УДК 821.161.1.0

**О СПЕЦИФИКЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ В ЛИТЕРАТУРЕ И КИНО (НА МАТЕРИАЛЕ ЭКРАНИЗАЦИИ РОМАНА Ф. СОЛОГУБА «МЕЛКИЙ БЕС»)**

*В основе статьи - выступление авторов на конференции «Интертекстуальность кино» (Москва, МГУ, 17.12.2015 г.)*

**КОЛЬЦОВА Н.З., МОНИСОВА И.В.**

Москва, МГУ им. Ломоносова, филологический факультет, monisova2008@yandex.ru

*В статье анализируются возможности интермедиального перевода модернистского текста, и прежде всего его интертекстуального плана. Специфика киноязыка позволяет режиссеру не только идти за автором претекста, но и своими средствами выстраивать диалогическое поле фильма, соотнесенное с литературным первоисточником. Выявление и визуализация его скрытых смыслов и подключение культурного опыта современника в процессе перекодирования становится важным условием адекватной экранизации. Материалом для анализа стал фильм Н. Досталя 1995 г. по мотивам романа Ф. Сологуба «Мелкий бес», который представляется удачной адаптацией: с одной стороны, она отражает природу символистского произведения, а с другой - соотносит духовную атмосферу двух рубежей веков, хотя кинематографисты и избегают нарочитой модернизации литературного материала.*

*Ключевые слова: интермедиальность, интертекстуальносить, диалог, цитирование, аллюзия, перекодирование, визуализация, претекст, язык кино, экранизация, лейтмотив, realia и realiora.*

Перевод литературного текста на язык другого вида искусства (театра, кино, музыки) представляет немалую сложность и часто отторгается читающей аудиторией, но при удачном и вдумчивом интермедиальном прочтении может получиться обратный эффект: претекст обнаружит новые глубины и смыслы, неожиданно прозвучит в унисон современности. Особо следует сказать о такой важной части адаптации первоисточника, как выявление и новое воплощение его интертекстуального плана: при работе с модернистским или любым другим в смысловом и стилевом отношении многослойным текстом «перевод» заложенного в нем цитатного, ассоциативного, диалогического слоя неизбежен и становится условием полноценного прочтения.

Теоретический вопрос о соотношении категорий интермедиальности и интертекстуальности, безусловно, важный в современном литературоведении, не является центральным в данной статье, поскольку авторы исходят из положения, что современным искусством (и отнюдь не только постмодернистским) культура воспринимается как текст или единая знаковая система, вследствие чего словесные, живописные, музыкальные, кинематографические «цитаты» могут рассматриваться как явления одного ряда, при понимании, разумеется, специфики языка каждого из искусств. Напомним, что если в ранних работах А. Ханзена-Лёве понятия интертекстуальности и интермедиальности являются некими рядоположенными категориями [1], то в более поздних его исследованиях проблема определения границ каждого термина представляется уже более сложной и подключает к себе вопросы о взаимодействии и сосуществовании таких понятий, как «мульти-медиальность» и «поли-медиальность», «медиа-обмен» «медиа-трансфер» и др. [2]. Иными словами, за пределами данной работы остается «техническая сторона» процесса «перекодирования» (в терминах М. М. Бахтина – [3]) литературного языка в язык кинематографический, поскольку целью авторов работы является выделение тех «смыслов», ради которых подобное «перекодирование» и осуществляется.

Однако нельзя не учитывать принципиальных различий в самих способах организации реминисцентного фона в литературе и кинематографе, или, в определении Е.М. Мелетинского, «технике префигурации» [4. C.154] – введения в текст скрытых и явных отсылок к «чужим» текстам – будь то живопись, литература или театр. Пожалуй, одним из таких важнейших и очевидных различий является сам характер восприятия произведения искусства реципиентом: если для читателя скорость (или темпоритм) освоения (присвоения) текста произведения лишь отчасти регулируется автором (читатель вправе остановиться, вернуться к сложному, «темному» для него фрагменту и перечитать его заново), то зритель (при всех возможностях, которые предоставляет ему современная техника) все же оказывается «внутри» того временного потока, которым собственно и является фильм. Иными словами, сама скорость «считывания» определенного знака – будь то едва уловимая реминисценция, более очевидная аллюзия или явное цитирование – должна учитываться авторами кинематографического текста, даже если кинофильм рассчитан на «свою», «подготовленную» аудиторию. «Чужое слово» (или – шире – «чужой знак»), который легко опознается читателем, может остаться незамеченным в плотной (и уже самой по себе синкретической) ткани кинематографического текста. Поэтому зададимся вопросом: насколько удачно кинематограф может «работать» на выявление специфики литературного текста, тем более такого сложного, как модернистский - то есть чрезвычайно «плотный» с точки зрения интертекстуальных связей - роман?

В контексте этого разговора заслуживает внимания фильм-экранизация, в основе которого лежит один из выдающихся и наиболее сложных текстов Серебряного века русской литературы - роман Федора Сологуба «Мелкий бес». Онирическая природа текста, отражающая символистскую концепцию о мире «кажимостей» и мире «сущностей», с трудом поддавалась переводу на театральный язык с его грубоватой условностью, и этим в какой-то мере объясняется неудача или обедненность романных инсценировок, в том числе и при непосредственном участии автора. В 1995 году режиссер Николай Досталь и сценарист Георгий Николаев предложили киноверсию романа Сологуба (единственную на сегодняшний день), которая не имела шумного успеха в специфической социокультурной атмосфере 90-х годов, но стала, на наш взгляд и по мнению некоторых критиков, удачной адаптацией, в которой тонко схвачена специфика символистского претекста и в то же время ощущаются «токи» современности, хотя кинематографисты избегают нарочитой модернизации первоисточника. (Рис.1) Одним из путей адекватного воплощения на экране классического текста становится работа с насыщенным интертекстуальным планом романа, часть которого аккуратно «считывается» и визуализируется, иногда даже наращиваясь при этом, а часть сокращается или заменяется режиссерскими аллюзиями, подключающими культурный опыт современника.

Как известно, в 1909 году Ф. Сологуб создал пьесу по собственному роману 1902 года, который приобрел большую популярность и, так сказать, «просился» на сцену. По словам А.Чеботаревской, к тому времени сложилась традиция рассматривать роман Сологуба *«с точки зрения… «быто-обличительной», «историко-гражданственной»... как продукт восьмидесятничества, а героя его, Передонова, как порождение общественной реакции и провинциального мракобесия»* [5. C. 312]. В пьесе автор старается эту традицию «переломить», подчеркнув символическую природу рассказанной жутковатой истории. *«Как я определяю свою пьесу? -* пишет он. - *Бытовая ли она? Да, она бытовая. Она изображает быт, доведенный до его крайности и потому впавший в свою противоположность, в безумие, ужас, безобразие, кошмар. Сумасшествие Передонова — не случайность, а общая болезнь, и это есть быт нынешней России»* [5.С. 313]. Еще более заострена эта мысль в эссе «Театр Одной Воли»: *«Никакого нет быта, и никаких нет нравов, — только вечная разыгрывается мистерия... Один вечный диалог на вечные, единые темы Любви и Смерти»* [6. C. 185]. В пьесе заметно переосмыслена фигура главного героя, Передонова. Как писал автор одной из рецензий на спектакль 1909 г. «Мелкий бес» в Незлобинском театре, если *«в романе Передонов более изображен со стороны подлости, чем слабости, то в драме наоборот… И пьеса должна проводиться не под знаком негодования и сатиры, а под знаком возможно полного сочувствия к слабому и несчастному Передонову»* [7. С. 358]. Думается, это обстоятельство тоже берут на заметку кинематографисты.

Несколько поспешным и несправедливым представляется мнение А. Шемякина о том, что *«"Мелкий бес" Николая Досталя - последовательная попытка перевести модернистский роман в роман классический, - как если бы его писали Панаев или Григорович»* [8.С. 36]. На наш взгляд, Досталь как раз глубоко прочувствовал фактуру романа Сологуба и исходит из его символистской природы, причем изыскивает те средства киноязыка, визуальные и аудиальные приемы, которые позволяют передать атмосферу и смыслы претекста, одновременно приблизив его к современнику. Более того, авторы киноадаптации, выстраивая свою интерпретацию первоисточника, стремятся учесть, как уже отмечалось, опыт не только романа, но и пьесы. Сказанное относится и к интертекстуальному плану произведений Сологуба и киноверсии.

Как показывают в своих исследованиях З. Г. Минц, С. П. Ильев, роман «Мелкий бес», посвященный жизни русской провинции, возвращает читателя к творчеству Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова, А.Н. Островского, М. Е. Салтыкова-Щедрина, что не мешает писателю быть модернистом, остро ощущающим призрачность быта [9]. И парадоксально, что, чем гуще, плотнее и весомее быт в романе, тем более ощутима его кафкианская, сновидческая природа: размывая границы между явью и сном, бредом, Сологуб предвосхищает открытия ХХ века, подвергающего сомнению сам статус реальности.

В отзывах на фильм «Мелкий бес» отмечалось, что в нем передана *«раблезианская природа романа», «грубый, низменный, балаганный юмор»,* усиленный утрированной, тяготеющей к гротеску игрой талантливых актеров; фильм квалифицировался как *«чернейшая, сумасшедшая, немного артхаусная комедия»,* отмечалось, что Досталь не столько переосмыслил, сколько довел до логического завершения мысль Сологуба о том, что в обыденной рутине любое чистое чувство обречено на муки, поэтому Людмила и Саша в финале *«входят в широко открытые двери взрослого паноптикума»* [10]. Отличие режиссерской трактовки от авторской концептуализации особенно заметно в двух моментах: во-первых, образ Передонова приобретает в финале трагедийные черты (здесь режиссер, вероятно, идет за Сологубом как автором пьесы), во-вторых, в фильме настойчиво рифмуются линии Передонова-Варвары и Саши-Людмилы, в романе скорее отчетливо противопоставленные. Кроме того, режиссер вслед за драматургом значительно сокращает пласт романа, связанный с боязнью либеральных мыслей и литературы, доносительством, борьбой за всеобщую «благонамеренность», вообще «двойничеством» сологубовского героя по отношению к чеховскому «человеку в футляре». Однако снятые в гротескном стиле сцены нелепого доноса Передонова директору гимназии на Сашу Пыльникова и «проработка» того на дому дают в границах фильма представление о безумном, «беликовском» радении главного героя на общественном поприще и, конечно, через «чеховский след» помогают выявить общечеловеческое содержание образа.

В фильме передана вполне узнаваемая атмосфера рутины провинциального российского городка прошлого рубежа веков, знакомая по произведениям современников и предшественников писателя. Однако кинематографисты не стремятся не только к «жизнеподобию», но даже и к точному воспроизведению коллизий претекста. Провинциальный дискурс строится и Сологубом, и Досталем с оглядкой, во-первых, на традиционный для русской классики образ провинции, а во-вторых, на петербургский миф русской литературы: с одной стороны, нагнетается мотив замкнутости, самодостаточности, стагнации и выморочности провинциального мирка – будь то город С, или NN, или Калинов, или Глупов, а с другой стороны – мотив призрачности, миражности Петербурга, до которого «хоть три года скачи…не доедешь». Мотив призрачности восходит к тому же Гоголю и закрепляется в фильме, в частности, сюжетной рамкой, которую придумал Досталь: на мосту через речку сидит почтальон и, складывая из распечатанных писем кораблики, пускает их по реке. (Рис.2) Река-лета уносит хрупкую, призрачную жизнь с ее мнимыми заботами - школьной рутиной, чиновничьими отчетами, письмами-доносами. Этот же почтальон, имеющий характерную «гоголевскую» внешность (толстые нос и губы, как у Петрушки, слуги Чичикова), доставляет Передонову поддельное письмо из Петербурга – то есть выступает в роли некоего «посредника» между мирами - островком безумия и «большим» миром. Но это мнимый проводник: письмо - подделка, княгиня Волчанская, от которой Передонов ждет благодеяний, - блеф, а есть ли вообще Петербург и не живут ли там люди с песьими головами? И письма без конвертов отправляются не почтовым экипажем, а по реке, в никуда.

Как видим, проблема интертекстуальности решается Досталем весьма своеобразно: он не обязательно идет за Сологубом в использовании той или иной аллюзии (есть своя сложность в перенесении на экран литературной цветописи, обонятельных и осязательных образов, символики имен, лейтмотивов), но ***своими средствами*** отсылает к тем же источникам, что и автор романа. Так, к Гоголю восходит мотив распечатанных писем, к Достоевскому – преступления. Финальная картина с вдохновенным страдальческим лицом Передонова, который высвобождается, словно из кокона, из форменной одежды и остается в белой смирительной рубашке, из которой также рвется, как из плотного мира кажимостей, опутавших подлинную жизнь, заставляет нас вспомнить не только Поприщина, обращающегося к матушке, но и князя Мышкина с его "детским", чистым взглядом. Роль Передонова сыграл Алексей Тарамаев, актер с «амбивалентной» фактурой, совмещающей интеллигентную утонченность и диковатую нервозность. Самодовольное и жалкое, безумное и идиотическое выражение лица героя в основной части киноповествования, гротескные жест и звук, виртуозно им воспроизводимые, сменяются в финале отражением молчаливой душевной муки, а затем одухотворенностью. (Рис.3) Представляется, что в финальных кадрах Досталь прибегает к киноцитации, апеллируя к культурной памяти прежде всего отечественного зрителя: при несходстве актерских типажей нам тем не менее вспоминается «мышкинский», пронзительный взгляд актера Юрия Яковлева в экранизации И. Пырьевым романа «Идиот» (1958 г.). Превращение безумца Передонова едва ли не в юродивого "возвращает" зрителя к Сологубу, для которого герой - не только квинтэссенция подлого и безумного мира, но и его главная жертва. И мотив дороги, полета (образ рук-крыльев в белой смирительной рубашке) в фильме тоже оказывается амбивалентным: дорога, пролегающая меж полей и неба, оказывается не только традиционным символом свободы, полета, но и путем в сумасшедший дом.

«Всякий фарс становится в наше время трагедией, смех наш ужаснее плача, смеются печальные и безумные», - писал современный Сологубу критик [5.С. 315]. И для кинематографистов такой «ужасный смех», переходящий в крик и муку, оказался, по-видимому, созвучным времени создания фильма, новому рубежу эпох, когда разрушение привычной картины мира и утрата прочных ценностных оснований вновь обернулись тотальным господством в жизни всевозможных проявлений «бесовской» стихии лжи, нравственного тлена и хаоса. Поэтому миф Сологуба о своей эпохе как о мире, в котором начала добра «развоплощены», а их место захвачено злыми фантомами, неожиданно проглядывает в волчьем оскале 1990-х. Отметим последовательное воплощение в фильме этого важнейшего для Сологуба мотива смеха: талантливые артисты тонко обыгрывают разные виды смеховой интонации - хохот, блеяние, безумный тонкий смешок Передонова, смущенный – Сашин, инфернальный басовитый – Векшиной, заливистый смех сестер Рутиловых и т.д. Не менее значительной звуковой и смысловой составляющей фильма становится и собственно крик, далеко не всегда получающий однозначную сюжетную или психологическую мотивировку и обретающий, таким образом, некое самостоятельное, едва ли не символическое значение. Так, в одной из сцен крик Передонова становится причиной пробуждения пьяной хозяйки, реагирующей на непонятный и страшный звук не менее жутким хохотом, переходящим в вой. Сливаясь воедино, смех, плач, крик, вой словно отделяются от своих «носителей» и начинают восприниматься как голос (язык, звукоряд) чудовищного мира — подобно тому, как в знаменитом андреевском произведении «красный смех» не привязан к тому или иному субъекту, но является выражением самой сути безумия, экзистенциального ужаса - то же мы видим и на полотнах ровесника Сологуба художника Эдварда Мунка. Создается ощущение, что кинематографисты – сознательно или интуитивно - учитывают и поэтическую, суггестивную природу слова сологубовского романа (автор, стихи которого, по мнению И. Эренбурга, обладали силой наркотического воздействия на читателя, и в романе стремится не столько описать ту или иную эмоцию, сколько «заразить» ею читателя). Добавим к сказанному попытку режиссера передать «обонятельную образность», характерную для произведений писателя (как известно, Сологуб был большим ценителем парфюмерии - в «Мелком бесе» это авторское пристрастие передается Людмиле - и «конструировал» мир запахов в своих романах). Кино не воспроизводит запахи напрямую, в отличие от звука, цвета, фактуры, жеста, но они «подсказываются» зрительными и звуковыми ощущениями, закрепляются через нарратив. Так, перемещение камеры (живописный утренний пейзаж с рекой, служба в церкви при горящих свечах и кадиле, а затем кухня Варвары с резаным луком и исходящими горячим паром пирогами и чайником) позволяет ощутить контрастную смену не только видов, но и запахов. И далее горячие напитки и выпечка, наливки-варенья, а также клубы табачного дыма, запах серы (чиркая спичками, Передонов «отгоняет» нечистую силу, и в результате «адский» шлейф сопровождает его самого) наряду с легко вообразимыми душными ароматами летних цветов и трав – становятся своего рода обонятельными лейтмотивами фильма. Тема, как и в романе, выходит на вербальный уровень: Передонов принюхивается к кофе, чтобы, по его словам, уловить запах подмешанного «яда», спрашивает, не пачулями ли надушен Саша, Людмила говорит о своей любви к духам и т.д. Эта симфония или, лучше сказать, какофония запахов служит закреплению тех же смыслов, что и звуковой и предметный ряд фильма.

Кинематографисты предоставляют зрителю возможность почувствовать сологубовское «раблезианство», не только воссоздавая синкретизм ощущений, но и остроумно воспроизводя карнавальные сцены романа. В фильме они поданы как сатурналии, хохот инфернальных сил, «навьи чары» сестер Рутиловых, манкость «волшебницы» Вершиной, завлекающей в сад своей ворожбой (в замечательном исполнении Елены Майоровой), плоские рифмованные шутки и ужимки «барашка» Володина, пляски, «отпевающие» мертвецки пьяную хозяйку. (Рис.4). Все это, безусловно, относится к находкам режиссера, тонко чувствующего фактуру романа и важнейший принцип карнавального мира с его гротескными, амбивалентными образами героев, в которых сочетаются комическое и трагическое, высокое и низкое. Володин в исполнении Сергея Баталова – и оборотень, и сакральная жертва (агнец), и едва ли не Сатир, а его «козлоногость» должна восприниматься зрителем не только как элемент костюма на городском маскараде, но и как зловещий знак причастности к миру бесовщины.

Карнавальная эстетика, снимая "конкретно-историческое" с происходящего, обнажает надвременное в облике порочного города и его жителей, и здесь уместными оказываются отсылки не только к античному миру сатурналий, но и к пышным празднествам развратного ренессансного двора Франции. Рыжеволосая Дарья, изящно изогнувшись, непосредственно на лестнице справляет "естественные" потребности, чтобы после "гейша" поднесла их как "дар" Передонову; увядающая "красотка" Грушина является на праздник полуголой и плюет в лицо тому, кто осмелился сделать ей замечание и пр. Но главное, что во время маскарада герои предстают в своем подлинном обличье. Красочный и яркий визуальный ряд призван не только воссоздать реминисцентный фон самого романа (изобилующего отсылками к различным историко-культурным пластам), но и вынести на поверхность то "подлинно реальное", или realiora, что прячется за узнаваемо-житейским, будничным и рутинным.

Один из самых серьезных «вызовов» режиссеру – это образ недотыкомки, преследующей сходящего с ума Передонова. Надо сказать, что на театральный язык эта квинтэссенция бреда сологубовского героя оказалась трудно переводимой: в постановке Незлобинского театра (1909 г.) недотыкомка выглядела слишком реально и тяжеловесно, на что указывалось во многих рецензиях, «говорила хриплым голосом, и это было нехорошо» [7.С. 368], в трагифарсе Вахтанговского театра (2007 г.) эту роль исполнила актриса театра лилипутов. Технически более изощренный язык кино справляется с задачей по-своему. Странные звуки (повизгивание), включение «субъективной камеры», позволяющей увидеть мир глазами безумного персонажа (мелькает некое полиморфное существо с чертами крысы, крупного насекомого, птичьим оперением), - вот приемы, которыми в основном пользуется режиссер. Однако недотыкомку у Досталя могут видеть не только Передонов, но и другие – например, Володин («дерьмо, а бегает»). Кроме того, превращения нечистой силы фиксирует и зритель: ворону с бантиком, которая пригрезилась Передонову (его спутники расценили это как курьез), в следующем кадре видим и мы. Причем «субъективная камера» здесь не работает (герой уже ушел) - происходит некая объективизация нечистой силы. Так кинематографическими средствами Досталь добивается эффекта размывания границ между «реальностью» и пространством бреда, безумия, – эффекта, которого писатель достигает другими способами, в том числе и с помощью игры слов, привлекающей внимание к фамилии Саши – Пыльников (одно из «воплощений» недотыкомки – клубок пыли). Саша для Передонова – тоже идефикс, некий объект, на котором он так же болезненно сосредоточен, который «сводит его с ума» своей непроясненностью (неясно, кто это – мальчик или девочка). В романе параллель между недотыкомкой и Сашей актуализируется и благодаря характеристикам юного героя – особенно в сцене маскарада: *"Гейша,* ***юркая****, сильная,* ***визжала******пронзительно****,* ***царапалась*** *и кусалась"* [11.С. 270] - то есть гимназист описывается в тех же словах, что и «мелкий бес». В фильме эту языковую параллель создать сложнее, поэтому она заостряется прежде всего с помощью сюжетных линий и монтажных приемов.

Выстраивая кинонарратив, авторы сценария не только сокращают материал, что при интермедиальном переводе неизбежно, но и предлагают его концептуальную перегруппировку, а также намеренную визуализацию некоторых скрытых смыслов первоисточника. Появляется, как уже говорилось, «рамка» с почтальоном; совершается двойное убийство (не только Володина, но и Варвары); введены пластически и аудиально рифмующиеся гротескные сексуальные сцены. Досталь монтирует сходные по смыслу или пластике эпизоды (Варвара целует кукиш Передонова – в следующем кадре Саша целует руку Людмилы; Передонов опасливо заглядывает в директорский кабинет, в другой сцене робко приоткрывает ту же дверь Саша - налицо сходство крупных планов). Он «дописывает» истории героев (Людмила проговаривает сходство Саши с Ардальоном на детской фотографии; совращение гимназиста происходит в спальне Передонова). Этот параллелизм подчеркивается и внешним сходством между актерами в парах: мужские роли исполняют субтильные, светловолосые и светлоглазые С. Тарамаев и А. Елистратов, а женские – крепкие и рыжеволосые И. Розанова и П. Кутепова. (Рис. 5). Здесь кинематографисты отступают от буквы текста, особенно это касается образа Саши Пыльникова, «хорошо откормленного», как говорится в романе, румяного брюнета. Создателям фильма показалось более важным подчеркнуть андрогинную сущность героя, что удалось благодаря остроумному решению пригласить на эту роль солиста скандально известной в 90-е гг. группы «Револьверс» Алексея Елистратова, любимца подростков, обладающего внешней пубертатной «неоформленностью». (Рис.6) Зритель, знакомый с его манерой исполнения (фальцет, микст) и видевший клипы на немудреные песни группы, получал своеобразную «подсказку».

Режиссер выносит параллелизм сюжетных линий из романного подтекста, так что линия молодых героев выглядит в фильме как своего рода предыстория героев зрелых. Юность, грация, свежесть ощущений не спасают «небесных обывателей» (А. Блок) от потери невинности и погружения в морок. Возможно, поэтому Досталь исключает важную для Сологуба сцену встречи Саши и Людмилы в овраге, на лоне природы, убирая идиллическую ассоциацию с Дафнисом и Хлоей, снимая сологубовское противопоставление двух линий и демонстрируя тем самым жесткий и скептичный взгляд из современности. Все точки над «i» расставляются в последних эпизодах фильма, когда во время соития Саша слышит визг недотыкомки: «мелкий бес» покидает Передонова и вселяется в него. Обе линии скрепляются диким криком героев, хронотоп как бы закольцовывается. Такое внятное озвучивание мысли о неистребимости пошлости жизни соответствует очень важной для символистов, и Сологуба в особенности, идее «дурной бесконечности». Вероятно, для «чистоты эксперимента» и нужна была режиссеру смерть Варвары: так первая пара «оживает» во второй. В то же время, по верному замечанию В. Зусевой, автора одной из немногих аналитических работ о фильме, если в романе рассказана история «падения в бездну и невозможности духовного воскресения, раскаяния и просветления», то его киноверсия предлагает скорее «историю грехопадения и возможного воскресения» [12], о чем свидетельствует несологубовский - просветленный - финал линии Передонова, «обрамленной» церковными песнопениями.

Так, «уходя» от сюжета и творчески перерабатывая интертекстуальный план романа, режиссер «возвращается» к философскому подтексту произведения, к его символистской основе. В известном смысле, движение от сюжета к замыслу можно прочитать как воплощение идеи Вяч. Иванова – путь от «realia» к «realiora».

About the SPECIFICS of INTERTEXTUALITY IN LITERATURE AND FILM (IN the film ADAPTATION of the NOVEL of F. SOLOGUB's "LITTLE DEMON")

*The basis of the article is the presentation of the authors at the conference "The Intertextuality of cinema" (Moscow, MSU, 17.12.2015)*

KOLTSOVA N.Z., MONISOVA I.V.

Moscow, Moscow State University, faculty of Philology, [monisova2008@yandex.ru](mailto:monisova2008@yandex.ru)

*The article analyzes the possibilities of an intermedial translation of the modernist text, and above all its intertextual plan. The specificity of the language of film allows the Director not only to follow the author of pretext, but also the means to build a dialogical field of film, associated with the literary source. Identification and visualization of its hidden meanings and connections of the cultural experience of the contemporary process of transcoding becomes an important condition for adequate screening. Material for analysis was the film N. Dostala 1995, based on the novel by F. Sologub's "little demon", who seems to be a good adaptation: on the one hand, it reflects the nature of symbolist compositions, and relates the spiritual atmosphere of two centuries, although the filmmakers avoid deliberate and modernization of literary material.*

*Keywords: intermediality, intertextuality, dialogue, quotation, allusion, transcoding, visualization, the pretext, the language of cinema, the adaptation, the leitmotiv, realia and realiora.*

**Использованная литература**:

*1. Hansen-Löve A.A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / hg. von W. Schmid und W.-D. Stempel. – Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11. – Wien 1983.*

*2. Hansen-Löve A.A. Intermedialität der Moderne zwischen linguistic und pictorial turn. Zum medialen Ort des Verbalen – mit Rückblicken auf russischen Medienlandschaften (Vortrag Konstanz, April 2006). – München, 2007*

*3. Бахтин М. «Эсетика словесного творчества», М.: Искусство. 1978.*

*4. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа, М., Наука. 1976.*

*5. Чеботаревская А. К инсценировке пьесы «Мелкий бес»//О Ф. Сологубе. Критика. Статьи и заметки. - Спб.: Навьи чары, 2002*

*6. Сологуб Ф. Театр одной воли / Театр. Книга о новом театре. Сб. статей. Спб: Шиповник, 1908*

*7. Цитируется по: М. Павлова. Писатель-инспектор. Федор Сологуб и Ф.К. Тетерников. М: Новое литературное обозрение, 2007*

*8. Шемякин А. Новая классика для новых русских //Искусство кино, 1995 - N9*

*9. Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / Минц З.Г. Поэтика русского символизма. – С.-Петербург: «Искусство – СПБ», 2004. Ильев С.П. Русский символистский роман. Аспекты поэтики. – Киев: Лыбидь, 1991.*

*10.* [*http://films.imhonet.ru/element/202800/gallery/*](http://films.imhonet.ru/element/202800/gallery/) *;*

[*http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/ros/hud/3807/forum/print*](http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/ros/hud/3807/forum/print)

*11. Сологуб Ф. Мелкий беc. М.: Художественная литература. 1988.*

*12. Зусева В. «Мелкий бес» Ф. Сологуба: роман, драма, фильм / Новый филологический вестник. - №2. - Т.9. – 2009.*