



Эволюция экзистенциалистских идей в творчестве Мишеля Уэльбека и экранизациях его прозы



И.И. Иванченко¹

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3.

ORCID ID: 0009-0004-6704-7361

inrosyarpak@mail.ru

АННОТАЦИЯ

В статье анализируются фильмы, поставленные на основе прозаических произведений (романов и эссе) современного французского писателя и поэта Мишеля Уэльбека. В данной статье показывается, какие трансформации происходят при переводе прозы Уэльбека на киноязык. Проводится сравнительный анализ сюжетных особенностей литературного первоисточника и кинопроизведения (в частности, их финалов); приводятся примеры приемов индивидуальной режиссерской интерпретации литературных образов при переводе их в экранное художественное пространство. В статье обсуждаются факторы, обуславливающие склонность авторов-режиссеров к смягчению жестко-пессимистического мировосприятия Уэльбека через усиление мелодраматической составляющей сюжетных линий и внесению оптимистических мотивов в финалы кинокартин.

ключевые слова

экзистенциализм, философская проза, экранизации, кинорежиссура, экзистенциалистские идеи в кинофильмах, Мишель Уэльбек

для цитирования

Иванченко И.И. Эволюция экзистенциалистских идей в творчестве Мишеля Уэльбека и экранизациях его прозы. *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 2. С. 84–101.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-84-101>

¹ **Инна Ивановна Иванченко**

соискатель ученой степени кандидата искусствоведения ВГИКа. AuthorID: 1259816

© И.И. Иванченко, 2025

The Evolution of Existentialist Ideas in Michel Houellebecq's Work and Film Adaptations of His Prose

Inna I. Ivanchenko¹

S.A. Gerasimov Russian Federation State University of Cinematography (VGIK),
3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia.

ORCID ID: 0009-0004-6704-7361

inrosyarpak@mail.ru

ABSTRACT

The article analyzes the films based on the novels and essays by the modern French writer and poet Michel Houellebecq. This article shows what transformations occur when translating Houellebecq's prose into the film language. The author compares the plots of the literary sources and their adaptations (in particular, finales) focusing on the directorial techniques of transferring literary images into the screen space and discusses the factors that determine the tendency of softening Houellebecq's rigidly pessimistic worldview by strengthening the melodramatic component of the story and introducing optimistic motifs into the finales of their films.

keywords

existentialism, philosophical prose, film adaptations, filmmaking, existentialist ideas in films, Michel Houellebecq

for citation

Ivanchenko I.I. The evolution of existentialist ideas in Michel Houellebecq's work and film adaptations of his prose. *Vestnik VGIK*. 2025. Vol. 17. No. 2, pp. 84–101.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-2-84-101>

¹ **Inna I. Ivanchenko**

Cand. Sci. degree seeker (in Art History), S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK). AuthorID: 1259816

ВВЕДЕНИЕ

Взаимоотношения киноязыка и философской мысли разных направлений находятся в поле зрения исследователей на протяжении многих десятилетий. В частности, проблематика, разрабатывавшаяся в XX веке философами-экзистенциалистами, не теряет своей актуальности в современном художественном пространстве и искусствоведческом дискурсе [13], [3], [4]. Как заметил философ, исследователь культуры и искусства Н.А. Хренов: «Кинематографический опыт XX века нельзя рассматривать исходя исключительно из кино как самостоятельной сферы, тем более только из кино как исключительно вида искусства» [12, с. 102]. С другой стороны, выдающиеся философы XX века (А. Бергсон, М. Мерло-Понти, Ж. Делез и др.) также проявляли интерес к кинематографу как сфере экстраполяции своих философских воззрений. Перу Ж.-П. Сартра принадлежит ряд работ, посвященных раннему кинематографу («Апология кино», 1924; «Искусство кино», 1930), известно его участие в создании сценария к фильму Дж. Хьюстона «Фрейд. Скрытое желание» (1962)¹, широкий резонанс вызвало в свое время письмо Сартра в редакцию газеты «Уни-та» (9 октября 1963) в защиту фильма А. Тарковского «Иваново детство».

Вопросы о сущностных аспектах человеческого бытия, с одной стороны, имеют вневременной характер, а с другой — неизбежно обостряются или ставятся под новым углом зрения в контексте текущих социокультурных явлений и событий. Для кинематографа, быстро реагирующего на реалии современности

и, в силу своей аудиовизуальной образности, ориентированного на зрительское восприятие, особое значение имеют экзистенциалистские идеи, выраженные в художественной форме, доступной режиссерской интерпретации, переводу на киноязык и воплощению на экране. Так, в истории киноискусства наиболее известны экранизации прозы французских философов-экзистенциалистов А. Камю и Ж.-П. Сартра, некоторые из которых были осуществлены великими кинорежиссерами («Посторонний», реж. Л. Висконти, 1967, по одноименному роману А. Камю; «Затворники Альтоны», реж. В. Де Сика, 1962, по одноименной пьесе Ж.-П. Сартра и др.). В данном случае внимание будет обращено на не столь известные, но важные для понимания вектора развития экзистенциалистских идей экранизации литературных произведений современного французского писателя Мишеля Уэльбека.

На сегодняшний день Мишель Уэльбек² — один из самых читаемых (наряду с Бернаром Вербером и Фредериком Бегбедером) и признанных профессиональным сообществом³ французских поэтов и писателей. Автор девяти романов, нескольких сборников стихов и эссе. Новых произведений Уэльбека с нетерпением ждет масса поклонников, на его стихи пишут песни, по его книгам снимают фильмы. Почему же произведения Уэльбека, его идеи и образы находят та-

1 Имени Ж.-П. Сартра нет в титрах. — *Прим. авт.*

2 Мишель Уэльбек (Michel Houellebecq), р. 1958, настоящая фамилия Томá (Thomas).

3 М. Уэльбек был удостоен престижной литературной премии «Ноябрь» за роман «Элементарные частицы» (1998), а в 2010 году стал лауреатом Гонкуровской премии за роман «Карта и территория». В 2019 году из рук президента Франции Э. Макрона М. Уэльбек получил высшую награду своей страны — орден Почетного легиона.

кой широкий отклик у читающей публики, особенно в среде молодежи; почему они так глубоко трогают, но также и становятся причиной болезненно-острой реакции общественности?⁴ Думается, главная причина этого — необыкновенная честность и открытость, вплоть до шокирующей откровенности автора в разговоре с читателем, отсутствие в этом диалоге табуированных тем, презрение к ложно понимаемой толерантности в обсуждении целого ряда острых вопросов социальной жизни (например, иммиграции в страны Западной Европы, межрелигиозных и межнациональных отношений, сексуальных и психических проблем у современного человека и т. д.). Уэльбек, в конце концов, ставит диагноз современному обществу, с которым многие его читатели вынуждены согласиться: «В наши дни мы живем и действуем внутри системы, имеющей два измерения: эротическую привлекательность и деньги. Из этого проистекает все остальное — счастье и несчастье» [10, с. 43].

И все же главное — это то, что в героях произведений Уэльбека читатель может обнаружить самого себя, со всеми своими достоинствами, но еще более — с недостатками, несовершенствами, пороками, грязными мыслями; с несбывшимися надеждами и мечтами, с чувством вины и отчаяния, с бесплодными поисками смысла ежедневного существования, с огромным внутренним желанием любить и быть любимым, тоской по настоящей любви и невозможностью ее обретения.

Мировоззрение Уэльбека очень пессимистично — об этом он заявил уже

в своих ранних текстах и не изменил свою позицию спустя десятилетия: «Я — писатель эпохи нигилизма и страдания, связанного с нигилизмом» [10, с. 263]. Более того, мысли писателя из печально-пессимистичных стали со временем трагично-безысходными. Многие идеи и образы его романов и эссе, безусловно, отсылают к творчеству его великих предшественников — французских философов-экзистенциалистов и выдающихся писателей А. Камю и Ж.-П. Сартра, но у Уэльбека их идеи развиваются до апокалиптических картин и пророчеств. Так, герой романа «Карта и территория» (2010), фотохудожник Джед Мартен, по своему внутреннему состоянию «экзистенциального безразличия» напоминает Мерсо — безмятного героя романа А. Камю «Посторонний» (1942). Интересно, что в этом романе писатель выводит в качестве героев много реальных людей, например, Фредерика Бегбедера и... Мишеля Уэльбека, описываемого как «истерзанную развалину», которая «чихать хотела на все, что хоть отдаленно напоминает любовные отношения, да и любые человеческие отношения вообще» [7, с. 191]. Впрочем, и Бегбедера, и Уэльбека автор отправляет по ходу действия на тот свет. Атмосфера романа Уэльбека, несмотря на большое количество гламурных персонажей и внешней суеты, пронизана ощущением тоски и отчужденности, бессмысленности существования. И если Сартр предлагал человеку выход из состояния экзистенциального отчаяния через обращение к искусству и творчеству, то Уэльбек не успокаивает своих читателей подобными иллюзиями.

В конце романа «Карта и территория» Джед закрепляет на сером холсте

4 В конце 1990-х из-за своих антиисламских высказываний и судебного преследования Уэльбек был вынужден на несколько лет уехать из Франции.

фотографии когда-то близких ему людей (включая Мишеля Уэльбека), выносит холст на улицу и снимает на видео, как под воздействием дождя и солнечного света снимки вспучиваются, подгнивают, расслаиваются и в конце концов за несколько недель исчезают без следа... Такому же испытанию он подвергает и игрушечные фигурки, напоминающие человеческих существ, ускоряя процесс разложения с помощью серной кислоты. И то, что объекты «химической пытки» Джеда всего лишь фотографии и фигурки, не только не утешает, но, напротив, выводит образ распада на экзистенциальный уровень, как предвестие исчезновения человечества. Здесь, как и во многих других текстах Уэльбека (в разных, но близких по смыслу контекстах), звучит слово, соединяющее в себе физиологическое и философское содержание, — *горечь*: «Нельзя не испытать и чувства горечи, наблюдая, как изображения людей, сопровождавших Джеда Мартена в его земной жизни, разлагаются под воздействием непогоды, гниют и наконец распадаются... Полное и окончательное торжество растительного мира» [7, с. 475]. В связи с этим финалом можно вспомнить последние кадры (да и все им предшествующие) фильма Питера Гринуэя «ZOO: Зет и два нуля» (1985), где идея разложения органических тел, в том числе животных и, в конце концов, людей, была визуализирована в пространстве кинокадра с еще более шокирующей откровенностью, даже жестокостью по отношению к зрителю. Однако эстетика Гринуэя отражает постмодернистскую ироническую дистанцию и объективистскую позицию режиссера как наблюдателя и исследователя, а Уэльбек *лично* глубоко страдает и сочувствует гибнущему человечеству.

МИССИЯ: ОСТАВАТЬСЯ ЖИВЫМ

Многие персонажи произведений Уэльбека и их нарративные структуры довольно кинематографичны, и потому не удивительно, что уже несколько романов и одно эссе были экранизированы, причем названия фильмов остались одноименными со своими литературными первоисточниками: «Расширение пространства борьбы» (реж. Филипп Арель, Франция, 1999); «Элементарные частицы» (реж. Оскар Рёлер, Германия, 2006); «Возможность острова» (реж. Мишель Уэльбек, Франция, 2008); «Оставаться живым» (реж. Эрик Лисхаут, сореж. Арно Хагерс, Рейнир ван Брумелен; Нидерланды, 2016, документальный). Как можно заметить, одно из своих произведений, фантастический роман «Возможность острова», писатель экранизировал самостоятельно в качестве режиссера. Впрочем, сам автор называет этот фильм не «экранизацией», а «продолжением» своей книги. Однако экранная версия⁵ этого очень неполиткорректного романа (или его продолжения), вскрывающего острием злой иронии многие язвы общества, низвергающего идолов культуры, — не вызвала одобрения в профессиональной кинематографической среде, получив очень едкие комментарии кинокритиков и рецензии в швейцарской и французской прессе [1]. В свою очередь, сам Уэльбек через своего героя Даниэля из «Возможности острова» насмешливо высказался по поводу «кинотворчества»: «Я очень скоро убедился, что кинорежиссеры — народ незатейливый: им достаточно подкинуть идею, ситуацию, фрагмент сюжета, что угодно,

5 Премьера фильма «Возможность острова» состоялась на кинофестивале в Локарно. — *Прим. авт.*

до чего они бы сами средь не додумались; потом добавляешь несколько диалогов, три-четыре дурацких остроты — я мог выдавать примерно по сорок страниц сценария в день, — представляешь готовый продукт, и они в экстазе. Дальше они только и делают, что меняют свое мнение обо всем...» [6, с. 62]. Отдавая дань иронии и самоиронии Уэльбека, надо признать, экранизация романа «Возможность острова», несмотря на харизматичность звезды французского кино Бенуа Мажимеля (исполнителя

главной роли человека-клона Даниэля), не стала кинособытием. Картины постапокалиптической пустыни в конце фильма, по которой бесконечно бродит выживший клон человека с неведомо откуда взявшейся собакой, очень напоминают кадры «Сталкера» А. Тарковского, но выглядят вторичными и излишне пафосными (во многом благодаря сопровождению мощной симфонической музыкой) в сравнении с философско-поэтическим киноязыком отечественного режиссера.



Рис. 1. Кадр из фильма «Возможность острова» (реж. М. Уэльбек, 2008)



Рис. 2. Кадр из фильма «Возможность острова» (реж. М. Уэльбек, 2008)



Рис. 3. Кадр из фильма «Остаться живым» (реж. Э. Лисхаут, А. Хагерс, Р. Ван Брумелен, 2016)

В документальном фильме «*Остаться живым*» (скорее, документально-игровом, в силу постановочности нескольких эпизодов и ряда игровых элементов), снятом по одному из ранних (1991) эссе Уэльбека, писатель появляется на экране как один из пяти героев, причем именно и только он исполняет роль мрачного 53-летнего, когда-то многообещающего скульптора Винсента, теперь практически не выходящего из своего дома и на-

зывающего себя «декоратором воображаемых миров».

Остальные герои — 31-летняя телефонная операционистка Анн Клэр, 49-летний авангардный художник Роберт, 59-летний бывший бизнесмен Жером и 69-летний рок-певец Игги Поп — представляют самих себя. Всех героев объединяют любовь к поэзии, музыке и... опыт пребывания в психиатрической больнице. И все герои продолжают страдать.



Рис. 4. Кадр из фильма «Остаться живым» (реж. Э. Лисхаут, А. Хагерс, Р. Ван Брумелен, 2016)



Рис. 5. Кадр из фильма «Оставаться живым» (реж. Э. Лисхаут, А. Харегс, Р. Ван Брумелен, 2016)

Именно страданию и проблеме самоубийства посвящено эссе Уэльбека⁶, первые слова которого сразу шокируют читателя: «Мироздание кричит. <...> Мир — это страдание в действии». Фразы Уэльбека короткие и острые, как нож, и причиняют такую же боль, как быстрый удар клинка. Более того, нанеся рану читателю, автор «посыпает ее солью», продлевая мучительное переживание смысла сказанного: «Жизнь — серия испытаний на прочность. Выдержать первые, срезаться на последних. Погубить свою жизнь, но *не до конца*. И страдать, всегда страдать. Научиться чувствовать боль всеми клетками своего тела. Каждый осколок мира должен ранить вас лично. Но вы обязаны оставаться живым — во всяком случае, на какое-то время» [8, с. 11].

Уэльбек в своем небольшом горько-саркастическом тексте фактически про-

должает тему философского эссе Альбера Камю «Миф о Сизифе. Эссе об абсурде» (1942). Для Камю периода «философии абсурда» вопрос самоубийства стоял во главе угла: «Есть лишь одна по-настоящему серьезная философская проблема — проблема самоубийства. Решить, стоит или не стоит жизнь того, чтобы ее прожить, — значит ответить на фундаментальный вопрос философии» [2, с. 24]. Камю в конце концов дает человеку, осознавшему абсурд жизни, ответ через вводимое философом понятие бунта: «Ошибочно мнение, будто самоубийство следует за бунтом, является его логическим завершением. Самоубийство есть полная противоположность бунта, так как предполагает согласие. <...> Этот бунт придает жизни цену. Становясь равным по длительности всему существованию, бунт восстанавливает его величие» [2, с. 53].

Фильм «Оставаться живым» снимался через четверть века после публикации одноименного эссе Мишеля Уэльбека. Эта разница во времени ощущается в атмосфере фильма: если эссе воспринимается как «трагический выплеск» тридцатит-

6 Название эссе имеет подзаголовок: «Оставаться живым. Руководство для начинающих». Из текста эссе явствует, что это руководство для «начинающих поэтов». Фильм, снятый по мотивам эссе, тоже имеет подзаголовок в англоязычном названии: *To Stay Alive: a Method* («Оставаться живым: метод»). — *Прим. авт.*

рехлетнего провидца, то фильм пронизан ощущением скорбного понимания устройства мира, свойственного умудренному старцу. В начале эссе, буквально в трех абзацах, даются эскизные портреты детей — годовалого Анри, десятилетнего Марка, пятнадцатилетнего Мишеля, на долю которых уже выпали страдания, сообразно возрасту каждого. И потому все они, по мысли Уэльбека, имеют хорошие шансы стать поэтами. В фильме Эрика Лисхаута вводятся новые лица и судьбы живых людей — наших современников, что переводит общие рассуждения Уэльбека-писателя в конкретные зримые образы.

Главная роль, она же роль рассказчика и комментатора, в фильме отведена известному американскому рок-певцу Игги Попу (в последние годы много снимающемуся в кино), который в кадре читает текст эссе и, экстраполируя его содержание на свою жизнь, озвучивает через закадровый и внутрикадровый монолог свои мысли, выразительно смотря на крупном плане прямо в камеру, и вступает (в конце фильма) в прямой диалог с писателем (он же Винсент). На экране звучат и песни Игги Попа, в которых текст имеет такое же значение, как и музыкальная энергетика панк-рока: «Я был песней, которая открылась и кровоточит». Сам же певец отдает приоритет в своем творчестве эмоциям, которые, по его словам, разрывая причинно-следственные связи, «способны дать возможность воспринимать вещи такими, какие они есть».

Драматургия фильма строится на чередовании историй о пяти героях, рассказанных ими самими, в основном, на крупных планах их лиц. В процессе развития экранного действия становится ясным, что все эти люди, несмотря на наличие

поддержки родственников и друзей, а также оказание им необходимой психологической помощи, не могут выйти из глубины своего одиночества и внутреннего страдания, они будто приговорены к нему судьбой. Фразы-афоризмы эссе Уэльбека, озвученные за кадром ровным низким голосом Игги Попа, не оставляют никакой надежды и не дают повода для оптимизма: «Структура — единственное спасение от самоубийства. К тому же самоубийство не решит ваших проблем»; «Мертвый поэт писать не может. Отсюда необходимость оставаться живым... Вместе с тем надо признать: выжить необычайно трудно»; «Счастья бояться не надо: его нет». Финальные слова, казалось бы, подводят итог печальным откровениям писателя: «Продолжайте. Не бойтесь. Худшее позади. Конечно, жизнь еще терзает вас, но вас с ней уже мало что связывает. Помните: вы, в сущности, уже умерли. Теперь вы один на один с вечностью». Но одно, самое последнее слово, буквально «воткнутое» указующим пальцем Игги Попа прямо в лицо зрителям в последнюю секунду фильма, опрокидывает пессимизм Уэльбека: «Attack!» («Атакуйте!»)

ЭЛЕМЕНТАРНЫЕ ЧАСТИЦЫ ЛЮБВИ

Несмотря на то что Мишель Уэльбек написал множество прозаических и поэтических произведений, зачастую его имя ассоциируется с романом «Элементарные частицы» (1998), вторым по времени создания после «Расширения пространства борьбы» (1994). В 2006 году немецкий режиссер Оскар Рёлер снял свою экранную версию «Элементарных

частиц». Это история о двух сводных (точнее, единоутробных) братьях, Мишеле и Брюно (Михаэль и Брюно в немецкоязычном фильме, в исполнении Кристиана Ульмена и Морица Бляйбтроя соответственно), которых в их детстве бросила мать, предпочтя заботам о мальчиках веселую и свободную во всех отношениях жизнь в общине хиппи. Эта детская травма, по-разному переживаемая Михаэлем (довольно спокойно и с пониманием действий матери, «которая просто хотела оставаться молодой») и Брюно (агрессивно и с ненавистью к непутевой мамаше), во многом повлияла на их дальнейшее развитие и их судьбы в целом, однако режиссер, судя по всему, не склонен вдаваться в тонкости психоанализа и вообще иронизирует над психологическими практиками в современном социуме.

В действии фильма можно уловить отголоски некоторых образов и сюжетных линий эссе Уэльбека «Оставаться живым». Так, в эссе есть описание душевных страданий пятнадцатилетнего Мишеля, влюбленно смотрящего на Сильви, танцующую с другим парнем. Михаэль (он же Мишель) из «Элементарных частиц» тоже в юношеском возрасте был влюблен в нежную белокурую Аннабель и также издали смотрел, как она танцует с другим. Михаэль так и не смог тогда сблизиться или хотя бы объяснить с девушкой, а потом долгие годы не имел интимных отношений с женщинами и в качестве ученого — молекулярного биолога — поставил целью клонирование человека без сексуального контакта.

Режиссура фильма достаточно прямолинейна, образы персонажей, созданные актерами, не слишком сложны для понимания их внутреннего мира. Однако именно такая «прямая подача», выражен-

ная в запоминающихся деталях, производит сильное, иногда шокирующее воздействие, поскольку нарушает многие общепринятые этические границы. Например, в одном из эпизодов у Михаэля неожиданно умирает попугайчик (в романе это белый кенарь), которому он еще несколько минут назад подсыпал семян в кормушку. Что бы сделал хозяин птички, вытащив из клетки мертвое тельце своего любимца? Скорее всего, оплакал друга и потом похоронил в специальном месте. Но только не Михаэль: он бесчувственно смотрит несколько секунд на трупик и запросто выбрасывает его в мусорное ведро на кухне, как пищевой отход (в романе Мишель все-таки спускает мертвую птицу, вместе с банкой из-под пива, в мусоропровод, не оставляя в своей квартире). И здесь возникает вопрос: такое поведение героя — это следствие недолюбленности матерью, генетическое отсутствие эмпатии, недостаток этической культуры или просто рационально-логическое поведение, *норма* для современного человека?

Брюно, в отличие от брата, одержим сексом, но, несмотря на вполне привлекательную внешность, постоянно терпит неудачи в отношениях с женщинами. В чем причина этой странности? Может быть, она тоже кроется в психологических травмах, полученных Брюно в детстве, в интернате, где над ним издевались жестокие подростки? Или корни проблемы уходят в первый гротескный сексуальный опыт, приобретенный во время похорон собственной бабушки? Не в этом ли объяснение его циничного отношения к женщинам, грубых высказываний по отношению к приверженцам ислама, отвратительной ругани у постели умирающей матери?

Конечно, можно искать ответы на эти вопросы, обосновывать причины проблем взрослых людей исходя из разных психологических теорий. Однако Рёлера, как режиссера фильма, больше занимает вопрос смысла существования людей *в настоящем и будущем* времени их жизни. Жизни, которая может оборваться внезапно и очень страшно. Фильм, в начале которого смерть была представлена в стиле черного юмора (визуализация рассказа Бруно на сеансе у психолога о смерти его бабушки во время сбора грибов в лесу, с детальным описанием стадий разложения тела, и о кончине бабушки, обварившейся кипящим супом на кухне), постепенно приходит к совершенно другому образу смерти. Так, Аннабель (Франка Потенте), встретившая вновь Михаэля после двадцати пяти лет разлуки, беременеет от него, но вынужденно теряет ребенка и сама оказывается на пороге смерти.

Сексапильная молодая брюнетка Кристиана (Мартина Гедек), которую наконец-то искренне полюбил Бруно, внезапно

становится парализованным инвалидом. И в этих ситуациях оба брата встают перед экзистенциальным выбором: предать свою любовь и остаться свободным от любых обязательств или преодолеть малодушие и обрести, вместе с любовью, смысл своего существования? Михаэль находит в себе силы поставить научную карьеру на второе место после любимой женщины, а его брат не может победить свою трусость (смел он только на словах) и за это жестоко наказан: Кристиана кончает жизнь самоубийством, Бруно же оказывается в психиатрической клинике, где ему постоянно является призрак любящей его, несмотря ни на что, Кристианы.

Финальные кадры фильма, в которых Аннабель, Михаэль и Бруно (а также призрак счастливой Кристианы) сидят в шезлонгах на пляже у озера, строя под приятную музыку радужные планы дальнейшей жизни, а вокруг них загорают и купаются под теплым солнцем взрослые и дети, — конечно, режиссерская вольная интерпретация литератур-



Рис. 6. Кадр из фильма «Элементарные частицы» (реж. О. Рёлер, 2006)



Рис. 7. Кадр из фильма «Элементарные частицы» (реж. О. Рёлер, 2006)

ного первоисточника, видимо, в угоду зрительским ожиданиям или в силу собственной фантазии и оптимистического мировоззрения. Но такой финал фильма противоречит смыслу романа, сводя его к мелодраматическому сюжету и фактически хеппи-энду. Экзистенциальная глубина, философский трагизм и сложные переплетения его линий, авторский диалог с великими предшественниками (от евангелистов до Огюста Конта и Олдоса Хаксли), все то, что наполняет произведение Уэльбека, которое в момент своего выхода взорвало читательское сознание, — все это осталось «за кадром». Ведь даже сюжетно финал романа совершенно другой: Аннабель кончает жизнь самоубийством, узнав о неизлечимой стадии рака у нее, — после нескольких дней в коме она умирает на руках Мишеля, и ее прах развеивают в саду ее родителей. Позже Мишель едет в Ирландию, где заканчивает свой научный труд и таинственным образом исчезает — лишь его машину находят на берегу моря. Слова Уэльбека, подводящие итог жизни

и Мишеля, и Аннабель, очень печальны: «Он прожил свою взрослую жизнь в одиночестве, в полном вакууме. Он внес свой вклад в копилку человеческих знаний, таково было его призвание, таким образом он сумел выразить свой природный дар; но он так и не познал любви. Аннабель тоже, при всей своей красоте, так и не познала любви, а теперь вот ее не стало» [11, с. 343–344].

Но тем не менее Мишель Джерзински, великий ученый и провидец, перед своим исчезновением оставил свое рода духовное завещание, в котором изложил свое понимание любви как единственного смысла жизни: «Любовь связывает, и связывает навсегда. Практика добра — это связывание, практика зла — развязывание. Разобщение — это иное имя зла, а также иное имя лжи. На самом деле не существует ничего, кроме необъятного великолепного взаимного сплетения» [11, с. 362]. Таким образом, при всей привлекательности идеи экранизации таких значительных произведений современной экзистенциальной прозы, как «Эле-

ментарные частицы», надо признать, что в кинопроизведении неизбежны сокращения и упрощения полисемантики и полифонии многослойного текста, а в случае с Уэльбеком режиссер сталкивается еще и с искушением выведения на первый план на экране яркой эротической составляющей художественного мира писателя.

«РАСШИРЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА БОРЬБЫ»: НОВЫЙ БУНТ, БЕССМЫСЛЕННЫЙ И БЕСПОЩАДНЫЙ

Снятый в 1999 году французским режиссером Филиппом Арелем фильм «Расширение пространства борьбы» стал экранизацией первого романа Мишеля Уэльбека и вообще первой киноверсией его прозы. И надо признать, что из всех экранных адаптаций произведений Уэльбека фильм Ареля наиболее «литературен»: многие, причем самые значительные по смыслу, обширные фрагменты текста романа озвучиваются за кадром в своего рода «двойном монологе», т. е. от лица автора и в виде внутреннего монолога главного героя, оставшегося не только без имени (как герой романа Камю «Посторонний»), но даже без фамилии, в фильме он называется просто «наш герой» (в тексте романа весь рассказ ведется от первого лица).

В отличие от других, более поздних экранизаций прозы Уэльбека, «Расширение пространства борьбы» наиболее реалистично отражает бытовую сторону существования среднестатистического жителя развитой европейской страны и одновременно — психологиче-

ские проблемы (осознаваемые или еще неосознанные) человека конца XX века. У героя фильма эти проблемы начались как психологические, но постепенно стали экзистенциальными. Режиссер (он же исполнитель главной роли) воплощает конфликт внешне вполне материально благополучной жизни представителя среднего класса, живущего «по правилам», и его внутренней «болезни души» через своеобразный аудиовизуальный контрапункт. В первых кадрах на фоне квартирной вечеринки, где молодые мужчины и женщины развлекаются под веселую музыку, «наш герой» лежит на полу с сигаретой, а его мысли озвучиваются за кадром: «Вселенная представлялась ему скоплением элементарных частиц, мимолетной конфигурацией на пути к хаосу. Человеческая жизнь исчезнет. И холодные, пустые небеса тоже исчезнут».

Героя (в обычной жизни специалиста по компьютерным технологиям) тошнит от этого мира и на словах, и физически: приступы неудержимой тошноты настигают его во время деловой встречи, в ночном танцевальном клубе и в конце концов в психиатрической клинике, куда он попадает ближе к финалу истории. Фактически, как и сартровский Антуан Рокантен, герой видит тошнотворные объекты повсюду, а себя ощущает «внутри тошноты». Наблюдая в вагоне метро за веселым чернокожим парнем в наушниках, пританцовывающим под музыку, герой думает (звучит его внутренний монолог): «Не нравится мне этот мир. Общество, в котором я живу, мне противно. От рекламы меня тошнит, от информатики выворачивает наизнанку... В этом нет ни малейшего смысла».

Место и время, в которых разворачивается действие киноистории, — Париж

перед Рождеством, и это обстоятельство лишь усугубляет депрессию героя. Другие французские города, в которых по служебным делам оказывается герой, производят еще более мрачное впечатление: серое небо, грязная слякоть на улицах, унылые индустриальные пейзажи... «Наш герой» практически не расстается с сигаретой, на пальцах его руки характерный желто-коричневый несмываемый налет. Курит он всегда и везде, как будто для него это единственный способ задержаться на этой земле. Он даже дает пощечину юной секретарше в офисе, попросившей его погасить сигарету (надо заметить, что в этот момент никто из многочисленных присутствовавших в комнате сотрудников не отреагировал на случившееся даже словом).

В фильме большое значение имеет еще один персонаж, коллега главного героя по имени Рафаэль (Хосе Гарсия), с которым он оказывается вместе в командировке. В отличие от героя, вечно мрачного и дымящего сигаретой, Рафаэль всегда улыбается, носит светлые костюмы, яркие рубашки и разноцветные

галстуки, излучая, казалось бы, только радость и оптимизм. Однако за этой маской скрывается глубокая личная драма: Рафаэль к своим 28 годам так и не познал женской любви, отчаянно ища ее буквально за каждым углом: в офисном кафетерии, в вагоне поезда, на танцплощадке ночного клуба... Молодой человек в порыве откровения говорит, что чувствует себя «окорочком» на полке в супермаркете или даже лягушкой в банке. А «наш герой» еще и добывает неудачливого ловеласа, говоря, что дело его безнадежно, если только не прибегнуть к насилию, и даже вручает Рафаэлю заранее купленный нож. Но несчастный искатель любви в последний момент не решается лишить жизни «сладкую парочку», и вместо этого погибает сам, врезавшись на автомобиле в дорожный столб. После этой трагедии, невольным виновником которой стал «наш герой», он уходит с работы, впадает в совершенно депрессивное состояние, всерьез размышляя о самоубийстве, даже подводя под него философские основания. В итоге он понимает, что самоубийство



Рис. 8. Кадр из фильма «Расширение пространства борьбы» (реж. Ф. Арель, 1999)



Рис. 4. Кадр из фильма «Расширение пространства борьбы» (реж. Ф. Арель, 1999)

не решит его проблему, однако и «бунт» против жизненного абсурда, диагностированного и Камю, и Сартром, представляется герою бессмысленным и только продлевающим жизненные мучения.

В последней попытке найти основание для продолжения жизни герой оказывается в психиатрической клинике. Режиссер использует это обстоятельство, чтобы через разговоры героя с женщиной-психиатром и путем озвучивания его внутреннего монолога снова донести с экрана экзистенциальные идеи («Я действительно не понимаю, как людям удастся жить на свете. Мне кажется, что все люди должны быть несчастны») и «диагнозы общества» Уэльбека (например, о «мужской» системе мироустройства, основанной на власти, деньгах и страхе, и о «женской», основанной на соблазнении и сексе). Итог размышлений автора-героя, подводящих к теме старения и смерти, логично пессимистичен: «Угасает даже желание. Остается лишь горечь, зависть и страх. Но главное — горечь. Неизбывная, безмерная горечь». В то же время, оставаясь на позиции крайнего

пессимизма, режиссер продлевает (после трагической истории Рафаэля) тему оправдания жизни через любовь. В одном эпизоде «наш герой» обедает в общей столовой с пациентами психбольницы. Лица этих мужчин и женщин с разными диагнозами, поглощенных в данный момент лишь одним — сосредоточенным поеданием супа, вызывают у героя важную мысль: «Постепенно до меня начало доходить, что все эти люди — никакие не психи. Просто им не хватает любви. Их позы, движения, манеры говорили о том, что им отчаянно хочется, чтобы их обняли, погладили, приласкали. Но, разумеется, это было невозможно».

Роман Уэльбека заканчивается тем, что герой выписывается из психиатрической клиники и пытается вновь начать просто жить: он уезжает, неведомо куда и зачем, на велосипеде, с трудом крутя педали по пересеченной местности. Последние строки книги: «Я оторван от всего; отныне я — пленник внутри самого себя. Божественного слияния уже не произойдет; цель жизни не достигнута. Два часа пополудни» [9, с. 206]. В этом

окончании романа можно услышать продолжение и доведение до смысловой точки фразы из романа Сартра «Тошнота»: «Три часа. Три часа — это всегда слишком поздно или слишком рано для всего, что ты собираешься делать. Странное время дня. А сегодня просто невыносимое» [5, с. 34].

В фильме же финал истории совсем другой. Еще в начале картины герой (во внутреннем монологе) мечтал о том, чтобы научиться танцевать балльные танцы — но для какой-то другой жизни, «когда я буду не один». Выйдя из психбольницы, он осуществляет свою мечту: приходит в школу танца и учится, неловко топчась на месте, танцевать вальс со случайной партнершей, и взгляд этой высокой девушки (на которую он смотрит снизу вверх) много ему обещает... И здесь вновь, как в случае экранной версии «Элементарных частиц», встает вопрос: почему режиссер «мелодраматизирует» финал литературного первоисточника, уклоняясь от жесткого «приговора» Уэльбека, вынесенного им современному обществу в целом и человеку в частности? Думается, эту тенденцию можно объяснить и более оптимистичным мировидением режиссера, и желанием дать зрителям надежду, в том числе надежду на обретение любви, а не погрузить их в пучину одиночества и отчаяния.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

При экранизациях любых литературных произведений неизбежны трансформации первоисточника (сокращения текста, изменения его структурной ор-

ганизации и т. п.) в силу особой природы кинематографического искусства, наличия в нем своего художественного языка, особенностей создания определенных жанровых форм. Не меньшее значение имеет и личность автора-режиссера, с его собственной эстетикой, мировидением и, соответственно, индивидуальной экранной интерпретацией литературного текста. В случае с экзистенциалистскими прозаическими произведениями М. Уэльбека режиссер сталкивается еще и с интертекстуальностью (различными цитатами, аллюзиями и отсылками) языка писателя, что практически не переводимо в экранные образы. Тем не менее сам факт обращения режиссеров к непростой по смыслам, многослойной прозе Уэльбека говорит о потребности в современном разговоре на сложные и болезненные темы, выходящие на экзистенциальный уровень, не только через текст, но и через переживание человеческих историй, визуализированных на экране. В этом отношении у кинематографа есть ряд преимуществ: создание ярких живых персонажей (в том числе вводимых дополнительно, как в фильме «Остаться в живых»); использование актерской, визуальной (композиционной, цветовой и световой), звуковой выразительности («Возможность острова») и аудиовизуального контрапункта («Расширение пространства борьбы») для усиления зрительского восприятия; прямое воздействие на зрительские эмоции через определенные драматургические повороты, визуальные и звуковые акценты («Элементарные частицы»).

ЛИТЕРАТУРА

1. «Возможность кораблекрушения». URL: <https://web.archive.org/web/20140407024353/http://www.arthouse.ru/news.asp?id=8766> (дата обращения: 22.02.2025).
2. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М.: Политиздат, 1990. 415 с.
3. Маньковская Н.Б. Экзистенциалистские концепции человека в искусстве XX и начала XXI века // Экзистенциализм и его репрезентация в литературе и кино. Посвящается 200-летию юбилею Ф.М. Достоевского. Материалы XIII Международной научной конференции по эстетике экранизации 26–27 апреля 2022 года. М.: ВГИК, 2023. С. 63–81.
4. Маньковская Н.Б. Экзистенциальный выбор: от А. Камю до М. Уэльбека // Человек. 2014. № 1. С. 44–52.
5. Сартр Ж.П. Тошнота: Избранные произведения. М.: Республика, 1994. 496 с.
6. Уэльбек М. Возможность острова. М.: Иностранка, 2007. 624 с.
7. Уэльбек М. Карта и территория. М.: Corpus, 2013. 480 с.
8. Уэльбек М. Оставаться живым // Уэльбек М. Очертания последнего берега: стихи. М.: Издательство АСТ: Corpus, 2016. С. 7–32.
9. Уэльбек М. Расширение пространства борьбы. М.: Иностранка, 2008. 207 с.
10. Уэльбек М. Реплики 2020: статьи, эссе, интервью. М.: Издательство АСТ: Corpus, 2023. 352 с.
11. Уэльбек М. Элементарные частицы. М.: Издательство АСТ: Corpus, 2024. 384 с.
12. Хренов Н.А. Возможна ли философия кино и какие аспекты могут стать ее предметом? // Вестник ВГИК. 2021. Т. 13, № 4 (50). С. 92–106.
13. Экзистенциализм и его репрезентация в литературе и кино. Посвящается 200-летию юбилею Ф.М. Достоевского. Материалы XIII Международной научной конференции по эстетике экранизации 26–27 апреля 2022 года. М.: ВГИК, 2023. 238 с.

REFERENCES

1. "Vozmozhnost' korablenkrusheniya" ["The possibility of shipwreck"]. Available at: <https://web.archive.org/web/20140407024353/http://www.arthouse.ru/news.asp?id=8766> (Accessed 22 February 2025). (In Russ.)
2. Camu, A. Mif o Sizife. Esse ob absurde [The myth of Sisyphus. An essay on the absurd]. Camu A. Buntuyushchij chelovek. Filosofiya. Politika. Iskusstvo [A rebellious man. Philosophy. Politics. Art]. Moscow, Politizdat Publ., 1990. 415 p. (In Russ.)
3. Man'kovskaya, N.B. Ekzistencialistskie koncepcii cheloveka v iskusstve HХH i nachala ХХI veka [Existentialist concepts of man in the art of the twentieth and early twenty-first century]. Ekzistencializm i ego reprezentaciya v literature i kino. Posvyashchaetsya 200-letnemu yubileyu F.M. Dostoevskogo. Materialy XIII Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii po estetike ekranizacii 26–27 aprelya 2022 goda [Existentialism and Its Representation in Literature and Cinema. Dedicated to the 200th Anniversary of F.M. Dostoevsky: Proceedings of the 13th International Scientific Conference on the Aesthetics of Film Adaptation on April 26–27, 2022]. Moscow, VGIK Publ., 2023, pp. 63–81. (In Russ.)
4. Man'kovskaya, N.B. Ekzistencial'nyj vybor: ot A. Kamyu do M. Uel'beka [Existential choice: from A. Camus to M. Houellebecq]. Chelovek, no. 1, 2014, pp. 44–52. (In Russ.)
5. Sartr, Zh.P. Toshnota: Izbrannyye proizvedeniya [Nausea: Selected Works]. Moscow, Respublika Publ., 1994. 496 p. (In Russ.)
6. Uel'bek, M. Vozmozhnost' ostrova [The possibility of an island]. Moscow, Inostranka Publ., 2007. 624 p. (In Russ.)
7. Uel'bek, M. Karta i territoriya [Map and territory]. Moscow, Corpus Publ., 2013. 480 p. (In Russ.)

8. Uel'bek, M. Ostavat'sya zhivym [Rester vivant]. Uel'bek M. Ochertaniya poslednego berega: stihy [Configuration du dernier rivage]. Moscow, Izdatel'stvo AST: Corpus Publ., 2016, pp. 7–32. (In Russ.)
9. Uel'bek, M. Rasshirenie prostranstva bor'by [Expanding the space of struggle]. Moscow, Inostranka Publ., 2008. 207 p. (In Russ.)
10. Uel'bek, M. Repliki 2020: stat'i, esse, interv'yu [Replicas 2020: articles, essays, interviews]. Moscow, Izdatel'stvo AST: Corpus Publ., 2023. 352 p. (In Russ.)
11. Uel'bek, M. Elementarnye chasticy [Elementary particles]. Moscow, Izdatel'stvo AST; Corpus Publ., 2024. 384 p. (In Russ.)
12. Hrenov N.A. Vozmozhna li filosofiya kino, i kakie aspekty mogut stat' ee predmetom? [Is a philosophy of cinema possible, and what aspects can become its subject?], vol. 13. Vestnik VGIK, no. 4 (50), 2021, pp. 92–106. (In Russ.)
13. Ekzistencializm i ego reprezentaciya v literature i kino. Posvyashchaetsya 200-letnemu yubileyu F.M. Dostoevskogo [Existentialism and its representation in literature and cinema. Dedicated to the 200th anniversary of F.M. Dostoevsky]. Materialy XIII Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii po estetike ekranizacii 26–27 aprelya 2022 goda [Proceedings of the 13th International Scientific Conference on the Aesthetics of Film Adaptation on April 26–27, 2022]. Moscow, VGIK Publ., 2023. 238 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **05.03.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **17.03.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **10.04.2025**