



Интерпретации экзистенциалистских идей Альбера Камю в экранизациях романа «Чума»

И.И. Иванченко

соискатель ученой степени кандидата искусствоведения

ORCID: : 0009-0004-6704-7361

AuthorID: _____

В статье представлен анализ экранных интерпретаций идей одного из важнейших представителей экзистенциализма, французского философа и писателя Альбера Камю, изложенных в его романе «Чума» (1947). Ситуация последних лет, связанная с рядом катастрофических событий глобального масштаба, актуализировала идеи философского экзистенциализма. Пандемия коронавируса дала повод теоретикам (киноведам, культурологам, социологам) обсудить целый ряд экранных форм (не только кинофильмов и телесериалов, но и видеоклипов, стримингов и пр.), основанных на сюжетах эпидемий и катастроф, и связанную с ними актуальную проблематику. В статье на примере нескольких фильмов, воплотивших идеи романа А. Камю «Чума», показаны возможности их интерпретаций.

The article presents an analysis of screen interpretations of the ideas of one of the most important representatives of existentialism, the French philosopher and writer Albert Camus, set out in his novel “The Plague” (1947). The situation of recent years, associated with a number of catastrophic events on a global scale, has actualized the ideas of philosophical existentialism. Using the example of several films embodying the ideas of A. Camus’s novel “The Plague”, the article shows the possibilities of their interpretation.

Введение

Начало 2020-х годов было ознаменовано рядом событий глобального масштаба и не менее глобального значения в мировом социуме. Начиная с пандемии коронавируса, охватившей практически все население планеты, эти процессы не перестают воздей-

экзистенциализм
в кинематографе,
Альбер Камю,
роман «Чума»,
мобильное кино,
эпидемии
в кинофильмах

existentialism
in cinema,
Albert Camus,
the novel
“The Plague”,
mobile cinema,
epidemics in films

ствовать на человечество, оказывая сильное влияние на все виды его жизнедеятельности. В том числе кинематограф, как значимая часть мирового художественного пространства, испытал и продолжает испытывать последствия ограничений экономического, социокультурного и политического характера. В то же время кино как искусство, наиболее быстро откликающееся на современность, получило своего рода импульс для осмысления в разных экранных формах насущных проблем новейшего времени. Так, пандемия коронавируса дала повод теоретикам (киноведам, культурологам, социологам) обсудить целый ряд экранных форм (не только кинофильмов и телесериалов, но и видеоклипов, стримингов и пр.), основанных на сюжетах эпидемий и катастроф [3], и связанную с ними актуальную проблематику. Например, философ Н.А. Хренов в контексте фильмов-катастроф, а также ссылаясь на исследования известных философов, психологов и биологов, обосновывает тезис о «внутренней стихии деструктивности» в человеке [9, с. 86], а культуролог Е.В. Сальникова представляет понятие дистанционности и изолированности в широком культурологическом и историческом контекстах, подчеркивая, что «дистанционность присутствовала в культурном пространстве в разных видах на протяжении всей истории человечества, обретая новые формы от эпохи к эпохе» [7, с. 211].

С другой стороны, пандемия предоставила режиссерам материал и основание для более глубокого осмысления глобальных проблем современного мира, поиска причин и последствий «мирового зла». Такой углубленный подход к воплощению на экране событий недавнего времени зачастую направляет режиссеров к литературным первоисточникам, в которых подобные события уже осмысливались на высоком философско-эстетическом уровне. Впрочем, обращение к философским основаниям, в частности к идеям экзистенциализма, было свойственно для режиссеров авторского кинематографа и в предыдущих периодах, особенно в послевоенные годы, когда художники осмысливали последствия Второй мировой войны, изменения человеческого сознания после пережитой катастрофы. Киновед В.А. Утилов, исследуя творчество первых послевоенных десятилетий И. Бергмана, М. Антониони, С. Крамера и других режиссеров, проводит параллели с воззрениями философов-экзистенциалистов, прежде всего А. Камю с его идеей бунта, и резюмирует: «Эсхатологическое мировосприятие безусловно связано с переходными эпохами, с той исторической и идеологической паузой, когда храмы прошлого либо разрушены, либо в них приходит “мерзость запустения”, а надежды на будущее кажутся наивными иллюзиями» [8, с. 172].

Но даже по прошествии многих десятилетий после окончания войны, режиссеры продолжают обращаться к экзистенциальным проблемам человека в диалоге с философией XX века, в том числе через авторские интерпретации литературных произведений экзистенциалистов. Ведь как заметила исследователь современности философии искусства Н.Б. Маньковская: «В недрах модернизма зарождаются и набирают силу тенденции эстетизации философии» [5, с. 412], а известный тезис А. Камю гласит: «Роман — это философия, заключенная в образ». Одним из таких произведений Камю, давших импульс для его перевода в образ кинематографический, стал роман-притча «Чума»¹.

Завершенный в 1947 году, текст романа задумывался автором еще в начале 1940-х годов, когда по всей Европе постепенно распознала «коричневая чума» — германский нацизм. Сам писатель впоследствии не скрывал параллелей сюжетных линий и образов своей книги со страшными реалиями, с которыми столкнулись оккупированные гитлеровскими войсками страны, в том числе Франция. Известно, что Альбер Камю был активным участником движения Сопротивления, и этот факт во многом повлиял на эволюцию его философских воззрений: его мысль переходит от «философии абсурда» (эссе «Миф о Сизифе», 1941; роман «Посторонний», 1942; пьеса «Калигула», 1945) к идее «бунта» в эссе «Письма к немецкому другу» (1945), «Бунтующий человек» (1951) и, конечно, в романе «Чума».

Этот роман Альбера Камю является не только текстом, в котором выразились многие идеи писателя-философа, причисляемого к направлению экзистенциализма (хотя это и оспаривалось самим Камю), но и выдающимся литературным произведением, обладающим всеми достоинствами французского романа-назидания (стиль, композиция, яркость и жизненность образов), традиция которого идет от Монтеня, Ларошфуко, Дидро, Гюго и других великих представителей французской культуры. В структуре «Чумы», несомненно, прослеживается и влияние полифонического романа Ф.М. Достоевского², поэтика и структура которого была раскрыта М.М. Бахтиным. Как писал литературовед, основной особенностью романов Достоевского является «множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов» [1, с. 10]. Аналогично в «Чуме» Камю в строгое, довольно отстраненное повествование рассказчика, ведущего хронику событий, вплетается множество живых, индивидуальных голосов участников и свидетелей развивающейся трагедии города Оран.

¹ Как отмечают социологи, роман «Чума»: «...стал одной из самых читаемых книг в странах Европы во время пандемии коронавирусной инфекции Covid-19» [6]. — Прим. авт.

² О влиянии мировоззрения Достоевского на Камю говорит созданная им пьеса по роману «Бесы» (1959); влияние образа инженера Кириллова из «Бесов» ощущимо в проблематике эссе «Миф о Сизифе» (1941, глава «Кириллов»), стилистика «исповедальных» монологов героя повести Камю «Падение» (1956) напоминает «Преступление и наказание» и «Записки из подполья» Достоевского. Известно, что в 1930-х гг. в театральной постановке «Братьев Карамазовых» Камю исполнял роль Ивана Карамазова и говорил, что «понимал его в совершенстве». — Прим. авт.

Как глубокое произведение литературно-философской мысли, роман многослоен и может быть прочитан на разных уровнях восприятия и понимания. Текст содержит захватывающий сюжет-катастрофу, с детальным описанием самых страшных эпизодов разворачивающейся эпидемии; размышления экзистенциального характера, выходящие за рамки событийного ряда; пафос обличения бюрократии и жесткую антиклерикальную сатиру; лирические, мелодраматические, исторические и даже криминально-детективные линии. И на всех этих уровнях текст предстает в динамичном развитии и зримых образах, что, естественно, предопределяет множество направлений его экранизаций.

Новейшие интерпретации темы эпидемии как «внешнего слоя» романа

Несомненно, самый явный, оказывающий сильное воздействие на зрительское восприятие слой романа, считываемый режиссерами, — это тема страшной эпидемии, несущей страдания и смерть многим тысячам ее жертв. С приходом в конце 2019 года эпидемии коронавирусной инфекции, в скором времени ставшей пандемией, эта сюжетная линия романа Камю «всплывала» в памяти прежде всего и очень хорошо экстраполировалась на текущую ситуацию и состояние сознания жителя Европы XXI века. Здесь стоит упомянуть театральную адаптацию (существующую и в экранной версии) «Чумы» (Die Pest) в Немецком Театре Берлина (Deutschen Theater Berlin) в июне 2020 года венгерским режиссером Андрашем Дёмётёром, в рецензии на которую было отмечено, что «нет драмы более актуальной для нашей текущей ситуации» [10]. Представленный на открытом воздухе в силу противопандемических санитарных ограничений (на площади перед входом в здание театра, для зрителей, сидящих на пластиковых стульях, расставленных на расстоянии двух метров друг от друга), спектакль стал своего рода бенефисом немецкого актера македонского происхождения Божидача Кочевски, исполнившего на импровизированной *черной сцене с черным задником* роли всех основных персонажей романа (доктора Ризе, его друга Тарру, журналиста Рамбера, клерка Грана), вплоть до изображения, с помощью детского стульчика, умирающего от чумы маленького мальчика.

В этом же отношении (т. е. в контексте актуальности темы новой смертоносной эпидемии) показателен трехминутный фильм молодого немецкого режиссера Филипа Мануэля Роткопфа «Чума 2020» (Die Pest 2020), снятый им на смартфон. На

экране запечатлены реалии «отсутствующей жизни» в некоем немецком городке в разгар пандемии коронавируса. В кадре не появляется ни одного человека, показана лишь дорога в лесу, приводящая в город без людей — камера обводит взглядом деревянные скамейки в скверах и детские площадки, вход на которые преграждают натянутые по периметру красно-белые ленты и предупреждающие объявления. Закадровый голос автора-режиссера сопровождает эти символические образы фразами и целыми абзацами из текста «Чумы» Камю.

Первые кадры — дорога в лесу — озвучиваются словами рассказчика из романа (читатели только в конце хроники эпидемии узнают, что ее хроникером был доктор Риэ, писавший о самом себе в третьем лице)³: «Утром шестнадцатого апреля доктор Бернар Риэ, выйдя из квартиры, споткнулся на лестничной площадке о дохлую крысу. Как-то не придав этому значения, он отшвырнул ее носком ботинка и спустился по лестнице. Но уже на лестнице он задал себе вопрос: откуда бы взяться крысе у него под дверью, и он вернулся сообщить об этом происшествии привратнику» [4, с. 101].

Камера «выходит» к поляне близ города, появляется первое предупреждающее объявление о необходимости носить медицинские маски и соблюдать социальную дистанцию в два метра. Одновременно тревожность закадрового текста нарастает: «Только на одной из улиц, по которой ехал доктор, он насчитал с десяток дохлых крыс, валявшихся на гудах очистков и грязного тряпья» [4, с. 102]

В объектив камеры смартфона попадают все более явные признаки пандемии: одинокие деревянные скамейки, безмолвные игровые и спортивные зоны, окруженные запретной линией из санитарных лент. Слова закадрового комментатора

отражают высокую степень опасности складывающейся ситуации: «На четвертый день крысы стали группами выходить на свет и околевали кучно. Из всех сараев, подвалов, погребов, сточных канав вылезали они

³ Далее дан перевод на русский язык Н. Жарковой по изданию [4]. Орфография и пунктуация сохранены. — Прим. авт.

Кадр из фильма «Чума 2020», реж. Ф.М. Роткопф



длинными расслабленными шеренгами, неверными шажками выбирались на свет, чтобы, окружившись вокруг собственной оси, подохнуть поближе к человеку» [4, с. 106]. На фоне опустевших детских площадок, как символа прекращения нормального хода жизни, звучат слова: «В мире всегда была чума, всегда была война. И однако ж, и чума, и война, как правило, заставляли людей врасплох» [4, с. 118].

На экране появляется знаковое для пандемического времени объявление на двери ресторана: «Уважаемые покупатели! Из-за ситуации с коронавирусом заказ еды будет приниматься только навынос. В настоящее время мы открыты только до 21 часа. Большое спасибо!» — и как страшный контрапункт этому вежливо-нейтральному тексту звучит первое жестко-реалистическое описание первой жертвы чумы из романа Камю: «Лицо его позеленело, губы стали как восковые, веки словно налились свинцом, дышал он прерывисто, поверхностно и, как бы распятый разбухшими железами, все жался в угол откидной койки, будто хотел, чтобы она захлопнулась над ним, будто какой-то голос, идущий из недр земли, не переставая звал его, задыхающегося под какой-то невидимой тяжестью. Жена плакала» [4, с. 110].

«В настоящее время все мероприятия отменены, мы надеемся, что скоро мы сможем возобновить нашу работу и мы снова увидимся здоровыми!» — подобные объявления, попадающие в кадр смартфона и воспринимаемые в реальности среднеевропейским жителем как досадное неудобство по сравнению с недавним благополучным прошлым, выглядят на фоне описания чумы в романе Камю наивно-оптимистическими. Такие благодушные пожелания, как: «Увидимся! Будьте здоровы!» — говорят, с одной стороны, о желании поддержать позитивное настроение в общей депрессивной атмосфере, поглотившей весь мир, но одновременно и свидетельствуют о подсознательном нежелании принять и осознать трагическую реальность происходящих событий и общего мироустройства, в котором возможны эпидемии, казалось бы, давно преодоленные с развитием человеческой цивилизации.

В конце романа Камю один из второстепенных персонажей, старик-астматик, к которому периодически заходит доктор Риэ, как бы вскользь произносит фразу, выражающую общее настроение фатализма, которому поддалось население Орана, отделенное от всего остального мира строгими карантинными мерами, после нескольких месяцев отчаянной борьбы со смертоносным микробом: «А что такое, в сущности, чума? Тоже жизнь, и все тут». В конце концов, все эпидемии когда-нибудь заканчива-

ются, но Альбер Камю завершает свой роман грозным предостережением, которое воспроизводит на экране смартфона и автор трехминутного фильма: общий план городка дан сквозь колючую проволоку, за кадром озвучиваются финальные фразы романа: «...вслушиваясь в радостные клики, идущие из центра города, Риэ вспомнил, что любая радость находится под угрозой. Ибо он знал то, чего не ведала эта ликующая толпа... что микроб чумы никогда не умирает, никогда не исчезает, что он может десятилетиями спать где-нибудь в завитушках мебели или в стопке белья, что он терпеливо ждет своего часа в спаль-



Кадр из фильма
«Чума 2020»,
реж. Ф.М. Роткопф

не, в подвале, в чемодане, в носовых платках и в бумагах и что, возможно, придет на горе и в поучение людям такой день, когда чума пробудит крыс и пошлет их околевать на улицы счастливого города» [4, с. 274].

В последнем кадре в камеру заглядывает сам режиссер, нижняя половина лица которого закрыта медицинской маской. Однако даже в этом «прощальном» секундном появлении автор успевает кое-что добавить к своему экранному высказыванию: нельзя не отметить, что маска на его лице вызывающе красного цвета с принтом в виде маленьких белых черепов. В этом «явлении» автора можно увидеть намек на то, что нынешняя пандемия привнесла нечто новое в образ «черной смерти»: мы являемся свидетелями не только карнавализации, но и коммерциализации пандемии в виде многочисленных тематических «продуктов» (типа «гламурных», брендовых медицинских масок) и финансовых «схем» дельцов, играющих в свою пользу на страхах, тревогах и предрассудках обывателей — такие персонажи описаны и в романе Камю в виде мошенников, спекулянтов и контрабандистов, делающих состояния на бедах горожан.

Приведенный анализ, чтение которого длится, возможно, дольше, чем его объект, трехминутный смартфон-фильм (мобильное кино) Ф.М. Роткопфа, дан не для обоснования большого художественно-эстетического значения данной работы, но для того, чтобы обратить внимание на способ реакции

нового поколения режиссеров (профессиональных и непрофессиональных) на актуальные события окружающей их действительности, метод их отражения и направление творческой рефлексии. Как ни удивительно, автору даже в этой трехминутной зарисовке удалось зафиксировать на экране пусть не шокирующие, а, напротив, довольно тривиальные (опустевшая детская игровая площадка и т. п.), но тем не менее значимые образы-символы происходящих событий и придать своему короткому рассказу некое драматургическое развитие именно за счет опоры на фрагменты текста Альбера Камю.

Полифония романа как основа экранной актуализации его проблематики

Говоря об экранизациях романа «Чума», нельзя не остановиться на его полнометражной киноверсии, а именно на одноименном фильме (The Plague) 1992 года режиссера Луиса Пуэнсо (пр-во Франции, Великобритании и Аргентины). Нетрудно заметить, что со времени создания этой экранной адаптации романа прошло более тридцати лет, соответственно, фильм отразил, помимо авторской концепции, реалии своего времени. Некоторые значимые обстоятельства романа претерпели существенные изменения в режиссерской интерпретации, что, впрочем, говорит о семантической многослойности первоисточника, позволяющей, при сохранении смысловой основы, варьировать его внешние воплощения в различных художественных образах и разных пространственно-временных контекстах.

Действие, происходящее в романе «в 194... году»⁴, перенесено из города-порта Орана, французской колонии (в то время) на

⁴ Так написано в романе А. Камю.

⁵ Так обозначено в титрах фильма.

Кадр из фильма «Чума 2020», реж. Ф.М. Роткопф



средиземноморском побережье на северо-востоке Алжира, в «европейский город на юге Южной Америки» и в 199... год⁵. Все события, связанные с распространением чумы, происходят в фильме на фоне обострившейся политической ситуации, что выра-

жается в сценах массовых демонстраций и общей накаленной атмосфере, большом количестве на улицах города полицейских и военных, разгоняющих участников акций, а затем еще более жестоко обращающихся с заболевшими городскими жителями, что особенно подчеркивается в сценах насильственной госпитализации зараженных людей из их домов, а также видом стадиона, который в романе используется как лазарет для больных, а в фильме выглядит как концлагерь для заключенных.

Несомненно, что в этой экранной трансформации хронолога романа нашли отражения массовые беспорядки и *бунты*, которые происходили в 1989–1990-х в ряде городов Аргентины, в том числе столице Буэнос-Айресе, на этапе перехода президентской власти от Рауля Альфонсина к только что избранному Карлосу Менему, и были связаны с безудержной гиперинфляцией и острой нехваткой продовольствия.

Специфика южноамериканской культуры отражена в эпизоде, который в романе происходит в театре, на представлении оперы К.В. Глюка «Орфей и Эвридика», а в фильме — в ресторане, где мужчина и женщина танцуют аргентинское танго. В романе солист (Орфей), не допев свою партию в дуэте в Эвридикой, падает прямо на сцене, сраженный внезапным действием микроба чумы. В фильме подобным образом теряет сознание партнерша в танцевальном дуэте во время исполнения танго.

В образы некоторых персонажей романа также были внесены кардинальные изменения: журналист Раймон Рамбер, приехавший в Оран собирать материал о жизни арабов, «застравший» в закрытом на карантин городе и всеми способами (законными и не очень) пытающийся вырваться из него и уле-

теть в Париж, где его ждет любимая женщина, — в фильме Луиса Пуэнсо становится французской журналисткой по имени Мартин Рамбер (в исполнении актрисы Сандрин Боннэр), которая рвется к своему возлюбленному, оставшемуся в Париже.

Кадр из фильма
«Чума 2020»,
реж. Ф.М. Роткопф



Мартин одновременно проявляет себя и как влюбленная «слабая» женщина, и как «сильный», с мужскими чертами в характере журналист, ведущий прямой телерепортаж из опасного района: «В этом городе не будет отмечаться Рождество. Город занимают войска». При этом «нездешность» образа Мартин подчеркивается странной для всей ситуации визуальной деталью: граммофон с неснятой с диска грампластинкой, который женщина привезла с собой на другой континент и несет в руках, поселяясь в гостиничный номер. Таким образом, режиссер не только восполнил существенную «недостачу» ярких женских образов в романе Камю, но и отдал дань феминистскому тренду в социальном и художественном пространстве 1990-х.

Образ Мартин, пожалуй, наиболее последовательно отразил психологическую трансформацию, происходящую с человеком, вынужденным много месяцев жить в изолированном пространстве и наблюдать нарастание катастрофы, в бессилии противостоять ей. В первых кадрах Мартин — веселая и легкая смеющаяся француженка, потешающаяся над стариком, дразнящим кошек под его окном. Потом мы видим ее в состоянии романтической влюбленности, страдающей от разлуки с любимым. А через некоторое время она признается доктору Риз: «Ни у кого из нас нет ни надежд, ни воспоминаний. Ради любви нужны и надежды, и воспоминания. Здесь, в этом городе, существует только настоящее, день за днем». В процессе развития сюжета, после увиденного и пережитого ею всеобщего горя, Мартин уже не считает этот город чужим ей и становится волонтером в чумном госпитале.

Безусловно, просмотр фильма зрителем, знакомым с романом Камю, может оставить у него впечатление отрывочности и поверхностности экранного диалогизма по сравнению с глубиной и насыщенностью текста смыслами, данными в драматургическом развитии и конфликтных столкновениях разных образов и сюжетных линий. Однако в случае экранизации надо изначально «перестроить оптику», перейти из литературного пространства в художественное пространство кинематографа с его собственным языком и способами звукозрительной выразительности, и в этом случае возможно оценить те достоинства, которые присутствуют в фильме.

Так, в романе есть сильнейший по эмоциональному воздействию эпизод стремительного развития болезни вследствие заражения чумой и долгого, мучительного процесса умирания маленького мальчика, сына судьи Отона (ребенок остается в фильме без имени, как бы символизируя собой всех невинных мучеников, — в книге отец произносит имя сына только после его смер-



Кадр из фильма
«Чума 2020»,
реж. Ф.М. Роткопф

ти: «Надеюсь, что Жак не слишком страдал»). На нескольких страницах романа Камю разворачивает эту сцену во всех физиологических и психологических подробностях, невыносимых для свидетелей происходящего, в том числе описывает душераздирающие крики ребенка.

Эпизод имеет важное значение в книге не только с точки зрения психологической достоверности, в нем Камю ставит важнейшие в системе его мировоззрения «проклятые вопросы», связанные, прежде всего, с отношением к религиозной вере. Присутствующему при умирании ребенка священнику Панлю, произносившему до того нравоучительные проповеди о чуме как биче божьем за людские грехи («Мы обязаны любить то, что не можем объять умом»), доктор Риэ бросает в лицо: «Нет, отец мой. У меня лично иное представление о любви. И даже на смертном одре я не приму этот мир божий, где истязают детей» [4, с. 221], — таким образом, Бернар Риэ фактически повторяет слова Ивана Карамазова (заметим, что глава из романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы», где они звучат, называется «Бунт»), который, после описания издевательств над пятилетней девочкой, в разговоре со своим братом, *православным послушником* Алешей, отказывается от «мира познания» и «высшей гармонии», которые не стоят слезинки «хотя бы одного только того замученного ребенка» [2, с. 275].

Как художественно воплотить этот эпизод в кинематографическом пространстве? Очевидно, что прямолинейное перенесение текста этой части романа Камю на экран было бы невозможно. Режиссер применяет здесь приемы именно кинематографической, визуальной и звуковой выразительности, а также вариант дистанционного монтажа: мальчик, наделенный ангельски-высоким певческим голосом, показывается в начале фильма как участник крестного хода, голос которого выделяется в общем пении; затем — среди церковного хора во время гневно-обличительной проповеди отца Панлю; в другом эпизоде он —

старательный ученик, берущий урок пения у матери доктора Риэ, аккомпанирующей ему на рояле. Именно в этой сцене у ребенка происходит приступ заболевания (голос срывается, мальчик теряет сознание), и его отправляют в госпиталь прямо из квартиры доктора. В кульминационном моменте наивысшего страдания мальчика, на пике предсмертной агонии, его *нечеловеческий* крик переходит в *ангельское* пение — и возносится к небесам.

Но режиссер еще более усиливает смысл произошедшего, отходя от буквализма по отношению к первоисточнику: в следующей сцене доктор Риэ, совершенно отчаявшийся от виденных людских страданий, собственного бессилия и усталости в борьбе со смертью, крушит все вокруг себя и падает в изнеможении на диван в своем кабинете. Подошедшая к нему Мартин садится рядом и кладет на свои колени голову доктора, в забытие шепчущего: «Мама, мама...» — в кадре возникает композиция Пьета, как вневременной символ человеческого *страдания и со-страдания*. Так режиссер не только воплотил, но и по-своему углубил (продлил) в кадре смысловую и эмоциональную суть многостраничного описания трагедии умирающего невинного ребенка в тексте романа.

Заключение

В целом режиссеру Луису Пуэнсо удалось передать на экране многие экзистенциальные идеи романа Камю не только в речевом озвучании его фрагментов, но и в художественных образах и драматургии фильма. В финале фильма горестные слова автора-рассказчика о том, что «микроб чумы никогда не умирает», становятся зловещими, будучи озвученными одним из отрицательных персонажей — преступником Коттаром. Некоторые мысли Камю не получили явного отражения в сюжете, например, утверждение о том, что «зло, существующее в мире, почти всегда результат невежества» и что «самым страшным пороком является неведение, считающее, что ему все ведомо, и разрешающее себе посему убивать» [4, с. 171]. Однако ряд важнейших идей философа вошли в художественное пространство фильма, и они стоят того, чтобы привести их в итоге так, как они записаны в тексте романа «Чума»:

«Никто никогда не будет свободен, пока существуют бедствия» [4, с. 119].

«В лоне великих катастроф зреет страстное желание жить» [4, с. 165].

«Привычка к отчаянию куда хуже, чем само отчаяние» [4, с. 201].

«Каждый носит ее, чуму, в себе... И надо поэтому безостановочно следить за собой, чтобы, случайно забывшись, не дохнуть в лицо другому и не передать ему заразы» [4, с. 242].

Эти и многие другие идеи, развивавшиеся представителями философского экзистенциализма (зачастую в интеллектуальных спорах и в разных концептуальных направлениях), носят вневременной смысл и отражают глубокие процессы человеческого сознания, что, несомненно, дает основание режиссерам вновь и вновь обращаться к текстам, подобным романам, пьесам и эссе выдающегося французского философа и писателя Альбера Камю.

Для цитирования: Иванченко И.И. Интерпретации экзистенциалистских идей Альбера Камю в экранизациях романа «Чума» // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 2 (60). С. 107–120.

For citation: Ivanchenko I.I. Interpretations of the existentialist ideas of Albert Camus in the film adaptations of the novel "The Plague" // Vestnik VGIK. 2024. Vol.16. No 2 (60) p. 107–120.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. 1963. 799 с.
- Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 15 т. Л.: Наука, 1991. Т. 9. 704 с.
- Искусство в контексте пандемии: медиатизация и дискурс катастрофизма: Коллективная монография. [б. м.]: Издательские решения, 2020. 664 с.
- Камю А. Чума // Альбер Камю. Избранное / сост. и предисл. С. Великовского. М.: Радуга, 1988. С. 97–274.
- Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. 2-е изд., перераб. и доп. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 496 с.
- Рязанцев С.В., Смирнов А.В. «Чума» Альбера Камю и пандемия Covid-19: человечество перед лицом экзистенциальной угрозы // Научное обозрение. Серия 2. Гуманитарные науки. 2021. № 3. С. 7–21.
- Сальникова Е.В. К истории дистанционности и личного катастрофизма // Искусство в контексте пандемии: медиатизация и дискурс катастрофизма: Коллективная монография. [б. м.]: Издательские решения, 2020. С. 210–232.
- Утилов В.А. Сумерки цивилизации: XX век в образах западного киноэкрана. М.: Киностудия «Глобус», 2001. 240 с.
- Хренов Н.А. Человек перед лицом смерти: философско-эстетический аспект катастрофических настроений // Искусство в контексте пандемии: медиатизация и дискурс катастрофизма: Коллективная монография. [б. м.]: Издательские решения, 2020. 664 с. С.79–123.
- "Die Pest" im Deutschen Theater Berlin, von Holger Jacobs. URL: <https://kultur24-berlin.de/die-pest-im-deutschen-theater-berlin/> (дата обращения 21.02.2024)..

REFERENCES

1. Bahtin, M.M. (2002) Problemy poetiki Dostoevskogo [Problems of Dostoevsky's Poetics], vol. 6. Moscow, Russkie slovari, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2002, 799 p. (In Russ.)
2. Dostoevskij, F.M. (1991) Brat'ya Karamazovy [The Karamazov Brothers], vol. 9. Leningrad, Nauka Publ., 1991, 704 p. (In Russ.)
3. Iskusstvo v kontekste pandemii: mediatizatsiya i diskurs katastrofizma: Kollektivnaya monografiya [Art in the context of a pandemic: Mediatization and the discourse of catastrophism: A collective monograph.]. [b.m.], Izdatel'skie resheniya Publ., 2020. 664 p. (In Russ.)
4. Kamyu, A. (1988) Chuma [The Plague]. Al'ber Kamyu. Izbrannoe: Sbornik. Per. s franc., sost. i predisl. S. Velikovskogo. Moscow, Raduga Publ., 1988. pp. 97–274. (In Russ.)
5. Man'kovskaya, N.B. (2016) Fenomen postmodernizma. Hudozhestvenno-esteticheskij rakurs [The phenomenon of postmodernism. Artistic and aesthetic perspective]. 2nd ed. Moscow, St. Petersburg, Centr gumanitarnyh iniciativ Publ., 2016. 496 p. (In Russ.)
6. Ryazancev, S.V., Smirnov, A.V. (2021) "CHuma" Al'bera Kamyu i pandemiya Covid-19: chelovechestvo pered licom ekzistencial'noj ugrozy [Albert Camus's "The Plague" and the Covid-19 pandemic: Humanity in the face of an existential threat]. Nauchnoe obozrenie. Seriya 2. Gumanitarnye nauki, no. 3, 2021, pp.7–21. (In Russ.)
7. Sal'nikova, E.V. (2020) K istorii distancionnosti i lichnogo katastrofizma [Towards the History of Remoteness and personal catastrophism]. Iskusstvo v kontekste pandemii: mediatizatsiya i diskurs katastrofizma: Kollektivnaya monografiya. [b.m.], Izdatel'skie resheniya Publ., 2020, pp. 210–232. (In Russ.)
8. Utilov, V.A. (2001) Sumerki civilizatsii: XX vek v obrazakh zapadnogo kinoekrana [Twilight of Civilization: The twentieth century in the images of the Western cinema screen]. Moscow, Kinostudiya "Globus" Publ., 2001. 240 p. (In Russ.)
9. Hrenov, N.A. (2020) CHelovek pered licom smerti: filosofsko-esteticheskij aspekt katastroficheskikh nastroenij [Man in the face of death: the philosophical and aesthetic aspect of catastrophic moods]. Iskusstvo v kontekste pandemii: mediatizatsiya i diskurs katastrofizma: Kollektivnaya monografiya. [b.m.], Izdatel'skie resheniya Publ., 2020, pp.79–123. (In Russ.)
10. "Die Pest" im Deutschen Theater Berlin, von Holger Jacobs. Available at: <https://kultur24-berlin.de/die-pest-im-deutschen-theater-berlin/> (Accessed 21 February 2024).

Статья поступила в редакцию 26.03.2024; одобрена после рецензирования 10.04.2024; принята к публикации 17.04.2024.

The article was submitted 26.03.2024; approved after reviewing 10.04.2024; accepted for publication 17.04.2024