

Н.Б. Агапова

**Театр движущихся картин
в фильмах Питера Гринуэя «Книги Просперо»
и Дерекка Джармэна «Буря»**

Аннотация: Две радикальные киноадаптации «Бури» У. Шекспира британских режиссеров Д. Джармэна и П. Гринуэя объединены равноуровневым использованием картины в качестве элемента кинотекста. Этот элемент в обоих фильмах занимает особую нишу, не являясь ни художественным образом, ни элементом структуры, ни знаком в классическом понимании Ф. де Соссюра. Более подходящим инструментом для его осмысления оказывается термин, использовавшийся в театральной теории начала XX в., – «иероглиф».

Ключевые слова: классика, киноадаптация, театр, картина, иероглиф

Abstract: Abstract: Two radical film adaptations of W. Shakespeare's *The Tempest* by D. Jarman and P. Greenaway use tableau as the element of their film texts. This element is of special nature in both films, not being part of their figurative languages or part of their structure or a sign as understood by F. de Saussure. A more convenient instrument of analysis is «hieroglyph», the term that was used in the theory of theater at the beginning of the 20th century.

Key words: classics, cinema adaptation, theater, tableau, hieroglyph

Между языком кино и театра есть технически обусловленные различия, но и внутри каждого из этих видов искусства можно выделить ряд тенденций в способах взаимодействия со зрителем, которые отчетливо противопоставлены друг другу. Иногда эти тенденции легче обозначить и осмыслить, сопоставляя кино с театром, а не разделяя их. Р. Барт в статье «Дидро, Брехт, Эйзенштейн» ставит рядом эпический театр Брехта и кинематограф Эйзенштейна, видя в них нечто общее. В качестве теоретической предпосылки он использует тезис Дидро о том, что всякое произведение искусства – это картина. Барт замечает, что спектакли Брехта и фильмы Эйзенштейна объединяются неким общим принципом: в обоих случаях произведения представ-

ляют собой как бы механическую сумму элементов, каждый из которых несет в себе абсолютный смысл. Он не переносится на все произведение в целом, но остается заключенным внутри одного отдельного отрезка (будь то кадр, план в фильме, жест актера или сцена в спектакле). Речь идет о некоем едином эстетическом принципе, который может быть реализован в совершенно разных искусствах.

Нужно отметить, что Брехт и Эйзенштейн исходят из противоположных предпосылок в создании произведения искусства. Брехт придает происходящему на сцене свойства «картины», чтобы избежать суггестивного воздействия на зрителя. В своих теоретических размышлениях он часто апеллирует к восточным принципам пластической игры. Такая игра обращается к интеллекту и культурной памяти зрителя, а не к его чувствам. С помощью набора условных знаков актеры выстраивают со зрителями особый тип отношений. Пространство, которое ими создается, по сути, оказывается картиной: оно не вовлекает – оно показывает. «Движущиеся картины» Эйзенштейна, напротив, создаются для погружения зрителя в иллюзию реальности, сконструированной режиссером. Это конструирование осуществляется как внутри одного кадра и плана, так и на межкадровом уровне (средствами монтажа). Особенно интересно, что, при полярности изначальных импульсов, фильмы Эйзенштейна и спектакли Брехта, оказывается, можно объединить на основании общего принципа. Учитывая также и то, что речь здесь идет о таких принципиально отличающихся по своему инструментарию формах искусства, как театр и кино, можно сделать вывод, что этот принцип относится к самым общим когнитивным особенностям человеческого восприятия.

Тезис Барта (и Дидро) о произведении искусства как картине интересным образом преломляется в двух киноадаптациях «Бури» У. Шекспира: «Буре» Д. Джармэна (*The Tempest; by William Shakespeare, as seen through the eyes of Derek Jarman*, 1980) и «Книгах Просперо» П. Гринуэя (*Prospero's books*, 1991). Эти две радикальные киноадаптации на поверхности объединены несколькими общими чертами: «коллажирование» (перестановка эпизодов), купирование текста оригинала и замена волшебного острова на дом. Но в этих двух фильмах есть и более глубокое общее основание, которое важно соотносить с наблюдением Р. Барта. В обоих фильмах на разных уровнях, начиная от кадра и заканчивая особенностями образного языка в целом, режиссеры отсылают нас к картине.

Говоря об этой пьесе Шекспира, следует упомянуть о том, что метафора картины используется в самом тексте. В один из кульминационных моментов «Бури» (сцене исчезающего обеда) пораженные пленники мага сравнивают духов острова с «ожившим полотном». Именно этот фрагмент текста станет отправной точкой нашего анализа и позволит обозначить роль картины в обоих фильмах.

В фильме Джармэна эта сцена оказывается «сцепленной» с предваряющим ее эпизодом посредством образа «оживающего полотна». Сначала мы

видим испуганных духами Калибана, Тринкуло и Стефано, которые замирают в нарочито искусственных позах. Их неподвижные фигуры в сочетании с экспрессивной композицией кадра и мрачным декоративным антуражем (трюмо на заднем плане, призрачный белый манекен, обрамленная венком маска) вызывают ассоциацию с живописным полотном.



Ил. 1

В следующей сцене «полотно» оживает, но выражается это необычным способом. Существенную роль в эпизоде играет аллюзия на картину Д. Веласкеса «Менины». Неожиданно орудием мести, помимо Ариэля, становятся две карлицы, как будто сошедшие с этого классического полотна (см. ил. 2).

Если, изучая фильм Джармэна, мы можем с большой долей уверенности говорить о генетической связи образа картины с текстом пьесы, то в случае «Книг Просперо» Гринуэя сделать это намного труднее: этот фильм буквально говорит с нами на языке разрозненных изображений различного формата, живописных и других аллюзий, взаимосвязь которых не так просто уловить. Тем не менее, как и в случае с «Бурей» Джармэна, и здесь эпизод наказания неаполитанцев в каком-то смысле оказывается в центре внимания.

В фильме Гринуэя выстраивается сложная система классификации изображений, которая несет важную смысловую нагрузку. В сцене наказания на экране оказывается живая картина, изображающая гибель Фердинанда (см. ил. 3). Это плод воображения короля Алонзо, переживающего момент наи-



Ил. 2

высшего отчаяния и одновременно очищения, избавляясь от чувства вины перед Просперо.

Заметим, что и во всей остальной ленте такие «живые» картины соотносятся именно с точками наибольшего эмоционального напряжения, пережи-



Ил. 3

ваемого разными персонажами. Но помимо живых картин здесь есть и другие виды полотен. В пространство некоторых из них зритель попадает через обрамленные пышными барочными рамами зеркала (назовем их зеркальными картинами). Некоторые представлены в качестве дополнительных экранов, накладывающихся на основное изображение.



Ил. 4

Дополнительный экран является как бы следующей ступенью к самостоятельности изображения в сравнении с зеркальной картиной. Раз отразившись в зеркале Просперо, картина обретает «независимость» и появляется на отдельном экране. Мы видим это на примере первого «полотна» с неаполитанцами (см. ил. 4), которое, едва появившись, мгновенно трансформируется в отдельный экран (см. ил. 5).



Ил. 5

Если говорить об аллюзиях, почти каждый кадр фильма представляет собой отсылку к тому или иному произведению искусства. Среди них «Святой Иероним в своей келье» Антонелло де Мессины, «Рождение Венеры» Боттичелли, лестница Флорентийской библиотеки Микеланджело, испанская Пьета и многие другие.

В интерпретации Р. Барта картина – это нечто вроде минимальной единицы смыслообразования. Таковой она предстает в фильмах Джармэна и Гринюэя, экстенсивно обращающихся к образу живописного полотна. И если изначально картина задумывалась как пластическая реализация метафоры из текста «Бури», то она явно вышла за эти пределы, оказав влияние и на структуру фильма. Картина в фильме Джармэна одновременно является и красивой пластической метафорой, основанной на тексте «Бури», и чисто служебным средством, помогающим связать между собой два эпизода. Дополнительный экран в «Книгах Просперо» – это, прежде всего, просто эффектное визуальное решение, которое используется режиссером при создании фильма. И в то же время мы не можем не заметить связи мира бесплотных духов с виртуальным пространством экрана или того, что эта плоская «картинка» не просто пассивно накладывается на главное изображение, а разными способами пытается с ним взаимодействовать. Смыслы, которые при этом возникают, рождаются из самой формы экрана и исчезают вместе с ним. Мы словно наблюдаем за процессом их творения, как будто присутствуем при тонкой постмодернистской игре, которую ведет режиссер.

Таким образом, картина в обоих фильмах не является ни формой, ни содержанием, ни двоичной сущностью, объединяющей их (семиотика Соссюра, на наш взгляд, не проясняет специфику феномена «картины»). Она «застывает» где-то между этими двумя полюсами, представляясь нам неким парадоксальным сплавом «означающего» и «означаемого», формой, способной осознавать саму себя. Понятие, которое соотносится с такой специфической единицей текста, – «иероглиф». В театральную теорию его ввел французский режиссер-экспериментатор первой половины XX в. А. Арто.

Нужно начать с того, что понятие иероглифа в рамках представленной Арто теории сохраняет тесную связь со словом *иероглиф* в его непосредственном значении (как единица письма). Этот термин рождается из восхищения Арто традициями восточного театра, который до начала XX в. стоял в стороне от западной традиции. Иероглиф – это прежде всего часть того идеального пластического театра, который, как мечтал Арто, должен полностью вытеснить западный театр с его культом слова. Мы можем выделить несколько принципиально важных черт, свойственных этому знаку.

Во-первых, как уже было показано на примере картин в двух киноадаптациях шекспировской «Бури», иероглиф характеризуется труднообъяснимой – с точки зрения дуалистической западной логики – цельностью планов *выражения* и *содержания*. Во-вторых, предмет-иероглиф, или образ-иероглиф, обыкновенно выражает какое-то более или менее абстрактное понятие. Арто приводит пример из балийского театра, где ночь изображается

в виде птицы, сидящей на дереве, которая закрыла один глаз и начинает закрывать второй. Как мы видим из этого примера, он одновременно и прост и сложен: понятно, почему птица с одним закрывающимся глазом и другим закрытым выражает переход к ночи, но интересно, что в простой сценической декорации находится средство для передачи процессуальности.

Другой пример образа-иероглифа Арто берет из кинокомедии братьев Маркс. Мужчина, считающий, что он обнимает женщину, на самом деле сжимает в руках корову, и та мычит. Арто говорит о том, что такая трансформация пространства, – поэзия пространства, как он ее называет, – характерна, скорее, для кино, чем для театра. Технически в кино ее осуществить намного проще, но он мечтает о театре, который будет разговаривать такими же образами-иероглифами. Примеры работы с подобными образами или персонажами-иероглифами в театре можно найти в спектаклях П. Брука («Марат / Сад»), Л. Ронкони («Неистовый Роланд»). Интересно отметить, что обе постановки легли в основу фильмов. В кино образы-иероглифы использует чилийский режиссер А. Ходоровски. Например, в фильме «Священная гора» персонажи «иероглифизуются», превращаясь в манекены.



Ил. 6



Ил. 7

Джармэн в «Буре» стремится разговаривать со зрителем с помощью таких иероглифов, которые иногда обнаруживаются на неожиданных уровнях киноповествования. В ряде ключевых взаимосвязанных друг с другом эпизодов режиссер разговаривает с нами посредством повторяющегося в пространстве кадра графического иероглифа. Этот иероглиф представляет собой V-образный знак, который состоит из нескольких сценах из фигур персонажей. С этим знаком соотносятся два важных для пьесы мотива: мотив предательства и мотив желанной, но мнимой свободы. С темой предательства этот V-образный знак связывается через другую фигуру похожей формы – U-образное окончание посоха Просперо (в символике фильма этот знак отсылает нас к образу луны, а луна в пьесе связана с темой предательства). Задумавший предать Просперо Калибан, скрываясь от Стефано и Тринкуло, которых он принимает за духов, не прячется под тряпьем, как в пьесе, но просто падает на песок. Его одинокая фигура составляет пока только как бы

половину знака, ведь для того, чтобы попытаться отнять жизнь у Просперо, ему понадобятся сообщники (см. ил. 6). Сравним этот визуальный образ с тем, как располагаются на берегу король Алонзо и Гонзало. Их предательство – свершившийся факт, поэтому фигура сложилась целиком (см. ил. 7).

С темой свободы этот иероглиф соотносится с помощью условного графического обозначения птицы, которое актуализируется персонажами в тех же эпизодах фильма. В одном из кадров троица заговорщиков бежит по морскому побережью, раскинув руки в стороны, что ассоциируется с птицей.

Таким образом, иероглифом может стать любой элемент спектакля. Вот перечень того, что Арто приводит в качестве примеров: музыка, танец, пластика, пантомима, мимика, жест, интонация, архитектура, освещение, декорации, нагромождения образов и движений, тайные связи предметов, пауз, криков, ритмов, актер, и, наконец, слово. Речь идет о заданной равноценности всех планов и уровней выражения в спектакле, смонтированном словно «вертикально» (вновь аналогия с идеями С. Эйзенштейна). В идеале, как мечтает Арто, такой спектакль – это особое сценическое письмо, похожее на иероглифику.

Особенно ярко *иероглифичность* (требование «вертикального монтажа» образов) проявляется в кинотексте Гринуэя, складывающемся словно бы из напластований разных средств выражения. Например, когда Просперо в первый раз вызывает Ариэля, непосредственное содержание диалога – непослушание духа и угрозы Просперо – дублируется кинотекстом сразу на нескольких уровнях, и здесь используются самые разнообразные способы означивания.

В первом кадре Ариэль появляется перед нами на дополнительном экране, который висит над водой, словно угрожая упасть в бассейн.



Ил. 8

Непослушание духа символически представлено как падение в воду. В следующем кадре эта метафора получает дальнейшее драматическое развитие в образах всего «семейства» Ариэлей (в роли духа четыре разных актера), которые исполняют акробатический этюд над бассейном. Когда гневная отповедь духу заканчивается, экран с Ариэлем исчезает, мы слышим плеск воды и понимаем, что процесс падения завершился. После этого небольшого бунта Ариэль снова становится верным слугой Просперо, а его смирение передается с помощью образа самого младшего из «семейства».



Ил. 9

Но даже смирение духа еще не финальную точку в развитии пластической метафоры падения. Когда второй по старшинству Ариэль после падением появляется в кадре, он, как циркач, балансирует на мяче, как будто учится держать равновесие, чтобы больше не падать.

Таким образом, структура фильма формируется за счет элементов, которые явно взаимосвязаны и вместе образуют иероглифы, вполне поддающиеся интерпретации, но они в то же время не перестают быть просто пластическими композициями, эстетически значимыми, без какого-либо «обязательного» дополнительного значения. То же самое касается архитектурных и живописных факсимиле, в которых разворачивается действие, живописных аллюзий, оперных пассажей Ариэля или оперного пения богинь (сцена маски), музыки Майкла Наймана, танца Калибана или духов Просперо, тщательно разработанных книг Просперо, деталей костюмов персонажей. Каждый из элементов существует, с одной стороны, «сам по себе», удовлетворяя эстетический запрос зрителя, но, с другой, в контексте фильма он «иероглифизируется» режиссером, становится частью языка, на котором говорит фильм.

Если рассматривать все названные выше свойства иероглифа как единицы художественного произведения, можно по-новому взглянуть на *картину* в составе обоих фильмов. Если мы принимаем за основу то, что иероглиф можно и нужно рассматривать не только как художественный образ, и не только как элемент структуры кинотекста, но как «вещь в себе», несущую смысл в самой своей форме, выстраивается четкая оппозиция, одинаково справедливая для обоих фильмов, – оппозиция двух видов искусства: живописи и кино. *Картина* и для Джармэна, и для Гринуэя – это абстрактный символ, но всегда символ некоего остановленного мгновения, целостного в своей завершенности и этой целостностью противопоставленного принципу движущихся картин (кино).

Симпатии обоих режиссеров целиком и полностью оказываются на стороне живописи. Не важно, что Джармэну, для того чтобы обозначить эту оппозицию, понадобилось несколько штрихов: аллюзия на известную картину и образы замирающих как статуи персонажей пьесы; а фильм Гринуэя словно целиком скроен из подобных аллюзий и символов. Отличие здесь скорее количественное, чем качественное. В результате посыл Джармэна обычно прочитывается как эмоционально-ориентированный, а Гринуэя, – скорее, как изощренно-интеллектуальный.

Картина, которая рассматривается в качестве иероглифа, отрицает иллюзионистскую природу фильма. Но нужно сказать о том, что сама *картина* аннигилируется в фильме многочисленными геометрическими образами и формами (вспомним об иероглифе «птица»), поиск которых постоянно идет в обоих кинотекстах. И здесь вспоминается последний фильм Д. Джармэна (*Blue*, 1993), в котором нет ничего кроме синего экрана и текста: не это ли закономерный итог такого поиска? Оба режиссера, хотя это может быть не очевидно на первый взгляд, особенно в случае с фильмом Гринуэя (с его богатой барочной образностью), в своих работах стремятся к максимально лаконичной форме, освобожденной от груза *означивания*; такое слияние формы и содержания характерно для практики восточного театра. Но, в отличие от восточного театра, где знак-иероглиф имеет конвенциональное, всем хорошо известное значение, их иероглифы создаются и функционируют только в пределах одного единственного кинотекста.

ЛИТЕРАТУРА

Shakespeare W. The Tempest / Ed. C. Watts. Ware: Wordsworth Editions, 2004. 125 p.

Шекспир У. Буря / Пер. М. Донского // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. / Под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. Т. 8. М.: Искусство, 1960. С. 119–212.

Арто А. Театр и его двойник. М.: Симпозиум, 2000. 440 с.

Барт Р. Дидро, Брехт, Эйзенштейн // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М.: ТПФ «Союзтеатр»; Изд-во «Гитис», 1992. 288 с.

Брехт Б. Теория эпического театра. М.: Искусство, 1965. URL: http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht5_2_1.txt (09.01.2015).

Пави П. Статьи: Антропология театральная. *Gestus* («Гест»). Знак театральный. Жест. Партитура театральная. Письмо сценическое. Семиология театральная. Театр жестокости. Театр тотальный. Тело // Словарь театра. М.: Прогресс, 1991.

Эйзенштейн С. За кадром // Эйзенштейн С. Избр. произведения: В 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 283–297

Сведения об авторе:

Наталья Борисовна Агапова,
кафедра теории дискурса и коммуникации
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Natalya B. Agapova,
Department for Discourse and Communication Studies
Graduated from Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
natalyaagapova.23@gmail.com