцы этой парадигмы считают экранизацию уже не точным воспроизведением, а интерпретацией оригинала, т.е. придают киноадаптации большую автономность, чем адепты теории «перевода». Кроме того, плюралисты признают, что между двумя системами знаков есть существенные отличия, но удачная экранизация призвана показывать возможные аналогии между языком литературы и языком кино²⁵.

²⁰ Klein, M.; Parker, G. *The English Novel and the Movies*. New York: Frederick Ungar Publishing, 1981. С. 9-10.

²¹ Kline, K. *The Accidental Tourist On Page and On Screen: Interrogating Normative Theories About Film Adaptation / Literature Film Quarterly*, Vol.24(1), 1996, С. 70-71.

²² Griffith, J. *Adaptations as Imitations: Films from Novels*. Newark: University of Delaware Press; London: Associated University Press, 1974. С. 67.

²³ Griffith, J. Указ. соч. С. 73.

²⁴ Griffith, J. Указ. соч. С. 74.

²⁵ Griffith, J. Указ. соч. С. 72.



Мистер Дарси остался в XIX веке, а Элизабет Беннет перенеслась в век XXI

²⁶ Griffith, J. Указ. соч. С. 73.

²⁷ Orr, C., The Discourse on Adaptation / Wide Angle, 6/2 (1984). С. 73.

Третья теория, выделяемая К. Клайн, носит название теории *трансформации*. Ее адепты считают экранизацию абсолютно самостоятельным произведением и рассматривают первоисточник как сырье для будущего фильма, которое подлежит значи-

тельной переработке. Таким образом, сторонники этого подхода отдают превосходство кинематографу, а не литературе²⁶. Они изучают не степень верности оригиналу, а то, как выбор произведения и подход к нему отражают идеологию фильма²⁷.

Наконец, четвертая парадигма – материалистическая – рассматривает экранизацию как продукт определенных культурно-исторических процессов. Понимание степени воздействия на адаптацию ее первоисточника является менее важным по сравнению с пониманием внешних факторов, влияющих на фильм.

Иллюзия реальности

Упомянутый выше Дж. Эллис соглашается с другим теоретиком, Полом Керром, и высказывает свою точку зрения на проблему верности оригиналу: в каждом случае экранизируется не роман, а производимая романом иллюзия реальности. Адаптация – это процесс сокращения существующего литературного произведения до серии функций: персонажей, мест действия, костюмов, действий, цепи событий²⁸. Естественно, для большого экрана произведение стремятся ужать, в то время как для телевидения это не столь важно, но, по мнению Дж. Эллиса, цель у них одна: воспроизвести на экране содержание романа. Отсюда привычная реакция критики, оценивающей «пресловутую» верность оригиналу. Вся маркетинговая стратегия адаптации классического литературного произведения или бестселлера провоцирует подобную оценку²⁹.

Однако и Дж. Эллис, и П. Керр видят истинную цель адаптации совершенно в другом. Они считают, что экранизация использует память о произведении – либо, собственно, о чтении романа, либо (особенно в случае классики) культурную память общества и пытается стереть эту память, заменив ее своими изображениями. Таким образом, удачной оказывается та экранизация, которой это удается. Иными словами, если при мысли

²⁸ Ellis, J. Указ. соч. С. 3.

²⁹ Ellis, J. Указ. соч. С. 3.

о каком-то произведении в вашем сознании возникают не ваши представления о персонажах, а лица сыгравших их актеров, значит, киноадаптация добилась своей цели. Особенно впечатляющими оказываются примеры, когда удачная в таком смысле экранизация вытесняет из сознания писателя его собственные представления о его героях.

Различные точки зрения на понятие «верность оригиналу»

Теоретик кино Брайан МакФарлейн, вообще, полагает, что разговоры о верности оригиналу несостоятельны. По его мнению, при дискуссиях на эту тему считается, что текст имеет одно, правильное значение, которое и должен перенести на экран кинематографист. Тем не менее, любой сценарист скажет, что верность «букве» никак не может гарантировать успешность экранизации; а верность «духу» является понятием очень субъективным, поскольку каждый человек читает, понимает и чувствует произведение по-своему³⁰. Таким образом, по мнению Б. МакФарлейна, вся критика с данной позиции на самом деле является крайне субъективной и говорит только о том, совпала ли трактовка создателей фильма с трактовкой кинокритика.

Помимо всего прочего, Б. МакФарлейн отрицает необходимость верного воспроизведения эпохи первоисточника и ее условностей. Он утверждает: то, что было для автора классического произведения современностью, для нас является прошлым, и воспроизведение нужной эпохи только отвлекает зрителя своей замысловатостью³¹.

Тем не менее, с такой точкой зрения можно не согласиться по нескольким причинам. Во-первых, существует немало примеров того, как эпоха, в которую живет писатель, накладывая отпечаток на его творчество, и незнание некоторых законов

прошлого может помешать читателю правильно понять мотивацию поступков персонажей. Например, побег Лидии с мистером Уикхемом в знаменитом романе английской писательницы Джейн Остен «Гордость и предубеждение» может не показаться современному читателю такой катастрофой для всего семейства Беннет, какой он является на самом деле. Однако необходимо отметить, что сказанное только что никак не отрицает возможной универсальности произведения, ведь оно может сохранять свою современность в любую эпоху благодаря идеям, которые выражает, и темам, которые затрагивает. Во-вторых, в кинематографе и на телевидении уже давно сложился

³⁰ McFarlane, B. Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation. Oxford: Clarendon Press, 1996. С. 7-8.

³¹ McFarlane, B. Указ. соч. С. 8.

Любовь книжная и любовь экранная: Элизабет Беннет, Аманда Прайс и мистер Дарси





«Гордость и предубеждение»: Семья Беннет узнаёт о побеге Лидии с мистером Уикхемом

жанр «period drama» (историческая, костюмная драма), который как раз направлен на воссоздание конкретной исторической эпохи и пользуется невероятной популярностью у зрителей по всему миру. Это доказывает, что изображение прошлого отнюдь

не всегда «мешает» зрителю или «отвлекает» его от происходящего на экране. В-третьих, с таким же успехом можно было бы утверждать, что современным читателям неинтересно читать классику или исторические романы, поскольку действие в них происходит в прошлом, что накладывает определенный отпечаток «замысловатости».

А. Базен пытался примирить разные точки зрения, объясняя, что «бессмысленно возмущаться деградацией, которой подвергаются на экране литературные произведения; во всяком случае, нелепо возмущаться от имени литературы»³². На сколько бы далека от оригинала (по «букве» или по «духу») адаптация ни была, она не может ему навредить в глазах тех, кто его читал и оценил. В глазах же массовой аудитории такой фильм может оказаться приемлемым, и, вполне возможно, он побудит некоторых зрителей прочитать первоисточник. ■

³² Базен А. Указ. соч. С. 135.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Базен А. Что такое кино? / Пер. В. Божовича и И. Эпштейн. – М.: Искусство, 1972.
2. Балаш Б. Становление и сущность нового искусства. / Пер. с нем. М.П. Брандес. – М.: Прогресс, 1935.
3. Богомолов Ю. Сценарий и фильм: третий раунд // Экранные искусства и литература: Современный этап. – М.: Наука, 1994. С. 29 – 42.
4. Bluestone, G. *Novels into Film*. Berkeley. – Los Angeles: University of California Press, 1961.
5. Chatman, S.B. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca. – New York: Cornell University Press, 1980.
6. Ellis, J. *The Literary Adaptation – An Introduction* // *Screen*, 23:1 (May–June, 1982): С. 3 – 5.
7. Griffith, J. *Adaptations as Imitations: Films from Novels*. – Newark: University of Delaware Press; London: Associated University Press, 1974.
8. Kline, K. *The Accidental Tourist On Page and On Screen: Interrogating Normative Theories About Film Adaptation* // *Literature Film Quarterly*, Vol.24(1), 1996, 70–83.
9. McFarlane, B. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
10. Wagner, G. *The Novel and the Cinema*. Rutherford. – New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 1975.