

Л.К. Байрамкулова

Театрализация и карнавализация «кинореальности» в фильме Жана-Даниэля Вергеа «Битва за “Эрнани”»

Аннотация: В статье анализируется французский художественный фильм «Битва за “Эрнани”» (2002). Фильм является ярким примером того, как для достижения определенных художественных задач кинорежиссура умело совмещает кинематографические приемы с приемами, характерными для театральной постановки. В статье обосновывается мысль, что в этом фильме осуществлена экранизация метатекста, т. е. воссоздана рецепция художественного текста в культурном сознании той эпохи, когда он был создан.

Ключевые слова: метатекст, фрагментарная природа кино, монтаж, романтизм, экранизация, культурная рецепция, карнавализация реальности

Abstract: In this article the author analyses *The Battle for ‘Ernani’* that is a French film narrating about a famous battle that took place during the premiere of a play written by Victor Hugo, a charismatic leader of the literary movement of Romanticism. The exquisite combination of the theatrical and cinematographic features which can be discerned in this film is aimed at a screen adaptation of metatext. The film recreates the interpretation of the literary work by the epoch that produced it.

Key words: metatext, fragmentary nature of cinema, montage, Romanticism, screen adaptation, cultural reception, carnivalization of reality

«Битва за “Эрнани”» (2002) – французский телевизионный фильм, рассказывающий о создании и постановке в 1830 г. в театре «Комеди Франсэз» пьесы «Эрнани» вождя французского романтизма Виктора Гюго, о вошедшем в историю литературы грандиозном скандале, разразившемся на премьере пьесы, когда произошло открытое столкновение между молодыми соратниками Гюго, боровшимися за обновление театра, и театральными старовеками, отстаивавшими неприкосновенность классицистических традиций.

Этот фильм является ярким примером того, как для достижения определенных художественных задач кинорежиссура умело совмещает кинематографические приемы с приемами, характерными для театральной постановки.

Режиссер Жан-Даниэль Верег создает фильм, сама структура которого многослойна и разноприродна, и в ней вырисовывается сразу несколько соотношений, которые заслуживают рассмотрения. Во-первых, это кино, которое рассказывает о спектакле и связанных с его постановкой перипетиях, и фрагменты театрального представления входят составной частью в киноповествование. Первое соотношение: кино – театр. Во-вторых, спектакль – это поставленная на сцене пьеса. Значит, можно отметить еще одно соотношение: театр – литература. В-третьих, это кино, которое рассказывает о рецепции литературного текста, о том, как он читается, воспринимается, преломляется в культурном сознании людей той эпохи, когда он создавался. А значит, еще одно соотношение, которое вырисовывается в смысловом поле фильма: кино – литература. Литературный текст проникает в кинотекст через посредничество театра – и именно **через театрализацию кинематографической реальности** происходит какое-то новое и неожиданное **раскрытие смыслового потенциала**, содержащегося в литературном тексте.

Стоит сразу сказать, чем этот фильм не является, чтобы понять, насколько неоднозначна и оригинальна его жанровая принадлежность. Этот фильм не полномасштабный «байопик», хотя в нем как бы мимоходом и «между строк» растворена почти вся жизнь Виктора Гюго с ее прошлым, настоящим и будущим. И в то же время этот фильм не является прямой и дословной экранизацией пьесы Гюго «Эрнани», хотя все пронизано эманациями этого текста, все говорят и думают только о нем, и его театральное воплощение так или иначе вплетено в кинематографическую ткань фильма. Эта ткань насыщена не только отзвуками театральных страстей тех времен, когда романтизм как идеология и эстетика с боем прокладывал себе дорогу в европейской культуре. В этом небольшом по метражу фильме как-то лаконично и ненавязчиво и в то же время объемно и многозначно воссоздана сама историко-культурная среда, окружавшая поэта, и весь литературоведческий, биографический и критический материал, связанный с созданием и постановкой скандально знаменитой пьесы. Этот фильм – редкий случай **экранизации метатекста**, т. е. не столько самого литературного текста, сколько его осмысления и интерпретации.

Кино воссоздает жизнь этого уже написанного текста так, как может воспроизводить любую жизнь только кино. То есть фрагментарно. Как уже давно доказали теоретики кино¹, мир, который мы видим на экране, при всем своем разительном, порой обманчивом сходстве с объективно существующей реальностью, все же не реальность, а ее художественная модель. Во-

¹ См. напр.: *Эйзенштейн С.М.* Избр. соч.: В 6 т. М., 1964–1971; *Пудовкин В.* Избр. статьи. М., 1955; *Балаш Б.* Дух фильма. М., 1935; *Арнхейм Р.* Кино как искусство. М., 1960; *Аристарко Г.* История теорий кино. М., 1966; *Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.

первых, потому что мы видим только «кусочек» действительности, ограниченный рамками кадра. Закадровая реальность для нас недоступна. Во-вторых, камера всегда принудительно приковывает наш взгляд лишь к отдельным, выбранным ею фактам реального мира. Первые теоретики кино, перед которыми еще стояла задача доказывать, что кино это искусство (С. Эйзенштейн, Б. Балаш, В. Пудовкин, Р. Арнхейм), в этой фрагментарности, создаваемой с помощью монтажа, видели специфику кино. Монтаж дробит, кромсает, перестраивает, трансформирует саму физическую субстанцию мира, чтобы собрать из этих разрозненных осколков новое художественное единство.

В фильме «Битва за “Эрнани”» эта фрагментарность, заложенная в самой монтажной природе кино, способствует визуализации метатекста, т. е. именно через фрагментарность на экране находит свое воплощение всегда неопределенная, сомнительная, полная двусмысленностей и ускользающая от полного познания жизнь художественного текста. Пьеса «Эрнани» не показана нам полностью, но как бы доносится до нас в виде отголосков, отрывков, отдельных цитат, и, главное, текст живет в постоянно пробегающих по нему бликах чужих ассоциаций, интерпретаций и восприятий. И жизнь гениального автора пьесы воспроизведена на экране точно так же, как и сама пьеса, абсолютно по тем же эстетическим законам, которые диктует кинематограф.

В кино мы всегда видим не целостный поток жизни, а вычлененные из него «сгустки активности» персонажей, между которыми пролегают пустоты закадровой реальности. Наш взгляд прикован только к тем **моментам жизненного потока**, которые заинтересовали камеру. То, что не увидел вездесущий «глаз» кинокамеры, остается сокрытым и для нас. В фильме «Битва за “Эрнани”» эти сгустки активности выбраны и выстроены таким образом, что в них прочитывается целый *мета*-нарратив, связанное и подчиненное определенному ритму *мета*-повествование, текст о тексте. И если вспомнить, что кино оперирует изобразительными (иконическими) знаками, а литература – условными, но при этом и кино, и литература разворачивают свои образы во времени, то вполне можно сделать попытку найти словесные эквиваленты для всех значимых эпизодов этого фильма и показать, что экранизация, которую мы видим, это именно экранизация метатекста, экранизация сложившихся в литературоведении «концептов» жизни и творчества Виктора Гюго.

Уже в первых двух сценах фильма легко вычитывается **метатекстовый уровень художественного высказывания**. Молодой Виктор Гюго с помощью жены одевается, торопясь на аудиенцию, назначенную ему королем. Он с восклицаниями, выражающими досаду, пытается влезть в узкие штаны, требуемые этикетом. В это время в комнату заходит критик Шарль Сент-Бёв, который, по свидетельству биографов, был тайным воздыхателем, наперсником и утешителем жены гения.

Во второй сцене подвижная вездесущая камера торопливо следует по пятам за поэтом, который поднимается по лестнице, входит в дворцовый зал и

пересекает это кажущееся большим пространство, приближаясь к находящемуся на возвышении, восседающему за массивным столом королю Карлу X.

В молодости Гюго пережил кратковременное увлечение идеей монархической власти, восторгался роялистом и католиком Шатобрианом и в своем первом поэтическом сборнике «Оды» даже писал славословия династии Бурбонов, чем снискал благоволение двора и королевскую пенсию. Но, как в этой сцене, устремившись на встречу с монархией, он вскоре понял, что романтическая свобода несовместима с тиранией, что творческий гений не вмещается в рамки той социально-политической формы, которая просто по своему определению будет подавлять всякое инакомыслие. Поэт будет страдать при любом тираническом режиме.



Поэт с властью всегда разлучен. Гюго, нервный и импульсивный, сама живость и сама непокорность, отделен широким массивным столом, как нерушимой преградой, от власти, что восседает неподвижно и монументально в объемном напудренном парике, и старое, измятое, отмеченное какой-то надменной усталостью лицо этой власти

с неотступно-пронизывающим взглядом серых глаз выражает драматизм сложных, меняющихся состояний. Король отдает дань таланту молодого поэта, но чувствует угрозу, исходящую от этого таланта, и хочет удержать его в узде.

Гюго верил в монархию и обманулся в этой вере. И обманутые надежды на обновление общества пластическим аккордом сливаются с обманутыми ожиданиями семейного счастья. В первой сцене Сент-Бёв и Адель не сказали друг другу ни слова. Центральная фигура, вокруг которой сосредоточена активность других персонажей, – одевающийся Гюго. Но при этом камера показывает то, что выдает внутреннюю жизнь персонажей, и все становится понятно без слов. Крупный план, поймав радостную улыбку, осветившую лицо госпожи Гюго при звуках голоса стоящего за дверью Сент-Бёва, и потом быстрый обмен взглядами, когда он вошел, позволяет уловить эту немую симпатию, которая существует между женой поэта и критиком. Это первое проявление того скрытого эротического напряжения



между ними, которое будет постоянно всплывать и ощущаться в фильме. И мы догадываемся еще об одной сюжетной линии жизни Виктора Гюго, том глубоко личном, спрятанном в тайниках его души страдании, которое на протяжении многих лет причиняла ему безмолвная близость, существовавшая между его внешне боязливой, покорной женой и рыжеволосым некрасивым другом.

Два факта жизни – встреча Виктора Гюго с королем и частые визиты Сент-Бёва в дом Гюго на правах друга семьи – зарифмованы так, что получаются уже не просто разрозненные и находившиеся в разных плоскостях факты жизни, – возможно, даже случившиеся в разное время и отделенные друг от друга временными промежутками, – а **сюжет метатекста**. Гений больше своей эпохи и выходит за пределы культурно-идеологических кодов своего времени (в первой сцене поэт борется с узкими брюками, про которые жена говорит символически, что «в прокате не было другого размера», а во второй сцене, когда он предстает перед королем, от его камзола внезапно отлетает пуговица и шумно падает на пол, что создает некоторую неловкость и замешательство среди присутствующих). Гению не по пути с тиранами (стол, отделяющий поэта от короля, обвинительно-оправдательный характер разговора). Одиночество гения в породившей его эпохе нередко согласуется с его одиночеством в личной жизни и обреченностью на нелюбовь (улыбка, озаряющая лицо Адели при появлении Сент-Бёва).

В этом сила кинематографа и его преимущество перед театром. Камера ведет наш взгляд от одного фрагмента реальности к другому и совмещает их так, что высвечивается смысл, которого по отдельности эти фрагменты не имели бы. В театре нет инструмента, который принудительно направлял бы наш взгляд на ту или иную деталь происходящего действия. Если бы описанные нами сцены составляли часть театрального спектакля, то, – как бы актеры, играющие Адель Гюго и Шарля Сент-Бёва, ни улыбались друг другу, как бы они ни обменивались многозначительными взглядами, – всегда один зритель заметит это, другой – нет. Инструментарий, которым обладает кинематограф, позволяет совершенно иначе представить реальность мира. Возможность крупного плана акцентировать одни элементы реальности и вычеркнуть из поля зрения или приглушить другие – это возможность разбить весь массив видимого на участки семантической значимости, на точки максимального смыслового сгущения. Мир, отраженный в кинематографе, – это всегда **мир, которому уже придана поэтическая структура**, мир, в хаотически движущихся феноменах которого уже выявлен некий ритм, и, как в поэзии, слоги складываются в стопы, стопы в стихи, стихи в четверостишия и т. д.

Еще одна достойная упоминания сцена в фильме – это эпизод, когда Гюго в своем кабинете излагает жене замысел новой пьесы, которая будет называться «Эрнани». Само название воскрешает прошлое поэта. Это отголоски детства, потому что так назывался городок, через который проезжал Виктор, когда в детстве мать повезла его и братьев к отцу в Испанию. Именно там, в Испании, впервые впечатлительный ребенок увидел те потрясшие его воображение грохочущие контрасты, те столкновения добра и зла, прекрасно-

го и безобразного, роскоши и нищеты, тирании и свободы, которые навсегда определили его художественное мышление.

Читаем у Андре Моруа: «В испанских церквах он видел странные статуи святых, то истекающих кровью, то одетых в золотую парчу, видел над церковными порталами стенные часы в обрамлении шутовских и фантастических фигур. В Испании уродов видишь в повседневной жизни. На улицах встречаешь нищих, как будто сошедших с полотен Гойи, и карликов Веласкеса. Вокруг обоза кишели обитатели Двора Чудес. Цепкая память мальчика схватывала “пестрые” картины, грозные силуэты дозорных на вершинах утесов и трупы бандитов, расстрелянных на краю дороги. Ужасные картины. Рассказы провожатых дополняли их. Генерал Гюго, говорили они, приказал выбросить из окна дезертиров-испанцев, и они разбились, упав на землю; его солдаты перестреляли всех монахов какого-то монастыря»¹.

«Хочу, чтобы было жестоко, мрачно, чтобы речь шла о власти, чести, страсти, крови», – говорит поэт Адели, излагая замысел «Эрнани». Этот набросок, синопсис еще не написанной пьесы, звучит как эскиз «неистового» романтизма, и букве, и духу



которого Гюго, в сущности, оставался верен всю жизнь. Он создал искусство ярких, слепящих контрастов и непримиримых антитез. Ему была по-настоящему понятна только поэтика *Необычайного*. Он не рисовал простых смертных – он создавал гротески и химеры, прекрасных или ужасных уродов, которые либо

неизмеримо больше обычных людей, и тогда это святые, либо неизмеримо меньше их, и тогда это преступники. Эрнани – отверженный, пария, бандит, скрывающийся в горах, за поимку которого обещана награда, заклеянный и отвергнутый обществом преступник. Он вне закона, как вне закона все другие главные персонажи Гюго: Дидье, Трибуле, Квазимодо, Жан Вальжан, Гуинплен. И сам Гюго – всем своим отверженным отверженный, потому что уже в рассмотренной нами сцене разговора с королем намечается пафос его непокорности и бунта против сильных мира сего, – бунта, за который впоследствии он расплатится одиночеством и изгнанием.

Наполнен личными отзвуками и сам сюжет пьесы: мотивы соперничества нескольких мужчин из-за одной женщины и препятствия, которые должны преодолеть влюбленные на пути друг к другу, – всё это из отношений Гюго с его невестой, а потом женой Аделью Фуше. «В “Эрнани” отражена и опозитивирована драма, пережитая им самим вместе с Аделью. Борьба двух юных влюбленных против роковой судьбы вызвала воспоминания о его собственном прошлом. Дядюшка Асселин, этот буржуа и деспот, некое подобие Кар-

¹ Моруа А. Олимпико, или Жизнь Виктора Гюго. <http://fb2gratis.com/read/293197/12>

ла V, своей фамильярностью с хорошенькой племянницей не раз вызывал у Виктора Гюго взрывы бурной ревности. Предложение умереть после единственной ночи любви сделал в юные годы своей невесте и сам Гюго»¹.

Эротическая концовка этой сцены (Гюго в порыве страсти набрасывается на свою жену и опрокидывает ее на диван) облакает плотью художественный смысл «неистового» романтизма: бушующий вихрь страстей, экстремальные проявления жизни, аффективность, оргиазм. Это тот оргиазм, который содержится в поэтике самой пьесы и потом в полной мере реализуется на премьере «Эрнани». И опять здесь играют рефлексы тайных страстей в жизни Гюго... Шарль Сент-Бёв, критик, сложно относившийся к своему другу, восхищавшийся его гением и втайне влюбленный в его жену, страдал, что такое агрессивно страстное художественное сознание ему недоступно. Овладеть «неистовым потоком страстей» (А. Моруа) в поэзии он не мог так же, как в жизни не мог овладеть Аделью. Андре Моруа пишет, что Сент-Бёв вдобавок страдал от одного интимного недостатка, который заставлял его еще острее чувствовать свою мужскую несостоятельность. У Гюго же творческая плодовитость всегда шла рука об руку с мужской энергией. «Виктор, – говорил Эмиль Дешан, – без усталости творит оды и детей». От первой жены, Адели Фуше, поэт имел пятерых детей.

Сложнее и интереснее это интерактивное взаимодействие между кино и литературой становится благодаря тому, что происходит оно через театрализацию кинореальности, через органичное «вживание» театральных приемов в кино. Кинематографичность здесь сложно и остро сосуществует с театральностью, которая не в последнюю очередь связана с наличием, а возможно, и преобладанием в фильме внутрикадрового монтажа. Внутрикадровый монтаж, как доказывали теоретики кино более позднего поколения, пришедшие вслед за С. Эйзенштейном, В. Пудовкиным, Р. Арнхеймом, ничуть не делает кинематограф менее кинематографом², но предлагает несколько иную и, мы бы сказали, **театрализованную версию кинореальности**. При внутрикадровом монтаже неизбежно происходит трансформация действительности, но достигается она не путем нарезки кадров, как при монтаже «коротких кусков», а с помощью различных выразительно-изобразительных решений. Выбор точки съемки, различных ракурсов и планов, укрупнение одних деталей и нивелирование других способствуют тому, что кино всегда как-то монтирует действительность, создавая мир, не вполне совпадающий с тем, что был первоначально. «Склейка кусков ленты и интеграция их в высшее смысловое целое – наиболее явный и открытый вид монтажа. Именно он привел к тому, что монтаж был осознан художественно и теоретически осмыслен. Однако скрытые формы монтажа, при которых любое изображение сопоставляется с последующим во времени и это сопоставление порождает некоторый третий смысл, – явление не менее значимое в истории кино»³.

¹ Моруа А. Олимпио, или Жизнь Виктора Гюго. <http://fb2gratis.com/read/293197/12>

² Аристарко Г. История теорий кино. М., 1966. С. 310–326.

³ Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. С. 77–78

В анализируемом нами фильме внутрикадровый монтаж, т. е. «монтаж без резки», монтаж, основанный на непрерывном движении кинокамеры, играет роль **механизма, театрализуемого кинореальности**. Часто нет резкой состыковки сцен, планы длинные, камера очень подвижна и изобретательна. Она следует за героями, описывает вокруг них круги; то плавно следит за их перемещениями, то вдруг начинает мельтешить, перескакивая с одного на другого. Таким образом, делается попытка воспроизвести ту очевидность происходящего, то самое «здесь и сейчас», которое доступно только зрителю, сидящему в театральном зале.

Внутрикадровый монтаж, стремясь преодолеть условность времени, присущую кинематографу, воспроизводит вереницу событий как бы «в реале», в той же временной длительности, в которой они происходили. Например, в сцене, где поэт бурно обсуждает со своими соратниками запрет его пьесы «Марион Делорм» и объявляет им о своем намерении написать новую пьесу, в которую он погрузится весь, «до полного пароксизма страсти», «испепеляя александрийский стих», камера устремляется то к одному, то к другому участнику беседы, повторяя движение взгляда человека, который сидит за столом и, участвуя в общем разговоре, переводит взгляд с одного говорящего на другого. Если реплики коротки и состоят из двух-трех фраз, то движение камеры становится ощутимо быстрым, и эти торопливые перемещения фокуса с одного лица на другое передают зрителю возбужденное, лихорадочное настроение, обуревающее сподвижников Гюго перед новой решительной схваткой с «яйцеголовыми».

В другой сцене, где Гюго читает свою новую драму собравшимся в его квартире поклонникам и друзьям, камера неторопливо скользит по публике, внимающей поэту. Мы видим самые разные реакции, мелькающие на лицах слушателей: восторг, вдумчивость, любопытство, настороженность. Выступление поэта, представляющего свою новую пьесу публике, воспринимается нами так, как будто мы сами находимся среди зрителей и восторженно внимаем ему. Воссоздана сама атмосфера сцены, если не показаны, то подразумеваются огни рамп. Здесь уже намечается та грань, которая отделяет существование на подмостках от существования в зрительном зале. В этом эпизоде Виктор Гюго играет вдохновенного романтического поэта, зачаровывающего своим искусством Францию. Он играет метафору своей судьбы. Здесь сам поэт становится актером, который магией своего искусства меняет сознание людей, заставляет их плакать, смеяться, забывать о реальности и с головой окунаться в эфемерный, призрачный мир создаваемых им образов. Гюго пробует, испытывает весомость своего поэтического мира на этих восхищенных и замороженных его талантом зрителях, и они награждают его бурей аплодисментов. Это первые раскаты того грома, который разразится на официальной премьере пьесы. «Я рыдала, – восклицает одна из слушательниц в той толпе, которая после окончания чтения окружила Гюго. – Я так рыдала! Спасибо!»

В этой сцене поэт и увенчан лаврами, и трагичен, как трагичен любой творческий человек в ту минуту, когда он отдает на суд всех и каждого свое

порождение, наполненное сокровенными токами его души, говорящее что-то фундаментальное о нем самом. Не успело произведение родиться на свет,



как оно уже принадлежит всем. Оно будет захватано сотнями рук, а потом будет засмотрено сотнями глаз. Оно будет растаскано на цитаты, оно будет истерзано цензурой. Оно будет вызывать и восторженный трепет, как в описанной сцене публичного чтения, и грубый площадной смех. Например, сцена репетиции, когда мадемуазель Марс, прославленная, избалованная

похвалами актриса, изводит автора своими придирками и капризами, смеется над отдельными фразами в тексте, говорит, что для нее слишком утомительно играть роль «журнального столика под скатертью», что ей скучно двадцать минут сидеть под вуалью, пока «два господина рассуждают об истории Испании», что у нее мало текста, что ей вообще нечего играть.

«Ваша большая сцена с Эрнани», – возражает Гюго. «Его большая, не моя, – говорит м-ль Марс. – У него в этой сцене 60 строчек, а у меня 6. Ну, может, 6 с половиной, а какие? “Что вы сказали?”, “Ну, вы же обещали мне!” Что мне там играть? А в четвертой сцене, как она там начинается... Когда я беру ларец, свадебный подарок... У него три огромных куска. А я что говорю? Я говорю: “Друг!” Я говорю: “Неблагодарный!” И я говорю: “Боже мой!” Это не трагедия, а икота». «Вы собираетесь работать? Да или нет?» – с раздражением спрашивает Гюго. «Работать? Вы хотите сказать спать? Собираюсь!» – отвечает насмешливо актриса.



Многоопытный директор театра «Комеди Франсэз» барон Тэйлор говорит Гюго, что пьеса принята к постановке, нападок на монархию нет, король написан превосходно, но стиль вызывает возмущение. «Ваша манера выслушивать стихи, ломать их, приближать к прозе...». «Но стих должен быть свободен... Нельзя писать, как Корнель», – запальчиво возражает Гюго. «Застывшие мозги, которых вокруг нас полно, скажут сами знаете что, – отвечает директор театра. – Театр достиг своей высшей точки в XVII веке. Зачем менять?»

Текст пьесы подвергается постоянному воздействию и изменению. Его переиначивают, видоизменяют и кромсают. «Враги уже напали!.. Естественно они подогревают страсти, намеренно искажают стихи, высмеивают сцены!» Это Шарль Сент-Бёв, который приносит готовящимся к сражению друзьям Гюго газеты со статьями, в которых «Эрнани похоронен еще до премьеры»

ры». Истерзанный постоянными нападками цензуры, автор говорит своим соратникам: «Ненавижу цензуру! Цензура это худшее, что может обрушиться на нацию. Она парализует слова, а значит, и мысли. Нация, которая не мыслит, иссушается и умирает». Цензура постоянно требует что-то убрать из текста пьесы, что-то изменить. Мадемуазель Марс на репетиции сначала требует автора увеличить объем текста своей героини донны Соль, потом просит автора заменить слово «лев» на что-нибудь другое, потому что, если она обратится так к своему партнеру, это вызовет в зале смех. «Вы издеваетесь надо мной!» – возмущается гордый и самолюбивый Виктор Гюго. И жалуется своему другу Александру Дюма, наблюдающему за репетицией: «Мне все время приходится корезить пьесу, урезать тут и там. С одной стороны, цензоры, с другой, актеры... Скоро я сам ее не узнаю!»

Вся эта рефлексия по поводу литературного текста организует активность персонажей, которые живут на экране постольку, поскольку как-то реагируют на написанный текст. Слушатели на публичном чтении плачут и аплодируют, актриса восхищается, но смеется, друзья защищают, барон Тейлор сомневается, цензура неистовствует, ранимый, гордый автор пламенно защищает



свое дитя... Эти мгновения жизни порождены литературой и ею наполнены. Если бы не было произведения, не было бы и россыпи реакций на него, не было бы всего этого напряженного драматизма чисто телесных действий и движений, которые разворачиваются вокруг текста. Образность литературного произведения порождает ранее не существовавшие

формы жизни и становится единственным условием их существования.

Театрализация кинематографической реальности осуществляется в фильме многообразно. Кроме попыток воссоздать **безусловность театрального времени**, можно отметить симметричную попытку воссоздать **условность театрального пространства**. Прежде всего, наблюдается тяготение к интерьерно-павильонной съемке. Уличных сцен и пейзажей в фильме почти нет. Зритель постоянно находится в интерьере: то кабинет короля, то квартира Гюго, то кулуары и зал театра. Когда кинематографическое действие разворачивается в ограниченном стенами пространстве, в «коробке» сцены, это всегда отмечено ощутимой тенденцией к единству места, одному из трех единств театра классицизма. Интерьерность сразу все происходящее делает чуть более искусственным, чуть более «не как в жизни».

Это «не как в жизни» сказывается и в актерской игре. Уже давно замечено, что театральный актер и актер кино существуют в совершенно разных системах координат, и способы существования на сцене и в кадре под-

чиняются абсолютно разным эстетическим закономерностям¹. В рассматриваемом фильме игра актеров, на наш взгляд, представляет интересный случай совмещения двух разных эстетик – кинематографической и театральной, синтез различных техник актерской игры.

Киноаппарат когда-то настолько приблизился к актеру, что освободил его от необходимости играть чрезмерно. Киноактера всегда подстерегает опасность крупного плана. В любой момент его лицо может приблизиться к зрителю – и на нем будет видна малейшая черточка. Там, где камера фиксирует едва заметное дрожание век и легкое напряжение мышц, уже нет необходимости играть преувеличенно. Театральный актер всегда выражает свои эмоции крупно, его мимика часто бывает утрированной, жесты резкими, а голос громким, потому что его должны видеть и слышать зрители в самых дальних рядах. Киноактер, напротив, должен играть слегка, на уровне полутонов и намеков, потому что малейший нажим уже будет выглядеть как карикатура, как гротеск. «Хорошо выученный кинематографический актер сообразует свои усилия, свою систему работы с тем, как видит его камера, и не всегда работает одинаково, а все зависит от того, в движении или в статике, в панораме или в неподвижном плане, на общем плане или на среднем, на поясном или на крупном он работает. В каждом отдельном случае, в пределах данного кадра решая свою задачу, кинематографический актер работает так, чтобы зритель не почувствовал в нем актерства, специальной игры», – пишет М. Ромм².

Вторжение театральной реальности в кинореальность усложняет и задачу киноактеров. Обостряется то противоречие, которое изначально заложено в самой структуре игры киноактера. С одной стороны, «неотменимая модальность зримого», которая отличает кинематограф как искусство, требует от актера максимальной естественности, максимального совпадения с самим собой. А «с другой – история киноигры проявляет гораздо большую, чем в современном театре, зависимость от штампа, маски, условного амплуа и сложных систем типовых жестов. Не случайно киноактер, через голову современной ему “высокой” театральной традиции, обратился к многовековой культуре условного поведения на сцене: к клоунаде, традиции *commedia dell’arte*, кукольного театра»³.

В «костюмном» фильме этот «ген» кинематографа, его связь с теми театральными формами, в которых преобладают масочность и условность сценического поведения, проступает особенно наглядно.

В костюмном фильме киноактер оказывается вписанным в предельно условную, искусственно созданную среду, в «интерьер» павильона, воспроизводящего иную, уже навсегда ушедшую социокультурную реальность. Он

¹ См. об этом: *Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. С. 112–122; *Ромм М.* Беседы о кинорежиссуре / Сост. и ред. Н.Б. Кузьмина, Г.Б. Марьямов, Л.П. Погожева. М., 1975. С. 244–245; *Агафонова Н.А.* Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск, 2008. С. 97–98.

² *Ромм М.* Беседы о кинорежиссуре / Сост. и ред. Н.Б. Кузьмина, Г.Б. Марьямов, Л.П. Погожева. М., 1975. С. 244.

³ *Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. С. 118.

должен обитать в «интерьерах», в которых уже никто не живет, и рядиться в одежды, в которых уже никто не ходит. При таких «правилах игры», кого бы актер ни изображал, он изображает прежде всего человека иной эпохи, что уже способствует некоторой театрализации. Костюмное существование удваивает условность, потому что теперь соотношение «актер – персонаж» отягощается третьим элементом – «актер – человек иной эпохи – персонаж». А в нашем случае оказывается распространенной и эта схема, потому что в тех эпизодах фильма, где воспроизведены фрагменты из театрального спектакля, актер играет не просто человека иной эпохи, но актера, а значит, снова повышается мера условности.

В костюмном фильме актер уже не может играть как киноактер, не может быть просто органичным и естественным. В силу самой необходимости существовать в исторических, а не современных декорациях и формах бытования киноактер перенимает сценические формы поведения, свойственные театральному актеру. Он просто в силу физической зависимости от внешней оболочки начинает играть чуть более рельефно, «театрально», чуть больше



«представляет», чуть больше становится в «позы». Показательно, что важность костюмов в фильме проговаривается особо. Теофиль Готье, молодой поэт, пламенный почитатель таланта Гюго, сражающийся в стане защитников «Эрнани», перед премьерой просит портного сшить ему вишневым жилет (в истории – розовый камзол) и зеленые панталоны, чтобы бросить вызов литературным про-

тивникам своего кумира.

Костюм и грим видоизменяют внешний рисунок поведения актера. Костюм налагает определенные ограничения на актера, по-новому организует его пластику, подсказывает ему иные способы самопрезентации. Король Карл X в сцене аудиенции сидит в таком пышном напудренном парике с бакенбардами и таком внушительном мундире с эполетами и голубой перевязью, что это просто принуждает его к величавой монументальности и неподвижности, и, беседуя с Гюго, он больше похож на собственный гипсовый бюст, а не на живого человека. В таком парике сложно скакать и размахивать руками, сложно быть оживленным и подвижным. Король монументален, и лишь пронизывающий насквозь взгляд живых, беспокойных глаз выдает внутреннюю жизнь этого «монумента».

Эстетика костюма самым зримым образом «лепит», ваяет образ актера, видоизменяет очертания его тела, и это вполне закономерно. Такая физическая зависимость актера от внешней материально-бытовой оболочки (интерьер, костюм, грим, предметы обихода) глубоко оправдана самой природой этого

искусства. Актер является своим собственным материалом, он отдан самому себе и творит образ из самого себя. Его организм – это единственный материал, которым он обладает и который он должен претворить в нечто новое, «он единственный является не только создателем, но и плотью для творимого шедевра; актер отдает ему в эту высочайшую минуту божественного творения не только свою эрудицию, талант, мастерство (как это есть у мастеров иных искусств), но и собственную плоть. И тут возникает абсолютно новое единство актера и творимого им образа – единство на уровне физиологии»¹.

Костюм и, шире, материально-бытовая среда, в которую погружен актер, самым ощутимым образом действует на его органы чувств и вызывает у него определенные реакции. Надевая на себя костюм, актер примеряет ту или иную психофизиологическую форму. Те ощущения, которые вызывает в нем эта оболочка, продлевающая его тело, придающая ему новую пластику, помогают ему вообразить себе жизнь того персонажа, который он должен воплотить, и подсказывают формы этого воплощения.

Осмелимся предположить, что во взаимоотношениях актера с материальной оболочкой и с костюмом как ее частным проявлением работает тот же механизм, что в работе актера над ролью. Для психологии творчества актера крайне важным положением является связь движения и эмоциональных реакций. Если мы искусственно вызовем те или другие внешние выражения чувства, не замедлит явиться и само чувство.

Хмурия лоб и сжимаемая кулаки, мы усиливаем наш гнев так же, как, повторяя припадку рыданий, мы еще больше погружаем себя в нашу горе. Работа моторно-двигательной системы способствует возбуждению определенных эмоций. Костюм, являясь своего рода продолжением человеческого тела, провоцирует актера на те или иные физические действия, и это помогает ему вызывать в себе ту или иную эмоцию.



Заявив поэту, что именно она собирается играть роль донны Соль, мадемуазель Марс фантазирует на тему того, какой на ней будет костюм на сцене: «Платья должны быть роскошными. Я покажу тебе эскизы шляп! Обожаю испанскую моду». Пышное платье с декольте вынуждает ее ходить плавно, грациозной кошачьей походкой, а тюрбан с пером на голове и грим как бы поддерживают ее жеманство и капризные ужимки. Она выступает медленно и грациозно, как бы осознавая пышность своей юбки и глубину декольте. Актриса демонстрирует себя, она себя предъясвляет, навязывает, требует любви к себе. В том, как она гордо запрокидывает голову и прищуривает глаза, разговаривая с собеседником, чувствуется заносчивая, вызывающая манерность. Это актриса, играющая актрису.

¹ Бутенко Э. Сценическое перевоплощение. Теория и практика. М., 2007. С. 5.

Как мы уже сказали, киноактера всегда подстерегает крупный план. Беспощадная кинокамера высвечивает те детали облика мадемуазель Марс, которые, наверняка, укрылись бы от зрителя, сидящего в партере. Ее лицо вступает в контраст с некрасивой дряблой шеей – шеей женщины в годах. Раздраженный ее нападками, Гюго говорит: «Я возьму актрису помоложе». Играя на сцене роль доньи Соль, мадемуазель Марс сможет обмануть зрителя, сидящего в зале, но она не сможет обмануть нас, зрителей, которые видят ее на экране.



Камера безжалостно высвечивает то, что она хотела бы скрыть под маской роли, – ее возраст, так как «киноаппарат фиксирует то, что не выставлено напоказ, но тем не менее очевидно»¹.

Как видим, тетрализованная кинореальность все-таки остается кинореальностью, предоставляющей зрителю совершенно иные возможности. В театре зритель всегда находится вне игрового пространства. Даже в том случае, если то или иное театральное направление отказывается от четвертой стены, она пусть незримо, но присутствует между зрителем и сценой. Кино с самого начала своего существования продемонстрировало способность создавать у зрителя «эффект присутствия». Кино вбирает, втягивает зрителя в действие, направляя его взгляд, позволяя увидеть какую-то деталь происходящего из головокружительной близости, позволяя увидеть что-то глазами одного из действующих лиц. С одной стороны, зритель здесь тоже *вненаходим*, потому что мир, который он видит, разворачивается в зазеркалье экрана, так же, как в театре этот мир вписан в четырехугольник сцены. С другой стороны, кинематограф преодолевает эту *вненаходимость*, и когда театральное представление, как в рассматриваемом нами фильме, становится частью кинематографической реальности, то *вненаходимость* зрителя все-таки обогащается и усложняется теми возможностями, которые ему предоставляет киноаппарат.

Когда мы, как будто пораженные внезапным прозрением, видим дряблую шею актрисы, изображающей молодую красавицу, мы видим ее, возможно, так, как ее видит пререкающийся с ней во время репетиции и раздраженный ее насмешками автор пьесы. Оставаясь в пределах своей позиции стороннего наблюдателя, зритель тем не менее оказывается как-то странно вовлечен в эту кинематографическую реальность. Его закручивает вихрь непрерывного движения, потому что в кино постоянно происходит что-то, даже если ничего не происходит. Осуществляя вихреобразное движение кадров, планов, ракурсов, камера смакует **плотность мира**, предлагая нам заглянуть в самые потаенные складки самой реальности. Нас постоянно завораживают всевозможные авантюры видимостей, сама игра зрительных впечатлений.

¹ Балаш Б. Дух фильмы. М., 1935. С. 23.

Здесь поражает всё. То, что кадрирование рассекает реальность на части, показывая то один фрагмент жизни, то другой. То, что крупный план ослепительно выхватывает из цепи событий такую уникальную обезоруживающую достоверность, как подлинный мир смыслов, таящийся в каждом человеческом лице, и женщина, издали кажущаяся молодой, вблизи выглядит старой. То, что объемные предметы, будучи снятыми на пленку, оказываются двухмерными. То, что неожиданный ракурс искажает человеческие фигуры, и человек, снятый снизу, выглядит гигантом. То, что, благодаря вездесущей камере, мы можем нырнуть в людской водоворот и, потонув в кружении лиц, рук, плеч, ног, вместе с бушующей толпой взлететь по лестнице. Всё это авантюры зримости, и они завораживают настолько, что любая даже самая банальная история, рассказанная в кино, превращается в поэму зрительных экстазов.

Наверно, именно поэтому никакой литературный пересказ скандала, разразившегося на премьере пьесы, не передал бы нам саму энергетику этого скандала так ощутимо, как это сделало кино. Литература имеет дело только со словами, ее «материал – это не подлинный объект, воспринимаемый органами чувств, а лишь наименование этого объекта»¹. «Физическое действие на экране действует куда сильнее, чем в книге: в первом случае я вижу, во втором воображаю»².

Жизнь страстей, вызванных художественным текстом, показана в фильме фактично, физиологично. И потому она оглушительна. Мы уже отмечали, что художественный текст, продукт воображения, парадоксальным образом вызывает к жизни те формы активности, которых без него не было бы. В тех сценах фильма, которые рисуют события, предшествовавшие премьере пьесы, и саму премьеру, этот процесс **моделирования реальности, осуществляемой воображением**, достигает апогея. Художественное слово романтизма пропущено через телесность болезненно и страстно переживающих это слово людей. Слово становится плотью, обретает вещественность, материальность конкретных обстоятельств, стихии жизненных волнений, в которую погружены персонажи. «Все предметы литературного интерьера и экстерьера описываются обозначающими их словами, а в кино они показываются, представляются материально – сразу со своими физическими параметрами, воздействующими на органы чувств человека. Уже поэтому они обозначают материально-конкретное, а не обобщенно-абстрактное, как в языке литературы»³.

Телесно тревожась, телесно устремляясь, телесно вдохновляясь и телесно сражаясь за то, что вообразил поэт, создавая водоворот телодвижений вокруг мнимости, вымысла, грезы, мечты, персонажи фильма делают то, что делает кинематограф, экранизирующий смыслы как текста, так и метатек-

¹ Арнхейм Р. Кино как искусство. М., 1960. С. 163.

² Мильдон В. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. М., 2007. С. 47.

³ Арутюнян С.М. Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств: Дисс. ...канд. филос. наук. М., 2003. С. 128.

ста: облакает пульсирующей и содрогающейся в пароксизмах страсти плотью то, чего на самом деле нет.

Противники пьесы пытаются сорвать спектакль. Это страшный сон любого автора, режиссера и актера, что зрители освистают пьесу. Здесь дурной сон почти становится реальностью. В конце концов «железный эскадрон» сподвижников Гюго яростно отобьет все атаки и обеспечит пьесе триумф. Но пока продолжается спектакль, нам то и дело кажется, что четвертая стена не просто слегка пошатнулась, а вот-вот будет грубо проломлена бесцеремонным



зрителем. Сценическая иллюзия хрупка и невесома. Необходимое условие ее поддержания – согласие каждого из двух миров играть свою роль. Актеры должны быть актерами, т. е. изображать людей, которыми они, на самом деле, не являются. А зрители должны быть зрителями, т. е. делать вид, что они верят, что расхаживающие по сцене и что-то говорящие

люди – это короли, полководцы, аристократы, разбойники, монахи и т. д. Если участники игры отказываются от своих ролей, то начинается суматоха внезапно перемешавшихся элементов реального мира и видимостей, фактов и вымыслов... В результате сценическая иллюзия то и дело разрушается – и происходит опасное приближение к той грани, когда сцена и зрительный зал смешаются в какой-то непотребной оргии всеобщего безумия, и произойдет возвращение театра к его ритуальной основе – дионисийским мистериям и карнавалу. Огни рампы перестанут отделять реальность от сна, правду от вымысла, настоящее от мнимого, и всё смешается, всё сольется в круговороте плотского естества, – в неразличимости лиц, в оргиазме страстей.

На премьере «Эрнани», как она показана в фильме Ж.-Д. Верега, происходит настоящее сражение, доходящее до физического столкновения противников. Вспомним, что драка и членовредительство – необходимые элементы карнавального праздника, когда в лихой свистопляске меняются местами «верх» и «низ», «голова» и «зад». Когда зрители могут выбегать из зала во время представления, могут кричать, топтать, ругаться, кидать на сцену разные предметы, – это отголоски тех времен, когда театр был площадным, балаганным зрелищем.

Эта десакрализация театрального искусства отчетливо обозначена в сценах, предшествующих премьере. Толпа веселых сторонников Гюго, заполняющая зал за семь часов до начала спектакля, – это карнавальная толпа. Есть все элементы, отличающие карнавальное действо: элемент ряжености (вишнево-красный жилет молодого Теофиля Готье, красные петушиные гребни на головах молодых людей), пустой зал («собор, ждущий нового бога»), который вдруг взрывается от необузданного веселья, песен и плясок; разгул,

являющийся неотъемлемой частью карнавала (эпизод, когда красотка с большим бюстом позирует художнику и он рисует ее с обнаженной грудью, что вызывает у нее бурю негодования, и она бежит вдогонку за каким-то гулякой, выхватившим этот рисунок, и кричит: «Отдайте мою грудь!»).

«Что это за толпа ряженных? – в изумлении и страхе говорит важный седовласый господин, один из робко пробирающихся в зал представителей враждебной партии «яйцеголовых». – Выпустили сумасшедших из Шарантона?» «Или еще хуже – карнавал? – откликается второй седовласый господин. – Карнавал?»

Магическое слово произнесено. Названо по имени то, что происходит в этом партере, в котором будет разыгрываться *свой* спектакль.

«Здесь воняет чесноком, – доносится с другого места в зале. – Пахнет сардельками с чесноком». И это замечание старого брюзги воскрешает под



сводами храма искусства ярмарочно-балаганные образы рыночной площади, которая здесь улюлюкает, кудахчет, подзывает, награждает ругательствами и издевками.

С первого мгновения своего появления на сцене актер взывает к зрительному залу, вступает в воинственный диалог с ним, требует от зрителей уверовать в неподдельность создаваемого

им призрачного мира. В ашем случае от зрителя требуют, чтобы он поверил в новую эстетику, принял ее, полюбил ее. А зритель сопротивляется. И тем, что и воинственный напор актеров, в прямом смысле идущих на сцену, как на бой, и не менее воинственное сопротивление зрителей предъявлены нам с ошеломляющей, обезоруживающей всамделишностью, а вовсе не понарошку, мы обязаны **модальности зримого**, которой в такой степени обладает лишь кино.

Воскресает и смутно шевелится уходящее в толщу земли корневище театра, его древняя природа, его магически-обрядовые пласты, залегающие в самых глубинах народного сознания. Кинокамера раскавычивает метафоры, и скромно таящиеся в промежутке между любой сценой и любым зрительным залом негласные договоренности и скрытые закономерности кино вытаскивает на свет и вскрывает со звоном и треском. Как нормальное человеческое сознание настолько привыкло к пространству и времени, что уже не замечает их, так магически-ритуальная природа театра настолько фундаментальна, что, сидя в зале, мы уже не за-



думываемся о тех абсолютно магических действиях, в которые оказываемся вовлеченными.

Видя, до какого ужаса может довести потеря контакта между актером и зрителем, мы понимаем, насколько смыслообразующим, насколько магичным является этот контакт. На каком-то ином уровне эта профанация сакрального только подчеркивает, что сакральное – сакрально.

Романтизм вообще любит пьянящий дионисийский оргиазм. Любит взрывать мраморную безупречность аполлонических форм экстатическим бурлением красок. Поэтому буйные мазки Делакруа (входившего в круг Гюго и активно его поддерживавшего) сменяют скульптурность форм и четкую линейность Энгра. Поэтому на смену категории «прекрасное» приходит категория «живописное». Романтизм неслыханно расширяет пространство



эстетического, и эстетизируются мертвые ослы и гильотинированные женщины – объекты, которые раньше казались не эстетизируемыми.

Разгул страстей, показанный в фильме, немислим для классицистической пьесы. Но романтическое сознание жаждет нечеловеческих страстей, и, поскольку здесь

расшатывается граница между иллюзорным и реальным, страсти, переполняющие романтическую пьесу, выплескиваются в зрительный зал и «заражают» зрителей. Они сами начинают вести себя, как актеры на сцене, – начинают существовать по тем же законам. В зале разыгрывается параллельный спектакль со своими персонажами и своей коллизией. Происходит своеобразное распространение «вируса» романтизма. Даже театральные консерваторы, сами того не осознавая, погружаются в это буйство и ведут себя, как персонажи романтической пьесы, которую им показывают на сцене актеры, хотя именно с этой пьесой они и борются.

Романтический театр совершил революцию сразу в нескольких направлениях. Он превратил безжизненных кукол классицистических пьес в живых людей. Он показал этих живых людей – как комок нервов, как сгусток эмоций, как всполохи страстей. Он заставил этих людей говорить живым, сегодняшним языком – и говорить о злободневном. Бесконечно оторванная от жизни, вторичная, книжная, дворцово-этикетная риторика классицистических пьес взрывается изнутри живым, гро-



могласным, вопиющим словом. Революционные бури эпохи, еще обгащенной кровавыми отсветами недавних битв, врываются в театральные залы, и в нем – еще чуть-чуть – и уже будут возводить баррикады. Обветшалые условности



театра вчерашнего дня рассыплются под смелым натиском театра нового, сегодняшнего...

«Экранизацию следует считать успешной, когда средствами кино удалось выразить невыразимое средствами слова, поскольку же у кино свои средства, можно ожидать, что на экране в литературном произведении откроется нечто, о чем не догадывались при чтении, что могло не приходиться на ум даже самому автору»¹.

Так выявляется смысл третьего из обозначенных нами в начале разговора соотношений: кино – литература. Театрализация становится тем инструментом, с помощью которого кино «вычитывает» глубинные смысловые пласты литературного текста. Можно говорить о том, что кино делает эти тайные смыслы наглядными, переводит их из модальности воображаемого в модальность зримого, экранизирует историю осмысления художественного произведения. Сама возможность такого глубокого и вдумчивого исследования литературы через кинематограф позволяет думать, что успешная экранизация литературы все же возможна, – так же как возможна экранизация размышлений о литературе.

ЛИТЕРАТУРА

- Агафонова Н.А.* Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск, 2008.
- Аристарко Г.* История теорий кино. М., 1966.
- Арнхейм Р.* Кино как искусство. М., 1960.
- Арутюнян С.М.* Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств: Дисс. ... канд. филос. наук. М., 2003.
- Балаш Б.* Дух фильма. М., 1935.
- Бутенко Э.* Сценическое перевоплощение. Теория и практика. М., 2007.
- Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.
- Мильдон В.* Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. М., 2007.
- Моруа А.* Олимпио, или Жизнь Виктора Гюго. <http://fb2gratis.com/read/293197/12>
- Пудовкин В.* Избр. статьи. М., 1955.
- Ромм М.* Беседы о кинорежиссуре / Сост. и ред. Н.Б. Кузьмина, Г.Б. Марьямов, Л.П. Погожева. М., 1975.
- Эйзенштейн С.М.* Избр. соч.: В 6 т. М., 1964–1971.

¹ Мильдон В. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. М., 2007, С. 47.

Сведения об авторе:
Лейла Кемаловна Байрамкулова,
канд. филол. наук
доцент
кафедра иностранных языков
Международный гуманитарно-лингвистический институт (Москва)

Leyla K. Bayramkulova,
PhD
Docent
Department of Foreign Languages
International Institute for Humanities and Linguistics (Moscow)
leykb@mail.ru