

## «БЕДНАЯ ЛИЗА» Н.М.КАРАМЗИНА: ПРОБЛЕМЫ КИНОИНТЕРПРЕТАЦИИ НАРРАТИВА

Экранизация литературной классики, исследование которой заявлено в качестве темы нашей конференции, актуализировало одну проблему, история осмысления которой начитывает уже несколько столетий. Это соотношение визуального и словесного искусств, в знаменитом трактате Г.Э.Лессинга трактовавшееся как соотношение искусств пространственного и временного: «временная последовательность – область поэта, пространственная – область живописца»<sup>1</sup>. Появление на рубеже XIX-XX вв. визуального искусства, имевшего, тем не менее, синтетическую природу – искусства кинематографа – практически сразу заставило искать новый подход к трактовке этого соотношения, поскольку благодаря возможности изображать движения в их последовательности кино проникло в область, по традиции подвластную лишь словесному искусству. Это стало особенно очевидным после изобретения монтажа и осознания его художественных возможностей – кино смогло отныне не только воспроизводить временную последовательность событий в их причинно-следственной связи (единый план как реализация принципа «жизнеподобия» - «Выход рабочих с завода», «Прибытие поезда» братьев Люмьер), но и менять их, «играть» с ними, создавая тем самым по-настоящему авторскую картину мира, новую логику жизни, собственную, неповторимую интерпретацию сюжетной «истории».

Указанная проблема представляется еще более сложной и интересной, когда речь идет об интерпретации литературного – словесного, нарративного – текста средствами киноискусства. Цепочку трансформаций в этом случае схематически можно представить так:

---

<sup>1</sup> Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / пер. Е.Эдельсона // Лессинг Г.Э. Избранное. М., 1980. С. 444.

- последовательность «единиц» словесного повествования;
- последовательность «единиц» киносценария: словесного повествования, актуализирующего визуальные возможности нарратива;
- последовательность «единиц» синтетического киноповествования, в котором прежняя, литературная линия воссоздается в иной «системе координат» и потому должна быть принципиально перестроена, если автор ставит целью преодолеть чистую иллюстративность и именно воссоздать словесный образ иными средствами, но при этом в его полноте – прежде всего масштаба художественного мышления и силы воздействия на воспринимающее сознание – только на сей раз не читателя, а зрителя.

Любопытно, что своеобразное предчувствие этих затруднений можно найти и в самом трактате Лессинга, избегавшего абсолютизации собственных наблюдений и уверенностью: «Нет ничего обманчивее, чем общие законы наших ощущений. Они так точки и запутанны, что даже самый тщательный анализ едва ли сможет найти их нить и проследить ее во всех ее извилах»<sup>2</sup>.



При этом особую сложность киноинтерпретации, по-видимому, представляет именно повествование – как специфический авторский «тон» рассказа, переносящий внимание читателя со «что» – сюжетной основы «истории», на «как» – манеру рассказа о ней. Применительно к русской литературе формирование прозы как «нарративного искусства» связывают в первую очередь с именем Н.М.Карамзина – потому-то предметом наблюдений в данном сообщении и будет единственная на сегодняшний день интерпретация его текста на экране – анимационный фильм «Бедная Лиза» (реж. Идея Гаранина, «Созмультфильм», 1978).

Сразу бросается в глаза, что автор фильма отказывается от довольно простого и в чем-то «штампованного» для экранизаций литературной

<sup>2</sup> Лессинг Г.Э. Цит. соч. С. 397.

классики приема, визуализирующего повествование как таковое (назовем это условно «иллюстрация процесса») – она не дает визуального «образа письма» («Карамзин сидит за столом и пишет “Бедную Лизу”» - «пишущая рука» - «перо и чернильница» - «лист рукописи» - «книга» и т.п.). Поскольку фильм озвучен только музыкой Н.Рыбникова, в нем также отсутствует текстовая «поддержка» повествования как своеобразной формы проявления «демиургической активности» автора – очень важной для Карамзина, поскольку именно момент «сотворения словесного космоса», по-видимому, обусловил истинный смысл и самой его повести, и ее уникального воздействия на читателя. Не случайно столь мощно маркирует он начало и конец текста, по максимуму используя возможности заголовочно-финального комплекса.

Сами первые фразы произведения становились здесь своеобразным камертоном, настраивающим читателя на определенный эмоционально-психологический лад. «Может быть, никто из живущих в Москве не знает так хорошо окрестностей города сего,



как я, потому что никто чаще моего не бывает в поле, никто более моего не бродит пешком, без плана, без цели — куда глаза глядят — по лугам и рощам, по холмам и равнинам...»<sup>3</sup>. Во фразе присутствует почти симметрия — но симметрия не мертвенная, а оставляющая простор для неожиданного, источником которого и будут психологические глубины человеческой личности. Мотив движения как открытия — одновременно и мира, и глубин собственной души – понимается в повести не только как пространственное перемещение, при котором жизненные впечатления льются в душу, пробуждая в ней сочувствие. Выражением динамики человеческого духа

<sup>3</sup> Карамзин Н.М. Избр. соч.: в 2 т. / подгот. текста и примеч. П.Н.Беркова, вступ. ст. П.Н.Беркова и Г.П.Макогоненко. М.; Л., 1964. Т. 1. С. 605. Далее цитаты приводятся по этому изданию.

становится весь художественный строй произведения, те сложные и часто многозначные отношения, которые возникают между собственно автором — и повествователем, либо стоящим вне текста «автором» — и героями, наконец, отношения



читателя — как с героями, так и с повествователем и с «автором». Линий этих может быть очень много, и каждая из них дает тот простор движению повествования, который и делает его по-настоящему живым и органичным — подобно живому целому.

В экранизации это «авторское» демиургическое начало воплощается в музыкальном ряде, а на уровне визуальных метафор – благодаря довольно разнообразным модификациям «водной» образности (что коррелирует с психоаналитическим «прозрением» Г.Башляра, согласно которому «водная» природа – это в первую очередь язык и языковая стихия, «течение» некоего текста: «вода – хозяйка текучего языка»<sup>4</sup>); в случае с «Бедной Лизой» это представляется особенно органичным, поскольку выступает своеобразным пророчеством о грядущем самоубийстве героини, а также отвечает своеобразному «ореолу читательских ожиданий», именно «водной» образностью окружающих героиню карамзинской повести в массовом сознании – вспомним анекдотическое: «Здесь бросилась в пруд Эрастова невеста. // Топитесь, девушки – в пруду довольно места».

«Водная» образность анимационной ленты задана уже внешним обликом героини, «условность» визуального представления которой (кстати, тоже заданная Карамзиным, стремившимся как можно дальше увести Лизу от узнаваемого образа русской крестьянской девушки) превращает ее в подобие Ундины-русалки: нарочито простое платье, S-образный силуэт которого

---

<sup>4</sup> Башляр Г. С. 255.

подобен  
распущенные  
устойчивым  
места действия  
возле которого на  
фоне (метафора  
времени)



русалочьему;  
волосы... Далее,  
воплощением  
становится пруд,  
разном цветовом  
движения  
изображаются

встречи героев; ветви дерева – «водоросли», периодически перекрывающие изображение – их движение в воздушной среде (над прудом) подобно движению в воде, что как бы переносит героев туда – в иной мир, некое инобытие, подобное инобытию авторского слова нарративного текста.

Наконец, «водная» образность в ее прямом и искаженном воплощении



появляется в фильме благодаря мотиву отражения.

Отражение в водной глади (пруда) представлено в связи с образом Лизы.

Мотив этот сложен по своей структуре: «водный» подтекст организует

пространственные координаты (отражение как идеально замкнутый круг), в то время как «воздушный» (качели, на которых героиня, как ангел, летает над прудом) составляет аспект временной – это происходящее на наших глазах действие, воспринимаемая зрителем изменчивость и мимолетность. Любопытна и возникающая в этом эпизоде культурно-историческая ассоциация с рокайльной интерпретацией качелей, с их эротико-философским подтекстом – возможностью заметить мимолетное, «остановить мгновение». Лиза – Ангел и вместе Ундина – мимолетность и текучесть образа которой словно пророчествует о трагическом конце этой «прекрасной душой и телом»; эмоциональную тональность рассказа о ней Карамзина и пытались передать создатели фильма.