

Я. Яворчикова

(Словакия, Банска Быстрица)

СИНХРОНИЧЕСКИЕ И ДИАХРОНИЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ДРАМАТИЧЕСКИХ ЖАНРОВ

Автор данной статьи рассматривает проблему исторического происхождения и трансформации ранних драматических жанров (трагедия, комедия) в более сложные жанры, такие как мелодрама и театр городской скуки. Исследователь исходит из посылки, что драматические жанры исторически связаны и развиваются, либо угасают в зависимости от исторического развития.

Ключевые слова: драма, жанр, трагедия, комедия, производные жанры

А.Э. Воротникова

(Россия, Воронеж)

ДИСКУРС ЛИТЕРАТУРЫ И КИНО (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «ПИАНИСТКА» Э.ЕЛИНЕК И ОДНОИМЕННОГО ФИЛЬМА М.ХАНЕКЕ)

Особенности дискурса литературы и кино исследуются на материале романа и фильма «Пианистка». Индивидуальная режиссерская концепция, подкрепленная харизматичной актерской игрой и различиями в системах эстетических принципов и средств двух видов искусства, рождает самостоятельное произведение, не только развивающее и дополняющее романский замысел, но и вступающее с ним в идейный спор.

Ключевые слова: дискурс, концепция, эстетика, психологизм, реализм, типизация, индивидуализация, несобственно-прямая речь, символ, лейтмотив, образ, повествование, автор, субъект, объект

Перевод на язык кино далекого от реалистической эстетики словесного произведения – задача *a priori* не из легких. Тем более, если

речь идет о многослойном повествовании в романе австрийской писательницы Эльфриды Елинек «Пианистка» (1983), в котором главным разоблачителем, критиком и судьей оказывается сам язык. Одноименный фильм (2001) Михаэля Ханеке – самоценное и в значительной степени независимое от литературного оригинала произведение, на что неоднократно указывали критики. При всем том австрийскому режиссеру удалось достаточно полно воплотить средствами иного вида искусства романский замысел, реализующийся как в книге, так и в фильме, не столько через внешнюю событийность, сколько через иные концептуально значимые моменты.

Прежде всего, необходимо установить, чья фигура является стержнем, на котором крепится вся идейно-художественная структура в обоих произведениях. В елинековской книге это – автор-повествователь, высокомерно-насмешливый олимпийский небожитель, лишаящий своих героев права непосредственного самовыражения: в романе отсутствует прямая речь и преобладает несобственно-прямая, служащая средством бесцеремонного вмешательства во внутреннюю жизнь персонажей, их высмеивания и едва ли не надругательства над их сокровенными мыслями и чувствами. Впрочем, порожденные обывательским типом сознания, эти мысли и чувства, зачастую слишком стандартны и пошлы, что едва ли могут вызвать сочувствие. Автор в «Пианистке» лишен доверия к современному человеку, уродливому порождению мелкобуржуазного общества, поэтому елинековским образам героев, окарикатуренно механическим, шаблонным, дегуманизированным, часто не достает жизнеподобия.

Иное дело – ханековский фильм, в котором все внутреннее движение сюжета подчинено героям, блестяще сыгранным французскими актерами: в роли Эрики Кохут – Изабель Юппер, в роли Вальтера Клеммера – Бенуа Мажимель. Признанный «конструктивист и концептуалист», Ханеке сохраняет приверженность традиционному реалистическому психологическому искусству. В фильме важны не только слова, действия и поступки персонажей, но и их «бездействие»: представленное крупным планом неподвижное лицо молчащей протагонистки говорит внимательному зрителю об анархии амбивалентных чувств, скрывааемых за непроницаемой маской неприступной

учительницы музыки. В кинопроизведении значимы сцены не сами по себе как вехи фабульного развития, но то, как они сыграны актерами. Ханеке кардинально меняет стратегию проникновения во внутренний мир своих героев: они перестают быть объектами авторского произвола, как это имело место в романе, но превращаются в полноправных субъектов действия.

Примечательно, однако, что этот поворот в сторону традиционного психологического искусства не означает полного разрыва с елинековским замыслом. В фильме особую концептуальную нагрузку несет прием обыгрывания субъектно-объектных переходов, флуктуаций между ипостасями главной героини – Я и Она, которые проявляют себя на самых разных дискурсивных уровнях. И в фильме, и в книге Эрика попеременно или скорее одновременно выступает и в роли жертвы материнской тирании, целью которой является воспитание выдающейся пианистки, и в роли завистливо-деспотичной учительницы, боящейся конкуренции со стороны талантливых учеников, а потому уничтожающей юные дарования. В любовных отношениях героиня претендует на безоговорочное доминирование, но в результате подвергается жестокому изнасилованию.

Кроме того, Эрика Кохут на протяжении всего киноповествования выполняет функцию то наблюдающего субъекта, то наблюдаемого объекта. Мотив вуайеризма, занимающий значимое место в романе, оказывается более полно разработанным именно в фильме, что объясняется самой природой кинодискурса: он неизбежно визуализирован, то есть обращен прежде всего к зрительному восприятию. Как отмечает автор книги, посвященной экранизации «Пианистки», Штефан Грисеман, в игровом пространстве фильма отчетливо выделяются две зоны: зона, в которой героиня является субъектом смотрения (кинопоказ – подсматривание за совокупляющейся парочкой на автомобильной стоянке, телевизор, пип-шоу), и зона, где она оказывается объектом чужого видения (сцена, классная комната, музыкальный концерт) [Haneke/Jelinek 2002]. Вуайеризм Эрики – это попытка женщины занять место, традиционно принадлежащее наблюдателю-мужчине. В ханековском произведении притязания протагонистки на

вуайеристское господство как способ овладения реальностью воплощены особенно выразительно.

Объектно-субъектный характер образу героини сообщает не в последнюю очередь актерская игра, отстраненно-рассудочная и в то же время визионерская, непостижимая в своей иррациональности. Изабель Юппер, актриса-интеллектуалка, беседовавшая с самим Жаном Бодрийяром, играет со своим телом как с чужим, создавая эффект присутствия-отсутствия [Абдуллаева 2001]. Последнее можно, на наш взгляд, расценивать как киноаналог несобственно-прямой речи в словесном произведении.

Перебивка повествовательных потоков, характерная для романа, находит воплощение и в фильме. Просмотр Эрикой порнофильма в пип-шоу прерывается внезапно ворвавшимися звуками оперного пения. В какой-то момент акустическим фоном для извращенно-грубого общения пианистки и ее возлюбленного, происходящего в туалете, становится классическая музыка. Возвышенное и низменное оказываются совсем рядом, и переход от культуры к варварству и обратно происходит практически незаметно как в масштабах единичного существования личности, так и в обществе в целом. Там, где есть доктор Джекил, всегда найдется место и мистеру Хайду. Пламенная поклонница Шуберта, преподавательница консерватории Эрика Кохут скрывает извращенные наклонности, а интеллигентный молодой человек Вальтер Клеммер оборачивается жестоким насильником.

Однако и в романе, и еще отчетливее, в его киноверсии, все обстоит гораздо сложнее. Злая сатира и фарс соседствуют с трагедией и мелодрамой, причем переходы между ними оказываются подчас неуловимыми. Эрика Кохут, по верному замечанию Юппер, – «не извращенка, не монстр». Ее мазохизм – «метафора боли» [Пианистка-феминистка. Изабель Юппер в Москве 2001], которую героиня глубоко затаила в себе. Несчастье пианистки – в неумении выразить чувства, в нежелании увидеть в своем возлюбленном индивидуальность, а не представителя мужского пола, которого она ассоциирует с уродливой общественной системой в целом. Героиня пытается восстать против этой системы, но безуспешно, поскольку сама является ее порождением.

В кино, неизбежно уходящем от широких обобщений, которые имеют место в словесном творчестве, – в сферу конкретно-индивидуального представления судьбы отдельно взятого человека, – образ пианистки вызывает большую эмпатию и сочувствие, нежели в романе. Ханеке сосредотачивает все болезни современности в единичном бытии героини, ставя последнее в центр киноповествования. Именно поэтому в фильме образ венского общества обрисован довольно расплывчато и неопределенно. Большая реальность с ее проблемами (безработица, глобальные катастрофы, гендерное неравенство, одурманивающее воздействие рекламы) присутствует скорее как фон, создаваемый постоянно работающим в квартире Кохут телевизором, тоже своего рода немаловажным киногероем. Елинек же интересуется случай Эрики не столько сам по себе, сколько как симптом всеобщей болезни. Если писательница активно задействует в своем творчестве принцип типизации, то режиссер, напротив, склоняется к индивидуализации.

Не случайно, что романский подлец Клеммер, не вызывающий у автора-повествователя никаких иных чувств, кроме презрения, рождает едва ли не симпатию у создателя фильма. В одном из интервью Елинек допускает существование «второй правды» о ее герое, представленном в фильме чуть ли не заслуженным победителем. Такая трактовка образа Вальтера не находит отклика у писательницы, более безапелляционной в своих суждениях и более строго судящей своих персонажей [Löchel].

Сосредоточенность Ханеке на индивидуальной истории героев задает и иной, нежели в романе, топос. В фильме место действия отличается большей закрытостью, камерностью, часто интимностью. Здесь практически отсутствует концептуально значимое для романной истории противопоставление широкого открытого пространства (венские улицы, парк Пратер, лес) и замкнутого, ограниченного пределами тесной квартирки, каморки уборщицы, туалета. О том, что место событий – Вена, в фильме известно благодаря табличке на консерватории, где работает Эрика. Съемки происходили в основном в помещениях, поэтому венская атмосфера в фильме не ощутима. Ис-

тория пианистки, по замыслу Ханеке, лишена национальной привязки – могла случиться в любой европейской стране.

Ракурс пространственного представления, выбранный режиссером, определяется еще одним принципиально значимым для концепции фильма соображением. Герои вращаются в обезличенном пространстве: большая часть действия происходит в общественных местах. Не случайно доминирующий цвет здесь – белый, символизирующий эмоциональный холод, безразличие, бесчувственность, а также бесплодность, духовный тупик, смерть. В этот безжизненный цвет окрашены в фильме классная комната Эрики; туалет, где она встречается с Клеммером; каток, на который ее, униженную и оскорбленную, выталкивает молодой любовник; а также ванная в квартире Кохут.

Звуковым коррелятом белого цвета служит «Зимний путь» романтика Франца Шуберта, музыкального кумира Эрики. Шубертовское произведение играет в фильме сюжетообразующую роль сразу по нескольким причинам. Само содержание этого песенного цикла, представляющего трагическую историю неразделенной любви и бесцельных странствий лирического героя, – аллюзивная параллель страданиям пианистки и ее обреченным на провал попыткам бегства от самой себя. Вместе с тем, сопоставление Эрики с героем Шуберта, а также с самим композитором не лишено изрядной доли иронии. Неудавшаяся музыкантша пытается приобщиться к славе великого романтика, отыскивая сходства в его судьбе и в своей. В разговоре с Клеммером профессор Кохут смакует факт безумия Шуберта как знак его выделенности из серой массы: ведь и ее отец закончил дни в доме для душевнобольных, и она сама, будучи личностью незаурядной, не лишена известных поведенческих аномалий. Всесторонне разрабатываемая в романе проблема измельчания творческой интеллигенции, паразитирующей на чужой гениальности, заявлена и в фильме. Только если в книге ее озвучивал сам автор-повествователь, то в кино героиня, получающая право голоса, разоблачает самое себя.

Контраст белого и черного (белые и черные клавиши, белая блуза и черная юбка пианистки, белый кафель в туалете и черные костюмы героев, белый столик в кафе и черные стаканы на нем, белый лед катка и черные платяца одиноких фигуристок и т. д.), приобретаю-

щий характер символической детали-лейтмотива, передает центральную для Ханеке идею амбивалентной сущности мира во вне и внутри современного человека и сообщает еще большее внутреннее напряжение происходящему.

Не менее значим в фильме образ двери, символизирующий замкнутое ограниченное существование героини, не способной расстаться с собственными комплексами, пересмотреть свою жизнь, вырваться за пределы профессионального и семейного гетто. Образ ключа в замочной скважине двери, ведущей в квартиру Кохут, возникает в самом начале фильма как знак отгороженности от мира, некой скрываемой от него тайны. Дальнейшее развитие действия подтверждает правильность возникшего предположения: в по-бидермайеровски уютном, по-мещански обставленном жилище разыгрываются нешуточные баталии между двумя самыми близкими женщинами – матерью и дочерью, произрастают махровым цветом постыдные страсти и пороки. Стеклопанная дверь консерватории также неоднократно возникает в фильме как указание на отсутствие широкого духовного простора, необходимого настоящему художнику, как символ внешней и внутренней несвободы пианистки, ненавидящей свою рутинную работу. Музыка и в фильме, и в романе, оказывается разменной монетой, используемой профессионалами как средство заработка или карьерного успеха, дилетантами – как способ повышения своего социального статуса. Не случайно эти псевдолюбители музыки предстают в произведении Ханеке довольно безликими.

Образ захлопывающейся перед носом Клеммера двери лифта, куда садятся Эрика и ее мать, намечает будущий конфликт героев, а опережающий бег Вальтера по лестнице служит метафорической антиципацией его победы. Решетка, сквозь которую пианистка смотрит на хоккейное поле – мужскую территорию, символизирует невозможность героини достучаться до сердца возлюбленного, быть понятой им и обрести долгожданное внутреннее освобождение.

Освобождение в фильме все-таки приходит, но не через любовь. Пережившая полный крах в отношениях с Клеммером, Эрика отказывается от выступления на важном концерте, нарушая тем самым заведенный ход вещей, вонзает себе в плечо кухонный нож – намек на последующую профессиональную непригодность, покидает изолгав-

шееся общество лицемеров и паяцев от музыки и распаивает стеклянную дверь консерватории в безлюдную улицу. Если в романе героине предстоит вернуться после совершенной эскапады в материнский склеп, что означает сохранение status quo, то в фильме отсутствуют указания на возвращение пианистки в свою пожизненную тюрьму. Героиня, наконец, осознает себя субъектом действия, что должно произвести переворот в ее судьбе. Ханековский финал оставляет надежду на изменение и выглядит гораздо более оптимистичным, чем концовка, предложенная Елинек.

Таким образом, режиссер Михаэль Ханеке не просто перелагает романную историю на язык кино, но вступает в плодотворный диалог – спор с писательницей Эльфридой Елинек, создавая самостоятельное оригинальное произведение, имеющее собственную концепцию. Отличия книги и фильма обусловлены всей совокупностью факторов, определяющих процесс и результат творения, как то индивидуальное видение автора (писателя или режиссера), харизма актеров, и, наконец, специфика эстетических средств разных видов искусства.

Библиографический список

1. Абдуллаева З. Зимний путь. «Пианистка», режиссер Михаэль Ханеке // Искусство кино. – №9. – Сентябрь, 2001 (
2. <http://kinoart.ru/archive/2001/09/n9-article5>).
3. Пианистка-феминистка. Изабель Юппер в Москве // Газета Коммерсантъ. – 05.07.2001 (<http://www.kommersant.ru/doc/285995>).
4. Haneke/Jelinek: Die Klavierspielerin. Drehbuch – Gespräche – Analysen / Stefan Grisseemann (Hg.). – Berlin: Sonderzahl Verlag, 2002. – 224 S.
5. Löchel R. Verächtlicher Siegertyp. Elfriede Jelinek und Michael Haneke über die Verfilmung der «Klavierspielerin» (http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=4966).

A.E. Vorotnikova
(Russia, Voronezh)

**THE DISCOURSE OF LITERATURE AND CINEMA
(AS EXEMPLIFIED IN THE NOVEL “THE PIANO TEACHER”
BY E. JELINEK AND THE SAME-NAME FILM BY M. HANEKE)**

The peculiarities of the discourse of literature and cinema are investigated as exemplified in the novel “The Piano Teacher” by E. Jelinek and the same-name film by M. Haneke. The individual director’s conception, backed up with charismatic acting and differences in the systems of aesthetic principles and means of two arts, produces an independent work not only developing and amplifying but also contradicting the main idea of the novel.

Keywords: discourse, conception, aesthetics, psychologism, realism, typification, individualization, free indirect speech, symbol, leitmotif, image, narration, author, subject, object

E.E. Evgrashkina
(Samara, Russland / Trier)

**TOD IN ROM: ÜBER EINEN BIOGRAPHISCHEN MYTHOS
UND SEINE LITERARISCHEN ERSCHEINUNGSFORMEN**

Der Aufsatz befasst sich mit den literarischen Darstellungsformen eines biographischen Mythos (Tod der österreichischen Dichterin und Schriftstellerin Ingeborg Bachmann) und betrachtet die Besonderheiten des erwähnten Mythos und seine Konstituierungs- und Dekonstruktionsmöglichkeiten im Gattungskontext von einigen biographischen Texten und Vorworten zu Bachmanns Werken, sowie in einem Essay und einem Gedicht.

Schlüsselwörter: Ingeborg Bachmann, Biographie, Mythos, Thanatologie, Dekonstruktion, literarische Darstellungsformen des Mythos: Essay, Gedicht