

УДК 791.43(44)
ББК 85.374(3)(4Фра)
К28

О.А. Касьянова

**РЕЦЕПЦИЯ НОВЕЛЛ
ЭДГАРА ПО
В КИНЕМАТОГРАФЕ
ФРАНЦИИ**

Рассматривается эволюция восприятия и трактовки личности и творчества Эдгара По во французском кинематографе. Проводится анализ трех экранизаций рассказов Э. По французскими режиссерами и прослеживаются параллели с процессом создания «мифа о По» в традиции переводов произведений По на французский и связанными с ними явлениями в литературе Франции.

Ключевые слова: *Эдгар По, французский кинематограф, миф, рецепция, экранизация, интерпретация.*

Касьянова Ольга Александровна – аспирант кафедры зарубежной литературы филологического факультета Кубанского государственного университета
Тел.: 8-960-491-56-74
E-mail: durchhalten@yandex.ru

© Касьянова О.А., 2010 г.

Экранизация в наше время – это широко распространенное явление и, вместе с тем, – тема литературоведческих дискуссий, стержнем которых зачастую становится вопрос, корректно ли экранизировать текст, особенно текст, считающийся в той или иной степени классикой. Известный русский аниматор Юрий Норштейн говорил по поводу экранизации Гоголя: «Кинематограф не должно интересовать то, что подробно описано, он должен обращаться к тому, что пропущено, к тому, что предполагается, но не воплощено в слове. Разрыв в тексте – самое подробное, самое живое место для кино» [Скульская]. Необходимо подчеркнуть, что экранизация предполагает принципиально иной вид восприятия информации и рецепции текста в частности. Как пишет Ролан Барт в работе «Миф сегодня»: «...изображение, конечно, более императивно, чем письмо; оно навязывает свое значение целиком и сразу, не анализируя его, не дробя на составные части» [Барт, 1994]. Кроме того, аудиовизуальные образы воспринимаются человеком непосредственно, в отличие от опосредованно воспринимаемого письменного текста. Таким образом, аудиовизуальные образы становятся одним из успешных механизмов создания современных мифов. Главным образом нас будет интересовать не качество экранизации и степень соответствия оригиналу, а как раз те изменения, что с оригиналом происходят.

Кинематограф и мультипликация с полным правом участвуют

в создании того, что мы называем «мифом о По». Рассмотрим три французские картины, чтобы увидеть трансформацию этого образа-мифа. 1928 – «La chute de la Maison Usher» («Падение дома Ашеров»), 1968 – «Histoires extraordinaires» («Необыкновенные истории») (три фильма), 2007 – «La Masque de la Mort Rouge» («Маска красной смерти») (анимационная работа).

В данном случае мы говорим о процессе превращения биографии, самой личности и мотивов творчества писателя в миф-символ, метафору (загадки гениальности, сумасшествия, святости, болезни разума, порока) маргинальности. Исследователь Елена Шерман в статье «Эволюция петровского мифа в русской литературе» упоминает черты, свойственные мифологизации личности: это «блистательные» эпитеты, сравнение с богами, литературные панегирики. «Чем толще становился слой непрерывной позолоты, тем сложнее было разглядеть в парадном бюсте подлинные черты модели, и «царский лик» государя Петра Алексеевича в конце концов превратился в сверкающую маску наподобие масок античного театра, на которой навсегда застыло подобающее случаю величественное выражение прекрасного лица "идеального монарха"» [Шерман]. Сравним с панегириками Бодлера, Малларме, Валери – все они имели огромное влияние на читающую публику Франции и стояли у истоков «образа По», каким его видели на протяжении долгого времени. Для Бодлера и Малларме По был «мучеником» и «святим». Валери превозносил По-волшебника, соединившего радио и воображение. Кроме того, Бодлер первым соотносит По с «общепринятым» и «характерным» образом поэта-романтика: Эдгару По, как пишет Бодлер, присущи несколько характерных черт: высокое природное благородство, красноречие, красота. [Baudelaire, p. 190], а этот образ подхватывают и развивают поэты после Бодлера, для которых «поэт-романтик» становится исходной точкой. Таким образом, тот же «слой непрерывной позолоты» мы видим и на Эдгаре По. Соответствие образцу – в нашем случае «поэту-романтику» и «посреднику между Богом и человеком», а также «великому грешнику» – как признак мифологизации личности встречается и в «Мифологиях» Ролана Барта, в его рассуждениях о Мину Друэ [Барт, 2010]. После Бодлера от Эдгара По «потребовался» образ «поэта-романтика».

Мы наблюдаем, как подхватывает этот образ кинематограф и в процессе его освоения добавляет свои штрихи. Образ автора сливается с героями, отождествляется с ними – приведем в пример Тоби Даммита в «Необыкновенных историях», внешностью и некоторыми чертами биографии явно похожего на Эдгара По. По-Даммит становится воплощением проклятой культуры современности. Имя Эдгара По постоянно окружает атмосфера либо ужаса (как в «Ашерах» 20-х), либо трагического пафоса («Маска» 2000-х), при этом восприятие образа По в зависимости от эпохи приобретает новые коннотации.

Трансформация, о которой мы говорим, идёт в соответствии с культурным и социальным контекстом. К тому же мы делаем вывод, что

она соответствует в некоторой степени этапам изменений мифа о По в переводах, хотя и относится к более позднему времени. Первые переводы Эдгара По на французский были, по сути, пересказами, что можно сказать и о первых кинематографических работах по рассказам По. «Падение дома Ашеро́в» — заря кинематографа. Текст фильма отличен от текста самой новеллы: очевидно нет опоры ни на оригинал, ни на какой-либо из переводов, можно сказать, что он скорее по мотивам рассказов Эдгара По. В экранизации мы можем увидеть «след» ещё нескольких знаменитых рассказов По: «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром», «Преждевременные похороны», «Овальный портрет», «Маска Красной Смерти», «Лигейя». Мы видим изменения, произошедшие с источником-новеллой в экранизации: сестра Родерика Ашера превратилась в жену, болезнь её была вызвана демонической силой портрета, а не вырождением, как в новелле, в конце концов, она, действительно, встала из могилы, но живой. Финал изменён полностью: Родерик, Мэдлин и рассказчик сумели спастись из горящего замка, после чего он рассыпался на куски во время страшной грозы. Центральная идея рассказа По в экранизации полностью меняется: любовь сильнее смерти, рока, вырождения, родовых проклятий. Все добавленные из других рассказов мотивы — портрет леди Лигейи, черные портьеры и эбеновые часы, летаргия Мэдлин Ашер — подчеркивают драматичность и мистичность действия, они должны захватить внимание зрителя и держать его, чтобы только в самом конце при счастливом разрешении коллизии зритель вздохнул свободно. Как нам представляется, превращение сестры в жену обусловлено тем, что фильм ориентирован на широкого зрителя. Ю. Лотман в работе «Семиотика кино и проблемы киноэстетики», говоря о документальности, фотографичности первых кинокартин, пишет: «В идеологическом отношении "достоверность", с одной стороны, делала кино чрезвычайно информативным искусством и обеспечивала ему массовую аудиторию» [Лотман, 1973]. Это стремление к «достоверности» мы находим и в экранизации «Падения дома Ашеро́в»: не «возрожденная», а очнувшаяся от летаргии Мэдлин. Это же стремление к «достоверности» позволяет нам сопоставить экранизацию «Падения дома Ашеро́в» с добродлеровскими переводами прозы По: первые переводчики По также стремились к объяснению «неясных» и «запутанных» моментов в оригинале, зачастую просто меняя их на более «достоверные».

В киноверсии «Падения дома Ашеро́в» По трагичен и мелодраматичен. Все эмоции у него видны — безумие, ужас, горе, страх, радость — всё можно изобразить мимикой и жестами. Интересно, что у По как раз и можно найти сильные эмоции, цельные: По, описывая эмоции персонажей, использует ярко окрашенные прилагательные «ужасный», «демонический» и т.д. Но вместе с тем это лишь верхний пласт, под которым текст По всегда содержит тщательно простроенную символику и идею. В «Падении дома Ашеро́в» мы ясно прочитываем описание безумия, затуманивание разума, слабоумия. И это

упустил режиссёр киноверсии «Падение дома Ашеров», как упустили всё, кроме детективной сюжетной линии, первые переводчики По. Можно назвать это популяризацией. Это первый этап воплощения образа, первый образ По в кино: По—мастер ужаса.

Следующий этап – «Необыкновенные истории», поставленные в конце 60-х тремя режиссерами. Говоря о фильме 20-х, мы не упоминали о социальном контексте, в котором создавалась картина, мы учитывали, как нам кажется, более важный фактор для этой картины – вкусы публики того времени. Совершенно иначе в случае «Необыкновенных историй». Здесь необходимо сказать несколько слов о самих 60-х. Революционность, стремительность, паломничество на Восток, эксперименты с собственным сознанием – все это в первую очередь мы видим по кинематографу, по фильмам Годара, Висконти, Дзефирелли, Трюффо. И все это так или иначе есть в «Необыкновенных историях». Три режиссера 60-х как бы заново открывают По кинематографу, как – снова проведем параллель – открывали его литературе Бодлер и Малларме. Вызывающая эротика и явный фрейдистский подтекст в «Метценгерштейне» Роже Вадима, психоанализ и оттенок мистического триллера «Вильяма Вилсона» Луи Малле, символизм и апокалиптические пророчества современной культуре Федерико Феллини в «Тоби Даммите» сопоставимы с бунтарством, эпатажностью, мистицизмом Бодлера, с символистскими экспериментами Малларме. Сравнивая с кинокартиной 20-х гг., мы видим, что режиссеры 60-х берут мотивы трагические, без всякого намека на счастливую развязку. Вновь проведем параллель с «литературным» восприятием По. М.В. Михина, исследователь влияния Эдгара По на французский символизм, пишет: «Особый интерес французских символистов, начиная с Бодлера, определялся специфическими особенностями как наследия автора «Ворона», так и самой личностью его создателя. Э. По привлекал их как художник новатор... как художник трагической судьбы, находившийся в глубоком разладе с мещанско-собственническим обществом» [Михина, с. 12]. Трагическое как синоним глубокого и серьезного привлекло и режиссеров «Необыкновенных историй», трагически-прекрасное и трагически-уродливое – по форме и по содержанию.

В «Метценгерштейне» Вильгельм Берлифитцинг – не дряхлый старик, ненавидящий Метценгерштейнов, а юноша, влюбленный во Фредерику фон Метценгерштейн, которая в свою очередь из юноши восемнадцати лет стала девушкой двадцати двух. В фильме Роже Вадима развивается тема одержимости страстью и болезненности этого чувства – только в его силе и ярости, тогда как в рассказе По звучат совсем иные ноты – не страсти в любви, а страсти в смерти и ненависти, желания уничтожить и погибнуть, разрушения и саморазрушения, безумия, но не любовного безумия, как в экранизации. В своем роде фильм Роже Вадима – о созидании, об огне любви, но не ненависти и безумия.

В герое экранизации «Вильяма Вилсона» гораздо больше холодной жестокости, чем в герое соответствующего рассказа. Луи Малле делает события жизни Вилсона более «криминальными», одновременно подчеркивая идею разрушения разума, характерную для По, акцентируя напряжение зрителя. В оригинальном тексте сказано об ужасах, творимых Вилсоном, по сравнению с киноверсией гораздо мягче, и вероятно именно для более яркого воплощения идеи иррационального стремления к насилию в человеческой душе, Луи Малле добавляет те сцены, которых не было в рассказе.

Третья экранизация По, которую мы рассмотрим, — анимационная работа по новелле «Маска Красной Смерти». Она создана французскими художниками-аниматорами Жаном Монсэ и Тэном в 2005 г. В анимационной работе режиссёр получает больше свободы в воплощении собственных идей и образов, она более условна, символична, абстрактна. При этом анимация ассоциируется с восприятием мира ребёнка, что зачастую используется для того, чтобы за счет контраста ярче выделить серьёзные идеи. «Le Masque de la Mort Rouge» Монсэ и Тэна — короткометражная работа, динамичная, упрощенная с точки зрения анимирования, эмоциональная за счет акцента на цвете (в черно-белой гамме — пятна красной крови) и музыкального обрамления. Монсэ и Тэн принципиальной лаконичностью отсекают тот широкий литературный контекст, в котором По создавал свою новеллу (при этом режиссеры очень внимательны к тексту — сам оригинальный текст присутствует в работе, цитаты в переводе Бодлера, сопровождают каждую смену кадра). «Маска» становится повествованием о страданиях людей и героизме человека, попытавшегося спасти мир от смерти, о всеобщей гибели. На первом плане — кровь. Время создания анимационной версии «Маски» — начало XXI века, когда человеческая жизнь одновременно значит и очень мало — в реальности всплеска терроризма, войн, политического напряжения, и очень много — в зеркальном реальности мире рефлексии. Показательно то, что режиссеры взяли цитаты именно в переводе Бодлера, хотя могли дать их либо на языке оригинала, либо в своем переводе. Но для них актуален Бодлер — и тем самым они как бы возвращаются к рецепции Бодлера, к его восторженному преклонению и обожествлению По, но при этом Монсэ и Тэн переставляют акценты: с языка, с искусства ради искусства — на человека. Если, говоря о картинах 60-х и символизме, мы упомянули безусловное притяжение трагичности и красоты в текстах По для режиссеров «Необыкновенных историй», то анимационная работа 2000-х на этом фоне поражает непритязательностью в выборе формы, визуального ряда. Причина такой безыскусности — как в духе времени: зритель 2000-х настроен на подобное схематичное изображение самой своей компьютеризованной эпохой, так и в желании создателей картины не отвлекать зрителей от идеи — трагедии человечества и героичности человека.

Французский кинематограф в своей рецепции творчества и личности По прошел путь от упрощения идеи и коллизии, чтобы быть понятным публике, до субъективности как принципа, что коррелирует с историей переводов текстов По: от детективных рассказов-однодневок до Бодлера, который увидел в По «*ame soeur*», родственную душу.

Литература

Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. URL: <http://lib.ru/CULTURE/BART/barthes.txt>

Барт Р. «Мифологии». URL: <http://culture.niv.ru/doc/poetics/bart-mythologies/003.htm>

Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.

Михина М. В. Эдгар Алан По, новеллист, поэт, теоретик и французская поэзия второй половины XIX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1999.

Скульская Е. На Тикусая нищего похож. URL: <http://hedgehoginmist.narod.ru/i-n-tikusai.html>

Шерман Е. Эволюция петровского мифа в русской литературе. URL: http://www.netslova.ru/e_sherman/petr.html

Baudelaire Ch. L'Art Romantique. Paris, 1968.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ
