



Категория экспериментального в экранизации

Ф.И. Шеремет¹

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

ORCID ID: 0009-0004-0612-5012

sheremetfeodorandco@gmail.com

АННОТАЦИЯ

В статье дается теоретическое обоснование комплексного подхода к исследованию экранизации на примере адаптаций экспериментальной литературы и радикальных переосмыслений классических текстов. Критерием экспериментального автор считает сознательное затруднение зрительского восприятия. Рассматривается проблема неадаптируемого (антикинематографического) для экрана материала.

ключевые слова

экранизация, теория кино, экспериментальное кино, литература

для цитирования

Шеремет Ф.И. Категория экспериментального в экранизации // Вестник ВГИК. 2026. Т. 18, № 1. С. 82–103. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-82-103>

¹ **Федор Иннокентиевич Шеремет**
аспирант ВГИКа. AuthorID: 1242915

© Ф.И. Шеремет, 2026

Screen Adaptation of Experimental Writing

Fyodor I. Sheremet¹

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

ORCID ID: 0009-0004-0612-5012
sheremetfeodorandco@gmail.com

ABSTRACT

The article attempts to devise a comprehensive approach to the study of screen adaptations through screen versions of experimental literary works and radically reinterpreted classical texts. The author argues that experiment deliberately obscures the viewer's perception. The problem of the material that cannot be adapted for the screen, which is referred to as anti-cinematic, is also examined.

keywords

screen adaptation, film theory, experimental cinema, literature

for citation

Sheremet F.I. Screen Adaptation of Experimental Writing. *Vestnik VGIK*, vol. 18, no. 1, 2026, pp. 82–103. (In Russ.) <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2026-67-1-82-103>

¹ **Fyodor I. Sheremet**

post-graduate student, Russian State University of Cinematography n. a. S.A. Gerasimov (VGIK). AuthorID: 1242915

Экранизация сама по себе является творческим экспериментом, который подразумевает адаптацию¹ сюжета и, потенциально, образной системы произведения одного искусства в рамках искусства другого. На пути у такого перехода стоят трудности почти непреодолимые, так как сходство между поэтиками литературы и кино (в данной статье мы займемся традиционной ситуацией экранизации «литература — фильм») фактически номинально. Каким, например, должен быть аналог многочисленных литературных «списков» на экране — будь то Вторая песнь «Илиады» или перечисление вещей на прикроватном столике-доске в «Просто пространствах» Жоржа Перека, кроме обыкновенного панорамирования? Как передать в фильме повествование от второго лица, да хотя бы и от первого, не прибегая к упрощенным приемам вроде POV-камеры?

Подобные вопросы преследуют экранизацию с тех пор, как она вышла из детского возраста с механическими инсценировками выбранных эпизодов того или иного романа. Громкие успехи некоторых постановок («Бен-Гур» Уильяма Уайлера, «Отныне и во веки веков» Фреда Циннемана, «Завтрак у Тиффани» Блейка Эдвардса) были следствием факторов, по большей части независимых от специфики экранизации: режиссерское мастерство, обаяние актеров, актуальность темы. Теоретическая разработка проблемы кинематографической адаптации литературных произведений (вернее, самого взаимодействия двух искусств) активно шла начиная с 1920-х годов. Юрий Тынянов, Сергей Эйзенштейн, Виктор Шкловский увлеченно

работали над этой темой². Их теории, однако, можно было бы назвать конструктивистскими, в том смысле, что они стремились охватить проблему целиком, создать не столько даже теорию экранизации, сколько теорию кино вообще. Если, согласно русским формалистам, литературное произведение можно свести к отношению составляющих его частей³, значит, разработав пусть даже индивидуально настраиваемый механизм конвертации литературного стиля в стиль кинематографический, можно было бы решить проблему экранизации раз и навсегда. Созданию такого механизма должны были способствовать авангардные эксперименты — как в кино, так и в литературе. Однако кинематографическая практика последовавших десятилетий показала, что подвести одну только экранизацию (опуская стилизации, пародии, фильмы-эпосы, напрямую зависимые от эмуляции литературного стиля) под общий знаменатель вряд ли возможно — слишком много переменных. Поэтому современные исследования в этой области опираются на отдельные сферы экранизации, вплоть до самых узких⁴.

1 Мы предпочитаем этот нейтральный термин более ангажированному «переводу», о чем также будет сказано впоследствии.

2 Наиболее значимая и известная работа Эйзенштейна о литературе и кино — «Диккенс, Гриффит и мы» [30, с. 129–180]. Основные мысли Тынянова и Шкловского изложены в книге «Поэтика кино» [23, с. 54–84, 91–99, 153–157, 205–262]. Повторимся, что все указанные здесь работы представляют собой скорее спекуляции на тему общих законов повествования в кино, чем исследования специфики экранизации.

3 «Литературное произведение есть чистая форма, оно не есть вещь, не материал, а отношение материала. В этом смысле оно, подобно прочим отношениям, остается отношением нулевого измерения. Поэтому безразличен масштаб произведения, арифметическое значение его числителя и знаменателя, важно их отношение» [28, с. 198].

4 См., например, подглаву, посвященную различным киноадаптациям сцены бала из «Анны Карениной» [20, с. 41–56].

Такая специализация, впрочем, все же предполагает наличие или хотя бы постепенную выработку общей теории экранизации. Данная работа, конечно, не претендует на эту колоссальную по своему масштабу задачу, однако наметить некоторые контуры будет полезно уже сейчас.

Экранное произведение — реальный итог любой экранизации — является основным возможным материалом как непосредственного исследования, так и теоретических построений. И хотя научное рассмотрение экранизации подразумевает изучение взаимодействия двух медиумов, лишь один из которых — кино (телевидение, интернет-видео, etc.), именно последнее должно главенствовать в глазах исследователя. Любой другой подход приведет к деформации изначальной задачи («изучать экранизацию» — то есть экранное произведение), отчего исследовательская работа рано или поздно будет сведена к подсчету, что было утеряно при «переводе». По этой причине мы не только даем иные определения понятиям, имеющим свою историю в соответствующих науках (хотя, конечно, и пытаемся сделать их непротиворечивыми), но и вводим некоторые новые термины, необходимые для дальнейшей работы в избранной области. Когда мы говорим «литература», то подразумеваем «литературный первоисточник экранизации»; все используемые далее понятия следует трактовать как имеющие непосредственное отношение к проблематике экранизации. Однако эта сравнительно жесткая установка не предполагает полного отказа от инструментария тех или иных наук — как это всегда было принято в киноведении.

ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ ЭКРАНИЗАЦИИ

Определим экранизацию как процесс адаптации произведения одного медиума (этот термин шире «искусства» и тем нам полезен) в другой, экранный. Тут же возникают два вопроса: во-первых, все ли существующие медиумы одинаково пригодны для адаптации? Во-вторых, в чем заключается эта адаптация?

Финальная точка процесса экранизации, ее конечная цель, есть фильм или иное экранное произведение (телефильм, телеспектакль, сериал, видеоэссе, видеоигра, иной мультимедийный проект). Этим экранизация отличается от художественной адаптации вообще, к которой можно отнести новеллизацию (в некотором смысле антипод традиционной экранизации), театральную инсценировку, графическую или живописную иллюстрацию. Роль видеоигровой адаптации в этом контексте определить трудно, так как формально это экранный медиум, но с совершенно иными законами и средствами выразительности, которые полагаются на интерактивность более явную, чем она присутствует в кино или на телевидении. Это интересная тема, но пока ее стоит вынести за рамки исследования. Что касается отправной точки экранизации, то здесь материал может быть почти любым. Песни, живопись и скульптура, реальные события, те же видеоигры⁵. Однако к традиционной

5 По песням были поставлены такие разные фильмы, как «Понизовая вольница» Владимира Ромашкова и «Копакабана» Уорриса Хусейна. Также см. ссылку Зигфрида Кракауэра на список фильмов по мотивам песен, составленный Оскаром Кальбусом [15, с. 163]. Что касается живописи и скульптуры, то здесь, конечно, трудно говорить о собственно экранизации — в подоб-

экранизации относима в первую очередь адаптация художественной литературы. Это как бы «нулевой меридиан» данного явления, и все прочие его подвиды, которым отчасти и посвящена эта статья, воспринимаются как удаление от этого центра.

Что касается функций и задач экранизации, то в целом они идентичны таковым у художественной адаптации вообще, с поправкой на специфику выразительных средств кино. Часто экранизации подводят под понятие перевода, иногда прибавляя термин «интерсемиотический» в соответствии с идеями Р. Якобсона, то есть перевода произведения одной знаковой системы (или более традиционно — искусства) на «язык» другой [13; 17; 14]. Такой подход к проблеме весьма удобен, так как позволяет делить любой текст (в лотмановской трактовке термина⁶) на использованные знаки и способы их организации (парадигму и синтагму⁷), а такое «атомарное» раз-

деление ведет к заключению, что разница между двумя текстами состоит лишь в выборе отдельных элементов и способе их сочленения. Возможно, такое отчасти механическое решение и приемлемо, но тогда художественный анализ фильма будет задачей скорее статистической, чем киноведческой. Все же минимальное разделение в таком вопросе необходимо, и здесь мы пойдем по наиболее очевидному пути — разделим области адаптации на фабульные, структурные, стилевые и концептуальные.

К фабуле относится линейный перенос истории, с изначальной формулой «описание = мизансцена, речь = диалог» и дальнейшими ее модификациями. С одной стороны, это наиболее примитивный слой экранизации, с которого она, собственно, и началась; с другой — передача фабулы в хотя бы минимальном масштабе является как бы несущей стеной экранизации, без нее исходный и итоговый материал будут связаны лишь окказиональными качествами (поэтому приводить здесь примеры несколько излишне). Важно заметить, что фабула здесь не равняется абстрактному центральному конфликту: осада города не есть «Илиада», а путешествие не есть «Одиссея» (правда, по Борхесу, можно говорить об «историях» осады или возвращения [5, с. 425–427], в которых сочинения Гомера необходимо будут образцами, но это не делает такое повествование эрзац-копией).

Структурную область киноадаптации легко спутать с фабульной. Однако здесь важна не столько фабула, сколько сюжет — конкретное композиционное строение той или иной повести, включая футуро- и ретроспекции, параллельное повествование. Сама формула развертывания рассказа может стать ключевым фактором оригинала и, следовательно, его экранизации. Например, «Рукопись, найденная в Сараго-

ных фильмах, как правило, произведение искусства скорее становилось частью сюжета, чем сюжетом. Любопытными примерами работы с живописью в кино являются фильмы Леха Маевского «Сад земных наслаждений» и «Мельница и крест». Сравнительно удачным оказался фильм Питера Гринуэя «Ночной дозор». Работой, хотя бы отчасти «основанной» на искусстве скульптуры, можно назвать документальный фильм «Титан: история Микеланджело» Ричарда Лифорда и Роберта Флаэрти, хотя скульптура здесь — в первую очередь материал, на котором основан рассказ о жизни творца. Что касается последних двух пунктов, то обилие подобных фильмов не требует примеров.

6 «...если искусство — особое средство коммуникации, особым образом организованный язык (вкладывая в понятие “язык” то широкое содержание, которое принято в семиотике, — “любая упорядоченная система, служащая средством коммуникации и пользующаяся знаками”), то произведения искусства — то есть сообщения на этом языке — можно рассматривать в качестве текстов» [19, с. 11].

7 У Ф. де Соссюра — ассоциативные и синтагматические отношения [9, с. 155–159].

се» или любые варианты «Тысячи и одной ночи», куда в них сохраняется обрамляющая история. Так же основное сходство «Декамерона» Джованни Боккаччо и фильма Пьера Паоло Пазолини заключается в наличии рамки у рассказываемых историй, которая задает особую социально-историческую перспективу — у Боккаччо это закрытое избранное общество молодых аристократов, у Пазолини, напротив, храмовая, то есть доступная многим, роспись. Рамка вообще не является определяющей структуру повествования, однако она наиболее ярко указывает на специфику строения последнего.

Стиль — один из самых трудноуловимых элементов любого произведения, некая совокупность отношений между иными частями работы, которая выражается через ряд конкретных приемов. И хотя анализировать экранизацию (и кино в целом) исключительно через призму визуального несколько бессмысленно, стиль, без сомнения, по большей части считывается как формальная категория. Существуют пограничные явления, такие как монтаж, и, пожалуй, именно он является связующим материалом между повествованием и формой, как умение читать связывает слова и предложения с их значением. Монтаж может быть довольно точным инструментом передачи стилевых особенностей литературного первоисточника. Например, если Раймон Кено в романе «Зази в метро» утверждает безотносительную ценность свободы, в том числе через эксперименты по совмещению письменного и разговорного языков⁸, то и «...в фильме

Луи Маля фантастическая “анимация” персонажей, мультиэкспозиция, сновидческая логика и конструктивизм действия также отвечают явно выраженному стремлению свергнуть любую форму авторитаризма» [36, р. 326]⁹. Однако пример столь удачной работы со стилем довольно необычен для практики экранизации. Как писал литературовед В.И. Мильдон, «...многозначность [литературного слова] киноэкран пока бессилён передать <...> зато часто удаются инсценировки литературных сочинений, где слово имеет ограниченный набор значений, а то и вообще одно-единственное. Для таких произведений французские исследователи уже давно нашли подходящее определение — “паралитература”...» [21, с. 179] — можно предположить, что в такой паралитературе стиль становится как бы невидимым и не мешает возможно более точной передаче фабулы.

Концептуальность — слабо очерченное поле материала, так как потенциально оно обнимает все предыдущие области; поэтому мы уделим ему особое внимание. Передача свойств оригинала может проходить по аналогии; удачный пример подобного процесса — «Пиковая дама» Якова Протазанова. Как повесть Пушкина стилизована под светский анекдот и тем самым отчасти пародирует этот жанр, так и вставная новелла о молодости графини иронически (хотя, как отмечает

8 «Р. Кено мастерски показал семантический потенциал слов путем расширения и видоизменения их значений, результатом которых являются новые синтагматические и парадигматические связи. У Кено языковая игра выступает как творческое начало, преследующее цель раскрыть креативный потенциал языка» [16, с. 49].

9 Автор по большей части концентрируется на структурных особенностях романа Кено и «шоковости» изображения нового опыта в нем, однако последним, несомненно, проникнут и стиль книги. Заметим также, что обращение «сконструированных» диалогов Кено в диалоги условно реальные, то есть кинематографические, придало решению сохранить стиль через допустимое (формула «речь = диалог») прямое и частичное цитирование концептуальный характер.

исследователь Петр Багров, наверняка неосознанно) обыгрывает эстетику раннего кино [2, с. 226–227]. Пример из практики экспериментальной экранизации — дебютный короткометражный фильм Алехандро Ходоровски (снятый в соавторстве с Солом Гилбертом и Рут Мишелли) «Галстук», основанный, хотя лишь в самых общих чертах, на новелле Томаса Манна «Обмененные головы». Любопытен здесь характер ключевого действия в рамках сюжетов (в остальном различных) — отделение голов, обмен ими и последующее скрепление с телами. Манн отсылает читателя скорее к магическим религиозным обрядам, с которыми ассоциируются самые древние религии¹⁰ — по велению богини Кали между головами и телами юношей возникает притяжение, которое должно быть укреплено особыми жестами и фразами. Ходоровски же в своем дебюте явно вдохновлялся немым кинематографом 1920-х годов, в первую очередь французским сюрреализмом и комедиями Чарльза Чаплина. Мотив разделения тела и головы он трактует механистически — один из героев движется как автомат, действия в фильме многократно повторяются (свидание героя с возлюбленной в начале фильма), а сами головы «откручиваются» от тела, как цоколь лампочки из патрона. Так, схожие действия обретают совершенно разные обоснования в художественном мире — у Манна головы могут вновь прирасти к телам по велению божества, у Ходо-

ровски — потому что человек так абсурдно-удобно устроен (к тому же для этого есть специальный магазин). Мы видим, что ключевой элемент повествования в равной степени убедительно обоснован разными концептуальными установками¹¹. Указанные выше примеры скорее уникальны; часто подобные труднопередаваемые области строения оригинала игнорируются. Если «Имя Розы» Умберто Эко — отчасти пародия на детективы и исторические романы, чрезвычайно популярные в литературе¹², то экранизация Жан-Жака Анно, напротив, является вполне серьез-

10 Мы говорим здесь не о действительных религиозных практиках, а именно о некоем общем представлении о них у среднего европейского читателя. Однако сама идея разделения тела, несомненно, присутствует в древних религиях — см. историю Осириса и Исиды у египтян и первую брахману из «Брихадараньяка-упанишад», где элементы мироздания через сравнение описаны как части тела жертвенного коня.

11 Впрочем, в случае Ходоровски это обоснование можно отнести к стилю, хотя выбор стиля здесь — решение первоочередно важное для концепции фильма; в этом и заключается зыбкость поля материала, о котором было сказано ранее. Также отметим, что довольно простой фарс Ходоровски мы определяем как экспериментальную экранизацию потому, что между простотой понимания и простотой восприятия существует разница. «Галстук» — история, рассказанная просто, но с заметным отступлением от канона: условные декорации, условный грим, условное актерское исполнение, абсурдность сюжета, отсутствие диалогов — все это затрудняет восприятие в рамках эстетического канона тех лет. Мы определяем фильм как экспериментальный на основе его собственных качеств, так как новеллу Манна, несмотря на всю ее иронию и стилизованность, трудно назвать экспериментом. С другой стороны, Ходоровски и Манна сближает влияние сюрреализма (хотя и в сравнительно разных формах), о котором применительно к новелле Манн писал в дневнике: «Все путешествие размышлял об “Обмененных головах” и их невиданных возможностях. Первое знакомство с французским сюрреализмом (Кокто), к которому я давно испытывал тягу» [34, с. 16].

12 «Автор как бы открывает перед читателем сразу две двери, ведущие в противоположных направлениях. На одной написано — детектив, на другой — исторический роман. Мистификация с рассказом о якобы найденном, а затем утраченном библиографическом раритете столь же пародийно-откровенно отсылает нас к стереотипным зачинам исторических романов, как первые главы — к детективу» [18, с. 469].

ным детективом в весьма правдоподобных исторических декорациях¹³. Перефразируя В.И. Мильдона, здесь экранизирована фабула романа, а не сам роман.

Так, можно предположить, что конечной задачей экранизации является попытка различными средствами эмулировать художественный эффект, сопоставимый с тем, что был вызван оригинальным произведением¹⁴. Такая задача не является идеалистической («сохранить “магию” оригинала») — она вполне применима и к бесконечным экранизациям Жоржа Сименона или Агаты Кристи, так как и они, в свою очередь, хотят воссоздать напряженное повествование детектива и подготовить зрительское удовлетворение от блестящей разгадки в финале. Более того, это касается даже коммерческой стороны кинопроизводства: делая постановку модного романа, студия рас-

считывает, что получит прибыль, сравнимую с доходами от продаж книги.

В целом любую экранизацию можно «разложить» на указанные выше четыре области художественного действия, и от случая к случаю соотношение между ними будет различаться кардинально. В коммерческой экранизации (не совсем точное, но понятное определение) стиль оригинала игнорируется повсеместно, а на место ему приходит условный корпоративный стиль, зато на фабульный и, иногда, концептуальный аспекты обращают пристальное внимание. Однако идеальной формулы экранизации — как и идеального либо приемлемого процента соответствия оригиналу — не существует, и это позволяет считать экранизацию экспериментом *per se*.

Впрочем, и в рамках этого кинематографического феномена существует область отчасти маргинальной деятельности, что может быть обобщена в задачах, которые ставит перед собой режиссер. О них сейчас и пойдет речь.

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ЭКРАНИЗАЦИЯ

Что именно здесь можно считать экспериментом, если формулы, от которой можно оттолкнуться, не существует? Действительно, канон здесь невозможен, однако общая тенденция к драматизации, выделению при необходимости основного сюжета в ущерб второстепенным, смещение с психологизма на действие или с действия на психологизм (эксперимент приходится искать где-то посередине этой оппозиции или даже вне ее) — всё это практики, неспроста ставшие повсеместными. Удаление от них является по сути сознательным усложнением задачи, и уже это можно

13 «Тщательно выстроенное и правдоподобное, но умозрительное Средневековое Эко, поданное с точки зрения современного историка, сменилось реконструкцией материального Средневековья — в качестве декорации для детективной сюжетной линии» [24, с. 284].

14 Эта идея отчасти пересекается с концепцией «эффектов смысла», которые дают «...тексту перевода экспрессивную эквивалентность с текстом оригинала» [13, с. 52], с тем важным различием, что в нашем понимании ни «кумулятивная», ни частная (см. ниже) эмуляция, во-первых, не претендуют на эквивалентность оригиналу и, во-вторых, не являются аналогами его «смысловых» величин. В целом представление о возможности эквивалентной передачи плана содержания (даже в сочетании с планом выражения) кажется идеалистичным, так как — особенно в кино — такой процесс вырождается либо в сверхусложненный механизм эмуляции, во многом самоценный, либо в бартовский миф (см. ниже) смысла — «научность», «художественность», «диалектичность» вплоть до «кортасарности», «павичности», «перекости» и т. д. Однако проблема восприятия экранизации как перевода требует отдельного критического осмысления.

считать художественным экспериментом (через введение некоторых дополнительных условий).

Автор такого эксперимента может руководствоваться соображениями различного характера. Стремится он к максимально точной передаче текста либо, напротив, полному отходу от него, устранению повествования или его усложнению — все эти случаи можно разделить на две большие группы по «источнику» эксперимента: либо оригинальное произведение, либо адаптация.

В первом случае проблема определения «экспериментальности» материала и степени этого свойства — задача скорее литературоведческая. Данная работа построена на усредненном понимании, что такое экспериментальная литература — разнообразные тексты, чье восприятие читателем осознанно усложнено автором, не как побочный эффект передачи архаичных или трудных для понимания образов и идей (как это было, например, в случае с Гомером или Ф.М. Достоевским — в глазах современного читателя, разумеется), но как следствие сознательного авторского решения. В общем-то, экспериментальная литература не обязательно сложна в первичном восприятии; более того, некоторые ее «компромиссные» образцы, вроде «Имени розы» Эко или «Если однажды зимней ночью путник» Итало Кальвино, становились бестселлерами. Усложнение восприятия здесь проявляется в формировании «смысловых слоев», недоступных читателю изначально и заключенных даже в частности: «Заглавие “Имя розы” возникло почти случайно и подошло мне, потому что роза как символическая фигура до того насыщена смыслами, что смысла у нее почти нет... <...> Название, как и задумано, дезориентирует

читателя. Он не может предпочесть какую-то одну интерпретацию. <...> Название должно запутывать мысли, а не дисциплинировать их» [17, с. 7–8]¹⁵.

Приведем еще несколько примеров того, что мы называем экспериментальной литературой и потому полагаем возможным материалом для нашего исследования: «Берлин, Александерплац» Альфреда Дёблина, «Улисс» Джеймса Джойса, «Зази в метро» Раймона Кено, «Жизнь способ употребления» Жоржа Перека, «Бесконечная шутка» Дэвида Фостера Уоллеса, «Игра в классики» Хулио Кортасара, «Игра в бисер» Германа Гессе, «Проект революции в Нью-Йорке» Алена Роб-Грийе, «Золотые плоды» Натали Саррот, «Волхв» Джона Фаулза, «Хазарский словарь» Милорада Павича. Все это — крупная форма, однако эксперименты в литературе очень часто реализуются в рассказах и повестях: «Упражнения в стиле» Кено и «Вещи» Перека (и вообще творчество группы «УЛИПО»), большинство рассказов Хорхе Луиса Борхеса, «В чаше» Рюноске Акутагавы — а если включать сюда и литературу домодернистского периода, то и «Случай на мосту через Совиный ручей» Амброза Бирса, и «Убийство на улице Морг» Эдгара Аллана По отвечают нашему пониманию экспериментальной литературы: обе новеллы сознательно затрудняют на время читательское восприятие сюжета — Бирс в финале «закрывает» сюжетную рамку, превращая реальные события в бред умирающего, а По откладывает рассказ о личности убийцы, заставляя читателя вместе с героем догадывать

15 Отметим, что само появление отдельной (пусть и небольшой) книги-комментария автора к своему популярному роману многое говорит о его содержании.

ся об их причинах и ходе событий¹⁶. Более того, к экспериментальной литературе можно отнести, пожалуй, «Рукопись, найденную в Сарагосе» Яна Потоцкого, и даже стихи позднеантичного поэта Децима Магна Авсония [9, с. 265–267]¹⁷. Все эти примеры можно обобщить следующим образом: читатель (зритель, слушатель, даже пользователь) в любую эпоху воспринимает произведение искусства в соответствии с неким канонам. Указанные выше авторы эти каноны нарушали, тем самым затрудняя восприятие «своего» читателя. Здесь, однако, мы сталкиваемся с другой важной проблемой — проблемой новации. Любое нововведение в области, где царит канон, подразумевает преодоление жестких рамок последнего. Значит ли это, что любая художественная новация является продуктом эксперимента? В широком смысле — пожалуй, да, но не в рамках нашего понимания категории «экспериментального» в экранизации. Художественная новация часто лишь уточняет канон в тех областях, где он недостаточно проработан: так, если содержание произведения строго регламентировано, его формальное воплощение может стать областью сравнительной творческой свободы¹⁸. Подобного рода новации можно назвать экспериментом лишь в контексте более широкой (и строгой) «исследовательской про-

граммы». Нас же интересует эксперимент более явный, порывающий с основной традицией времени. Таким образом, проблему отношений новации и эксперимента можно свести к следующему положению: любой эксперимент является новацией, но не всякая новация является экспериментом.

Будет ли любая экранизация экспериментальных текстов экспериментальной? Разумеется, нет. Как уже было сказано, некоторые экспериментальные романы как бы сокрыты оболочкой типичной беллетристики, в том числе жанровой — именно эта оболочка, бывает, служит материалом для адаптации. Более того, многие трудные для восприятия вещи сознательно упрощаются при адаптации — так, «Берлин, Александерплац» Дёблина в 1931 году послужил основой для фильма, который можно определить как классическую криминальную мелодраму с элементами мюзикла (хотя она и сохраняет некоторые уникальные черты оригинала в меньшей «интенсивности»). Лишь в том случае, если режиссер экранизации стремится к тому же, что и автор оригинального произведения — то есть сознательному затруднению восприятия зрителя (читателя), уместно будет говорить о собственно экспериментальной экранизации. Впрочем, это не исключает иные случаи из области нашего интереса.

Вторая группа экранизаций объединена режиссерской волей как инициатором эксперимента. В этом случае изначальный текст может быть любым — от древних эпосов до литературы социалистического реализма. В качестве основной границы между режиссурами традиционной и экспериментальной можно указать отношение адаптированного произведения к оригиналу. Если последний понимается в первую очередь как сюжетная основа для фильма,

16 Э.А. По является экспериментатором потому, что первым сознательно и последовательно создал литературный детектив. Все прочие авторы, пошедшие по его стопам, конечно, не являются экспериментаторами в силу одного этого обстоятельства.

17 Отметим, правда, что наибольшие трудности Авсоний приготовил себе самому как сочинителю, однако введение необычного и «малопозитического» материала явно затрудняло и читательское восприятие.

18 Это явление хорошо заметно в творчестве некоторых советских кинорежиссеров, в частности Сергея Юткевича.

то это, вероятно, традиционная адаптация. Если же за сюжетом проглядывает (не обязательно подавляет) литературный текст (как, впрочем, и контекст) и режиссер работает в том числе с ним, такую адаптацию можно будет охарактеризовать как экспериментальную. Например, Федерико Феллини в фильме «Сатирикон» по знаменитому античному роману Петрония Арбитра учел внетекстовые обстоятельства, сопутствующие книге: так как последняя сохранилась фрагментами, фильм начинается внезапно, опуская экспозицию и знакомство зрителя с новым для него миром, а заканчивается на полуслове, как и сохранившийся оригинал¹⁹. К экспериментальным экранизациям можно отнести и некоторые (подчеркнем — не все) «осовременивания» классической литературы — например, трагедий Уильяма Шекспира. Баз Лурман, сохранив текст диалогов «Ромео и Джульетты» в своей версии 1996 года, выбрал местом действия современные ему США и тем самым добился двойного эффекта отчуждения читателя от фильма: во-первых, отчасти архаичный шекспировский текст требует от читателя (и тем более от зрителя-слушателя) минимальной работы по «расшифровке», пониманию текста, а во-вторых, несоответствие диалогов и того мира, в котором они звучат, вызывает у зрителя диссонанс.

Данная статья — теоретическая и не претендует на анализ отдельных фильмов, однако предложенное разделение имеет смысл подкрепить примерами,

19 Правда, Феллини все же слегка смещает финальный «разрыв» текста для сохранения героя в истории, однако в последних кадрах вновь подчеркивает фактическую фрагментарность повествования — героев мы видим на осыпающихся фресках, которые украшают полуразрушенные же стены. Что касается экспозиции, то она отчасти присутствует в фильме, хотя и старательно маскируется режиссером.

хотя бы для того, чтобы обрисовать план будущих работ. К экранизациям первой группы²⁰ можно отнести следующие фильмы: «Зази в метро» Луи Мале, «Человек, который спит» Жоржа Перека и Бернара Кейзанна, «Пена дней» Мишеля Гондри (а также «Пена дней» Шарля Бельмона и «Хлоя» Го Ридзю), «Берлин, Александерплац» Пиля Ютци и Райнера Вернера Фасбиндера, «Концерт для крысы» Олега Ковалова, «Улисс» Джозефа Стрика (а также значительно менее удачный «Блум» Шона Уолша), «Стратегия паука» Бернардо Бертолуччи, «Женщина французского лейтенанта» Карела Рейша, отчасти «Гипотеза похищенной картины» Рауля Руиса, «Винил» Энди Уорхола и «Заводной апельсин» Стэнли Кубрика и, лишь отчасти, «Трехгрошовая опера» Георга Вильгельма Пабста. Вторая группа, более значительная по размеру, в том числе включает: «Шинель» Григория Козинцева и Леонида Трауберга, «Раскольников» Роберта Вине, «Кармен» Карлоса Сауры, «Падение дома Ашеров» Жана Эпштейна (а также версия Джеймса Сибли Уотсона и Мелвилла Уэббера), отчасти «Маленькую продавщицу спичек» Жана Ренуара, «Солярис» и «Сталкер» Андрея Тарковского, «Пиковую даму» Игоря Масленникова, упомянутый «Сатирикон» Федерико Феллини, «Книги Просперо» Питера Гринуэя, в меньшей степени «Эдуард II» Дерека Джармена. Отдельно стоит вспомнить Жан-Люка Годара и его фильмы «Презрение» (точнее, мизанабим в виде «Одиссеи» Фрица Ланга), «Безумный Пьеро», «Китайка», «Имя: Кармен»²¹,

20 Повторимся, что далеко не все эти фильмы являются экспериментальными.

21 Этот фильм является экранизацией отчасти новеллы Проспера Мериме, отчасти — «производной» оперы Жоржа Бизе. Подобные случаи (здесь можно вспомнить и «Пиковую даму» Петра Чар-

«Король Лир» и т. д. Что касается многочисленных «осовремененных» версий классических книг, то называть их все переосмыслениями и тем более экспериментами было бы наивно — для этого необходимо немного более активное реформирование оригинала. Так или иначе, указанные выше фильмы (разумеется, ими круг исследования не ограничивается — это лишь наиболее известные и показательные примеры) объединены одной указанной выше особенностью — стремлением затруднить зрительский опыт.

В чем, однако, заключается конечная цель такого стремления? Очевидно, есть в этом демаркационная функция — сознательное выделение «избранной» аудитории для особых фильмов; однако это скорее второстепенная задача. Также затруднение восприятия может быть побочным эффектом разработки индивидуальной эстетики автора (что отчасти можно было наблюдать в «Галстук» Ходоровски). Трудные места в повествовании заставляют зрителя мыслить, активно участвовать в «смыслообразовании» фильма²²: «Статичный кадр, где кто-то, к примеру, варит кофе, мог бы в случае крайней необходимости занять от десяти до пятнадцати секунд экранного времени. Если увеличить продолжительность кадра до тридцати секунд, эффект бу-

дет другим. Увеличьте до трех минут — и получите совершенно другой эффект. Тридцати секунд, впрочем, достаточно, чтобы создать диссонанс между временем и нарративом, между временными требованиями к определенному кадру, которые предъявляет нарратив, и реальной длительностью кадра» [29, с. 22]²³. Значит ли это, что практика экспериментальной экранизации является частным случаем применения довольно широко распространенной кинематографической практики «удвоения» повествования (например, у Брессона)? В той же степени, в которой экранизация вообще является частным случаем кино. Адаптация подразумевает трансформацию (но, повторимся, не перевод) произведения одного медиума в другой. Учитывая предыдущий вывод о том, что экранизация изначально пытается повторить кумулятивный эффект оригинала, мы можем предположить, что специфика экспериментальной адаптации заключается в модификации этого эффекта через средства его достижения. Четыре выделенные ранее области адаптации — фабульная, структурная, стиливая и концептуальная — приобретают в этом случае дополнительное измерение. Пытаясь добиться равного оригиналу эффекта, но не имея средств буквального повторения, режиссер, в том числе обыкновенного фильма-экранизации, прибегает к аналогичным кинематографическим приемам, которые

дынина), очевидно, представляют особый интерес в рамках исследования экранизации.

22 В этом смысле затруднение восприятия как врожденное качество киноавангарда (который включает в себя и киноэксперимент) выполняет в том числе «политическую» функцию, противостоя кинопропаганде, которая «...стремится ослабить интеллектуальные способности зрителей, чтобы сделать их более подверженными призывам и внушениям» [15, с. 360]. Эта оппозиция подтверждает понимание авангарда как тотальной практики, о чем будет сказано ниже.

23 Шредер склонен понимать этот эффект как в некотором смысле «посттрансцендентальный», «от трансцендентального стиля к медленному кино», и его сугубо интеллектуальный потенциал вполне очевиден для него — в частности, он утверждает это в связи с длинным планом и концепцией «мертвого времени»: «Если вы будете долго смотреть на образ, ваше сознание начнет свою работу» [29, с. 19–20].

помогут достигнуть подобия — группы таких приемов мы на будущее определим как изофабулу, изоструктуру, изостиль и изоконцепцию. Это вспомогательный инструментарий режиссера, позволяющий эмулировать свойства оригинального текста. Его — в теории — было бы достаточно, если бы целью постановщика было возможно точное повторение оригинала. Такая задача соответствует определению экранизации, которое мы дали ранее. Однако эксперимент в этой области может быть нацелен на разрушение самой традиционной идеи экранизации, ее главной ценности — точности.

ПРОБЛЕМА СООТВЕТСТВИЯ В ЭКРАНИЗАЦИИ

Нет никаких сомнений в том, что для подавляющего большинства зрителей и критиков основным критерием оценки экранизации является ее соответствие оригиналу — говоря проще, точность адаптации²⁴. Даже сознательно отстраненные от первоисточника произведения («Кориолан» Рэйфа Файнса, «Анна Каренина» Джо Райта, «Ричард III» Ричарда Лонкрейна, «Трагедия мстителя» Алекса Кокса — заметим, что за исключением, может быть, работы Кокса, эти фильмы трудно воспринимать как экспериментальные) трактуются через призму передачи «идеи» или строения оригинала²⁵. Важно понять, насколько такой подход соответствует действительности.

24 Наиболее последовательный сторонник такого подхода в России — профессор В.И. Мильдон. См. его критику киноадаптаций «Пиковой дамы» А.С. Пушкина и «Красного и черного» Стендала [21, с. 62–67], [22, с. 13].

25 Достаточно привести несколько цитат из рецензии на «Кориолан», довольно умной и точной:

Любой кинофильм — художественный, документальный, научно-популярный, анимационный, даже хроникальный — первоначально и по большей части оценивается зрителем как повествование, хотя бы потому, что образы следуют друг за другом, рождая последовательность. Уже после этого фильм воспринимается как часть большего явления — художественного кино, документального и т. д. Это относится и к экранизации: изначально это повествование вообще, и уже затем это адаптированное повествование. Здесь экранизация ничем не отличается от повествовательного фильма как такового, будь он снят по оригинальному или адаптированному сценарию. Однако между ними существует более глубокое различие — природа повествования. Оригинальный сценарий пишется с расчетом на его воплощение в виде кинофильма. Книга, как правило, пишется без такого расчета (во всяком случае, он не играет решающей роли). При этом все, что имеет непосредственное отношение к кинематографу, относится и к его природе — кракауэровскому запечатлению физической реальности²⁶. Этой первичной функции не соответствуют лишь два кинематографических фено-

«Остальные [герои], включая и Гнея Марция (его играет сам Файнс), выглядят на экране бледной тенью мощных и объемных шекспировских образов, о которых Пушкин, между прочим, писал...»; «Точка зрения автора и субъективная точка зрения персонажа (пусть и центрального) в киноверсии совпадают, что противоречит полифоническим принципам драматургии Шекспира»; «Вообще, Файнс резко отстывает от оригинала, выбрасывает целые куски и сцены, что само по себе, конечно, не преступление; но нигде это насилие над текстом не выступает столь вопиюще, как в изображении народных волнений» [25].

26 Отметим, что мы не утверждаем это запечатление как высшую цель киноискусства.

мена — мультипликация и экранизация. Но и мультипликация все-таки подразумевает движение и тем роднится с кинематографом, тогда как экранизация одна восходит к литературному тексту, независимого от имманентных свойств фильма. Тем самым, можно предположить, что только в области экранизации кинематограф сталкивается с чем-то, что не относится непосредственно к его природе, а происходит из иного источника. В этом столкновении сама попытка передать некие свойства оригинала на экране представляет собой значительную трудность, о чем было сказано выше. Идеальное представление об экранизации, которым руководствуются многие ее теоретики, подсказывает, что задачей режиссера будет преодоление этой трудности и полная, «безотходная» трансформация литературного текста в текст кинематографический — что, в свою очередь, ведет к накоплению «кумулятивного эффекта», сопоставимого с оригиналом²⁷.

Что же в этом теоретически простом пути может привлечь внимание экспериментатора? Во-первых, иной тип зрителя. В отличие от усредненного кинозрителя, смотрящего фильм в том числе ради сколько-нибудь интересного сюжета (впрочем, и он никуда не исчезает), этот зритель знаком с первоисточником, и его интересует именно степень точности, с которой первоисточник был адаптирован для экрана. Тем самым режиссер уже фактом создания экранизации вовлекает зрителя в интеллектуальную игру, требу-

ющую от последнего обратить внимание на нечто большее, чем увлекательность сюжета, «отключить» автоматическое восприятие фильма. И пусть такой зритель и склонен к буквализму и зачастую игнорирует специфику кино, такой «придирчивый» просмотр уже кажется сравнительно более ценным. Во-вторых, как было сказано, между первоисточником и его киноадаптацией существует определенный антагонизм, связанный с тем, что первоисточник может быть никак не связан с кинематографом²⁸. В этом случае проблема адаптации решается двумя способами — через кинематографические штампы или с помощью экспериментальных средств, которые в той или иной степени противоречат «канону». Однако в исключительных случаях первоисточник в отдельных местах может представлять собой собственно *антикинематографический материал*²⁹, передать который на экран будет невозможно

28 Впрочем, экспериментальная литература связала себя с кинематографом достаточно рано. Уже в 1920-е годы можно было говорить о явлении «кинематографической прозы». Здесь уместно вспомнить и пропагандируемый А. Дёблином «кинофильм», и знаменитые слова Эйзенштейна о Дос Пассосе: «Его кинематографичность идет из кинематографа. Его приемы — киноприемы, обратно из вторых рук» [31, с. 467].

29 Тема некоего непередаваемого при экранизации остатка очень часто заявляется современными исследователями, в том числе процитированными, и трактуется если не мистически, то идеалистически («суть» оригинала). Для нас принципиально важно то, что антикинематографический материал входит в теорию экранизации вместе с традиционными средствами выразительности, а не служит глухой стеной, за которой начинается «паракино». Кроме того, заметим, что опора на классическую эстетику с ее иерархией искусств и идеей «непередаваемости» чего-либо в контексте данного исследования малопродуктивна, так как эксперимент — явление не полностью эстетическое.

27 Здесь, однако, важно помнить о том, что «безотходная» передача на экран невозможна и в случае объективной реальности, которую кинематограф, кажется, с самого начала умел хотя бы частично воспроизводить, — действительность неизбежно подменяется иллюзией реальности [3, с. 263].

без хотя бы частичного разрушения (или деформации в бартовской трактовке — не упраздняет, но отчуждает [4, с. 88]) повествования. Последний случай требует особого внимания.

АНТИКИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ

Антикинематографический материал может иметь три источника происхождения — художественную неактуальность, жанровую неповестовательность и сознательную авторскую деконструкцию. Первый источник происходит от древних форм литературы и связанных с ними повестовательных приемов. Возьмем, к примеру, поэмы Гомера. Богатейший поэтический арсенал великого сказителя древности, конечно, не будет исчислен в нескольких примерах, но и частности для нас весьма показательны. Вот, перифраза в одиннадцатой песне «Илиады»: «В час же, как муж дровосек начинает обед свой готовить, // Сев под горою тенистой, когда уже руки насытил, // Лес повергая высокий, и томность на душу находит, // Чувства ж его обымает алканье сладостной пищи, — // В час сей ахеяне силой своей разорвали фаланги...» [10, с. 171]. Гомер создает сложный, комплексный образ, противоположный картине, привычной для поля брани, лишь указывая на конкретный момент битвы, привязывая ее к точному времени. Смысловое богатство (контраст военного и мирного времени, к примеру) этого фрагмента нас сейчас интересует в меньшей степени — важно, что полностью адаптировать его для кинематографа без значительных изменений, как и без смысловых потерь, будет чрезвычайно трудно. Введя в фильм эпизод с таким отдыхающим дровосеком, режиссер

лишь запутает зрителя, в лучшем случае создав побочный эффект симультанности: пока ахеяне дерутся с троянами на поле боя, некий мирный дровосек поблизости кончает работу и отдыхает — то есть в дополнение к изначальному смыслу возникает как бы придаточный смысл реального и актуального существования такого дровосека, поскольку кинематограф не имеет постоянного инструмента для различения «как» и «когда». Разумеется, в достаточной степени усложнив образную систему и отяжелив тем самым повествование, режиссер может создать цепочку *изостилевых* приемов, сравнительно адекватную оригиналу, но, повторимся, сравнение это станет столь тяжеловесным, что к концу подобной цепочки зритель уже забудет, зачем дровосек вообще появился в рассказе. Добиться полного сходства в данном случае возможно с помощью прямой цитаты — если вместе (либо вместо) с планами дровосека за кадром прозвучит: «В час же, как муж дровосек...» Именно эта «лазейка» позволяет сформулировать определение антикинематографического материала первоисточника: *то, что может быть без потерь передано на экране лишь с помощью прямой текстовой цитаты*. У поэтики Гомера есть и другая важная особенность, передача которой в рамках фильма крайне затруднена: его очень вольное обращение с хронотопом. Здесь можно выделить сразу несколько крупных проблем, начиная с того, что исследователь античности Фаддей Зелинский определил как «закон хронологической несовместимости» [12, с. 350] и который вступает с конфликтом с возникшим в кинематографе самого раннего периода параллельным повествованием, а также склонность к пренебрежению естественным течением времени при передаче простран-

ных речей героев, которые они обращают друг другу в пылу жестокой сечи.

Жанровая неповествовательность, пожалуй, есть наиболее очевидный случай антикинематографического материала: трудно экранизировать учебник по алгебре, список покупок или письмо, не прибегая к прямым цитатам³⁰. Есть здесь, конечно, и исключения. Например, любая инструкция подразумевает последовательность действий, которая рождает повествование, так что видеоинструкции можно считать «экранизациями» текстовых и рисованных инструкций. Документальные книги, особенно написанные талантливыми публицистами, сравнительно часто становятся основой для экранизации, хотя определить, что именно является основой повествования — событие или рассказ о событии в книге — бывает затруднительно³¹. Среди наиболее показат

ельных попыток экранизировать неповествовательное произведение можно указать «Мельницу и крест» Леха Маевского (которую одновременно можно воспринимать и как «экранизацию» живописи) и нереализованный проект Эйзенштейна по адаптации «Капитала» Маркса, хотя эти случаи — материал для отдельной работы³². Жан-Люк Годар в фильме «Веселая наука» предпринял весьма удачную попытку адаптировать (с учетом иных обстоятельств создания) «роман-трактат» — вернее, не столько роман, сколько метод его автора — Жан-Жака Руссо «Эмиль, или О воспитании», создав фильм-трактат, в котором условные герои (наполовину автор, наполовину экzemплификант) в условных сюжетных обстоятельствах дают основу и отчасти выражение мыслительным абстракциям Годара. Также следует упомянуть «Процесс Жанны д'Арк» Робера Брессона, который положил в основу фильма реальные судебные протоколы [6, с. 109–111, 117–118], и в меньшей степени «Ведьм» Беньямина Кристенсена, в которых сюжетные элементы иллюстрировали факты, идеи и концепции, почерпнутые из исторических источников и исследований. В целом экранизацию неповествовательного произведения можно определить

30 Скорее анекдотический пример можно привести, вспомнив многосерийный фильм Р.В. Фасбиндера «Берлин, Александерплац» по роману Дёблина — режиссер повторяет ход писателя, внедряя в эпизод убийства Францем Биберкопфом своей подруги Иды титр с физической формулой, «объясняющей», каким образом происходило избивание. Отметим, что это еще и образец прямой текстовой цитаты как средства переноса антикинематографического материала на экран, причем прямая цитата повторно концептуализируется (язык формул выглядит почти одинаково необычно в романе и фильме) через вводимое представление о «научности» или даже «физичности» (по аналогии с «математичностью» формулы Эйнштейна у Барта [4, с. 100]), которое «остраняет» читателя/зрителя от мелодраматически-уголовой сцены убийства.

31 Здесь же можно вспомнить «Клеопатру» Джозефа Манкевича, поставленную на основе «историй Плутарха, Светония, Аппиана, других античных источников и книги “Жизнь и времена Клеопатры” Ч.М. Франзеро» (цитата из титров фильма). Отдельный случай — практика Ги Дебора, в частности, его фильм «Общество спектакля», снятый им по своей одноименной знаменитой книге.

32 Интересную разработку метода экранизации документального материала в своих ранних фильмах проводил Питер Гринуэй — разумеется, первоисточники были вымышленными. См. такие его фильмы, как «Прогулка через Эйч. Реинкарнация орнитолога» (здесь материалом в основном служат различные фиктивные навигационные карты) и «Падения» (отрывки из описательно-биографического справочника, иллюстрированные многочисленными материалами, как фактически описательными (местности, карты, рисунки, фотографии), так и более «внешними» в отношении темы, например, кадры с диктором, который записывает закадровый текст). Подчеркнем, что эти фильмы считать экранизациями нельзя — скорее, они включают в себя ее «знаки».

либо через отрицание основных свойств оригинального текста и сведение его к группе фактов и концепций и последующей их «нарративизации», либо к сложным сплетениям последовательностей приемов *изоструктуры* и *изоконцепции*. Ключевая особенность жанровой неповествовательности заключена в ее функциональной ограниченности — подобные тексты в некоторых случаях вообще могут не значить ничего ни для кого, кроме как для адресата и адресанта, а в «текстах-для-себя» последние могут слиться воедино. Попытка экранизации таких исключительных случаев может быть изначально определена как эксперимент.

К сознательной авторской деконструкции относится почти вся экспериментальная литература (а кроме того, и шуточная литература, комический эффект которой лежит в области языка и композиции; относится ли она к экспериментальной литературе — вопрос не совсем киноведческий). Эта деконструкция может быть воплощена в самых разных приемах. Вот, например, одно предложение из рассказа Бориса Виана «Желторотая тетеря»: «Маленькие облачка придавали небу вид неба, усеянного маленькими облачками, да, собственно говоря, таким оно и было» [7, с. 276]. Это предложение почти бессмысленно повествовательно и информационно. Оно указывает лишь на то, что небо было усеяно маленькими облачками, однако кадр, где мы увидим такое небо, не будет равнозначен данному предложению. И вновь единственный способ адекватной адаптации этой фразы для экрана — прямая текстовая цитата.

Антикинематографический материал, как уже было отмечено выше, не является границей возможностей экранизации — во всяком случае, непроницаемой гра-

ницей. Оказавшись вне буквалистской трактовки экранизации как максимально точного перевода произведения из одного медиума в другой, режиссер обретает большую свободу. Он может либо проигнорировать такой неподдающийся материал, либо, если своей задачей он видит нечто большее, чем передачу фабулы, эмулировать схожий эффект соответствующим «изоприемом». Так или иначе, эксперимент всегда подразумевает определенный риск. Интересна концепция исследователя Олега Аронсона о некоем «третьем языке» в экранизации, при том что «первый язык — это собственно язык литературного произведения, по которому сделан фильм, второй — язык визуальных образов, в большей или меньшей степени соответствующий первоисточнику» [1, с. 7]; в таком разделении язык второй, кинематографический, неизбежно подчиняется «священному» литературному языку. «Третий язык возникает как реакция на то, что остается только в рамках литературы и не может быть вынесено вовне никакими средствами “экранизации” или “воображения”. Он обращается непосредственно к тому в тексте, что не может быть “переведено” в экранные образы, но для чего уже сам образ становится проблемой, своеобразным открытием, возможным расширением языка» [1, с. 7] — то есть речь идет примерно о том же, что мы называем антикинематографическим материалом, с той принципиальной разницей, что для нас это объективное качество фрагмента текста, которое поддается «вычленению» из последнего. Аронсон трактует возможность явления (необходимого успешному проекту экранизации) третьего языка как нечто среднее между трансцендентным и абъектным, следствие разрыва мимесиса. Впрочем,

данная концепция все еще существует внутри широко признанной сегодня концепции экранизации как перевода³³ (см. выше), которая заслуживает отдельной аналитической работы; сейчас же заметим, что, учитывая уникальность феномена экранизации в рамках кинематографической практики, на которую было указано ранее, имеет смысл говорить не столько о переводе, сколько о репрезентации (в том числе через замену и даже удаление) отдельных свойств оригинала³⁴.

ФУНКЦИИ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ ЭКРАНИЗАЦИИ

Вернемся к одному из ключевых вопросов данной сферы исследования — какие цели преследует режиссер, планируя экранизацию экспериментального литературного произведения? Вряд ли коммерческие.

В первую очередь, можно предположить, что даже неудачная попытка адаптации литературного эксперимента для экрана приведет к частичному обновлению и расширению кинематографических средств выразительности — не только самим прецедентом использования того или иного приема (как бы его легитимизацией), но и постепенным процессом кристаллизации целой области выражения. Это общий

закон эволюции киноязыка: частичный и полный отказ от интертитров в немецком камершпиле, хотя и растягивал повествование и утяжелял стиливое решение фильмов, все же послужил росту выразительных возможностей позднего немого кино.

Далее автор эксперимента, который в искусстве часто оказывается в области художественного авангарда, своей основной целью может избрать трактовку или (в исключительных случаях) анализ первоисточника, через которые оригинал как бы встраивается в более или менее четкую систему ценностей интерпретатора. Тогда перед ним возникает две основные опции — назовем их *конструктивистской* и *анархической*. Первая опция подразумевает создание жесткой рамки³⁵, которая бы охватывала не только оригинал, но и его трактовку, исключая и подавляя другие возможные прочтения, неизбежные, когда речь идет о художественной литературе. Авангард (как явление, включающее в себя и художественный эксперимент), особенно в начале прошлого века, был тотальной практикой³⁶, стремился совершить переворот, но и в читателе/зрителе/слушателе, его восприятию и пониманию. К подобной практике отчасти можно отнести проект постановки «Американской трагедии» Теодора Драйзера, которую активно разрабатывал Эйзенштейн. Другая опция, анархическая, противоположна конструктивистской — это попытка

33 В целом идеи Аронсона резонируют с большинством «литературоцентричных» исследователей экранизации — экранизация для них имеет смысл только тогда, когда литературный оригинал обнаруживает некую незаконченность, «дополняемость».

34 В этом контексте очень интересна, хотя и не бесспорна, мысль киноведа В.В. Виноградова о фильме «Деньги» Робера Брессона как об истоке рассказа Толстого — создается как бы первичный мир произведения, более полифоничный, который писатель «затем» выстраивает в своей работе [8]. Этот принцип вполне можно считать частным случаем репрезентации литературного текста.

35 Такая «жесткость» конструкции проявляется и на уровне эстетики киноизображения: «Закрывающаяся форма, напротив, является центростремительной, направленной вовнутрь: тотальность мира заключена внутри рамки кадра...» [33, с. 46–47].

36 «...именно в искусстве авангарда художественная воля к овладению материалом, его организации по утверждаемым самим художником законам обнаружила свою прямую связь с волей к власти...» [11, с. 24].

полного или частичного удаления рамки, расширения возможных интерпретаций до, потенциально, бесконечности. В литературе такой подход ярко выразила группа УЛИПО (собственно, OULIPO — *Ouvroir de littérature potentielle*, «Мастерская потенциальной литературы»); в частности, поэтический сборник Раймона Кено «Сто тысяч миллиардов стихотворений», в котором на основе строчек десяти сонетов читатель может составить указанное количество «потенциальных» сонетов. В меньшей степени к анархической³⁷ опции можно отнести роман Перека «Жизнь способ употребления» и интерактивные рассказы Р.Л. Стайна. Что касается кинематографа, то, исключая сейчас материал видеоигр — «интерактивных фильмов», можно привести ряд примеров, где анархическая опция сужается до приема в более традиционном повествовании — «Улика» Джонатана Линна, «Случай» Кшиштофа Кесьлёвского, отчасти «Перед дождем» Милчо Манчевского.

Наконец, все предыдущие особенности (или, если угодно, функции) экспериментальной экранизации можно обобщить

37 Конечно, термин «анархический» здесь очень условен, так как читательская манипуляция текстом все же вписывается в заданные автором правила игры. То же относится и к интерактивным фильмам.

до ее понимания как феномена современной культуры. Тогда как экранизация вообще некоторыми критиками массовой культуры трактовалась в качестве признака упадка и вырождения (доступность литературы через удешевление, переработку для экрана³⁸), экспериментальная экранизация может выступить в качестве созидательного противовеса, самим фактом своего наличия компенсирующего возможное разрушительное воздействие традиционной экранизации. Однако уверенно выйти на подобные обобщения можно будет лишь тогда, когда будет проведено тщательное исследование ландшафтов экранизации и составлена обобщающая ее теория. В данной статье мы попробовали наметить основные контуры такой работы в рамках конкретной (и сравнительно обозримой) области киноадаптации, где любая перемена особенно заметна.

38 «Превращенные в простой довесок, подпорченные произведения искусства совместно с тем хламом, к которому приравнивают их медиа, исподволь отвергаются счастливыми. Последним предоставляется возможность от души радоваться тому, что имеется так много всего и посмотреть, и послушать. Собственно говоря, доступно все. Экранизации и ведевили в кино, конкурсы музыкальных отгадаек, бесплатные брошюрки, награды и призы, достаемые слушателям определенных радиопрограмм, являются не просто случайными акциденциями, но продолжением того, что происходит с самими продуктами культуры» [27, с. 201].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аронсон О. Столкновение экранизаций // Киноведческие записки. № 61. 2002. С. 6–21.
2. Багров П. Протазанов и становление высокой комедии в русском кино // Киноведческие записки. 2008. № 88. С. 215–232.
3. Базен А. Кинематографический реализм и итальянская школа эпохи Освобождения // Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. 382 с.
4. Барт Р. «Миф сегодня» // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.

5. Борхес Х.Л. Четыре цикла // пер. с исп. Б. Дубина Борхес Х.Л. СПб.: Северо-Запад, 1992. 640 с.
6. Брессон Р. Брессон о Брессоне. М.: Rosebud Publishing, 2017. 336 с.
7. Виан Б. Желторотая тетеря // Виан Б. Пена дней: Роман, новеллы. М.: Локид, 1997. 342 с.
8. Виноградов В.В. Парадокс экранизации: кино как литературный исток (о фильме Р. Брессона «Деньги») // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17, № 4. С. 119–127. DOI 10.69975/2074-0832-2025-66-4-119-127. EDN IXXROR.
9. Гаспаров М.Л. Авсоний и его время // Авсоний. Стихотворения. М.: Наука, 1993. 368 с.
10. Гомер. Илиада. М.: Изд-во «Правда», 1984. 432 с.
11. Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. 192 с.
12. Зелинский Ф. Закон хронологической несовместимости и композиция Илиады // Thesaurus. 2016. Т. 1., № 1. С. 347–366.
13. Коваленко И.В. Интерсемиотический перевод в межкультурном аспекте: постановка проблемы // Известия ВГПУ. 2011. № 2. С. 50–53.
14. Коростелева В.Е. Об интерсемиотическом переводе. «Защита Лужина» — роман и экранизация // Язык. Культура. Коммуникация. 2024. № 25. С. 110–118.
15. Кракауэр Э. От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2025. 440 с.
16. Кузнецов В.Г., Семина И.А. Языковая креативность в художественном тексте Рэмона Кено // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2023. № 13 (881). С. 43–50.
17. Леонтович О.А. Проблемы интерсемиотического перевода (на материале зарубежных экранизаций русской классики) // Наука телевидения. 2010. Т. 7. С. 144–157.
18. Лотман Ю. Выход из лабиринта // Эко У. Имя Розы. М.: Изд-во «Книжная палата», 1989. 496 с.
19. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
20. Марусенков В.В. Теория и практика экранизации: опыт реконструкции художественного пространства литературных произведений. Учебное пособие. М.: ВГИК, 2021. 120 с.
21. Мильдон В.И. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. Эстетика экранизации. М.: РОССПЭН, 2007. 224 с.
22. Мильдон В.И. Что же такое экранизация? // Мир русского слова. № 3. 2011. С. 9–14.
23. Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. М.: Академический проект; Альма Матер, 2016. 497 с.
24. Приходько В.С., Худикова А.Т. «Имя розы»: экранизация как палимпсест // Литература в диалоге культур: межвузовский научный сборник. Вып. 2. Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации ЮФУ. Ростов-на-Дону: Издательство Фонд науки и образования, 2015. С. 278–287
25. Скидан А. Res publica в опасности // Сеанс, 21.02.2012. URL: seance.ru/articles/res-publica/ (дата обращения: 25.12.2025).
26. Фердинанд де Соссюр. Курс общей лингвистики // Фердинанд де Соссюр. Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977. 696 с.
27. Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика просвещения. Философские фрагменты. М., СПб.: Медиум, Ювента, 1997. 312 с.
28. Шкловский В. Литература вне сюжета // Формальный метод: антология русского модернизма. Том I. Системы. Екатеринбург, М.: Кабинетный ученый, 2016. 960 с.
29. Шредер П. Переосмысляя трансцендентальный стиль // Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино. Одзу, Брессон, Дрейер. М.: Московский международный университет. Московская школа нового кино: Изд-во Des Esseintes Press, 2023. 240 с.
30. Эйзенштейн С.М. Диккенс, Гриффит и мы // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 т. М.: Искусство, 1968. Т. 5. 600 с.
31. Эйзенштейн С.М. Кино и литература (Об образности) // Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. М.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, 2004. Т. 1. 687 с.

32. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». СПб.: Symposium, 2003. 92 с.
33. Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2018. 440 с.
34. Mann T. Tagebücher 1940–1943. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH, 1982. 1200 s.
35. Villeneuve J. Le sens de l'intrigue ou La narrativité, le jeu et l'invention du diable. Laval: Les Presses de l'Université Laval, 2004. 423 p.

REFERENCES

1. Aronson, O. Stolknovenie e`kranizacij [The collision of screen adaptations]. *Kinovedcheskie zapiski*, no. 61, 2002, pp. 621. (In Russ.)
2. Bagrov, P. Protazanov i stanovlenie vy`sokoj komedii v russkom kino [Protazanov and the emergence of high comedy in russian cinema]. *Kinovedcheskie zapiski*, no. 88, 2008, pp. 215–232. (In Russ.)
3. Bazin, A. Kinematograficheskij realizm i ital`yanskaya shkola e`poxi Osvobozhdeniya [Cinematic Realism and the Italian School of the Liberation]. Bazin, A. *Chto takoe kino? [What is Cinema?]*. Moscow, Iskustvo Publ., 1972. 382 p. (In Russ.)
4. Barthes, R. Mif segodnya [Myth today]. Barthes R. *Izbranny`e raboty` : Semiotika. Poe`tika [Selected works: Semiotics. Poetics]*. Moscow, Progress Publ., 1989. 616 p. (In Russ.)
5. Borges, J.L. Chety`re cikla [Los cuatro ciclos] // Borges J.L. *Kollekciya: Rasskazy` ; E`sse; Stixotvoreniya [Collection: Novels; Essays; Poetry]*. Saint-Petersburg, Severo-Zapad Publ., 1992. 640 p. (In Russ.)
6. Bresson, R. Bresson o Bressone [Bresson on Bresson]. Moscow, Rosebud Publishing, 2017. 336 p. (In Russ.)
7. Vian, B. Zheltorotaya teterya [L'Oie blue]. Vian B. *Pena dnei: Roman, novelly` [L'Écume des jours]*. Moscow, Lokid Publ., 1997. 342 p. (In Russ.)
8. Vinogradov, V.V. Paradoks e`kranizacii: kino kak literaturny`j istok (o fil`me R. Bressona “Den`gi”) [The paradox of film adaptation: cinema as a literary source (on R. Bresson's film “Money”)], vol. 17. *Vestnik VGIK*, no. 4, 2025, pp. 119–127. DOI 10.69975/2074-0832-2025-66-4-119-127. EDN IXXROR.
9. Gasparov, M.L. Avsonij i ego vremena [Ausonius and his time]. Avsonij. *Stixotvoreniya [Poetry]*. Moscow, Nauka Publ., 1993. 368 p. (In Russ.)
10. Homer. Iliada. Per. N. Gnedicha [Iliad. Translated by N. Gnedich]. Moscow, Pravda Publ., 1984. 432 p. (In Russ.)
11. Grojs, B. *Gesamtkunstwerk Stalin*. Moscow, Ad Marginem Press, 2023. 192 p. (In Russ.)
12. Zelinskij, F. Zakon xronologicheskoy nesovmestivosti i kompoziciya Iliady` [The law of chronological incompatibility and the composition of Iliad], vol. 1. *Thesaurus*, no. 1, 2016, pp. 347–366. (In Russ.)
13. Kovalenko, I.V. Intersemioticheskij perevod v mezhkul`turnom aspekte: postanovka problema` [Intersemiotic translation in the intercultural aspect: problem statement]. *Izvestiya VGPU*, no. 2, 2011, pp. 50–53. (In Russ.)
14. Korosteleva, V.E. Ob intersemioticheskom perevode. “Zashhita Luzhina” — roman i e`kranizaciya [On intersemiotic translation. “The Luzhin Defense” — the novel and the screen adaptation]. *Yazy`k. Kul`tura. Kommunikaciya*, no. 25, 2024, pp. 110–118. (In Russ.)
15. Kracauer, S. Ot Kaligari do Gitlera. Psixologicheskaya istoriya nemeckzogo kino [From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film]. Moscow, Ad Marginem Press, 2025. 440 p. (In Russ.)
16. Kuznecov, V.G., Semina I.A. Yazy`kovaya kreativnost` v xudozhestvennom tekste Re`mona Keno [Linguistic creativity in artistic text of Raymond Queneau]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Gumanitarny`e nauki*, no. 13 (881), 2023, pp. 43–50. (In Russ.)
17. Leontovich, O.A. Problemy` intersemioticheskogo perevoda (na materiale zarubezhny`x e`kranizacij russkoj klassiki) [The problems of intersemiotic translation (on the basis of russian classic literature screen adaptations)], vol. 7. *Nauka televideniya Publ.*, 2010, pp. 144–157. (In Russ.)

18. Lotman, Yu. Vy`xod iz labirinta [The exit from the labyrinth]. Eco U. Imya Rozy` [The Name of the Rose]. Moscow, Knizhnaya palata Publ., 1989. 496 p. (In Russ.)
19. Lotman, Yu.M. Struktura xudozhestvennogo teksta [The Structure of the Artistic Text]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 384 p. (In Russ.)
20. Marusenkov, V.V. Teoriya i praktika e`kranizacii: opy`t rekonstrukcii xudozhestvennogo prostranstva literaturny`x proizvedenij. Uchebnoe posobie. [Theory and practice of screen adaptation: the experience of reconstructing the artistic space of literary works]. Moscow, VGIK Publ., 2021. 120 p. (In Russ.)
21. Mil`don, V.I. Drugoj Laocoön, ili O graniczax kino i literaturny`. E`stetika e`kranizacii [Other Laocoön, or On the boundaries of cinema and literature]. Moscow, ROSSPE`N Publ., 2007. 224 p. (In Russ.)
22. Mil`don, V.I. Chto zhe takoe e`kranizaciya? [What is the screen adaptation?]. Mir ruskogo slova, no. 3, 2011, pp. 9–14. (In Russ.)
23. Poe`tika kino. Teoreticheskie raboty` 1920-x gg [The cinema poetics. Theory works of the 1920-s]. Moscow, Akademicheskij proekt; Al`ma Mater Publ., 2016. 497 p. (In Russ.)
24. PRIXOD`KO, V.S., XUDIKOVA A.T. “Imya rozy`”: e`kranizaciya kak palimpsest [“The Name of the Rose” as a palimpsest]. Literatura v dialoge kul`tur: mezhdunarodnyj nauchnyj sbornik [The literature in dialogue of the culture: intercollegiate scientific collection]. Vy`p. 2. Institut filologii, zhurnalistiki i mezhkul`turnoj kommunikacii YuFU [Institute of Philology, Journalism and Intercultural Communication Southern Federal University]. Rostov-na-Donu, Fond nauki i obrazovaniya Publ., 2015, pp. 278–287. (In Russ.)
25. Skidan, A. Res publica v opasnosti [Res publica in danger]. Available at: seance.ru/articles/res-publica/ (Accessed 25 December 2025). (In Russ.)
26. Ferdinand de Saussure. Kurs obshhej lingvistiki [Course in General Linguistics]. Ferdinand de Saussure. Trudy` po yazy`koznaniyu [The works on linguistics]. Moscow, Progress Publ., 1977. 696 p. (In Russ.)
27. Horkheimer, M., Adorno, T. Dialektika prosveshheniya. Filosofskie fragmenty` [Dialectic of Enlightenment. Philosophical fragments]. Moscow, Saint-Petersburg, Medium, Yuventa Publ., 1997. 312 p. (In Russ.)
28. Shklovskij, V. Literatura vne syuzheta [The literature outside the plot]. Formal`nyj metod: Antologiya ruskogo modernizma [The formal method: Anthology of russian modernism]. Sistemy` [Systems], vol. 1. Ekaterinburg, Moscow, Kabinetnyj` uchenyj` Publ., 2016. 960 p. (In Russ.)
29. Schrader, P. Pereosmy`slyaya transcendental`nyj` stil` [Rethinking Transcendental Style]. Schrader P. Transcendental`nyj` stil` v kino. Odzu, Bresson, Drejer [Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer]. Moscow, Moskovskij mezhdunarodnyj` universitet. Moskovskaya shkola novogo kino: Izd-vo Des Esseintes Press, 2023. 240 p. (In Russ.)
30. E`jzenshtejn, S.M. Dikens, Griffit i my` [Dickens, Griffith and us]. E`jzenshtejn S.M. Izbranny`e proizvedeniya v shesti tomax [Selected works in six volumes], vol. 5. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968. 600 p. (In Russ.)
31. E`jzenshtejn, S.M. Kino i literatura (Ob obraznosti) [Cinema and literature (on imagery)]. E`jzenshtejn S.M. Neravnodushnaya priroda [Caring nature], vol. 1. Moscow, Muzej kino; E`jzenshtejn-centr Publ., 2004. 687 p. (In Russ.)
32. Eco, U. Zametki na polyax “Imeni rozy`” [The notes in the margin of “The Name of the Rose”]. Saint-Petersburg, Symposium Publ., 2003. 92 p. (In Russ.)
33. Elsaesser, T., Hagener, M. Teoriya kino. Glaz, e`mocii, telo [Film Theory: An Introduction Through the Senses]. Saint-Petersburg, Seans Publ., 2018. 440 p.
34. Mann, T. Tagebücher 1940–1943. Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag GmbH, 1982. 1200 s.
35. Villeneuve, J. Le sens de l`intrigue ou La narrativité, le jeu et l`invention du diable. Laval, Les Presses de l`Université Laval, 2004. 423 p.

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **04.01.2026**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **10.02.2026**

Принята к публикации / Accepted for publication **12.02.2026**