

УДК 791.2:82-311.4

К ПРОБЛЕМЕ РАССТАНОВКИ ПРИОРИТЕТОВ ПРИ ПЕРЕНЕСЕНИИ НА ЭКРАН ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (НА ПРИМЕРЕ ДВУХ ЭКРАНИЗАЦИЙ РОМАНА ШОДЕРЛО ДЕ ЛАКЛО «ОПАСНЫЕ СВЯЗИ» – «ВАЛЬМОН» РЕЖИССЕРА МИЛОША ФОРМАНА И «ОПАСНЫЕ СВЯЗИ» РЕЖИССЕРА СТИВЕНА ФРИРЗА)

Ермилова Н.Б.

ФГБОУ ВПО «Санкт-Петербургский государственный университет кино и телевидения», Санкт-Петербург, ул. Правды, дом 13, 191119, E-mail:rektorat@gukit.ru

Кинематограф и литература – два вида искусства, тесно связанные между собой, но имеющие свои особенности и свои средства выразительности, благодаря чему возникают трудности перенесения литературного произведения на экран. В статье рассматривается и анализируется одна из важных проблем экранизации, которая заключается в выборе пути, по которому должны следовать авторы экранизации, выбирая приоритеты для создания фильма, максимально передающего все достоинства литературного первоисточника. На примере двух экранизаций знаменитого романа Шодерло де Лакло «Опасные связи» – «Вальмон» режиссера Милоша Формана (1989 г.) и «Опасные связи» режиссера Стивена Фрирза (1988 г.) автор статьи доказывает, что экранное произведение должно апеллировать не только к тексту литературного произведения, но и к его духу.

Ключевые слова: кинематограф, литература, экранизация, фильм, роман, Шодерло де Лакло, Вальмон, Форман, Фрирз.

TO THE PROBLEM OF CHOSEN PRIORITIES FOR CREATION OF THE FILM ADAPTATIONS. (ON AN EXAMPLE OF TWO SCREEN VERSIONS OF THE NOVEL BY CHODERLOS DE LAKLOS «DANGEROUS LIAISONS» – «VALMONT» DIRECTOR BY MILOS FORMAN AND "DANGEROUS LIAISONS" DIRECTOR BY STEPHEN FREARS)

Ermilova N.B.

St. Petersburg State University of Film and Television 13 Pravda St., St. Petersburg, Russia, 191119, E-mail:rektorat@gukit.ru

Cinema and literature are two parts of art, which closely connected themselves, but both having characteristics and means of expression, because what there are some difficulties of film adapt it. This article discusses and analyzes one of the great problems the film adaptation, which is to choose the way in which authors should follow the film adaptation, choosing priorities for making the film, the maximum transmitting all the advantages of the literary origin. The example of two film adaptations of the famous novel by Choderlos de Laclos «Dangerous Liaisons» – «Valmont» directed by Milos Forman (1989) and «Dangerous Liaisons» directed by Stephen Frears (1988), the author argues that the screen work have to appeal not only to text of a literary work, but also to its spirit.

Keywords: cinema, literature, screen version, film, novel, Shoderlos de Laklos, Valmont, Forman, Frears.

Введение

Сегодня, когда значительная часть мировой кинопродукции является экранизациями литературных произведений и экранизированы почти все произведения классической литературы, многие проблемы перенесения литературных сюжетов на экран до сих пор остаются нерешенными. Экранизация литературного произведения является самостоятельным произведением кинодраматургии, передающим посредством языка кино художественную сущность литературного источника. Но литературный первоисточник может служить основой и для создания кинопроизведения с совершенно иным идейным

посылом. При экранизации могут широко вводиться новые эпизоды, а один экранный герой воплощать в себе функции нескольких литературных персонажей, действие может переноситься в другую эпоху, как в прошлое, так и в будущее, могут происходить и другие изменения. Но даже если авторы кинопроизведения собираются максимально бережно отнестись к сюжету литературного произведения, они могут оказаться перед дилеммой, к чему обращаться в первую очередь – к букве текста или его духу. К этому вопросу часто обращаются и кинокритики в попытке создать критерии оценки экранизации. Профессор СПбГУКиТ Н. Федосеенко, занимающаяся проблемами жанровой классификации экранизации, пишет: «Неясным остается, как относиться и как оценивать экранизацию: с позиции верности произведению? с литературоведческой позиции? с позиции передачи духа произведения?» [1, С.151]. Действительно, часто авторам экранизации, чтобы полнее выразить в фильме суть литературного произведения, приходится довольно далеко отходить от его буквы и апеллировать только к духу. На это указывает В. Мильдон в своей книге «Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы»: «...экранизация тогда имеет смысл, когда она становится самостоятельной художественной ценностью. А для этого необходимо, чтобы экранизация стремилась создать произведение, которое передает смыслы оригинала, невыразимые словами» [6, С.205]. Выражение «смыслы оригинала, невыразимые словами» представляется возможным соотнести с высказыванием знаменитого теоретика кино Гуидо Аристарко: «истинно художественное произведение основывается не на сюжете как таковом, а на силе тех выразительных и духовных средств, которыми располагает художник» [2, С.36].

Цель данного исследования доказать, что путь создания экранизации, при котором предпочтение отдается обращению к духу произведения, может быть столь же правомочен как путь экранизации, при котором точно соблюдается соответствие тексту первоисточника.

Материалом для исследования стали две экранизации одного и того же литературного произведения, в одной из которых автор максимально точно переносит на экран текст первоисточника, а в другой создатели фильма обращаются к его глубинной внутренней сущности. Речь идет о двух экранизациях знаменитого романа Шодерло де Лакло «Опасные связи», созданные почти в одно и то же время. Это «Опасные связи» режиссера Стивена Фрирза (1988 г.) и «Вальмон» режиссера Милоша Формана (1989 г.). При анализе экранизаций используются методы искусствоведения, описательный и сравнительный методы.

Пьер Амбруаз Франсуа Шодерло де Лакло был математиком, артиллеристом-изобретателем и политическим деятелем. Роман «Опасные связи», вышедший в свет в 1782 году, – его единственное литературное произведение. На литературное творчество Шодерло

де Лакло значительное влияние оказала культура классицизма XVII века – эпистолярная и мемуарная литература, трагедии Жана Батиста Расина, моралистические произведения Франсуа де Ларошфуко. В то же время Лакло был поклонником творчества Жан-Жака Руссо. «Новая Элоиза» Руссо и «Кларисса Гарлоу» Ричардсона были теми произведениями, которые во многом вдохновили его на написание романа в письмах. Тем не менее Лакло намного опередил свое время. Как отмечает Ю. Виппер, в исследовании «Два шедевра французской литературы XVIII века»: «Шодерло де Лакло подхватывает старый, излюбленный классицистами конфликт – столкновение долга и чувства, но развивал и решал его на новый лад. В центре его внимания стоит проблема внутренней цельности человека... Эта проблематика стала привлекать внимание писателей в XIX веке» [6].

Более того, роман Шадерло де Лакло стал одним из выдающихся явлений французской литературы, и по сей день к нему обращаются все новые и новые поколения читателей, а на его основе создаются киносценарии. Существует несколько киноверсий «Опасных связей». Это «Опасные связи», режиссер Роже Вадим (1959 г.), «Жестокие игры», режиссер Роджера Камбла (1999 г.), телевизионный фильм «Опасные связи» (2003г.), режиссер Жози Дайан, корейский фильм «Скрываемый скандал» (2003 г.) и корейско-китайский фильм «Опасные связи» (2012 г.), наиболее известные – фильм «Опасные связи» Стивена Фрирза (1988 г.) и «Вальмон» Милоша Формана (1989 г.).

В отличие от Роже Вадима и Роджера Камбла, Фрирз и Форман не переносят действие романа Лакло в современный мир, доказывая, что проблематика «Опасных связей» вечна, а напротив, мастерски воссоздают колорит, костюмы и атмосферу XVIII века.

Первая картина британского режиссера Стивена Фрирза, снятая для Голливуда, «Опасные связи» получила в 1989 году три премии «Оскар» – за лучшие декорации, лучшие костюмы и лучший адаптированный сценарий, написанный драматургом Кристофером Хэмптоном.

Стивен Фрирз с помощью выразительного показа утренней церемонии облачения двух главных героев – маркизы де Мертей (Гленн Клоуз) и виконта Вальмона (Джон Малкович) уже в самом начале фильма символически обозначает факт надевания ими множества масок, с тем, чтобы глубоко скрыть за ними внутреннюю сущность. Среди многочисленных деталей туалета есть даже настоящая маска, которой Вальмон прикрывает лицо, когда слуги пудрят его парик.

Стивен Фрирз и Кристофер Хэмптон в фильме полностью следуют за текстом Лакло. Ведь многочисленные письма героев в его романе – это тоже своеобразный маскарад, в котором, как отмечает Ю. Виппер: «Вальмон и маркиза де Мертей, по причине двойной и

даже тройной игры, которую они ведут, пишут разными стилями, в зависимости от того, к кому они обращаются» [3].

Несмотря на изысканный визуальный ряд фильма, красоту костюмов и интерьеров, ни сами герои, безжалостно и расчетливо поправшие чужие чувства и жизненные принципы, ни их жертвы – юная Сесиль Воланж (Ума Турман), госпожа де Турвель (Мишель Пфайфер), шевалье Дансени (Киану Ривз), легко давшие пороку одолеть себя, не вызывают сочувствия зрителя.

Финал истории, рассказанной Фризом трагичен, так же как и в романе Шодерло де Лакло. На дуэли с Дансени погибает Вальмон, передав ему письма, разоблачающие маркизу де Мертэй. Ее с презрением отвергает высший свет, к тому же давно тянувшаяся тяжба разоряет ее, а оспа обезображивает ее лицо. Юная Сесиль Воланж, легко поддавшаяся искушению, теряет невинность, ее беременность оканчивается неудачно, любовь Дансени также для нее навсегда потеряна, в конце истории она собирается навсегда заточить себя в монастырских стенах. Добродетельная госпожа де Турвель, переступившая через свои принципы, погибает, в буквальном смысле сраженная крушением всех иллюзий.

Трагические сцены дуэли Дансени и Вальмона и предсмертных страданий госпожи де Турвель в фильме даются в параллельном монтаже. Суровый зимний колорит в сцене поединка, контраст белого снега и длинного яркого следа крови, тянувшегося за упавшим пронзенным шпагой Вальмоном, усиливают драматизм происходящего. Еще одна символическая деталь – пачка писем, которые Вальмон передает Дансени, обагрена кровью. Письма сыграли свою роковую роль в жизни героев, разрушив их судьбы.

Следует отметить, что сам Лакло очень точно соблюдал и выстраивал в своем романе хронологию писем, и письма, рассказывающие о смертельном поединке Вальмона и Дансени (это письмо 162 «От шевалье Дансени к виконту де Вальмону», 163 «От господина Бертрана к госпоже Розмонд», 165 «От госпожи де Воланж к госпоже Розмонд») датированы соответственно 6-м декабря, 7 декабря, 9 декабря, и это означает, что, показывая зиму временем дуэли, Фризм тоже следует тексту [9, С.408-414].

Долгое время «Опасные связи» заносились в рубрику «соблазнительных сочинений», но сегодня роман Шадерло де Лакло по праву признан произведением «высокой литературы».

Предвидя непростую судьбу своего произведения, Шадерло де Лакло писал в предисловии к нему о том, что «мужчинам и женщина развращенным выгодно будет опорочить произведение, могущее им повредить», несомненным же достоинством романа считал разоблачение способов, «которыми бесчестные люди портят людей порядочных» [9, С.11].

Но ряд исследователей творчества Лакло сомневаются в полной искренности писателя и прямоте его высказываний. Финал романа, в котором автор одинаково жесток и с теми, кто олицетворяет порок и с их жертвами, по их мнению – это не просто «желание отвести от себя обвинение в безнравственности, а своего рода игра с читателем, сознательное пародирование традиционных нравоучительных развязок» [5, С.125].

Как указывает Л. Вольперт, «голос автора-рассказчика в предисловии к книге обнаруживает элемент некоей игры, «мороченья» читателя, который как бы включен в «игровую стихию» романа. Прямолинейная авторская апологетика нравственной пользы от чтения этого «соблазнительного» романа заключает изрядную долю иронии» [4].

В эссе Андре Моруа, посвященном роману Шадерло де Лакло, подчеркивается: «Такой взгляд на вещи мог показаться несколько наивным, если бы Лакло действительно так думал. Правда, в конце книги злые наказываются, проигрывают процесс, заражаются оспой, умирают на дуэли; правда также, что преступление не оправдывает себя. Но и добродетель вознаграждается не лучше, и целомудренная мадам де Турвель кончает почти так же печально, как и маркиза де Мертей. Нет никакой уверенности в том, что читатель отшатнется от дурных нравов, видя несчастье тех, кто мог бы служить примером нравственности» [7].

Андре Моруа задаваясь вопросом о том, действительно ли «Опасные связи» представляют собой нравственный роман, как утверждает его автор, делает вывод: «Я считаю, что он проповедует мораль, но не угрозой катастроф, поток которых обрушится в конце концов на головы злых людей, а, скорее, убеждением в суетности их удовольствий» [7].

Экранизация «Опасных связей» режиссера Милоша Формана, названная по имени одного из героев «Вальмон» и вышедшая на экраны в 1989 году, содержит ряд фактических расхождений с текстом литературного первоисточника.

Но если рассматривать эту экранизацию в свете вышесказанного, то есть принимая во внимание как возможные двойные смыслы, которые автор «Опасных связей» закладывал в свой роман, то можно проследить, как в экранизации Формана находят свое воплощение скрытые умозаключения Шадерло де Лакло.

Как рассказывает в своей книге «Круговорот» сам Милош Форман, идея обратиться к роману Шадерло де Лакло пришла к нему, когда он посмотрел в Лондоне пьесу Кристофера Хэмптона по «Опасным связям». Эта книга произвела большое впечатление на Формана в годы студенчества в Киношколе в Праге. Но большинство юношеских впечатлений не совпадало с увиденным на сцене театра. Снова перечитав роман после спектакля, Форман тем не менее пришел к выводу, что «Хэмптон был верен первоисточнику настолько, насколько это вообще возможно при переделке длинного романа в пьесу» [8]. Сам Форман

заверяет, что «всегда считал, что к литературному первоисточнику следует относиться как можно бережнее» [8]. Но договориться с Хэмптоном о совместной работе над киносценарием Форману не удалось, и он пригласил сценариста Жан-Клода Каррьера, с которым и написал собственный сценарий. Как пишет Форман, уже до переговоров с Хэмптоном (в результате так и несостоявшихся) у него были готовы план и концепция будущего фильма – они основывались на его личных впечатлениях от первого прочтения романа.

Тон, заданный режиссером в фильме, исполнен неуловимой иронии и легкости. Даже трагическая, по сути, сцена дуэли лишена внешней назидательности. Происходит она, в отличие от романа Лакло и фильма Фрирза, прекрасным утром летнего дня, на зеленой лесной поляне. В отличие от Фрирза, Форман не показывает сам ход сражения, прибегая к приему реактивного кадра, в котором дается крупный план лица одного из героев и его реакция на происходящее – слуга Вальмона закрывает лицо руками.

Форман, в начале картины достаточно точно следующий за текстом романа, по ходу развития сюжета отходит от него вплоть до того, что полностью отказывается от его мрачного финала.

Но если принять во внимание возможный факт пародирования Лакло нравоучительных развязок или допустить, что при сохранении нравственного посыла самого произведения, Лакло проповедует мораль иным способом, то в данном случае Форман ближе подходит к самой сути произведения.

В развязке истории, рассказанной Форманом, погибает лишь один ее герой – Вальмон. Его дуэль самоубийственна, в трактовке Формана он словно бы сам карает себя за принесенное в мир зло. Фильм завершает пышное венчание Сесиль и господина де Жеркура, на котором, как и обещано, присутствует сам король. Но сама жизнь наказывает не устоявшую в своих идеалах добродетель строже, чем писатель-моралист. Сесиль предстоит жить с нелюбимым супругом, и во лжи – ведь под сердцем она носит дитя Вальмона. С горечью смотрит на новобрачную пару из толпы маркиза де Мертей, а шевалье Дансени, позабыв о первом чувстве, флиртует с юными красавицами. Но завершающей точкой в финале является сцена, в которой госпожа де Турвель приносит белую розу на могильную плиту Вальмона и уходит в сопровождении супруга. Прощение – одна из вершин христианской добродетели, и эта сцена полна достоинства и высокого смысла – муж простил жену, поддавшуюся соблазну, а жена нашла в себе силы превозмочь боль и простила так много причинившего ей зла Вальмона.

Итак, если рассматривать экранизацию Формана с точки зрения передачи духа произведения, можно утверждать, что это сделано более точно и тонко, чем в экранизации

Фрирза, несмотря на то, что Форман во многом уходит от буквального следования тексту первоисточника. Это доказывает, что при переносе литературного произведения на экран, автор экранизации должен учитывать не только фабульную цепь событий, описанную в самом тексте, но и глубинные идеи, заложенные в него писателем и отвечающие духу и требованиям эпохи, в которую он творил.

Список литературы

1. Актуальные проблемы современного искусства и искусствознания: сб. науч. тр./ СпбГУКиТ, [под ред. А.Л. Казина]. – СПб.: Редакционно-издательский отдел «Санкт-Петербургский Государственный отдел университет кино и телевидения», 2009. – 212 с.
2. Аристарко Г. История теорий кино. – М.: Искусство, 1966. – 356 с.
3. Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и история. (О западноевропейских литературах XVI - первой половины XIX века). – М., 1990. – С. 239-261 [Электронный ресурс].
URL: <http://www.durov.com/literature3/vipper-90h.htm> (дата обращения 31.1.2014 г.).
4. Вольперт Л.И. Русско-французские литературные связи конца XVIII – первой половины XIX-го века [Электронный ресурс].
URL: http://www.ruthenia.ru/volpert/chapters/07pt1_2t.htm (дата обращения 31.1.2014 г.).
5. Ермилова Н.Б. Слово и кадр. Пластическая деталь в литературе и кино. – СПб.: Первый класс, 2011. – 144 с.
6. Мильдон В. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. – 224 с.
7. Моруа Андре. От Монтеня до Арагона.// Литература Западной Европы 17 века [Электронный ресурс]. URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/morua-franciya/shoderlo-de-laklo.htm> (дата обращения 31.1.2014 г.).
8. Форман М., Новак Я. Круговорот / пер.: Е. Богатыренко – М.: Вагриус, 1999. [Электронный ресурс]. URL:<http://territa.ru/load/1-1-0-6192> (дата обращения 31.1. 2014 г.).
9. Шодерло де Лакло. Опасные связи. – СПб.: Издательский дом «Азбука-классика», 2008. – 448 с.

Рецензенты:

Казин А.Л., д.филол.н., профессор, заведующий кафедрой искусствознания СпбГУКиТ, г. Санкт-Петербург.

Познин В.Ф., доктор искусствоведения, профессор кафедры телережиссуры и тележурналистики СпбГУКиТ, г. Санкт-Петербург.

