ТЕЗИСЫ

**Каптерев С. К. (НИИК - ВГИК - РГГУ) "Барри Линдон" и "Сияние" Стэнли Кубрика как размышления о прошлом через вчувствование в литературу**

 Доклад гипотетически утверждает, что кинорежиссёр – по крайней мере, такого ранга как Кубрик - вкладывает в экранизацию намного больше усилий (в общем выходящих за пределы писательского воображения и опыта), чем писатель (независимо от его ранга) - в литературный оригинал. Начиная с селекции материала, со сценарного сжатия или расширения, и кончая поисками образной эквивалентности и создания общей атмосферы места и эпохи – через комплекс разнообразных средств и коллективную работу помощников-профессионалов.

По В. Воррингеру одной из двух противоположных творческих тенденций человека является «вчувствование» – тяга к одухотворению, обратная абстрагированию и, как кажется докладчику, применимая к феномену экранизации. Именно эта тенденция - субъективная по сути, но вполне раскладываемая на технические, производственные и другие элементы - во многом лежит в основе экранизации – как, впрочем, и кинематографа вообще. В силу особенностей последнего (лежащей в его основе зрительности, производственной коллективности, экономики и т. д.), вчуствование парадоксально уводит экранизатора от идей и стиля автора литературного оригинала.

Я пытаюсь подходить к феномену экранизации с точки зрения утрированно массовой природы кино (в контексте его производства и потребления), а также с точки зрения адаптирования кинодеятелем своего субъективного восприятия литературного произведения к конкретным условиям той ситуации, в которой он находится в данный момент своей творческой и производственной истории.

Основной тезис: Кубрик любил экранизировать литературу и делал это в сугубо неакадемических условиях, и поэтому оба выбранных фильма можно в первую очередь рассматривать как его собственный опыт, а не как адаптации предыдущего опыта литературных деятелей и литературы как искусства, радикально отличающегося от кинематографа.

**Монисова И. В. Кольцова Н. З. (МГУ) "Трудности перевода" с языка литературы на язык кино: интертекст в "Мелком бесе" (роман Ф. Сологуба и фильм Н. Досталя)**

Онирическая природа текста романа Ф. Сологуба, отражающая символистскую концепцию о мире «кажимостей» и «сущностей», больше поддается «переводу» на язык кино, чем театра, и этим в какой-то мере объясняется обедненность романных инсценировок, в том числе и при непосредственном участии автора. Фильм Николая Досталя 1995 года, на наш взгляд, представляет собой адаптацию, в которой тонко схвачена специфика символистского претекста и в то же время ощущаются «токи» современности при отсутствии нарочитой модернизации первоисточника. Одним из путей адекватного воплощения на экране классического текста становится работа с насыщенным интертекстуальным планом романа, часть которого аккуратно «считывается» и визуализуется, иногда даже наращиваясь при этом, а часть сокращается или заменяется режиссерскими аллюзиями, подключающими культурный опыт современника.

 Учитывая не только романную концепцию, но и весьма от нее отличную идею одноименной пьесы 1909 г., режиссер обнажает трагизм в образе центрального героя, используясобственные отсылки к Достоевскому и Гоголю. Кроме того, в фильме снимается антитетичность линий Передонов/Варвара и Саша/Людмила, в том числе на интертекстуальном уровне, за счет отказа от пасторальных мотивов, которые сопровождают ряд сцен с молодыми героями у Сологуба, и привлечения ассоциаций с современной массовой культурой.

**Донскова Ю. В. Махно О. А. (ПСТГУ) Иконографический интертекст в анимационном фильме А. Петрова «Моя любовь» (по роману И. С. Шмелёва «История любовная»)**

Роман И. Шмелева «История любовная» (1926‒1927) и анимационный фильм А. Петрова «Моя любовь» (2006) рассматриваются во взаимосвязи вербальный−иконический текст, где последний образует сложную интертекстуальную структуру, привлекая в качестве средства визуализации живопись. В связи с чем образуется триада «роман»‒«живопись»‒ «анимационный фильм». Важным в ней является не только характер интертекстуальных взаимоотношений между иконическим (анимационный фильм) текстом и вербальным, но и включение живописи в эту триаду, что осложняет систему референциальных межтекстовых отношений. Данные взаимоотношения различных видов текстовых реальностей анализируются нами через призму экфрасиса.

В анализируемом анимационном тексте живопись вступает в различные формы интертекстуальных связей. Технический компонент воспроизведения визуального ряда анимационного фильма обнаруживает переклички с манерой живописи импрессионистов. Визуальный ряд порождается как непосредственно текстом И. Шмелева, так и авторским замыслом А. Петрова. Иконографический интертекст приобретет характер «интерпретативного» (аллюзии Б.М. Кустодиева) или «изобразительного» экфрасиса (сцены Страшного суда интерьеров церквей Ярославля), живописи второй половины XIX‒начала XX века (пейзажи И.И. Левитана и др.). Использованная А. Петровым техника, а также различные виды живописного интертекста в анимационном фильме «Моя любовь» снимают конфликт между живописным и словесным, живописным и анимационным.

**Рыбина П. Ю. (МГУ) Адаптация как артистический и философский жест: «Король Лир» ЖЛГ**

Формально обращаясь к адаптации литературного материала, Годар делает две существенные вещи. С одной стороны, он превращает в центральную, весьма демонстративную, проблему фильма сам факт киноадаптации и то положение, в которое попадает режиссёр, работая с классическим текстом. С другой стороны, он отдаёт текст Шекспира (а вслед за ним и другие визуальные и словесные тексты – фильм Г. Козинцева «Король Лир», несколько шекспировских сонетов, «Волны» В. Вулф) в полное распоряжение своему фильмическому письму. Так из вычурного артистического жеста («не буду экранизировать!») рождается философский жест: Годар встраивает "Короля Лира" в свои многолетние размышления о видимом и слышимом, о свободе визуального и диктатуре аудиального образа.