

6. Mashkovtsev, N.G. (1961) *Bryullov K.P. v pis'makh, dokumentakh i vospominaniyakh sovremennikov* [Bryullov K.P. in Letters, Documents and Memoirs of Contemporaries]. Moscow: Academy of Arts of the USSR.
7. Leont'eva, G.K. (1991) *Karl Pavlovich Bryullov*. 2nd ed. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russian).
8. Atsarkina, E.N. (1963) *Karl Pavlovich Bryullov. Zhizn' i tvorchestvo* [Karl Pavlovich Bryullov. Life and Oeuvre]. Moscow: Iskusstvo.
9. Nemilova, I. (1982) *Frantsuzskaya zhivopis' XVIII veka v Ermitazhe. Nauchnyy katalog* [French Painting of the 18th Century in the Hermitage. Research Catalog]. Leningrad: Iskusstvo.
10. Petrova, E.N. & Bruk, Ya.V. (1994) *Orest Kiprenskiy. Perepiska. Dokumenty. Svidetel'stva sovremennikov* [Orest Kiprensky. Correspondence. Documents. Testimonies of Contemporaries]. Saint Petersburg: Iskusstvo-SPb.
11. Petrova, E.N. (1993) O nekotorykh problemakh pozdnego tvorchestva Kiprenskogo [On Some Problems of Kiprensky's Late Works]. In: *Orest Kiprenskiy. Novye materialy i issledovaniya: sbornik statey* [Orest Kiprensky. New Materials and Research: Articles]. Saint Petersburg: Iskusstvo-SPb. pp. 70–92.

УДК 791.43

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-3-48-56

М.Е. Зольников

**КУЛЬТУРНЫЕ ГЕРОИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ
ВО ФРАНЦУЗСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1970-х
(«ПЕРСЕВАЛЬ ВАЛЛИЕЦ» ЭРИКА РОМЕРА)**

Впервые в отечественном искусствоведении произведен сравнительный междисциплинарный анализ ленты и ее историко-культурной основы – куртуазного романа «Персеваль, или Сказание о Граале» Кретъена де Труа (ок.1135 – 1180/1190), что позволило прийти к новым и оригинальным заключениям: режиссер смело отмечает сложившиеся традиции Больших исторических фильмов, намеренно, цитатно «смешивает» художественные приемы средневекового эпоса, эпохи модерна и постмодерна, формируя вертикально-многомерный «текст». Музыкальное сопровождение расставляет акценты, сцепляет разделы фильма, становится неотъемлемой частью медиатекста.

Ключевые слова: эпос, «Персеваль Валлиеца», Парсифаль, Парцифаль, Король Артур, рыцари Круглого стола, Король-Рыбак, куртуазный роман, Кретъен де Труа, киноискусство, музыка кино.

Культурные герои Средневековья уже несколько столетий находятся в центре внимания творцов литературы и искусства. В XX веке интерес к Средневековью только усиливается. К воплощению героев средневековых текстов в кинематографе обращаются режиссеры Германии, США, Англии, Ирландии, Чехии, Франции и т.д. При этом первоисточниками для них становятся «классические» романы и эпические поэмы, наиболее ярко выразившие картину мира, представления, ценностные ориентиры средневекового общества и человека – «Песнь о Нибелунгах» [1] неизвестного автора, «Тристан» [2] Готфрида Страсбургского (1165/1180 – ок. 1215), «Персеваль, или Сказание о Граале» [3] Кретъена де Труа (ок. 1135–1180/1190). Эти же произведения столетиями интересовали композиторов, художников, режиссеров. «Песнь о Нибелунгах» в XXI веке даже стала темой специального фестиваля (Вормс).

Это не случайно: если XIX век обращается к ним в поисках национальной идеи, высокого романтического героизма, то в XX, особенно с его середины, авторы все больше проникаются глубинным потенциалом текстов, богатыми возможностями культурной игры, цитатности, узнаваемости и т.д., дающими самые разные поводы для актуализации событий и поступков. Эти вопросы начали ставить в отношении искусства кино уже Жорж Садуль (1904–1967) и Жиль Делез (1925–1995). Трактовка киноленты предпринята в раме классических трудов Зигфрида Кракауэра [4], Жоржа Садуля [5], Жилия Делеза [6; 7], в отношении текстов – особенно У. Эко [8].

В отечественной науке очень глубоко с литературоведческой стороны исследовали тексты Н.П. Дашкевич [9], Е.М. Мелетинский [10; 11], а также А.Я. Гуревич [12], но в отношении западного «средневекового» кино сделано совсем мало. Не изучены пока в искусствоведении и интересующие нас фильмы 1970-х г. режиссера Э. Ромера. В данной статье предпринята попытка рассмотреть, насколько далеко Э. Ромер уходит от традиций постановки больших исторических лент и приходит к постмодернистским приемам, как обращается со средствами выразительности, ставится ли задачей выстраивание многомерного текста, в чем видится роль музыки. В центре внимания статьи – главный герой фильма («Персеваль Валлиец»), позволивший выявить основные эстетико-художественные ориентиры режиссера.

Фильм Эрика Ромера был снят во Франции в 1978 году, сценарий написал сам режиссер, он представляет собой адаптированный со старофранцузского текст, охватывает около 6500 строк оригинального романа, метраж – 138 минут. Музыка к фильму написал французский композитор Гай Роберт (1978–2011). Лента, музыка и текст романа (в переводе Н.В. Забауровой и А.Н. Триандафилиди) [3] стали главными источниками для данной статьи¹.

Ее тематика требует коротких предварительных пояснений. Напомним, что герои названных выше литературных произведений обрели широкую известность в искусстве больше всего благодаря Рихарду Вагнеру (1813–1883) и таким его операм, как «Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид», «Закат богов», составивших тетралогия «Кольцо нибелунга» (1876), а также более раннему сочинению «Тристан и Изольда» (1857) и более позднему «Парсифалю» (1882). В XX веке кинематограф как новый вид искусства начинает заново «прочитывать» сюжеты средневекового эпоса. На названных выше текстах выстроены фильмы немецкого режиссера эпохи немого кино Фрица Ланга «Нибелунги» (1924), интересующий нас «Персеваль Валлиец» (1978) французского кинорежиссера Эрика Ромера (1920–2010), а также «Тристан и Изольда» (2006) современного американского режиссера Кевина Рейнольдса (р. 1952).

Обратимся к Э. Ромеру. До «Персеваля Валлийца» он уже снимал экранизации литературных произведений. Это, прежде всего, короткометражный фильм «Береника» (1954) на сюжет одноименной новеллы Эдгара Алана По (1809–1849). В этой работе режиссер пошел на смелый эксперимент – сценарий, за небольшим исключением, полностью следовал оригинальному сюжету литературного первоисточника, а актеры при этом были совершенно безмолвны, заменяя слова мимикой и жестами. Поясняющий происходящее на экране действие текст читал закадровый голос. Другой фильм режиссера – «Колено Клер» (1970) стал экранизацией произведения французского драматурга и философа Жана Франсуа Мармонтеля (1723–1799). Еще одна лента – «Маркиза О» (1976) была снята по сюжету новеллы немецкого поэта и драматурга Генриха фон Клейста (1777–1811) и получила Гран-при Каннского фестиваля 1976 года.

Как видим, к Средневековью до анализируемого нами фильма режиссер не обращался, но в предыдущих лентах уже отметились исполнитель роли Персеваля Фабрис

¹ В русской историографии остаются разночтения в фонетическом транскрибировании имен персонажей фильма: Парсифаль/Парцифаль/Персеваль, Бланшефлер/Бланшефлор, Ангигеррон/Агенгерон. Мы ориентировались в данном случае на перевод Н.В. Забауровой и А.Н. Триандафилиди.

Лукини² и актриса, сыгравшая Бланшефлер – Ариэль Домбаль. Кроме того, режиссер подошел к «Персевалю» с опытом воплощения литературных произведений и сработанным актерским составом. По данным биографов режиссера, Эрик Ромер предпочитал набирать актеров среди молодежи, а затем работать с ними, не меняя состав от фильма к фильму. Постепенно сложился оригинальный и весьма специфический стиль режиссера, а некоторых актеров его лент начали называть «ромеровскими».

Для удобства анализа мы свели главные сведения о героях и актерах интересующего нас в статье фильма в таблицу.

Таблица

Персонажи и актеры фильма «Персеваль Валиец»

Действующие лица	Основные характеристики	Исполнители
Персеваль	Главный герой, валиец, затем рыцарь Круглого стола	Фабрис Лукини (р. 1951)
Гавейн	Самый куртуазный рыцарь Круглого стола, племянник короля Артура	Андре Дюссолье (р. 1946)
Дева из шатра	Первая дева на пути Персеваля, пострадала от его поведения, затем была им спасена от несчастной участи	Клементина Амуру
Де ла Ланд Гордец	Рыцарь, хозяин шатра, в котором Персеваль находит деву. Подвергает ее мучениям из-за поступка Персеваля	Жак Ле Карпентье (р. 1944)
Красный/Алый рыцарь	Первый соперник Персеваля	Антуан Бо (1925–2012)
Король Артур	Легендарный король, правитель королевства Логрес	Марк Эйро (1924–2005)
Смеющаяся Дева	Дева, которая смеется над некуртуазным поведением Персеваля, оскорблена Кеем Сенешалем, позже отомщена Персевалем	Жослин Буассо (р. 1953)
Кей сенешаль	Злой и надменный рыцарь Круглого стола. Персеваль мстит ему за пощечину Смеющейся Деве	Жерар Фальконетти (1949–1984)
Горнеман де Гор	Хозяин замка. Топоним Гор (Goort) - залив, бухта соответствует пейзажу, представленному в романе. Обучает Персеваля искусству рыцаря и куртуазии	Рауль Бийре (р. 1920)
Бланшефлер	Возлюбленная Персеваля	Ариэль Домбаль (р. 1953)
Ангигеррон	Рыцарь, участвующий в осаде замка Бланшефлер. Этимология его имени восходит к французскому «guerre» (война)	Сильвен Левиньяк (1929–1944)
Кламаде де Иль	Сеньор, которому подчиняется Ангигеррон. Также участвует в осаде замка Бланшефлер	Ги Делорм (1929–2005)
Король-Рыбак	Хранитель Святого Грааля. В романе страдает от ужасного ранения, вынужден ежедневно проводить определенный обряд для поддержания жизни. Мог быть избавлен от этой участи Персевалем, однако продолжает страдать из-за его ошибки	Мишель Эчевеppi (1919–1999)
Отвратительная Дева	Уродливая дева, проклиная Персеваля за его ошибку в замке Короля-Рыбака	Коко Дюкадос

Таблица позволяет понять, что режиссер оставил главных персонажей романа на прежних ролях, при этом убрав много второстепенных (родственников Персеваля, рыцарей, встречавшихся на его пути и т.д.).

² Биографы актера отмечают, что он с детства был увлечен французской литературой. Поэтому роль Персеваля ему была особенно близка.

Рассмотрим, как режиссер подходит к трактовке образа главного героя. В фильме оказываются наиболее важными «истории» начала странствий главного героя, победы над Красным Рыцарем, обучения куртуазии у Горнемана де Гора, пребывания в замке Короля-Рыбака, а также заключительный эпизод ленты.

Уже первые кадры весьма необычны. Автор романа Кретьен де Труа поэтично и детально описывает в начале романа раннюю весну: «Случилось то порой цветущей / Когда листвою покрылись пуши / И встали травы на лугах, / Был слышен щебет ранних птах, / Все ликовало, посвежевши...» [3. С. 4].

Режиссер же представляет зрителю вовсе не пасторальные декорации. С одной стороны, мы видим деревья из металла, с выюющимися плавными линиями, в которых угадываются стилистические черты модерна; с другой – вместо описанных в романе лугов: «На сочном, свежем трав ковре / Конь стал пастись о той поре...» [3. С. 5] в фильме представлен простой зеленый фон со схематически изображенными на нем цветами, что намеренно отсылает к немецкому экспрессионизму³.

Это идет вразрез с устойчивой традицией экранизации средневекового эпоса в жанре «Больших исторических фильмов»⁴, в первых кадрах которых режиссеры стараются показать богатые природные пейзажи. Например, фильм «Нибелунги» (1924) Фрица Ланга открывается кадрами могучего древнего германского леса, от которого черпает свои силы главный герой Зигфрид. У Ромера о красоте природы, неочевидной из кадра, поет небольшой вокальный ансамбль (он же – закадровый рассказчик). Можно предположить, что этот прием – развитие идеи ранней ленты «Береника». Режиссер здесь не поддерживает автора поэмы, для которого важно вписать Персевала в природу, показать его связь с ней. Он выводит на сцену эпического коллективного певца, свободно перетолковывая заодно и традиционные средневековые представления о рассказчиках-певцах при королевских и рыцарских дворах.

Музыкальное оформление эпизода также по-своему адресует к Средневековью. Вместо привычного для исторических фильмов симфонического оркестра использован камерный ансамбль стилизованных под Средневековье музыкальных инструментов – лютня, виола, костяная флейта. Под его аккомпанемент небольшая группа вокалистов в унисон исполняет поясняющий действие текст. Мелодии также нарочито просты.

Все это дает понять зрителю, что с первой сцены и режиссер, и композитор будут предлагать повествование в рамках популярного в 1960–1970-х гг. концептуального искусства, в котором идея произведения важнее физических средств его воплощения.

Несколько эпизодов в романе связаны с темой встреч Персевала с рыцарями, объясняя его решение стать одним из них. Выясняется, что мать скрывала его связь с рыцарством. Отметим, что и в романе, и фильме ее имя не называется. Добавим, что и имя главного героя до определенного момента не раскрывается. Он называет себя по-матерински «сынок» (*mon fils*), что обозначает его неразрывную связь с родительницей и придает таинственность, мистичность его происхождению.

В романе Мать Персевала в какой-то момент признается: «Ах как несчастна я, бедняжка! / Вас, милый сын, хранить я тщила, / Сберечь от рыцарства стремилась... / Отец ваш, здесь вам тайну выдам, / Был ранен в пах и инвалидом / Влачил безрадостный удел» [3. С. 11].

Здесь всякое слово куртуазно и символично. От обращения к сыну на Вы, до раны отца. В средневековой литературе подобное ранение скрывает за собой символический смысл и обычно ассоциируется со слабостью получившего его персонажа, бесплодием, беспомощностью, опустошенностью его владений.

³ Можно вспомнить, например, фильм «Кабинет доктора Калигари» (1920) Роберта Вине (1873–1938), в котором дома были представлены в нарочито примитивных формах кубов.

⁴ По определению Ж. Садуля.

В фильме режиссер выстраивает историю иначе. Уже в первом эпизоде режиссер делает акцент на славном происхождении главного героя. Его отец и братья с честью пали в бою; все остальные темы, в том числе – и скудость владений, столь существенная для Средневековья, опущены.

В отношении самого героя этот эпизод истории режиссер излагает без изменений. Несмотря на уговоры матери, Персеваль собирается ко двору прославленного во всех романах той поры короля Артура, чтобы стать рыцарем. Мать дает ему целомудренное наставление: «Коль вас девица поцелует, / Пусть поцелуй лишь и дарует / На прочее даю запрет» [3. С. 14]. В фильме, в музыкальном оформлении эпизода здесь возникает своеобразный лейтмотив странствий Персеваля (он звучит каждый раз, когда главный герой отправляется в путь) e-f-g-a-g-f-e-f-d.

И в романе, и в фильме Персеваль грубо-буквально исполняет наставления матери. От первой встреченной на пути девушки – Девы из шатра он требует: «Но прежде жду я поцелуя. / Клянусь главой, не досажу я, / Так мать меня учила прежь» [3. С. 17]. Силой вырвав желаемое, он наносит ей оскорбление, из-за которого ее господин Де ла Ланд Гордец обрекает Деву на страдания. В данном случае режиссер фильма вслед за автором романа подчеркивает простоту и некуртуазность героя, еще не рыцаря, который не смог понять смысл наставлений матери и принес мучения Деве из шатра.

Важные различия в эстетико-ценностных ориентирах героя романа и фильма позволяет выделить сцена в замке Короля Артура. По дороге к нему Персеваль встречает Красного Рыцаря, доспехи которого очень привлекают юношу. В романе доспехи рыцаря *алые*. Отметим, что тема Алого облачения не раз возникает в средневековой литературе. В одном из предшествующих рыцарских романов Кретьена де Труа «Клижес» сын императора Константинопольского носит подобное одеяние. В «Романе о Розе» Гильома де Лорриса (1200 – ок. 1238) и Жана де Мена (ок. 1240–1305) воспеваются алый бутон розы. Алый цвет для культурного читателя ассоциируется с солнечным светом, любовной страстью. У красного цвета несколько иной оттенок – мужество, отвага, храбрость, сила, слава, власть. Это цвет пролитой своей и вражеской крови.

Очевидно, что автор романа и режиссер расставляют разные акценты в образах героя. В фильме этот эпизод продолжает развивать тему славного и военного происхождения героя. Персеваль желает достичь силы и славы своих великих предков, а в романе он стремится к свету, любви и познанию тайны рыцарства, представители которого для него подобны ангелам.

Как уже понятно, и в романе, и в фильме Персеваль ведет себя в высшей степени некуртуазно: даже при дворе Короля Артура он въезжает в обеденную залу на коне и ожидает дара – доспехов как у Красного/Алого Рыцаря. Для Кретьена де Труа это повод еще раз пошутить над неотесанностью еще не рыцаря. Смеющаяся Дева (одна из придворных дам) объявляет: «От сердца чистого я верю / И в том вас, юноша, заверю, / Что в мире не было, и нет, / И никогда не будет впредь / Воителя, достойней вас. / Я это поняла сейчас» [3. С. 24]. Завистливый, ревнивый и мстительный Кей-сенешаль, ближнее лицо короля, дает Деве пощечину, бьет Шута, а Персевалу предлагает самостоятельно забрать доспехи Красного Рыцаря. Отметим, что такое его поведение можно объяснить не только характером этого персонажа – антагониста многих рыцарских романов. Должность сенешаля во Франции XII века предполагала административное управление дворцом, ответственность за порядок и контроль за соблюдением правил куртуазии. В романе Кретьена де Труа Персеваль особым образом связан со Смеющейся девой и королевским шутком. Они изрекают пророчества, которые сбываются. В фильме же эта связь неочевидна. Эпизод включается только для показа нравов двора.

В поединке Персеваль побеждает Красного/Алого рыцаря. Однако ему требуется помощь, чтобы надеть доспехи, так как он совершенно не владеет боевым искусством. Вновь важную роль в этой сцене играет цвет. Персеваль меняет свою первоначаль-

ную одежду синего цвета на красные доспехи. В средние века синий цвет ассоциировался с верностью, целомудрием, это символ духовности и справедливости. В фильме вырастает определенный подтекст – Персеваль отказывается от духовности, желая добиться славы.

Рассмотрим важную с точки зрения куртуазии сцену обучения главного героя боевому искусству. Персеваль оказывается в замке Горнемана де Гора. Автор романа развернуто и восхищенно описывает замок и окружающую его природу: «...бурно бил морской прибой. / На четырех углах стены, / Из камня тесаны, видны / Две пары низких башен мощных, / Изрядно укрепленных, прочных. / И замок весь казался чудным» [3. С. 29]. В романе вновь возникает тема природы. Хозяин замка даже специально подчеркивает ее значение: «Природа с Сердцем помогают» [3. С. 32]. Использование символа «Сердце» дополняет концепцию природы в романе принципом нравственной жизни. В фильме ничего этого нет. Вновь мы видим схематичное изображение замка, вход которого имеет красную окантовку. Лишь цвет обозначает драматургическое движение: в этом месте Персеваль обретет средство для достижения столь желанных для него славы, силы и власти.

И в романе, и в фильме Персеваль сразу при встрече выдает свою необразованность: «Сеньор, приветствовал я вас, / Как мать давала мне наказ... / «Простак», – решил на первый взгляд» [3. С. 30]. Как уже говорилось выше, Горнеман де Гор обучает героя боевому искусству, а также правилам куртуазии. Ключевыми для сюжета оказываются следующие заветы хозяина замка: «Коль будет вами верх одержан, / Так что противник иль повержен / Иль защищаться не силен, / И о пощаде просит он, / С ним расправляться не стремитесь» [3. С. 36]. «И вместе с тем остерегитесь / Болтать, рассказывать везде, / Язык свой не держа в узде...» [3. С. 36] «Еще просить я вас готов: / Коль повстречаете вы где / Девицу, даму ли в беде, / Прийти на помощь к ним спешите...» [3. С. 36] После обучения хозяин замка приглашает Персеваля на богатый пир. Отметим мотив – *c-es-f-es-c* в музыкальном оформлении этой сцены. В фильме он встречается каждый раз, когда Персеваля приглашают на трапезу.

Опробовать правила Горнемана де Гора Персевалью суждено в землях его племянницы Бланшефлер. Ее замок находится в осаде. Персеваль одолевает прославленных воителей Ангигеррона и Кламаде де Иля. Следуя наказам Горнемана де Гора, он не убивает их, а отправляет ко двору короля Артура. В романе поединки описаны весьма богато: «Летучи кони; седоки / Отменной силой отличались, / Взаимным гневом распалились. / Удар. Щиты расселись вмиг, / И копыя треснули у них. / Свалились оба с седел в прах, / Но вскоре снова на конях... / С их силой ярости огонь / Смешался так, что копыя в щепы. / Упал Ангигеррон свирепый, / Он ранен в руку был и бок...» [3. С. 47]. В фильме же боевые сцены изображены условно. И вновь режиссер нарушает сложившиеся традиции. В «Нибелунгах» Фрица Ланга для сцены сражения Зигфрида с Драконом/Мировым Змеем Ермунгандом была создана огромная механическая конструкция, которая умела не только ходить, двигать хвостом и вращать глазами, но даже извергать пламя. Сам бой главного героя с Драконом поражал зрителя красочностью.

Кульминация и романа, и фильма – сцена в замке Короля-Рыбака. Эта локация предстает как особое ирреальное место. У Эрика Ромера замок буквально возникает из тумана в пустынной долине. Необычность сцены, использование спецэффектов сразу выделяет ее, обособляет от предыдущего повествования. В романе вновь возникает тема ранения в пах. На этот раз его обладатель – Король-Рыбак. Этого персонажа ввел в мировую литературу Кретьен де Труа, он встречается во многих рыцарских романах, в которых является хранителем святого Грааля (подробнее см.: [9]) и ассоциируется с ранением, из-за которого не может самостоятельно передвигаться и питаться. Жизнь в нем поддерживает только особый ежедневный обряд с водой из Грааля. В фильме

же Король-Рыбак просто очень стар и слаб. Во время ужина в замке мимо Персевалья проносят кровоточащее копьё и Грааль, однако главный герой, помня учение Горнеманна де Гора, не спрашивает Короля-Рыбака о назначении этих предметов. В кадре появляется стол с щедрыми угощениями, что подчеркивает ирреальную природу Грааля, который подобно рогу изобилия даёт пищу. Некоторые исследователи связывают этимологию слова «Грааль» с латинским «gratus» (благодатный) [13]. Внутреннее убранство замка режиссером решено в синих тонах. Вновь важную роль играет символика цвета. Замок Короля-Рыбака предстает в фильме как святыня, обитель духовности. Необычность сцены подчеркивает и музыка. Вместо привычного лейтмотива трапезы здесь звучит многоголосие деревянных духовых инструментов. Монодия в музыкальном сопровождении впервые сменяется полифонией.

Важно, что в тексте романа первый раз имя главного героя возникает сразу после посещения замка Короля-Рыбака, когда он встречает свою двоюродную сестру. Она спрашивает, как его зовут, и он вдруг произносит свое имя: «Хотя он имени не знал, / Как по наитью угадал, / Сказав: “Валлиец Персеваль”...» [3. С. 74]. Исследователи [10; 14] и авторы перевода связывают это с тем, что Кретьен де Труа мог ассоциировать себя с Персевалем, а также указывают на возможный мистический, ирреальный смысл внезапного прозрения главного героя. В фильме вместо сестры возникает Отвратительная дева, которая называет героя по имени, рассказывает ему про его ошибку – он мог бы исцелить Короля-Рыбака, если бы спросил о назначении Кровоточащего Копья и Грааля, обвиняет в глупости и предрекает ему долгие странствия и страдание.

Обратимся к заключительному эпизоду фильма. В романе Персеваль после долгих странствий попадает в обитель отшельника, где усердно молится и этим искупает свой главный грех – он оставил мать, став причиной ее переживаний и смерти. В фильме же он участвует в мистерии, посвященной Страстям Христовым в качестве Иисуса. Сцена вновь решена в синих тонах. Персеваль снимает красные доспехи и облачается в синее одеяние. Можно отметить некую трехчастность в цветовом решении фильма. Персеваль в начале ленты меняет синее одеяние на красное, а затем вновь возвращается к синему. Это вполне соответствует концепции поисков главного героя. Первоначально он отходит от Бога в поисках славы, затем возвращается к нему. В музыкальном оформлении мы слышим сложное полифоническое многоголосие под аккомпанемент духовых инструментов, что также подчеркивает значимость сцены.

Подведем итоги. Эрик Ромер, придерживаясь сюжета романа, в духе постмодерна свободно и разнопланово обращается со средствами выразительности. Персеваль Кретьена де Труа как традиционный герой средневекового эпоса связан с природой. Каждый новый эпизод подчеркивает и обогащает эту связь. Персеваль Эрика Ромера независим от природы и ведом внутренними мотивами (поиск славы), что раскрывается в символике цвета, в музыке. Он действует более самостоятельно и активно. Режиссер убирает ирреальные локации из фильма, оставляя одну – замок Короля-Рыбака. Благодаря этому сильнее ощущается уникальность этого эпизода.

В области средств выразительности режиссер соединяет художественные приемы средневекового эпоса, эпохи модерна и постмодерна, образуя вертикально многомерный текст, лежащий в плоскости концептуального искусства. Особо отметим, что в фильме играют важную роль традиционно эпические забеги вперед, выражающиеся в пророчествах, купировании текста, введении режиссерских эпизодов в сценарий. Всем этим Э. Ромер словно бросает художественный вызов традиции больших исторических фильмов, представляя свое видение интерпретации средневекового эпоса, приемы которого он отработал в предыдущих своих фильмах.

Музыкальное сопровождение позволяет углубить и развернуть культурное пространство фильма. Оно не только выполняет роль закадрового рассказчика, но и расстав-

ляет акценты, сцепляет разделы фильма, становится неотъемлемой частью медиатекста. Фильм Эрика Ромера демонстрирует мощное стремление вперед в области киноинтерпретации куртуазных романов.

Литература

1. Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. М.: Художественная литература, 1975. 751 с.
2. Легенда о Тристане и Изольде [перевод С.В. Шкунаева, И.Я. Волевич, Э.Л. Липецкой, Н.Я. Рыковой, Ю.Б. Корнеева, К.П. Богатырева, С.И. Неделева-Степонавичене, В.Г. Тихомирова, Ю.Н. Стефанова, Г.Д. Муравьевой, Н.А. Поляк, Т.М. Судник, И.Я. Волевич, Н.А. Акатьевой, Н.Г. Капелюшниковой]. Серия «Литературные памятники». М., 1976. 733 с.
3. Кретьен де Труа. Персеваль, или повесть о Граале [перевод со старофранцузского Н.В. Забуровой и А.Н. Триандафилиди]. Москва: Common Place, 2014. 408 с.
4. Kracauer S. From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film. Princeton: Princeton University Press, 2004. 432 p.
5. Садуль, Ж. Всеобщая история кино. Послевоенные годы в странах Европы. 1919–1929. В 6 т. М.: Искусство, 1957. Т. 4. Ч. 1. 465 с.
6. Deleuze G. L'image-mouvement. Cinéma 1. Paris, 1983. 298 p.
7. Deleuze G. L'image-temps. Cinéma 2. Paris, 1985. 378 p.
8. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике [перевод с итал. А. Шурбелева]. М.: Алетейя, 2003. 256 с.
9. Дашкевич Н.П. Грааль // Мифы народов мира / под ред. С.А. Токарева. М.: Советская энциклопедия, 1987. Т. 1. С. 317–318.
10. Мелетинский Е.М. Средневековый роман. Происхождение и классические формы. М.: Наука, 1983. 304 с.
11. Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: Наука, 1986. 318 с.
12. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. 2-е изд., испр. и доп. М.: Искусство, 1984. 350 с.
13. Барбер Р. Святой Грааль. Во власти священной тайны. М.: Эксмо, 2006. 640 с.
14. Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. 300 с.

Culture Heroes of the Middle Ages in French Cinema of the 1970s (*Perceval le Gallois* by Eric Rohmer)

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2021, 3 (82), 48–56.

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-3-48-56

Mikhail E. Zolnikov, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation).
E-mail: Zman1988@yandex.ru

Keywords: epic, *Perceval le Gallois*, Perceval, Parzival, King Arthur, Knights of the Round Table, Fisher King, courtesy novel, Chrétien de Troyes, cinema, film music.

The author of the article considers the interpretation of the image of Perceval in the film *Perceval le Gallois* (1978) directed by Eric Rohmer (1920–2010). For the first time in domestic art history, the author carries out a comparative interdisciplinary analysis of the film and its historical and cultural basis – the courtesy novel *Perceval, the Story of the Grail* by Chrétien de Troyes (c. 1135–1180/1190). The research methodology is based on the classical works of Siegfried Kracauer, Georges Sadoul, Gilles Deleuze and includes methods of historical and film studies, semiotic, comparative, and musical analysis. The interdisciplinary approach made it possible to come to new and original conclusions (although Eric Rohmer closely adheres to the text of the novel, he still uses expressive means freely

and diversely – in the spirit of postmodern). Observations have been made regarding the aesthetic and artistic focuses of the film (the director boldly brushes off the established traditions of great historical films, mixes the artistic techniques of the medieval epic, the era of Art Nouveau and postmodernism, and forms a vertically multidimensional “text” lying in the plane of conceptual art). The following conclusions have been made. Perceval by Chrétien de Troyes as a traditional hero of the medieval epic is associated with nature. Each new episode highlights and enriches this connection. Perceval by Eric Rohmer is independent of nature and led by internal motives (search for fame, recognition as a knight), he acts more actively and independently. The director removes unreal locations from the film, leaving only one – the Fisher King’s castle – and emphasizing the sense of the scene in it. The traditional epic flashes forward (prophecies, text cropping, director’s episodes insertion) play an important role in the film. The musical accompaniment allows deepening and expanding the cultural space of the film: it not only plays the role of a voice-over narrator, but also places emphasis, links sections of the film, and becomes an integral part of the media text. Eric Rohmer’s film demonstrates a powerful drive forward in the field of film adaptation of the medieval epic.

References

1. Shlapoberskaya S. (ed.) (1975) *Beovulf. Starshaya Edda. Pesn' o Nibelungakh* [Beowulf. The Poetic Edda. The Song of the Nibelungs]. Translated by A.I. Korsun. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
2. Mikhaylov, A.D. (ed.) (1976) *Legenda o Tristane i Izol'de* [The Legend of Tristan and Isolde]. Translated by I.Ya. Volevich et al. Moscow: Nauka (Literary Monuments Series).
3. Chrétien de Troyes. (2014) *Perseval', ili povest' o Graale* [Perceval, the Story of the Grail]. Translated from Old French by N.V. Zababurova and A.N. Triandafilidi. Moscow: Common Place.
4. Kracauer, S. (2004) *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press.
5. Sadoul, G. (1957) *Vseobshchaya istoriya kino: v 6 tt.* [Universal History of Cinema: In 6 Volumes]. Translated from French. Vol. 4 (1). Moscow: Iskusstvo.
6. Deleuze, G. (1938) *Cinéma 1: L'image-mouvement*. Paris: Éd. de Minuit.
7. Deleuze, G. (1985) *Cinéma 2: L'image-temps*. Paris: Éd. de Minuit.
8. Eco, U. (2003) *Iskusstvo i krasota v srednevekovoy estetike* [Art and Beauty in the Middle Ages]. Translated from Italian by A. Shurbelev. Moscow: Aletyya.
9. Dashkevich, N.P. (1987) Graal' [Grail]. In: Tokarev, S.A. (ed.) *Mify narodov mira* [Myths of the Peoples of the World]. Vol. 1. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. pp. 317-318.
10. Meletinskiy, E.M. (1983) *Srednevekovyy roman. Proiskhozhdenie i klassicheskie formy* [Medieval Novel. Origin and Classic Forms]. Moscow: Nauka.
11. Meletinskiy, E.M. (1986) *Vvedenie v istoricheskuyu poetiku eposa i romana* [An Introduction to the Historical Poetics of the Epic and the Novel]. Moscow: Nauka.
12. Gurevich, A.Ya. (1984) *Kategorii srednevekovoy kul'tury* [Categories of Medieval Culture]. 2nd ed. Moscow: Iskusstvo.
13. Barber, R. (2006) *Svyatoy Graal'. Vo vlasti svyashchennoy tayny* [The Holy Grail: Imagination and Belief]. Translated from English. Moscow: Eksmo.
14. Bakhtin, M.M. (2000) *Epos i roman* [Epic and Novel]. St. Petersburg: Azbuka.

УДК 792.2

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-3-57-65

А.И. Зыков

ПРИЧИНЫ РЕЖИССЕРСКИХ ИЗМЕНЕНИЙ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА ПРИ ПОСТАНОВКЕ СПЕКТАКЛЯ

Статья посвящена работе режиссера с литературным текстом в драматическом театре. При этом внимание автора сосредоточено не на оценке факта или последствий режиссерских изменений текста, а на его причинах, что обуславливает новый ракурс исследования проблемы. Основываясь на методах включенного и невключенного наблюдений, автор приходит к выводу о существовании трех основных тенденций: это производственные требования, адаптация текста современному языку и художественная интерпретация текста режиссером.

Ключевые слова: режиссер, современный драматический театр, литературный текст, режиссерская интерпретация, постановка спектакля.

Работа режиссера над постановкой спектакля в драматическом театре начинается, как известно, со знакомства с литературным текстом. «Пьеса – основа будущего спектакля» [1. С. 259], – так или почти так определяют формулу работы режиссера в своих трудах такие известные деятели театрального искусства, как Б.Е. Захава («Мастерство актера и режиссера», 1964 [1]), А.Д. Попов («Творческое наследие», 1979 [2]), Г.А. Товстоногов («Зеркало сцены», 1980 [3]), А.М. Поламишев («Мастерство режиссера: от анализа к воплощению», 1992 [4]) и многие другие.

Значение анализа пьесы, поиск личностных и эмоциональных соприкосновений режиссера и драматурга для создания сценической интерпретации литературного текста трудно переоценить. Как писал, к примеру, уже названный нами советский режиссер, народный артист СССР, доктор искусствоведения Б.Е. Захава (1896-1976): «Глубоко переживаемое режиссером отношение к тому, что отразилось в данной пьесе, непременно подскажет или даже продиктует ему необходимые в данном случае приемы внешней выразительности и нужные сценические краски...» [1. С. 264]. Иными словами, впечатления, полученные режиссером от прочтения пьесы, заставят его задавать себе вопросы и отвечать на них, приводя постановщика к своему пониманию текста, а отсюда и нахождению необходимого инструментария для создания собственной ее трактовки.

Но что же чаще всего происходит на практике, когда, казалось бы, все необходимые условия выполнены: пьеса нашла эмоциональный отклик у режиссера, тема заинтересовала, возникло желание поставить ее на сцене?

Режиссеры, искренне стремясь к «наиболее полному, яркому и точному раскрытию идейного содержания пьесы средствами театра» [1. С. 315]), начинают следующий этап своей работы с того, что «вторгаются» в пьесу: «литературный текст копируется, дополняется “врезками” из других сочинений, перемещается (кусками, фрагментами) из одной части в другую, наконец, отчасти или целиком заменяется иными театральными “текстами” и т.д.» [5. С. 108].

Возьмем лишь три примера, где все эти действия режиссера с текстом присутствуют: в спектакле «Отелло» по пьесе У. Шекспира режиссера Э. Някрошюса (2001, Вильнюс, театр «Мено фортас») постановщик прибегает к *купированию и перемещению текста* из одной части в другую; в «Трамвае “Желание”» по пьесе Т. Уильямса режиссера М. Глуховской (2006, Саратов, академический театр драмы им. И.А. Слонова) происходит *купирование текста, добавляются «врезки»* (из пьесы Т. Уильямса «Орфей спускается в ад»); в «Свадьбе Кречинского» по пьесе А.В. Сухова-Кобылина