

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ РОМАНА БОРИСА ВИАНА «ПЕНА ДНЕЙ»

(Научный руководитель – канд. филол. наук Е. А. Климович)

Зарождение и развитие кинематографа оказывает существенное влияние на художественный текст. Чередование крупных и общих планов, монтаж, смена ракурса гармонично вписываются в пространство литературы. При этом экранизация художественных произведений неизменно сталкивается с объективными закономерностями интермедиальности, приводит к подвижности и размыванию видотипологических границ, обуславливает процессы межсемиотических трансформаций.

А. Кузнецов выделяет три основных вида экранизации литературного произведения [2, с. 429–431]:

1) прямая экранизация, точно передающая текст книги (переносятся сюжет, побочные линии, образы персонажей и диалоги, в большой степени сохраняя свою точность);

2) экранизация по мотивам книги (адаптация опирается на первоисточник, но значительная часть материала не имеет к нему прямого отношения);

3) киноадаптация (экранизация не копирует книгу целиком, а создаёт на её основе новое произведение, которое одновременно и связано с источником, и дополняет его).

При этом индивидуально-авторский стиль писателя играет определяющую роль при экранизации.

Художественный универсум Бориса Виана (*Boris Vian*, 1920–1959) эпатажен и уникален: неповторимый язык, авангардистская стилистика, транспозиция форм и функций, интерференция реального и вымышленного. Писатель сочетает несочетаемое, заставляет посмотреть на привычную всем действительность через призму иного восприятия. Особое место в творческом наследии Б. Виана занимает роман «Пена дней» (*L'Écume des jours*, 1947). В предисловии к роману автор настаивает на реалистичности своего проекта: «Но при всем при этом она [история] есть и проекция реальности, однако сдвинутая в иную плоскость, ухабистую и искривленную, и в ней возникает воспаленная атмосфера перекошенных жизненных обстоятельств. Итак, как видите, если это и прием, то вполне приемлемый» [1, с. 5].

Роман «Пена дней» не единожды привлекал внимание различных киномастеров. Первый фильм был снят в 1947 г. французским режиссёром Шарлем Бельмоном, второй – в 2001 г. японцем Го Ридзю (был назван именем главной героини – «Хлоя»), третий был снят под руководством француза Мишеля Гондри и вышел в прокат в 2013 г. Последний проект по праву считается самой известной и самой удачной экранизацией романа Бориса Виана. Несмотря на то, что два других фильма имеют свои достоинства, авторам не удалось передать всю сюрреалистичность атмосферы

произведения великого французского литератора, джазмена, изобретателя и мистификатора. У сложностей, с которыми они столкнулись, есть определённая причина.

Фильм Мишеля Гондри, как и предыдущие экранизации, можно отнести к прямым экранизациям. Сюжетные перипетии, характеры персонажей и диалоги остаются почти неизменными. Однако сложность проекта М. Гондри представляется не столько в воплощении на экране сюжета или замысловатой речи персонажей, сколько в работе с образами.

В одном из своих интервью режиссёр говорит, что воспроизвести на экране образы, построенные автором романа, было очень сложной задачей. Но эта сложность не стала камнем преткновения, а наоборот воодушевила Гондри на кропотливую работу над картиной: «Виан создает в своих книгах некий мир, где вещи одушевлены. Это очень мне близко. Но невозможно было придумать весь мир книги сразу. Шаг за шагом мы создавали его и прорабатывали объекты и детали. Так из контролируемого хаоса воображения рождалась «вселенная» картины. Действительно, в романе «Пена дней» вещи участвуют в происходящем так же активно, как и люди; мысли и чувства материализуются, а окружающая обстановка и вовсе является чуть ли не самым активным участником событий.

Существуют различные стратегии воплощения на экране абстрактных, фантастических литературных образов. К примеру, можно применить компьютерную графику или спецэффекты. Но режиссёр Мишель Гондри выбрал другой путь – все абстрактные образы Бориса Виана он воплотил в конкретных предметах.

В качестве примера рассмотрим цитату из романа: «Кухонные мыши часто плясали под звон разбивающихся о краны лучей и гонялись за крошечными солнечными зайчиками, которые без конца дробились и метались по полу, словно желтые ртутные шарики» [1, с. 7]. Мы можем увидеть определённые маркеры, ссылающиеся на реалистичную основу фантастических образов. Плясать, в отличие от мышей, могут люди – в фильме мыши представлены в виде людей в костюмах мышей. Они пляшут «под звон разбивающихся о краны лучей». Словосочетание «плясать под звон» вызывает ассоциации с музыкальным инструментом. В кинокартине лучи представляют собой прозрачные резиновые жгуты, перебирая которые главный герой наигрывает мелодию для мышей. Солнечные зайчики мечутся по полу, словно шарики. Шарик – это конкретный предмет, которым можно играть. И хоть в фильме они представлены в качестве проекций, проецирующийся предмет – реальный шар, подобный футбольному мячу.

В романе также присутствуют образы фантастических объектов, основанные на предметах из реальной жизни. К примеру, в этой же главе Колен рассказывает про своё новое изобретение – «пианоктейль»: «Каждой клавише соответствует либо какой-нибудь крепкий напиток, либо ликер, либо сироп. Правая педаль добавляет в смесь сбитое яйцо, а левая – кусочек льда. Для получения сельтерской воды надо извлекать тремоло в высоком регистре» [1, с. 71]. Для своего фильма Мишель Гондри создал устройство,

соответствующее понятию «пианоктейль». Оно выглядит как пианино, с лицевой стороны которого располагаются клавиши и педали, с другой – на конвейере перемещаются два коктейльных стакана, наполняющиеся различными жидкостями по мере игры на инструменте.

Некоторые образы из романа, основанные на существующих в реальности объектах, были переработаны режиссёром и в итоге обрели более осязаемую форму. Рассмотрим эпизод, в котором описывается первое свидание главных героев: «Они пошли по первому попавшемуся тротуару. Маленькое розовое облако спустилось с неба и повисло над ними.

– Могу спуститься пониже, – предложило оно.

– Валяй! – сказал Колен.

И облако окутало их. Внутри него было тепло и пахло корицей с сахаром.

– Нас теперь не видно! – сказал Колен. – Но мы их видим!..» [1, с. 122].

Режиссёр мог бы применить графику и создать нечто подобное реальному облаку. Однако, чтобы соответствовать стилистике своего фильма, он превратил облако в предмет. Гондри создал полноценный механизм, выглядящий максимально реалистично. С первого взгляда он похож на аттракцион, перемещающийся благодаря подъёмному крану. Внутри него находятся рычаги управления и музыкальный проигрыватель. Диалоги, возникающие в книге между героями, идущими по улицам Парижа окружённые облаком, в фильме рождаются из уст персонажей, пока они парят по этим же улицам в облаке-аттракционе.

Говоря о материальном воплощении фантастических образов, следует обратить внимание на искажение пространства дома главных героев, которое деградирует вслед за ухудшением самочувствия Хлои: «От огромного окна, занимавшего прежде всю стену, остались всего два узких проема с закругленными углами. А между ними выросло некое подобие стены, преграждавшее путь солнечным лучам. Потолок заметно опустился, а антресоли, на которых стояла кровать Колена и Хлои, теперь едва возвышалась над уровнем пола» [1, с. 278]. Если в экранизации Бельмона 1947 года дом Колена и Хлои лишь медленно пустел, лишаясь мебели, то в фильме Гондри он буквально уменьшается, окна затягиваются липкой пожелтевшей массой, похожей на паутину, здание погружается во мрак, а в конце фильма оно и вовсе становится массой бетонных плит, затем «схлопывается», поглощая самого себя. Яркая и наглядная иллюстрация крушения мира главных героев.

Компаративный анализ романа Бориса Виана «Пена дней» и его одноимённой экранизации позволяет заключить, что в основе абстрактных, фантастических образов писателя лежат конкретные, реалистичные видеообразы. Именно они представляют собой фундамент «предметного», реалистичного стиля режиссёра Мишеля Гондри, выбранного для работы над фильмом по роману Б. Виана. Его экранизация является не только успешным примером того, как текст трансформируется в кинотекст, но также полноценным средством литературного анализа.

Литература

1. Виан, Б. Пена дней. / Б. Виан – М. : Художественная литература, 1983. – 320 с.
2. Кузнецов, А. Экранизация как форма киноискусства // А. Кузнецов. – Молодой ученый, 2018. – № 46 (232). – С. 429–431.
3. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллинн : Ээсти раамат, 1973. – 140 с.
4. Vian, B. L'Écume des jours : Novels. / B. Vian. – Rostov-on-Don, 1999 – 279 p.