

# SLAVICA HELVETICA

Ekaterina Velmezova (éd./Hrsg.)

Contributions suisses au  
XV<sup>e</sup> congrès mondial des slavistes  
à Minsk, août 2013

Schweizerische Beiträge zum  
XV. Internationalen Slavistenkongress  
in Minsk, August 2013



PETER LANG

Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

Cet ouvrage reflète la richesse et la diversité des recherches en slavistique qui sont menées actuellement en Suisse. Plusieurs aspects de la slavistique y sont ainsi représentés, tels que la linguistique et l'analyse littéraire, les études du folklore et de l'histoire des idées. La plupart des contributions de ce recueil sont consacrées à la langue, à la littérature et à l'histoire des idées russes, mais le lecteur y trouvera aussi plusieurs articles traitant d'autres «traditions slaves» (tchèque, polonaise, slavonne entre autres), ce qui renforce l'aspect comparatif de l'ouvrage. 10 contributions sont écrites en russe, 5 en français et 4 en allemand.

Dieser Band widerspiegelt den Reichtum und die Vielfalt der aktuellen Forschung in der Schweizer Slavistik. Dabei werden folgende Aspekte berücksichtigt: linguistische und literaturwissenschaftliche Analysen sowie Studien zur Folklore und zur Ideengeschichte. Der Grossteil der Beiträge widmet sich der Sprache, der Literatur und der Geschichte der russischen Ideen, doch findet der Leser auch eine Reihe von Artikeln, die sich mit tschechischen, polnischen, altkirchenslavischen und anderen «slavischen Traditionen» befassen, was den vergleichenden Aspekt des Bandes verstärkt. 10 Beiträge sind in russischer, 5 in französischer und 4 in deutscher Sprache verfasst.

Née à Moscou, Ekaterina Velmezova est actuellement maître d'enseignement et de recherche à l'Université de Lausanne. Ses principaux domaines de recherche comprennent l'histoire des idées linguistiques et l'ethnolinguistique slave.

In Moskau geboren, unterrichtet und forscht Ekaterina Velmezova derzeit an der Universität Lausanne. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Geschichte der linguistischen Ideengeschichte und die slavische Ethnolinguistik.

Contributions suisses au XV<sup>e</sup> congrès mondial  
des slavistes à Minsk, août 2013

Schweizerische Beiträge zum XV. Internationalen  
Slavistenkongress in Minsk, August 2013

# SLAVICA HELVETICA

Édité par / Herausgegeben von  
Thomas Grob, Basel  
Jens Herlth, Fribourg  
Jean-Philippe Jaccard, Genève  
Yannis Kakridis, Bern  
German Ritz, Zürich  
Sylvia Sasse, Zürich  
Ulrich Schmid, St. Gallen  
Patrick Sériot, Lausanne  
Daniel Weiss, Zürich

vol./Band 83



PETER LANG

Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

Ekaterina Velmezova (éd./Hrsg.)

Contributions suisses au  
XV<sup>e</sup> congrès mondial des slavistes  
à Minsk, août 2013

Schweizerische Beiträge zum  
XV. Internationalen Slavistenkongress  
in Minsk, August 2013



PETER LANG

Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Cet ouvrage a été publié grâce au soutien de l'Académie suisse  
des sciences humaines (ASSH)

Die Drucklegung dieses Bandes wurde ermöglicht durch die finanzielle Unterstützung  
der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW)

ISSN 0171-7316 br.  
ISBN 978-3-0343-1406-0 br.

ISSN 2235-7408 eBook  
ISBN 978-3-0351-0618-3 eBook

© Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern 2013  
Hochfeldstrasse 32, CH-3012 Bern, Schweiz  
[info@peterlang.com](mailto:info@peterlang.com), [www.peterlang.com](http://www.peterlang.com)

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes  
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt  
insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und  
die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Hungary

## Table des matières / Inhaltsverzeichnis

От редактора . . . . .	9
Екатерина Алексеева Особенности перевода произведений русских православных мыслителей на французский язык (С.Н. Булгаков, А.Ф. Лосев) . . . .	11
Ольга Буренина-Петрова Литература как мишень? Русская классика на экране российского кинематографа XX-ого – начала XXI-ого веков . . . . .	21
Андрей Добрицын О французских истоках русских стихотворных сказок и басен (II): Б.К. Бланк, В.Л. Пушкин, В.А. Жуковский, А.К. Дуроп, П.А. Вяземский . . . . .	39
MARKUS GIGER Polnisch und Russisch als standardsprachliche Muster für das Tschechische im 19. Jahrhundert. . . . .	63
Йенс Херльт «Этот город странен, этот город непрост ...»: о литературной истории «города N» . . . . .	81
Ирина Иванова <i>Синтаксис русского языка</i> А.А. Шахматова и его теоретические источники: К. Сведелиус – А.А. Шахматов . . . . .	101
YANNIS KAKRIDIS und LORA TASEVA Die kirchenslavische Übersetzung der antilateinischen Schriften von Gregorios Palamas und Barlaam von Kalabrien – eine Herausforderung für die Editionsphilologie . . . . .	117

Илья Каренович Биографическая лепидоптерология: заметки о роли времени в автобиографии В.В. Набокова . . . . .	135
JEKATERINA MAŽARA <i>Ten in der obecná čeština</i> – Jugendjahre eines zukünftigen Artikels? . . . . .	143
ANNICK MORARD Des livres et des monstres: <i>Le Slynx</i> de T. Tolstoï . . . . .	165
SÉBASTIEN MORET De la fusion à la confrontation: langues communes et pré-supposés en URSS (1917–1953) . . . . .	183
Арно Нико О переводе в творчестве О.И. Сенковского . . . . .	201
Ульрих Шмид Климатопоэтика: погодный миф у А.С. Пушкина . . . . .	217
MARGARITA SCHOENENBERGER Le concept de langue standard («littéraire») dans les travaux d'E.D. Polivanov (1891–1938). . . . .	235
ELENA SIMONATO La «langue littéraire» chez E.D. Polivanov n'est pas ce que vous croyez. . . . .	251
SONJA ULRICH <i>Bija san na lignjama</i> : Dialektnivellierung in Dalmatien . . . . .	265
Екатерина Вельмезова Народные молитвы и заговоры в чешском фольклоре: анализ текста в свете истории русской этнолингвистики и фольклористики . . . . .	285

ANASTASIA VINOGRADOVA DE LA FORTELLE  
«Mitja ou Dima?» Le paradigme de la tour de Babel dans  
la littérature russe actuelle . . . . . 305

Даниэль Вайс  
Двойные глаголы в русской разговорной речи в зеркале  
Национального корпуса русского языка: формы императива  
множественного числа . . . . . 319



## От редактора

Содержащиеся в этом сборнике работы лишь отчасти отражают все богатство славистических исследований, ведущихся в настоящее время в Швейцарии<sup>1</sup> в семи университетах (каждый из которых представлен в сборнике одной или несколькими статьями): в Цюрихе, Базеле, Санкт-Галлене, Берне, Фрибуре, Женеве и Лозанне<sup>2</sup>. Каждый из этих университетских славистических центров имеет свои научно-исследовательские особенности<sup>3</sup>. Последние – о чем свидетельствуют представленные в этой книге статьи – могут быть связаны с изучением определенных славянских языков или тех или иных литературных или фольклорных «традиций», либо с исследованиями по культурологии или истории славистики. Большинство статей сборника посвящены русскому языку, русской литературе или истории науки в России (в том числе, и в СССР) – что в известной степени соответствует учебным планам и университетским программам славистических отделений упомянутых выше швейцарских университетов (отметим и тот факт, что большинство статей сборника написаны по-русски – хотя русский язык не всегда является родным языком их авторов). Однако, разумеется, этим швейцарская славистика далеко не ограничивается: в нескольких статьях сборника исследуется материал чешский, польский, церков-

- 1 Об истории швейцарской славистики из исследований последних лет см. P. Brang, R. Aegerter, «Slawistik in der Schweiz», in G. Brogi Bercoff, P. Gonneau, H. Miklas (éds), *Contribution à l'histoire de la slavistique dans les pays non slaves / Beiträge zur Geschichte der Slawistik in den nichtslawischen Ländern / К истории славистики в неславянских странах*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2005, 125–149 (я искренне благодарю профессора Петера Бранга, любезно приславшего мне это исследование). В этой статье приводятся ссылки и на целый ряд более ранних работ, посвященных данной тематике, – исследования Д. Вайса, П. Бранга, Р. Данилевского, Р. Фигута и других ученых.
- 2 Помимо «принадлежности» к тому или иному университету, все авторы статей сборника являются членами Швейцарского Академического Общества по изучению Восточной Европы (ШАОВЕ), см. <http://www.sagw.ch/en/sags.html> (сайт просмотрен 07.12.2012).
- 3 О кафедрах славистики в Швейцарии см. <http://www.sagw.ch/en/sags/die-gesellschaft/institute.html> (сайт просмотрен 07.12.2012).

нославянский и т. д. В этой связи особенно хотелось бы подчеркнуть *сравнительный* аспект ряда работ, публикуемых в сборнике, – причем сравнение в данном случае может выходить за пределы «славянского мира», затрагивая и другие литературные «традиции» и языки.

Сборники, публикуемые славистами разных стран к славистическим съездам на протяжении многих лет, позволяют следить за изменениями основных тенденций в развитии славистики в этих государствах. Тематическое же и методологическое разнообразие работ, объединенных в этом сборнике, дает представление не только о современном состоянии славистических исследований в Швейцарии, но и об интересе к славистике за пределами «славянского мира».

# Особенности перевода произведений русских православных мыслителей на французский язык (С.Н. Булгаков, А.Ф. Лосев)

Екатерина Алексеева

*Abstract:* This article is an attempt to clarify some conceptual and linguistic problems in the translation (from Russian into French) of philosophical texts written in the first half of the 20<sup>th</sup> century – in particular, those by S. Bulgakov and A. Losev. We consider any translation as a form of cross-cultural communication taking place between the author and the translator(s) of the text. Any translation (including that of philosophical texts which contain a large number of both concepts and supporting cultural and historical information, reflecting different points of view of their authors) involves a complex interaction of different historical and cultural factors that are an attempt to combine and to remove cultural and conceptual misunderstandings.

*Key-words:* S. Bulgakov, A. Losev, philosophy of the Name, energy, translation, philosophical texts, concept, cross-cultural communication

## Введение

Данная статья посвящена некоторым трудностям, сопровождающим перевод на французский язык русских текстов религиозных мыслителей первой половины двадцатого века. Речь пойдет о двух авторах, работавших в направлении русского православного движения имяславия, а именно – о Сергее Булгакове (1871–1947) и Алексее Лосеве (1893–1988). Это направление мысли стало особенно популярным в предреволюционные для России годы. Именно в этот период, как известно, решался вопрос о дальнейшей судьбе имяславцев. Они проявляли особый интерес к онтологии имени, опираясь на работы Отцов Церкви: Григория Нисского, Дениса Ареопагита, Иоанна Дамаскина, Григория Паламы. В центре их внимания нередко оказывались формы и средства выра-

жения православного мировидения, а также попытка понять основы бытия и отношения между Богом и человеком. Важную роль в процессе понимания и исследования божественной сущности они отводили языку и слову.

Русская религиозная философия конца XIX-ого – начала XX-ого века отличалась своеобразием. Она оригинальным образом интегрировала в себе идеи Платона, Гегеля, а также специфические черты русской культуры и русского православия. Это характерно для произведений русских религиозных философов-имяславцев данного исторического периода. Как известно, они считали православную религию главной составляющей русской философии.

Переводы текстов этих авторов на французский язык интересны тем, что демонстрируют особенности развития русской философии языка данного периода. Несмотря на популярность этих авторов в России, они по-прежнему малоизвестны в странах Западной Европы, и многие из их работ остаются не переведенными, в частности, на французский язык. Основная цель нашего исследования заключается в том, чтобы показать концептуальные и культурные проблемы, которые сопровождают перевод соответствующих русских текстов на французский язык.

Примеры, которыми мы воспользовались в данной статье, взяты из произведения *Философия имени* Булгакова, написанного в 1920-ом году (перевод на французский был сделан Константином Андронниковым), а также произведений *Философия имени*, *На горах Кавказа* и *О божественной сущности* Алексея Лосева, написанных с 1916-ого по 1930-ый год (перевод фрагментов произведений А. Лосева в данной статье сделан нами).

Как известно, в этих произведениях данные авторы проявляют себя прежде всего как религиозные философы и последователи православного имяславческого движения.

## С. Булгаков

Написанное, как мы уже указали выше, в 1920-ом году, знаменитое произведение Булгакова *Философия имени* было впервые опубликовано на русском языке в Париже в 1953-ем году, уже после смерти Булгакова.

В 1924-ом году отец Сергей прочел введение к этой книге на Русском академическом конгрессе в Праге. Оно было напечатано на немецком языке в *Festschrift T.G. Masaryk zum 80 Geburtstag* под заглавием «Was ist das Wort?» [«Что такое слово?»] (см. Лосский 1991).

Позднее оно было переведено Андронниковым и опубликовано на французском языке в 1991-ом году. Характерно, что при переводе название его претерпело некоторые изменения, внесенные переводчиком, ибо французский вариант его звучит как *La Philosophie du verbe et du nom* (дословно «Философия слова и имени»).

Работы Булгакова представляют ценность не только с лингвистической, но и с религиозно-философской точки зрения. Интерес автора к слову как ключевому концепту его философии языка проявился в названиях его произведений – и, что интересно, в переводе названий на французский язык. Так, одна из его работ, *Агнец Божий. Богочеловечество*, была переведена на французский язык и издана в 1944-ом году под заглавием *Du Verbe incarné*, что буквально может быть переведено на русский язык как *Слово воплощенное*.

Для того, чтобы понять смысл таких изменений при переводе с одного языка на другой, следует принимать во внимание особенности философии языка и имени Булгакова. Понятие «слова» в понимании данного автора вбирает в себя многое. Здесь и платоновское учение об идеях, и неоплатонизм, и немецкая философия XVIII-ого века. Согласно Булгакову, слова представляют собой

символы смысла, конкретные, нераздельные сращения смысла и звука, которые не существуют в отдельности друг от друга, а значит, слово в своих элементах – смысле и звуке – *не может возникнуть по частям*, складываясь из этих элементов, но может только сразу произойти, само себя доказать. Так как содержание слова есть космическая идея, то можно сказать, что говорит его космос через *человека* (Булгаков 1920 [1998: 44]).

В понимании философа, поскольку

[ч]еловек есть микрокосм, в котором и через которого говорит, осуществляет, осознает себя весь космос, то можно сказать, что слово это возникает или говорится в человеке, но только не в психологическом, а в антропологическом смысле: слова суть вспыхивающие в сознании монограммы бытия. И их полновесность, космичность, символическое значение с тем именно и связаны, что они не изобретаются, но возникают, суть как бы силы природы, которые себя проявляют или осуществляют (там же).

О данных особенностях философии языка и имени необходимо помнить при переводе произведений Булгакова с русского языка на французский.

Например, лексическая единица *слово* в данном произведении может переводиться на французский язык как *mot, parole, vocable* или *verbe*. Данный факт свидетельствует о сложной семантике этого слова в булгаковском тексте:

Поистине, в каждом самом элементарном акте познания, именованя, мы присутствуем при великой и священной тайне творения человека по образу триипостасности: из недр бытия рождается слово, и это слово опознается не как придуманное, извне принесенное, но рожденное самой вещью, ее выражающее (Булгаков 1920 [1998: 179]).

En vérité, à chaque acte élémentaire de connaissance-dénomination, nous assistons au mystère grand et sacré d'une création à la ressemblance de trihypostasie: au sein de l'être, un vocable naît. Il est reconnu comme un nom, lequel n'est pas inventé, apporté de l'extérieure, mais engendré par la chose même et qui l'exprime (Boulgakov 1991: 113).

И наконец, отметим довольно частое употребление *verbe* – как перевод *слова* – в тексте Булгакова:

В начале слово – в начале мирового бытия, в космическом архее, в меональной первоматерии бытия, в потенциальной его жажде было исполняющее ее, вносящее свет слово, в котором все получало свое имя, свою раздельность (Булгаков 1920 [1998: 187]).

Au commencement était le verbe... Au commencement de l'être du monde, au principe cosmique, dans la matière première méonale de l'être, dans sa soif existentielle en puissance, il y avait le verbe qui illuminait, l'actualisait, et en qui tout recevait son nom et sa distinction (Boulgakov 1991: 118).

Например, при переводе на французский язык с русского таких понятий, как «язык», могут использоваться разные лексические единицы. В частности, слово *язык* в тексте Булгакова может быть переведено как *langue* или *langage*, в зависимости от передаваемого смысла:

Язык и мысль.

Проблема Канта об основах опытного познания, о природе эмпирического познания, в котором сочетаются элементы общеформальные и конкретные, разрешается языком в том смысле, что всякий опыт стремится, расчлениваясь, выразиться в слове, а слова сами собой принимают форму суждения, суждения же оформляются категориями (включая сюда пространственность и временность) (Булгаков 1920 [1998: 179]).

Le Langage et la pensée.

Quelles sont les bases de la connaissance expérimentale, quelle est la nature de la connaissance empirique où des éléments formels généraux se combinent

avec des éléments concrets? Ce problème de Kant, la langue le résout en ce sens que toute expérience tend à s'exprimer par la parole en se décomposant en facteurs, tandis que les mots prennent d'eux-mêmes la forme d'un jugement et que les catégories (y compris celles d'espace et de temps) informant les jugements (Boulgakov 1991: 113).

## А. Лосев

Перевод текстов Лосева также имеет свои особенности. Рассмотрим их на примерах, заимствованных из произведений *Философия имени*, *На горах Кавказа* и *О божественной сущности*.

С целью положить начало системному изучению имени в работах, посвященных имяславию, Лосев часто прибегает к таким словам, как *сущность*, *дух*, *энергия*, *ум*. Они являются ключевыми концептами философского религиозного дискурса на рубеже XIX-ого – XX-ого веков. Можно констатировать определенные трудности, которые часто сопровождают перевод русского слова *дух* на французский язык с помощью слова *esprit*.

Во французской культуре концепт *дух* относится прежде всего к религиозной области. Слово *esprit* обозначает обыкновенно нематериальную сущность в человеке. Но данный концепт имеет и другие значения: умственные процессы и чисто человеческую способность думать, мыслить. Это то, что на русский язык можно перевести словом *ум*. В связи с этим трудность перевода текстов Лосева заключается в том, что часто слова *ум* и *дух* встречаются в одной фразе. Иногда оба русских слова могут быть переведены одним словом *esprit*:

Если дух – истина, добро и красота, то какое отличие от души? Если дух – око, то какое отличие от ума? Если он духовное чувство, то какое отличие от сердца? (Лосев 1997: 52).

Si l'esprit est la vérité, le bien et la beauté, alors, quelle est sa différence avec l'âme? Si l'esprit est l'œil, alors, quelle est sa différence avec l'esprit? Si c'est le sentiment spirituel, quelle est sa différence avec le cœur?

И только очень чистому уму, пребывающему в Духе, свойственно взглянуть в божественный мрак [...] и увидеть, что он ничего не созерцает внутри божественного мрака (там же: 419).

Seul un esprit très pur contenu dans l'Esprit peut regarder dans les ténèbres divines [...] et voir qu'il ne distingue rien à l'intérieur des ténèbres divines.

В следующих примерах перевод слов *дух* и *ум* с помощью только французского слова *esprit* неэффективен, неадекватен. Поиск других лексических эквивалентов сложен, поскольку возникает риск изменить смысл первоначальных русских концептов. В качестве альтернативы для перевода слова *ум* можно было бы использовать французские слова *intelligence* или *raison*, хотя наиболее подходящим для передачи смысла все же по-прежнему было бы слово *esprit*.

И опять я говорю, что Бог не есть ни душа, ни дух, не имеет воображения, ни мнения, или ума, ни разумения, не есть ни слово, ни разумение. Неможно его изглагольствовать или умом постигнуть, не есть он число, ни порядок, ни великое что или малое, ни равенство, ни первенство, ни подобие, ни неподобие, не стоит, ниже движется, не имеет покоя, ниже силы, и Сам не есть Сила или свет (там же: 74).

Encore, [...] je dis que Dieu n'est ni l'âme, ni l'esprit, n'a pas d'imagination, ni d'opinion ou d'esprit, il n'est ni la parole, ni le raisonnement. Il n'est pas possible de le verbaliser ou de le comprendre à l'aide de l'esprit; il n'est ni le nombre, ni l'ordre, ni quelque chose de grand ou de petit, ni l'égalité, ni la primauté, ni l'identité, ni la non-identité, [...] se dirige en bas, n'a pas de repos, plus bas la force, et Lui-même n'est ni la Force ni la lumière.

В работах Лосева вопрос о сущности и природе имени связан с другим концептом. Это *энергия*. Во французском языке слово *énergie* обозначает способность чего-либо производить работу и тем самым движение. Это значение слова *энергия* существует и в русском языке. Однако русское слово *энергия* обозначает также ключевой концепт православной теологии. Энергия – это одно из качеств божественной сущности, благодаря которой Бог общается с материальным миром. Учение об энергии имени имяславцы заимствовали у византийского теолога средневековья Григория Паламы (1296–1359), что говорит о том, что в свое время они принадлежали к религиозной традиции Отцов Церкви. В текстах русских мыслителей конца XIX-ого – начала XX-ого века, в частности Лосева, слово *энергия* встречается часто. На французский язык наиболее адекватно оно переводится словом *énergie*:

[...] церковный собор в Византии в 1351 г. [...] постановил следующее:

1. Фаворский свет надлежит понимать не как творение и нечто созданное Богом, но и не как саму божественную сущность (субстанцию).

2. Сущность Бога непостижима и недоступна твари, но энергии сущности, по милости Божьей, могут быть постигнуты человеком и быть переданы ему.

3. Фаворский свет, умопостигаемый свет Божьей сущности – это энергия самой сущности [...], неразрывная с сущностью, и потому и сам Бог (там же: 9).

[...] le Concile de Byzance en 1351 [...] a établi que:

1) La lumière du Mont Thabor doit être comprise non pas comme une création et une chose créée par Dieu, mais pas non plus comme l'essence (substance) divine;

2) L'essence de Dieu est incompréhensible et inaccessible pour la créature, mais les énergies de l'essence, par la grâce de Dieu, peuvent être comprises par l'homme et lui être transmises;

3) La Lumière du Mont Thabor, la lumière intelligible de l'essence Divine – est l'énergie de l'essence qui n'est pas séparable de l'essence et voila pourquoi c'est Dieu lui-même.

Слово *энергия* Лосев часто использует при обозначении *имени* и *сущности*, считая важной их связь. Согласно его философии имени, есть две тесно связанные одна с другой стороны. Энергия позволяет имени развиваться и воплощать сущность. Человек считается проводником энергии из божественного мира в мир материальный, передавая тем самым силу духа. Именно в данном значении встречается концепт *энергия* в текстах Лосева.

Иными словами, действенная молитва возможна лишь в том случае, если имя Божие есть энергия Божия и сам Бог, отсюда – когда эта энергия сообщается человеку – в нем также действует Бог (там же: 12).

En d'autres termes, la prière effective n'est possible que si le nom de Dieu est l'énergie divine et Dieu lui-même, d'où vient que cette énergie est transmise à l'homme et Dieu agit dans cet homme.

Следовательно, при переводе русского слова *энергия* его французским эквивалентом *énergie* содержание русского концепта изменяется и становится непонятным в рамках теории имяславия и русского православия.

## Заключение

Таким образом, перевод текстов Булгакова и Лосева на французский язык позволяет констатировать серьезные трудности в лингвистическом и в концептуальном планах.

С одной стороны, речь может идти об обозначении различных концептов одной лингвистической единицей. Отсутствие полностью эквивалентных слов и выражений приводит к поиску другого лексического варианта, что, в свою очередь, приводит к изменению содержания концепта, переведенного другим словом.

С другой стороны, есть сложность и в передаче содержания концепта французским словом, которое, на первый взгляд, эквивалентно русскому. Такой перевод нуждается в разъяснениях, сопровождающих слово-эквивалент в совокупности его национально-культурных специфических черт.

Итак, осуществленный перевод некоторых текстов русских православных мыслителей обнаружил два типа трудностей. В первом случае речь идет о проблемах чисто лингвистических, связанных с отсутствием слов в языке перевода для обозначения некоторых концептов. Во втором случае проблема, скорее, концептуального плана, поскольку перевод определенного концепта с одного языка на другой не всегда адекватен и не передает полностью его смысла. В то же время, каждый перевод или интерпретационная передача содержания концепта с одного языка на другой могут оказаться полезными для будущих исследователей текстов иностранных авторов.

В заключение отметим, что любой перевод представляет собой разновидность межкультурной коммуникации, которая происходит между автором и переводчиком текста, где каждая сторона неизбежно привносит персональное видение вещей. Перевод предполагает сложное взаимодействие разных исторических и культурных факторов и является попыткой и совмещать, и устранять культурное и концептуальное недопонимание. Особенно это касается перевода философских текстов, которые содержат достаточно большое число концептов, несущих культурную и историческую информацию и отражающих различные точки зрения авторов.

## Библиография

- Булгаков С.Н., 1920 [1998]: *Философия имени*. Санкт-Петербург: Наука, 1998.  
Лосев А.Ф., 1997: *Имя*. Санкт-Петербург: Алетейя.  
Лосский Н.О., 1991: *История русской философии*. Москва: Советский писатель.  
Boulgakov S., 1991: *La philosophie du verbe et du nom*. Lausanne: L'Âge d'homme.



# Литература как мишень? Русская классика на экране российского кинематографа XX-ого – начала XXI-ого веков

Ольга Буренина-Петрова

*Abstract:* In the article are examined Russian literature texts and their film adaptations in the general context of the Russian culture in the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries. Particular attention is paid to the methods, ways and concrete aesthetic procedures of transposition of literary works into cinema, studied via the analysis of relationships between verbal and visual texts.

*Key-words:* Russian literature, Russian cinema, verbal and visual texts, cultural context, poetic function, aesthetic procedures

## 1.

В данной статье анализируется проблема соотношения литературных (пре)текстов и их экранизаций, рассматриваются основные процессы в истории экранизации в России, сопоставляются особенности функционирования экранизации начала XX-ого века и первого десятилетия века нынешнего. При этом в основном фокусе внимания оказываются следующие вопросы: каким способом и почему режиссеры обращаются к литературным источникам; какую поэтическую и эстетическо-философскую роль играет в российском кинематографе соотношение между вербальным и визуальным текстом; в какой мере реализуем пласт вербального в визуальном пространстве кинокартины; возможно ли провести определенные аналогии между процессами, происходившими в кинематографе в начале XX-ого века и происходящими в современном кино? Чтобы ответить на данные вопросы, необходимо обратиться к истории экранизации.

Проблема соотношения кино и литературы обозначилась одновременно с зарождением кинематографа и появлением первой экрани-

зации. Ею стал вышедший в 1897-ом году фильм *Фауст и Маргарита* Ж. Мельеса. Феномен экранизации сразу же оказался фундаментальной составляющей кинематографа, одним из первых важнейших его достижений, объединивших и одновременно разъединивших интересы мастеров слова и мастеров кино. Совершенно ясно, что изучение взаимодействия литературы и кино невозможно без изучения проблемы перевода литературы на язык кино и кино на язык литературы. Осмысление экранизации сквозь призму перевода и переводимости не может ограничиваться эстетическими рефлексиями, хотя экранизация и является в некоторой степени частным случаем эстетической проблемы переводимости одного художественного языка на другой (ср. Мильдон 2007). Природа экранизации может быть раскрыта в том случае, если проблема перевода и переводимости не станет ограничиваться лишь общеэстетической трактовкой, а будет понята как один из базовых механизмов культуры<sup>1</sup>. Постановка вопроса о соотношении литературы и кино неизменно вводит в сферу размышлений *о переводе, транспозиции, трансфере, интерференции* в культуре.

Итак, взаимоотношения литературы и кино отчетливо проявляются в ситуации интермедиального трансфера, в сфере экранизации. Замечу, что термин *экранизация* определяется в современной киноэстетике довольно широко и упрощенно: как произведение искусства, созданное на основе произведения другого вида искусства (литературы, драматического и музыкального театра, включая оперу, балет, песенный жанр), и интерпретация его средствами кино. Не вступая в дискуссию о том, какой вид искусства поддается или не поддается экранизации, в дальнейшем я ограничусь преимущественно областью экранизации литературных произведений. Здесь уместно вспомнить о том, что В. Беньямин, полемизируя с концепцией перевода как копии, отождествления, усматривал предназначение хорошего перевода в том, чтобы, обнаружив недостаточность первоисточника, «следить за созреванием чужого слова и муками рождения своего собственного» (Benjamin 1989: 9). Язык истины, по Беньямину, сокрыт в переводе, а не в оригинале. При этом для Беньямина перевод всегда упирается в проблему «непереводимости», что означает для него возможность трансфера именно в зоне непереводимости. Произведение рождается

1 В связи с этим нельзя не согласиться с точкой зрения М. Ямпольского, считающего, что перевод «выступает как фундаментальный механизм развития культуры, в том числе и в форме перевода *национального* на *вненациональный* язык кино» (Ямпольский 2004: 209).

заново и продолжает жить в переводе. Ж. Делез в *Критике и клинике* утверждает, напротив, что переводимость возможна, но при условии высокого уровня первоисточника (Делез 2002: 7).

Проблема интермедиального трансфера, перевода литературы в кино или кино в литературу, т. е. экранизации и деэкранизации теоретически обозначилась в 1920-ые годы, когда вышел ряд работ по эстетике и социологии кино, в частности, книги Л. Деллюка *Фотогения кино*, Р. Гармса *Философия фильма*, сборник статей *Поэтика кино* под редакцией Б. Эйхенбаума и др.

Начиная с 1920-ых годов осмысление перевода литературы в кино или кино в литературу выражается в неоднородных и зачастую противоречивых позициях, которые сегодня можно свести к нескольким направлениям<sup>2</sup>. Однако основной вопрос, вокруг которого происходило и по-прежнему происходит «ломание копий», заключается в том, могут ли – и если да, то в каких границах – литература и кино признаваться когерентными друг другу, возможен ли интермедиальный трансфер как таковой.

С одной стороны, искусство кино рассматривается как эквивалентное литературе явление на том основании, что глубинный уровень происходящих в кино и литературе семиотических процессов конституируется нарративными структурами (Hagenbüchler 1991). Организация кино- и литературного дискурсов, принятые в них операции со знаками понимаются как гомогенные. При таком подходе кино считается разновидностью литературы в целом, поскольку текст выступает прототипом кинотекста, а литературный язык – прототипом киноязыка (ср. Захарьин 2009: 226). Не случайно область кино и литературы представляет сегодня такой большой интерес для исследователей интертекстуальности (Schaudig 1992) vs интермедиальности (Mecke, Roloff 1999). В целом данный подход абсолютизируется И. Шнайдер, для которой существование экранизации уже само по себе свидетельствует о факте родства между этими видами искусств (Schneider 1981). Текстовый подход, у истоков которого стояли русские формалисты Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум, А. Пиотровский и др., выражался, например, в утверждении, что кино реципирует жанры литературы – фильм-драма, фильм-роман и т. д. (Пиотровский 1927: 147). Пожалуй, одним из первых экранизацию как перевод в сферу другого медиума, как интермедиальный трансфер

2 Обзор точек зрения по данной проблеме, существующих в современной европейской и американской науке, представлен в работах Albersmeier 1995 и Albersmeier 1989.

охарактеризовал в 1920-ые годы Эйхенбаум: «Факт налицо: литература последовательно проходит через киноаппарат [...] Толстой уже почти весь прошел [...] затем явился Пушкин [...], а теперь мы смотрим уже и Гоголя» (Эйхенбаум 1926: 10). Эйхенбаум одним из первых подмечает и тот факт, что читатель стал перерастать в зрителя.

Другая сторона данного текстового подхода заключается в том, чтобы отыскать кинематографичность в самой литературе. Так, С. Эйзенштейн полагал, что экранизация невозможна без исходной «кинематографичности мышления» писателя. «Величие Пушкина. Не для кино. Но как кинематографично! Поэтому начнем с Пушкина», – писал режиссер (Эйзенштейн 1964–1971, т. 2 [1964: 311]). Усмотрев кинематографичность мышления даже у К. Маркса, он предполагал экранизировать его *Капитал*. С момента зарождения кинокультуры произведения литературы вступают в диалог с отдельными фильмами или вообще «безадресно реагируют на киноэстетику как на инновативный способ аудиовизуального воображения» (Смирнов 2009а: 1). Действительно, в эпоху авангарда влияние эстетики кинематографа на литературу отразилось на появлении целой серии киноманов. Например, вышедшей в 1922-ом году повести «Испорченный фильм» (из книги *Шесть повестей о легких концах*) И. Эренбурга или романа М. Шагинян *Месс-Менд, или Янки в Петрограде*, опубликованного в 1924-ом году с подзаголовком «кинематографический роман». К «гибридному жанру» киномана относит известный роман Б. Пастернака И. Смирнов, находя в литературном источнике пересаженную технику монтажа (там же: 23). Нет сомнений в том, что монтаж открыл перед кинематографом драматургическую возможность зрительного трансфера от объективного к субъективному, т. е. возможность воспринимать фактическую реальность в контексте переживаний героя, что уже до него имело место в литературном тексте. И. Мартынова считает литературную кинематографичность одной из доминант идеостилевого развития XX-ого века (Мартынова 2002). Развитие кинематографа сопровождалось появлением литературных текстов, написанных вслед за выходом тех или иных кинолент (Paech 1988: 120). Вербализуя (аудио) визуальное, «кинематографичные» произведения литературы создавали ситуацию вторичной литературоцентризации. В свою очередь, «кинематографичность» таких текстов способствовала появлению их экранизаций. Два года спустя после выхода «кинематографического романа» Шагинян Б. Барнет совместно с Ф. Оцепом ставят экранизацию романа *Мисс Менд*. Таким образом, русская литература динамизирована кинематографом.

Текстовый подход в киноэстетике, разработанный формалистами и далее продолженный представителями московско-тартуского структурализма, остается приоритетным и в современной киноэстетике (см., напр., Клюева, Чефранова 2001). Кино при таком подходе оказывается миметичным в проекции на литературу. Оно подражает литературе и, таким образом, зависит от нее. Разновидность этой точки зрения выражается в утверждении о том, что литература и кино, находясь в отношениях дополнительной дистрибуции, подпитывают друг друга, осуществляют взаимопереходы, сохраняя при этом свою дискурсивную независимость.

Другой подход заключается в противопоставлении литературы и кино по принципу разграничения изображаемого и воображаемого и, тем самым, в постулировании невозможности интермедиального трансфера. Здесь сказывается определенная ориентация на взгляды Р. Якобсона, высказывавшего сожаление о «невозможности воспроизвести грамматический строй переводимого стихотворения» (Якобсон 2001: 525).

Соответственно ставится под сомнение сам факт возможности экранизации. Утверждая самотождественность кинематографа, теоретик кино Р. Гармс замечает что уже две тысячи лет тому назад «Лукреций набросал в своей поэме “О природе вещей” теорию кинематографических явлений. Он говорит, что “там, где исчезает первое изображение, появляется второе, так что кажется, что первое изменило только свое положение”» (Гармс 1927: 14). Ф. Книлли, К. Хикетир и В.Д. Лютцен трактуют экранизацию как демонтаж поэтического дискурса, порожденный произволом авторского киносубъективизма (Knilli, Nicketier 1976).

Есть и иной подход. К примеру, О. Аронсон характеризует кинематограф как явление пограничное, совмещающее в себе традиции изображения и воображения:

Кино, исторически находясь на границе между миром литературы и миром медиа, как никакой другой материал позволяет обнаружить эту зону трансформации восприятия мышления, соединяя в себе знаки, указывающие на традицию изображения и воображения образа, и знаки-события, в эту традицию не укладывающиеся, несущие в себе уже иные повествования, исходящие от общности, от самых слабых коммуникативных связей, которые для себя еще не получили опознавательных знаков (Аронсон 2007: 17).

В действительности необходимо исходить из того, что взаимодействие литературы и кино, т. е. интермедиальный трансфер, проявляется в каждую конкретную эпоху и в каждом культурном пространстве

по-разному и порождает, соответственно, неоднородные результаты. Важно оговорить, что, по сравнению с западной и американской кинематографией, русское кино с самого начала четко ориентировалось на литературу и ее жанры, активно обращаясь к литературным источникам и подчеркивая этим неизменную причастность к литературе (Зоркая 1976: 99). Литература и кино в дореволюционной немой кинематографии не конкурировали друг с другом, а находились в отношениях дополнительной дистрибуции при сохранении главенствующей роли литературы.

Литературоцентричная ориентация русской культуры прямо повлияла на интерес русского кинематографа к экранизации. Первый русский художественный фильм *Понизовая вольница*, снятый в 1908-ом году В. Ромашковым, был экранизацией стихотворения Д. Садовникова «Из-за острова на стрежень» (1883), навеянной фольклором о Степане Разине. Эта песня Садовникова, как и другая, «По посадку городского», стали широко известными народными песнями. При этом строки из экранизованного песенного текста «Из-за острова на стрежень», известного также как «Волга, Волга, мать родная», определили название и некоторые сюжетные коллизии фильма Г. Александрова *Волга-Волга*. Большинство сцен фильма происходят на пароходе, плывущем по реке Волге. Сцена, в которой героиня фильма – писмоносица Стрелка – бросается в Волгу, представляет собой пародийную аллюзию на финальную сцену утопления княжны Разиным. Примечательно, что фильм *Понизовая вольница* стал в прямом смысле двойной экранизацией: помимо того, что в нем экранизировался текст известной песни, он также был экранизацией пьесы В. Гончарова *Понизовая вольница*, написанной им для постановки в театре. Первая русская экранизация очевидно представляла интермедиальный трансфер. Первоначально замысел перенесения ее на экран был обусловлен тем, что Гончарову просто хотелось поизвести впечатление на зрителей, проиллюстрировав пьесу кинокадрами.

Последующие экранизации, снятые в период с 1908-ого по 1911-ый год, иллюстрировали литературные первоисточники буквальными их прочтениями. В этот период экранизируются произведения классиков XIX-ого века – Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Толстого, Тургенева, Достоевского, Гончарова, Островского, Некрасова, Чехова<sup>3</sup>. Экранизовались центральные или удобные для экранизации фрагменты оригинала. При этом фильмы были рассчитаны, по-видимому,

3 Подробно об этом см. Lemmermeier 1989: 18.

не только на тех, кто оригинал прочитал, но и на тех, кто не имел о нем никакого представления. Среди городского населения, которое в основном и посещало кинематограф в начале XX-ого века, определенной популярностью пользовались книги о таинственно-мистическом и ужасном типа «готического» («черного») романа. Именно это увлечение публики, вызывавшее интерес кинематографа начала 1910-ых годов к произведениям с элементами демонического и иррационального, нарушающего однообразие жизни, стало причиной того, почему кинематограф обратился к экранизациям текстов Гоголя: *Страшная месть*, *Майская ночь*, *Ночь перед Рождеством*, *Вий*. Все эти тексты, содержавшие сказочное, таинственное, мистическое могли обеспечить коммерческий успех у массового зрителя, даже не знакомого с этими произведениями. Сюжет фильмов сводился к фантастическому приключению героя, развивающемуся в соответствии с конструкцией авантюрно-приключенческого фильма, что получило широкое распространение в раннем кинематографе. В фильме не рассказывали о действии, а как бы иллюстрировали его. Фильмы В. Старевича *Ночь перед Рождеством* и *Страшная месть* нельзя назвать в полном смысле этого слова анимационными экранизациями произведений Гоголя. Старевич применил способ комбинированной съемки, совместив в одном кадре игру реального актера с рисованными и объемными персонажами. В фильме *Страшная месть* Старевич использовал кукольные образы, совмещая их с рисованными персонажами и реальными декорациями. Успех гоголевских экранизаций был связан с игрой звезды экрана И. Мозжухина, пришедшего в кинематограф из театра и великолепно владевшего навыками сценического мастерства. Взаимоотношения литературы и кино на раннем этапе развития обуславливались эстетическими пристрастиями публики. Близость же Гоголя к фольклору, всегда содержащему фантастическое и повествующему о чем-то необычном, делала экранизацию его произведений заманчивой для кинематографа 1910-ых годов.

В *Правительственном вестнике* с 1908-ого по 1917-ый год регулярно печатались списки разрешенных пьес для народных театров. Это все в кинотеатрах напрямую калькировалось. Сюжет фильмов сводился к фантастическому приключению героя, развивающемуся в соответствии с конструкцией авантюрно-приключенческого фильма, что получило широкое распространение в кино.

В целом ранние экранизации стали своеобразной попыткой каталогизации русской классической литературы. Один за другим выходят *Мертвые души* (1909), *Идиот*, *Пиковая дама* (1910), *На бойком месте* (по

пьесе А. Островского) (1911), *Барышня-крестьянка* (1912) П. Чардынина, *Тарас Бульба* А. Дранкова (1909), *Русалка* (1910) и *Евгений Онегин* (1911) В. Гончарова, *Цыгане* Ч. Сабинского. Ранний кинематограф, как свидетельствует большое количество экранизаций произведений писателей и поэтов XIX-ого века, оказался миметичным не только в проекции на мир, но и в проекции на литературу. В нем имитируются литературные жанры, акт письма в виде титров имеет первостепенное значение (в «немом» кино титры передавали содержание диалога, сообщали об изменении времени и места действия, помогали раскрытию авторского замысла). Было широко распространено наличие цитатности в титрах, например, в *Пиковой даме*, снятой в 1916-ом году Я. Протазановым. (Вкрапление эпистолярных текстов появится позже в экранизациях фэксов *Шинель* или в фильме А. Файнциммера *Поручик Киже*.) Кино становится для первого русского зрителя своеобразной формой, инвариантом художественной литературы. Более того, литературные претексты охотно пародируются в кино. *Домик в Коломне* Чардынина (1913) пародирует пушкинский претекст с помощью целого ряда измененных деталей: у Пушкина события происходят зимой, у Чардынина – летом, пушкинская Параша наивна и невинна, протазановская, напротив, почти развязна. Кроме того, звезда экрана Мозжухин оказывается в фильме в роли «травести». Сцены с переодеванием, курением трубки и бритьем способствуют созданию невероятных ситуаций и бесконечной путаницы. Немой кинематограф, интересовавшийся главным образом русской литературной классикой, экранизировал современников не так охотно. Это объяснимо тем, что русская литература XIX-ого века осмысляется в качестве хронологического претекста кинематографа. Обращение к писателям-современникам встречалось довольно редко. Так, А. Меэтр снимает в 1910-ом году фильм *Поединок* по повести А. Куприна.

Писатели или поэты выступают в качестве действующих лиц художественной киноленты. Гончаров снимает в 1910-ом году киноленту *Жизнь и смерть Пушкина*, а Протазанов в 1912-ом году *Уход великого старца* о последних днях жизни Л. Толстого. Предпринятый Протазановым эксперимент совмещения художественного киноповествования с документальным кадром (Толстой на смертном ложе) по сути представлял собой уход режиссера в большую художественную независимость.

Одновременно важно отметить, что процесс делитературоцентризма начался для русской делитературоцентричной культурной традиции именно с момента появления кинематографа. Преодоление литературы сопричастно в экранизациях киноавангарда философии

и мышлению. Авангард 1920-ых годов уравнивает кино с философским дискурсом. Постепенное самопознание субъекта есть развертывание философского дискурса и киноавангардного кино, киноавангардной экранизации. В отличие от миметичной в проекции на мир литературы, экранизация киноавангарда пытается отказаться от мимезиса в проекции на литературный претекст, уйти в художественную независимость. Размежевание с литературным претекстом просматривается уже в дореволюционных, предавангардистских экспериментах – *Домике в Коломне* Чардынина, *Пиковой даме* и *Отце Сергии* Протазанова.

В 1915-ом году Старевич экранизирует повесть Гоголя *Портрет*, этот фильм был раскритикован современниками за чистую иллюстративность (см. Иванова 2002: 268). Фильм сохранился не полностью, но в тех фрагментах, которые сегодня доступны для просмотра, хорошо передана энергия гоголевской фантастики. Старевич инсценирует чистую, как кажется сначала, фабулу для того, чтобы вывести на первый план зрелищные возможности гоголевской манеры повествования. Комбинированные съемки, совмещение в одном кадре реального актера с рисованным – все это служило для Старевича отнюдь не иллюстрацией, а интерпретацией фантастического мира писателя.

В фильме Старевича обнаруживается целый ряд киноэкспрессионистических приемов, в том числе впервые разработанных самим режиссером. Купленный Чартковым в антикварной лавке портрет первоначально привлекает молодого художника своей выразительностью. Портрет был выполнен в манере автопортретов Э. Шиле. Придя домой, Чартков вешает картину на стену и протирает ее. На его глазах изображение на портрете меняется, превращаясь в старика. Затем изображение оживает и, покинув картину, начинает доставать из старого мешка свертки с золотом и пересчитывать их. При этом Старевич прибегает к типичным трюковым манипуляциям киноэкспрессионизма, применяя, кроме комбинированной съемки, убыстренное и замедленное движение, а также постепенные наплывы кадров. Кстати, некоторые из перечисленных эффектов – например, прием комбинированной съемки – можно было увидеть уже в одной из самых ранних русских экранизаций – в фильме Чардынина *Пиковая дама*: появление мертвой графини в казарменной комнате Германна, зависшие в воздухе три карты невероятных размеров (жесты графини повторяют жесты карточного фокусника в цирке) и, наконец, последнее видение Германна. После неудачной карточной игры графиня неожиданно предстает перед ним в игорном доме. Комбинированная съемка, примененная Чардыниным, придавала незамысловатому фильму, иллюстрировавшему ключевые

эпизоды оперы Чайковского на сюжет одноименной повести Пушкина, таинственно-мистический оттенок всего происходящего, характерный для жанра фильма ужасов, а также усиливала зрелищность экранного воплощения образов Германна и графини. Что касается более поздней экранизации *Пиковой дамы* (фильм, снятый в 1916-ом году Протазановым), гармоничное соединение декораций, актерской пластики, в особенности Мозжухина, светотеневых и оптических решений, а также комбинированной съемки позволило режиссеру создать одну из лучших экранизаций *Пиковой дамы*. Фильм был очень близок к экспрессионизму своими изобразительными приемами. Так, во время прохождения Германна по анфиладе комнат оператор шел следом за Германном-Мозжухиным, вследствие чего на экране получились движущиеся комнаты (там же: 343). Кроме того, был введен крупный план – например, лицо покойницы-графини в гробу, подмигивающей Германну, двойные съемки, благодаря которым на экране возникает старуха-привидение или прыгают карты. Игральная карта с улыбающимся Германну лицом ожившей графини оказывается в фильме не только удачной иллюстрацией пушкинского текста, но и в некотором смысле аллюзией на изображение ожившего портрета в одноименном фильме Старевича. Кроме того, крупный план обнажает трансцендентную сущность изображаемого, в данном случае – карты, одновременно разрушая образ целого. Выступая за интерпретационный тип экранизации, Протазанов делает пушкинский текст не только экспрессионистичным, но и, сверх того, наделяет его чертами сюрреализма. Два года спустя после выхода протазановской *Пиковой дамы* режиссер Н. Туркин повторит мотив ожившего портрета в киноленте *Закованная фильмой*, снятой по сценарию В. Маяковского. От фильма сохранился лишь фрагмент одной части. К счастью, Л. Брик записала в свое время со слов Маяковского либретто, из которого, в частности, становится ясно, что некий художник, попав на фильм *Сердце экрана*, влюбляется в главную героиню – балерину. Она сходит к нему сначала с экрана, затем с плаката и затем принимает приглашение приехать к нему в загородный дом. При этом телесность киногероини постоянно оказывается призрачной: художник может свернуть ее в трубочку. Тоскуя по кинематографу, балерина просит художника достать ей экран. Пока художник добывал экран, в загородном доме появляется владелец кинотеатра, «человек с бородкой», окруженный киноперсонажами *Сердца экрана*. Человек с бородкой, как фокусник, окутывает балерину кинолентой, в которой она немедленно растворяется. В поисках возлюбленной художник отправляется в «кинематографическую страну», название которой прочитывает

в самом низу плаката, оставшегося от балерины. Примечательно, что на афише к фильму, нарисованной самим Маяковским, финальная сцена фильма репрезентируется в качестве иллюзионного циркового номера.

Исследуя взаимодействие русского символизма и киноэстетики, а также влияние символистов на первых теоретиков кино, Р. Берд показал, что «возникновение русского символизма в середине 1890-ых годов совпало по времени с изобретением кино, и с самого рождения эти два явления были связаны в сознании современников» (Берд 2006: 67)<sup>4</sup>. Действительно, исторически и логически кинематограф зарождается на рубеже XIX-ого – XX-ого веков, в эпоху культурных преобразований символизма. Изменение культурной реальности в эпоху символизма, попытка преодоления культурного кризиса и мирового Хаоса художественным жизнестроением и преображением человека с помощью обновленного искусства обусловили рождение такого совершенно новаторского культурного феномена, каким стал кинематограф. Возникновение кино закономерно связано с символизмом, радикально изменившим различные виды искусства. Кино, «сотворяющее» новую реальность, оказалось созвучным системе художественных ценностей как русского, так и западного символизма, образно-ассоциативной картине символистского мира, идеальной возможностью экспликации символа. Экран – это поверхность, на которую проецируется не только непрерывное движение объектов, но и сами символические изображения. Кино, различающее два мира – мир вещей и мир идей, – стало идеальным искусством для символизма. Экран воспринимался как некий условный знак, соединяющий эти миры. Нельзя не согласиться с Бердом в том, что «символизм и кино сходились в дуалистическом представлении о мире, который состоял для них из условных знаков, отсылающих к отчужденным от них духовным сущностям» (Берд 2006: 67).

Высказывания автора можно дополнить. Не только возникновение, но и становление кинематографа определялось его зависимостью от эпохи символизма. С одной стороны, первые киноленты пронизаны эстетикой символизма, а с другой стороны, содержание многих картин составляли экранизации произведений эпохи символизма. Дальнейшее движение раннего киноискусства – это движение от символизма к авангарду. Одновременно на протяжении своего последующего существования кинематограф занят реверсивным наверстыванием основных

4 О роли кинематографа в творчестве Блока см. раздел «Кино в жизни Александра Блока» в книге Зоркая 1976: 55–68.

направлений и школ, существовавших до символизма (достаточно вспомнить импрессионизм Л. Делюка). Первыми русскими авангардистскими экспериментами в кино историки культуры признают снятые в 1913-ом году один за другим фильмы *Драма в кабаре футуристов № 13* и *Я хочу быть футуристом*. Оба фильма не сохранились, но всё же дошедшие до нас описания кинофабул дают, скорее, представление о перенесенном на кинолентку театрализованном балаганном фарсе, нежели о киноавангардистском эксперименте. Судя по всему, эти фильмы были сняты в ранней повествовательной кинотрадиции и к киноавангарду отношения еще не имели. Характеризуя специфику западного киноавангарда, М. Ямпольский пишет, что, с одной стороны,

[а]вангардистский фильм на фоне классического повествовательного кино (а он обыкновенно воспринимается именно на таком фоне) выступает в качестве декларативной «аномалии», требующей нормализации. В этом смысле авангардистский фильм с особой силой тяготеет к интертекстуальной интерпретации. В поисках шифра к непонятному тексту читатель или зритель, как правило, невольно обращаются к иным текстам, способным прояснить смысл загадочного сообщения. Во-вторых, авангардистский текст выступает как «новый», беспрецедентный, как тотальное отрицание всей предшествующей традиции – и это чрезвычайно существенно для ситуации, в которой он функционирует. Речь автора уподобляется речи нового Адама, не имеющего предшественников. Таким образом, авангардистский текст, по своему характеру ориентирующий читателя на интертекстуальные интерпретации, одновременно декларативно блокирует обращение к интертексту. Эта блокировка интертекстуальности входит в саму программу авангарда (Ямпольский 1993: 203)<sup>5</sup>.

Оказавшись «по ту сторону литературы», киноавангард, по мнению Ямпольского, не отказывается совсем от литературы и сам по себе способен быть прочитан в качестве художественного текста.

Мне, однако, представляется, что русский киноавангард, рожденный после революции, в отличие от западного, во-первых, намного резче постулирует независимость по отношению к литературе как носительнице всей предшествующей литературоцентричной традиции. Недаром первые авангардистские фильмы не любили экранизации. Сценарии писались по ходу, а иногда их почти не было. Киноавангард, утверждавший индивидуальную волю, протест против конвенции, постулировал, что кино – это не подражание жизни, а сама жизнь, сама

5 См. также рассуждения автора о сущности западного авангардистского кино вообще (там же).

натура. Немое авангардистское кино было склонно пересоздавать свои литературные источники (Смирнов 2009b: 305). Г. Козинцев и Л. Трауберг, к примеру, не только скомбинировали в фильме *Шинель* целый ряд произведений Гоголя, но и ввели персонаж из *Идиота* Достоевского (Цивьян 1986: 23). По сути они положили начало интерпретационному типу экранизации. В более позднем, звуковом киноавангарде на первый план могли выступать теоретические принципы создателя литературного произведения, как это было сделано в фильме Файнцимера *Поручик Киж* (Ямпольский 1986). Одновременно Файнцимер подходит к тексту с позиций интерпретации, превращая фильм в своеобразное литературоведческое исследование, использующее средства кинематографии и отчасти анимации. Единственное искусство, память о котором постоянно подчеркивается в кинематографе, – искусство цирка, само по себе претендующее на универсализацию, синтетический охват реального и запредельного. Теория монтажа Л. Кулешова и С. Эйзенштейна, равно как и эксцентрические эксперименты фэкс, пронизаны бесконечными цирковыми аллюзиями.

Во-вторых, ранний русский авангард старается порвать с повествовательным кино, ассоциируемым им с символистской традицией. Киноавангард, рвущий все связи с только что народившимся повествовательным кинематографом, прибегает к совершенно иному изобразительному ряду, создаваемому сменой линейного монтажа динамико-метрическим, новыми киноракурсами, монтажными метафорами, обратной съемкой и многими другими приемами. Приветствуя размытую интертекстуальность и отрицая жизнеподобие, авангардное кино диктует правила нового киноязыка. Примечательно, что если немой кинематограф интересовался главным образом русской литературной классикой, то послереволюционные экранизации создавались по стопам едва написанных произведений, в буквальном смысле наступая им на пятки. *Аэлита* Протазанова (1924) выходит год спустя после появления одноименной повести А. Толстого, а *Сорок первый* (1927) – три года спустя после выхода в свет повести Б. Лавренева. Киноавангард становится новым словом в экранизации, выступая в роли литературоведческого исследования, литературоведческой рефлексии над первоисточником.

Можно утверждать, что в силу своей аудиовизуальной и вербальной основы экранизация – это интермедияльное искусство, возникшее вместе с кинематографом и сохраняющее, даже в форме негативного мимезиса, память о вербальном литературном претексте.