

DOI 10.23683/2415-8852-2018-2-31-50

УДК 82-3

**ТОПОЭКФРАСИС В РОМАНЕ А. ПЕРЕСА-РЕВЕРТЕ
«ФЛАМАНДСКАЯ ДОСКА» И ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИЯ
В ФИЛЬМЕ ДЖ. МАКБРАЙДА**



Валерия Николаевна Сивинцева (Смирнова)

магистрант Пермского государственного национального исследовательского университета (Пермь, Россия)

e-mail: sivintseval@mail.ru

Нина Станиславна Бочкарева

доктор филологических наук, профессор Пермского государственного национального исследовательского университета (Пермь, Россия)

e-mail: nsbochk@mail.ru

Аннотация. В статье сравниваются топоэфрасис в романе А. Переса-Реверте «Фламандская доска» и его трансформация в экранизации Дж. Макбрайда. Под топоэфрасисом, вслед за О. Клингом, понимается описание места действия, несущего особую эстетическую нагрузку и связанного с произведениями искусства. Доказывается, что перенесение места действия из Мадрида в Барселону в фильме “Uncovered” отражает принципиальные изменения авторской концепции, в том числе образов главных героев. Дом Сесара в районе Лос Аустриас, шахматный клуб имени Капабланки, Рынок Эль Растро и музей Прадо создают в романе атмосферу элитарного искусства, уходящего в прошлое. В фильме Парк Гуэль, Рынок Святого Антония и Каса Бальо, напротив, свидетельствуют о современности и ориентации на молодого зрителя. Связанные с этими историческими местами образы Сесара и шахматиста (в романе – Муньос, в фильме – Доминик) подчеркивают эстетические изменения пространства. Отталкиваясь от романа Переса-Реверте, режиссер создает оригинальный художественный мир, анализ которого позволяет по-новому увидеть его литературный источник.

Ключевые слова: топоэфрасис, экранизация, Перес-Реверте, «Фламандская доска», Мадрид, Барселона.

Артуро Перес-Реверте – современный испанский прозаик и журналист, специализирующийся на жанрах исторического романа и детектива. Мировую известность автору принес именно исследуемый нами роман «La tabla de flandes» («Фламандская доска»). Произведение было написано в 1990 г. Итальянский философ Умберто Эко назвал произведение Переса-Реверте «качественным бестселлером» (“Best seller de calidad” [Есо: 224]). Современные аргентинские исследователи Х. Боровски, М.А. Эксалада и М. Гарсиа Сарави характеризуют роман как «непрекращающуюся игру, в которой читатель интерпретирует движения шахматных фигур, раскрывающих политические, исторические, любовные тайны спустя пять веков, вплетая их в канву политических интриг»¹. Авторы испанского интернет-журнала “39ESCALONES”, посвященного кинокритике, считают, что роман Переса-Реверте «очень кинематографичен, и нужно только успевать менять положение камеры, чтобы запечатлеть все планы и кадры, заложенные в произведении»².

Фильм Дж. Макбрайда “Uncovered” (досл. «Раскрытое», в российском прокате «Фламандская доска») был снят в 1994 г. французской телекомпанией “CiBy 2000” на английском языке. Экранизация Макбрайда получила неоднозначную реакцию как профессиональных критиков, так и зрителей. Португальский критик Филипе Фуртадо оценил фильм на 3,5 балла из 5 и отметил «хороший актерский состав и разумное использование локаций»³, а также тот факт, что «любовь Джима Макбрайда к литературному творчеству очень помогла ему в экранизации Переса-Реверте»⁴. Другие критики оценивали фильм более строго. Например, у Майка Масси “Uncovered” заслужил всего 2 балла из 10. По его мнению, экранизация получилась «оскорбительно невежественной, совершенно невыразительной и чудовищно сыгранной»⁵. В испанском интернет-издании “39ESCALONES” фильм Макбрайда находится в разделе “La tienda de los horrores” («Магазин ужасов»), куда попадают самые неудачные, по мнению авторов, киноленты. Согласно

¹ “un juego consciente en el que el lector interpretará los movimientos de las piezas que resuelven el enigma político/histórico/erótico – cinco siglos después – como una constante interrogación a las intrigas del poder” [Borowski, Escalada, García Saraví: 1].

² “muy cinematográfica en cuanto a que prácticamente sólo falta poner la cámara para rodar los planos y secuencias que expone” [La tienda de los horrores...].

³ “Pretty good cast as well as intelligent use of locations” [Furtado].

⁴ “Jim McBride love of fictional forms serve him very well on this Arturo Perez Reverte adaptation...” [ibid.].

⁵ “insultingly unintelligent, largely uneventful and embarrassingly acted” [Massie].

статье на указанном сайте, А. Пересу-Реверте «определенно *не везет с экранизациями его романов*»¹. По мнению авторов, основная проблема фильма заключается в том, что, «на первый взгляд, *многообещающий* фильм (особенно в первых сценах) был испорчен *приторностью*, которая прослеживается сразу в нескольких линиях и *предает дух романа*»².

Однако мы придерживаемся современно-го исследовательского подхода, который рассматривает экранизацию (*adaptation*) в большей степени не как одностороннюю, а как взаимную трансформацию [Elliott: 4]. Еще М.М. Бахтин отмечал:

«Большое значение имеет переакцентуация образов при переводе их из литературы в другие виды искусства <...> переакцентуация образов ... углубляет и расширяет художественное понимание их, ибо образы продолжают расти и развиваться и после своего создания, способны творчески изменяться в других эпохах, отдаленнейших от дня и часа их первоначального рождения» [Бахтин: 233].

(Re)интерпретация ((re)interpretation), предложенная экранизацией, может заставить читателя увидеть литературный текст с других сторон [Straumann: 251].

Одной из перспектив, открывающей множество граней при сопоставлении романа «Фламандская доска» и его экранизации, является топоэкфрасис. О. Клинг определяет данное понятие как «описание в литературном произведении места действия, которое несет на себе особую эстетическую нагрузку». Топоэкфрасис «сохраняет связь с топографическими прототипами», создается по законам «преображенной действительности», «второй реальности», то есть «трансформируется и деформируется как авторским видением (реальным автором)», так и «образом автора», «кругозором героя», а также имплицитным и эксплицитным читателем. Кроме того, топоэкфрасис синтезирует несколько видов искусства, в том числе архитектуру и скульптуру, живопись и графику, фотографию, кино и театр [Клинг: 97].

Одним из основных различий между романом А. Переса-Реверте и фильмом Дж. Макбрайда является место действия. В романе «Фламандская доска» главные герои живут и работают в Мадриде, в то время как режиссер фильма переносит действие в Барселону. В обоих произведениях есть большое количество реально существующих мест, являющихся архитектурными,

¹ «Arturo Pérez-Reverte no tiene suerte con las adaptaciones al cine de sus novelas» [La tienda de los horrores...].

² «La cuestión es que la película, partiendo de un inicio esperanzador en cuanto a la recreación de las primeras escenas, se va diluyendo cual azucarillo en un tratamiento que traiciona el espíritu de la novela y se va por otros derroteros muy distintos» [ibid.].

культурными или туристическими достопримечательностями описываемых городов. В романе Переса-Реверте встречаются следующие исторические места: район Лос Аустриас (Los Austrias), шахматный клуб имени Капабланки (el club Capablanca), Рынок Эль Растро (el Rastro) и, наконец, музей Прадо (el Museo del Prado).

В Барселоне, показанной Дж. Макбрайдом, мы видим Храм Святого Семейства (La Sagrada Familia), Собор Святого Креста и Святой Евлалии (La Catedral de la Santa Cruz y Santa Eulalia), Парк Гуэль (Parque Güell), Рынок Святого Антония (Mercat de Sant Antoni) и Каса Бальо (la Casa Batlló). Каждое из исторических мест выполняет важную функцию в произведении или характеризует определенным образом связанных с ним героев.

Мадрид де Лос Аустриас (Район Лос Аустриас) – старая часть Мадрида, которая достигла своего расцвета при правлении династии Габсбургов с 1506 г., когда на престол вступил Филипп I Красивый, до смерти Карлоса II в 1700 г. [Madrid de los Austrias...]. В этой зоне расположены основные истори-

ческие памятники Мадрида, и, согласно испанскому киножурналу “39ESCALONES”, именно в этом районе жил и держал антикварную лавку Сесар. В романе указание на конкретный район отсутствует, однако встречаются следующие детали описания жилища антиквара: “La campanilla de la puerta se puso a repicar cuando Julia entró en la tienda de antigüedades. Bastaron unos pasos por el interior para que se viera envuelta en una sensación acogedora, de paz familiar”¹ (41)²; “Después vinieron otros tiempos. Largos relatos entre la luz dorada de la tienda de antigüedades; la juventud de César, París y Roma mezclados con historia, arte, libros y aventuras”³ (160). Таким образом, описание антикварной лавки, которая является для Хулии и Сесара в первую очередь домом, напрямую связано с выражением эмоционального состояния героев. Пространство магазина оживляется автором при помощи введения в описание звука и теплого золотого света, льющегося сквозь витражное окно. При этом дом является частью самого героя, которому он принадлежит: “La luz de la vidriera emplomada, descompuesta en

¹ «Дверной колокольчик антикварного магазина приветствовал Хулию звонким “динь-дилинь”. Всего несколько шагов – и она почувствовала, как ее буквально обволакивает такое знакомое ощущение покоя и домашнего уюта» (25).

² Здесь и далее цитаты из романа приводятся по изданию [Pérez-Reverte] с указанием страниц в круглых скобках. Перевод приводится по изданию [Перес-Реверте] таким же образом.

³ «Потом пришло другое время. Время долгих рассказов в золотистом освещении антикварного магазина: молодость Сесара, Париж и Рим, перемешанные с историей, искусством, книгами и приключениями» (91).

*rombos de color, arlequineaba la chaqueta de terciopelo de César*¹ (117). С помощью единого светового пространства автор выражает слияние магазина и его владельца. Глагол *arlequinar*, который в испанском языке является неологизмом и означает «быть как Арлекино», подчеркивает эксцентричность Сесара как в характере, так и в стиле одежды и оформления магазина. Тепло и уют магазина для героев связаны с их воспоминаниями о прошлом, частью которых всегда было искусство. В квартире Сесара, расположенной на втором этаже, над магазином, можно найти немало произведений искусства: “la vitrina rinconera Jorge IV, conteniendo una bella colección de plata punzonada”² (337); “los cuadros principales, los ungidos de Dios, sus favoritos: una ‘Joven dama’ atribuida a Lorenzo Lotto, una bellísima ‘Anunciación’, de Juan de Soreda, un nervudo ‘Marte’, de Luca Giordano, un melancólico ‘Atardecer’, de Thomas Gainsborough”³ (337). В романе дом Сесара является обителью элитарной, высокой культуры, какую в современном мире найти крайне сложно. Его жилище напоминает, скорее, не дом, а музей искусства XVI–XVII вв., что делает возможным предположение о том, что

Сесар действительно живет в районе Лос Аустриас.

В экранизации Дж. Макбрайда Сесар живет в доме под названием Casa Batlló (Каса Бальо / Батльо / Батло), известном творении барселонского архитектора Антонио Гауди. Временем появления Каса Бальо принято считать период с 1904 по 1906 гг. Заказ на реконструкцию дома, расположенного по улице Пасео де Грасиа, Антонио Гауди получил от городского муниципалитета и лично от дона Хосе Батло Касанаваса. Однако архитектор, руководствуясь собственными, уже выработанными к тому времени художественными принципами, по существу, создал новое сооружение. В результате была полностью изменена конструкция внутреннего двора, фасадов первого этажа и бельэтажа, главного и заднего фасадов, а также внутренняя планировка здания [Хворостухина: 122]. В настоящее время здание входит в список Всемирного наследия ЮНЕСКО и является одной из наиболее знаковых достопримечательностей Барселоны и обязательной остановкой для ознакомления с выдающейся работой Антонио Гауди и архитектурным модернизмом в его лучшем проявлении [Casa Batlló].

¹ «Витраж в свинцовом переплете разбивал льющийся сквозь него поток света на разноцветные ромбы, которые, ложась на бархатный пиджак Сесара, превращали его в подобие костюма Арлекина» (67).

² «...угловой застекленный шкафчик эпохи Георга IV с великолепной коллекцией чеканного серебра» (189).

³ «...его любимые картины мастеров, отмеченных печатью Божией: “Портрет молодой дамы”, предположительно кисти Лоренцо Лотто, очаровательное “Благовещение” Хуана де Сореды, мощного “Марса” Луки Джордано, меланхолический “Вечер” Томаса Гейнсборо» (189).

Квартира Сесара расположена на втором этаже Каса Бальо: белые потолки и стены выполнены в форме каменных сводов, а в комнате, куда заходит Джулия¹, стоит старинная мебель, бронзовые статуи, мраморные бюсты. Однако картины, украшающие стены, намного более современные, чем в романе, и скорее выполнены в стиле сюрреализма или кубизма.

Другое важное место в пространстве Мадрида – это шахматный клуб, куда Сесар и Хулия пошли для встречи с Муньосом. Атмосфера клуба была особенной:

“Entraron en el local, dividido en *tres grandes salas con una docena de mesas*; en casi todas se desarrollaban partidas. Había *un rumor peculiar* en el ambiente, ni ruido ni silencio: *una especie de murmullo suave y contenido*, algo solemne, como el de la gente cuando llena una *iglesia*. Algunos jugadores y curiosos miraron a Julia con *extrañeza*, o *desaprobación*. *El público era exclusivamente masculino*. Oía a *humo de tabaco y madera vieja*”² (83).

Изображая пространство шахматного клуба, Перес-Реверте как будто открывает перед читателем сохранившийся островок

патриархального общества с устаревшими устоями, которым не место в современном европейском обществе. Тем не менее, клуб не лишен особого очарования и своей отсталой традиционностью граничит с элитарностью. Автор сравнивает клуб с церковью, а игроков в шахматы – с прихожанами, очень трепетно относящимися к своей «религии» – игре в шахматы.

У Дж. Макбрайда герои отправляются за шахматистом в парк Гуэль. Антонио Гауди создал парк Гуэль в 1900–1914-х гг. Он стал настоящим произведением архитектурного искусства [Хворостухина: 115]. И по сей день парк Гуэль является важнейшей достопримечательностью, вызывающей гордость местных жителей и привлекающей туристов. В 1969 г. парк Гуэль был объявлен памятником национального значения, а в 1984 г. вместе с другими творениями Антонио Гауди включен в Список Всемирного наследия ЮНЕСКО [Park Güell]. В фильме шахматная партия происходит на скамье, расположенной на возвышении, откуда открывается вид на Барселону. Именно в парке Гуэль происходит встреча Джулии и Доминика, т. е. начинается их история любви.

¹ В фильме главная героиня имеет английское имя Джулия, в романе – испанское, Хулия.

² «Помещение было разделено на три больших зала; в них стояло с дюжину столов, и почти на всех шла игра. В воздухе слышался какой-то особый, характерный гул: он не был шумом, но его нельзя было назвать и тишиной. Он напоминал тот легкий, сдержанный, чуть торжественный шепот, который обычно витает в церкви, наполненной людьми. Кое-кто из игроков и зрителей воззрился на Хулию с удивлением и даже откровенной неприязнью: публика в клубе была исключительно мужская. Пахло табачным дымом и старым деревом» (47).

На пути к скамье героям встречается несколько целующихся влюбленных пар, что соотносится с мотивами жизни, свободы, любви, юности, проходящими через весь фильм. Мотив жизни отражается и в архитектуре парка Гауди: сооружения, построенные в парке Гуэль, являются, пожалуй, единственным в мировой архитектуре примером того, сколько существует всевозможных комбинаций «мертвых» каменных архитектурных построек с зеленью «живых» растений. Многочисленные колонны, то и дело встречающиеся на пути туриста, путешествующего по парку, напоминают застывший во времени и окаменевший доисторический лес [Хворостухина: 119].

Таким образом, места шахматной Партии у Переса-Реверте и Макбрайда кардинально отличаются. Темный, закрытый, неприветливый клуб в романе символизирует стремление сохранить остатки высокой, элитарной культуры, жизнь которой тает на глазах. Открытый, светлый, яркий, цветущий парк Гуэль – новый виток жизни, свежий глоток молодости, любви и страсти; он приветствует всех людей вне зависимости от их пола, возраста, национальности. В фильме признанный мастер-шахматист в пиджаке, шляпе, с усами и тростью выглядит как карикатура на Муньоса и вытесняется молодым шахматистом Домиником. Так режиссер бросает вызов чопорности и громким титулам, *элитарности*.

Кроме этого, в романе и в фильме встречаются рынки. У Переса-Реверте – это рынок Эль Растро, а у Макбрайда – рынок Святого Антония. Эль Растро – один из самых крупных блошиных рынков в Европе. Он насчитывает более пятисот лет истории, так как появился в XV–XVII вв., когда старьевщики, мясники и производители кожи активно занимались торговой деятельностью. В конце XVIII в. на рынке стала продаваться выпечка, домашняя утварь, инструменты, скобяные изделия и даже краденые вещи. На сегодняшний день Эль Растро является важным пунктом торговой и культурной активности Мадрида, а также объектом культурного наследия города. Рынку посвящено несколько литературных произведений с одноименным названием, авторами которых были Ramón Gómez de la Serna (1914 г.), Antonio Corral и Luis Carandell (общая работа в 1984 г.), Félix Moneo Santamaría (1985 г.), M^a Isabel Gea Ortigas (1996 г.) [El Rastro].

В романе «Фламандская доска» знаменитый рынок описывается следующим образом:

“Lo cierto es que aquella mañana el Rastro *no tenía aspecto acogedor*. El cielo gris amenazaba lluvia, y los propietarios de los puestos instalados en las calles por las que se extendía el mercadillo adoptaban precauciones ante un eventual chaparrón. En algunos tramos, el paseo se convertía en *penoso sortear de*

gente, lonas y mugrientas fundas de plástico colgando de los tenderetes” (238).

Образ рынка, рисуемый автором, крайне неприятен. Сесар смотрит на прилавки взглядом профессионала, но без надежды найти что-то стоящее. Он признает, что просто теряет время, однако не бросает поиски. Образ Эль Растро раскрывается автором в следующих объектах: “*el montón de escoria*” («куча мусора»), “*ruin tenducho*” («нашивая лавчонка»), “*un par de edificios de muros desconchados y en sombríos patios interiores*” («два-три длинных здания с облупившимися стенами и мрачные внутренние дворы»), “*desvaídos cuadros*” («выцветшие картины»). Так, рынок в описании Переса-Реверте предстает как грязное захолустье, которое уже давно начала покидать жизнь.

Совершенно другой образ рынка рисует нам режиссер фильма. Здесь это рынок Святого Антония, который нередко называют душой квартала Сан Антони. Вся жизнь района кипит именно здесь – в большом здании, построенном в стиле модерн. Его огромная железная конструкция – пример архитектурного стиля, который был популярен во второй половине XIX в. Здание спроектировал и построил архитектор Ровира Триас. Сегодня же это место весьма популярно у местных

жителей и гостей Барселоны. Внутри рынка Святого Антония расположен большой продуктовый отдел, где можно купить свежие фрукты, овощи, рыбу и мясо. Рядом – лотки с одеждой. Старые книги, плакаты, журналы, фотографии, значки, марки и прочую старинную мелочь здесь можно выменять или купить за небольшие деньги, а заодно обязательно услышать историю, связанную со своим новым приобретением [Рынок Святого Антония...]. В фильме Джулия и Доминик, обнявшись, весело вбегают под навес рынка. Здесь разворачивается комическая сцена, в которой Доминик дарит девушке букет сельдерея, на что она обижается, посчитав это неприличным намеком на ее лишний вес. Выбежав из павильона, героиня озирается по сторонам, как вдруг неожиданно Доминик, подходя сзади, шуточно размазывает кремное пирожное о губы Джулии, после чего они начинают целоваться. Этот фрагмент коренным образом отличается от медленно печального хождения Хулии и Сесара по блошиному рынку в романе. В экранизации рынок Святого Антония, напротив, символизирует жизнь, яркость красок (навес рынка, еда, солнечная погода), чувственные удовольствия.

В романе А. Переса-Реверте, помимо культурно-исторических достопримечатель-

¹ «...в это утро рынок Растро выглядел совсем не гостеприимно. Серое небо грозило дождем, и хозяева лавочек и прилавков, образующих рынок, принимали срочные меры против возможного ливня. Кое-где едва можно было пробраться между палатками из-за толкотни, хлопанья брезента и свисающих отовсюду грязных пластиковых пакетов» (136).

ностей, крайне важным является описание улиц города. Первая деталь, которая сразу бросается в глаза – это серый свет, туман, сырость и холод Мадрида: “Nacía un *frío húmedo y espeso*”¹ (265); “Frente al museo del Prado, *entre la niebla gris*, Julia lo puso en antecedentes de la conversación con Belmonte”² (283); “Recuerdo que *la niebla era espesa y no encontraba sitio...*”³ (313). Так, сырость и туман как бы обволакивают город завесой тайны. Действие в романе происходит глубокой осенью, что усиливает образ заката жизни города.

Большая часть времени нахождения героев в городе приходится на ночь. Темноте ночи яркие акценты придают фары машин и огни светофора:

“Esa sería, pensó, *la gama de colores* para interpretar aquel *extraño paisaje*, la *paleta* necesaria en la ejecución de una pintura que podría llamarse, irónicamente, “*Nocturno*”. <...> Todo adecuadamente combinado con *tonos de negro: negro oscuridad, negro tiniebla, negro miedo, negro soledad*”⁴ (112–113).

На фоне пространства города героиня испытывает страх, она не чувствует себя в безопасности. Так, Мадрид в романе не только безжизненный, но и угрожающий чужой жизни.

В описании Мадрида почти нет людей, он пустой, как будто мертвый: “Estaban en un ‘*drugstore*’ que permanecía abierto toda la *noche*, junto a un ventanal por el que se podía ver la amplia *avenida desierta*. *Apenas había gente en el local*”⁵ (169); “*Cruzaron la avenida desierta*”⁶ (183). Жизнь кипит только в местах, где живет искусство, в том числе и шахматное. Оживленность присутствует в шахматном клубе имени Капабланки, а также в богемном клубе «Стефенс», где встречались деятели и любители искусства:

“Se daba cita allí el ‘*todo Madrid*’ del arte: desde *agentes de casas extranjeras* que se hallaban de paso, a la caza de un retablo o una colección privada en venta, hasta *propietarios de galerías, investigadores,*

¹ «На улице было сыро, холодно и туманно» (150).

² «Дойдя до музея Прадо, окутанного серым туманом, девушка замедлила шаг и начала рассказывать о своем разговоре с Бельмонте» (159).

³ «Помню, туман был густой, я никак не мог найти, где припарковаться...» (177).

⁴ «Вот гамма цветов, – подумала она, – чтобы изобразить этот странный пейзаж, вот палитра, необходимая для картины, которую можно было бы выставить в галерее Роч под ироническим названием “Ноктюрн”. <...> И все надлежащим образом сочетается с различными оттенками черного: черного, как тьма, черного, как мрак, черного, как страх, черного, как одиночество» (64).

⁵ «Они сидели в маленьком кафе, работавшем всю ночь, у самой витрины, за которой простирался пустынный в этот час проспект. Посетителей было раз-два и обчелся» (97).

⁶ «Они пересекли безлюдный проспект» (105).

*empresarios, periodistas especializados y pintores de prestigio*¹ (150).

Эти остатки элитарной культуры, символизирующей для автора жизнь, сохранились только для тех, кто знает, где их искать. Пространства, где живет *жизнь*, всегда предстают закрытыми, доступ туда имеют только по исключительному праву, заслуженной репутации искусствоведа.

Очевидно, что в фильме образ Барселоны предстает совсем по-другому. Во-первых, действие происходит летом. Обилие туристических достопримечательностей объясняет большое количество людей в кадре. Дневное время преобладает над ночным, и погода всегда солнечная. Ночь в фильме также является воплощением страха: ночью Джулия узнает о смерти своего возлюбленного Альваро и Сесар совершает свое финальное убийство. Роман заканчивается ночью, когда умирает Сесар. Финал действия в фильме происходит днем, при свете солнца, тем самым ставя точку на позитивной ноте. Фильм оставляет надежду и провозглашает жизнь даже после смерти.

Другой любопытный образ, неразрывно связанный с образами городов, – это шах-

матист в обоих произведениях: Муньос в романе Переса-Реверте и Доминик в фильме Макбрайда. Образы шахматистов кардинально отличаются. Первое различие проявляется в том, как авторы называют своих героев: по фамилии – Муньос и по имени – Доминик. В романе знакомство с Муньосом происходит, когда Хулия и Сесар приходят в шахматный клуб Мадрида, чтобы попросить помощи у известного шахматиста, обладающего несравненным профессионализмом. В его образе проявляется двойственность, свойственная почти всем героям Переса-Реверте: с одной стороны, уверенность, гениальность и профессионализм, а с другой – апатичность, никчемность, обыденность. Герой живет в двух мирах – в набившей оскомину скучной реальности и на шахматной доске, которая является его родной стихией.

Совершенно другой образ шахматиста рисует режиссер фильма “Uncovered”. Макбрайд выводит героя из закрытого шахматного клуба на открытую солнечную территорию парка Гуэль. Во время игры Доминик, так же как и Муньос, вел себя отстраненно, закрыв глаза и слушая музыку через наушники. Стиль игры Доминика, показанный

¹ «Там встречался, что называется, весь Мадрид, если иметь в виду людей, так или иначе связанных с искусством: от агентов иностранных фирм, прибывших в столицу в поисках старинных икон или частных коллекций, выставляемых на продажу, до владельцев картинных галерей, исследователей, импресарио, журналистов, пишущих об искусстве, и известных художников» (86).

в фильме, можно охарактеризовать как ленивый, равнодушный, но уверенный. Доминик воплощает в себе образ победителя, обладая при этом чертами некоей маргинальности как во внешнем виде, так и по роду деятельности. Внешне Доминик представляет собой молодого человека, которому не больше 30 лет (актеру Поджу Бехену на момент съемок было 29 лет). У него светлые спутанные кудрявые волосы до плеч, стиль его одежды можно охарактеризовать как повседневный, но яркий. В первой сцене на нем яркая рубашка и шорты.

О роде деятельности Доминика известно немного: упоминается только игра в шахматы на деньги и прошлое карманного вора. В романе также не говорится о профессии Муньоса. Можно сделать предположение, что Муньос – служащий, не питающий любви к своей деятельности, доход от которой средний или ниже среднего. Таким образом, бродяга Доминик – это воплощение жизни, кипящей и бурной, как город, в котором он живет. Барселона – город молодежи, туристов, любви. Не случайно режиссер, вдохновленный образом Барселоны, вводит любовную линию между Джулией и Домиником. Муньос же является воплощением жизни и энергии только в мире игры в шахматы, а в реальности – напротив, апатичен, пассивен, лишен смысла существования. В романе отсутствует любовная линия, связанная с данным персонажем.

Говоря о связи образов Мадрида и Муньоса, можно отметить, что Мадрид, будучи городом старинного, классического искусства, сохранившего наследие прошлого, олицетворяет вечные идеалы морали, доблести, рыцарства. Муньос в романе является героем, отождествляемым с образом рыцаря. Любовь и умение вести игру считается у Переса-Реверте умением, достойным восхищения, но утратившимся в ходе истории. Однако в Мадриде еще осталось место рыцарям и подвигам. Внешне контрастным Муньосу в романе предстает красивый и элегантный Сесар. В экранизации Сесар внешне больше похож на Муньоса, каким он описан в романе: на нем всегда был темный офисный костюм. Волосы антиквара в фильме, в отличие от белоснежных в романе, темно-каштановые. Неформальный, красивый и женственный антиквар в романе больше похож на Доминика в фильме. Таким образом, убийца и шахматист в экранизации внешне как будто меняются местами.

Важные сюжетные функции выполняет описание музея Прадо в романе и здания Каса Бальо в фильме. Одним из наиболее ярких эпизодов романа, связанных с местом действия, является глава-кульминация, посвященная пребыванию главной героини, Хулии, в музее Прадо. Национальный музей Прадо (Museo Nacional del Prado) – один из самых крупных и значимых музеев европейского изобразительного искусства, располо-

женный в городе Мадрид. Примечательным является то, что произведения фламандских художников занимают особое место в коллекции музея. На сайте Прадо можно прочесть следующую информацию:

«Термин “фламандская живопись” относится к живописи, созданной в период с XV по XVII вв. на территории, где сейчас располагается Бельгия. В XV веке фламандские художники создавали произведения, которые покорили сердца любителей живописи во всей Европе скрупулезным изображением деталей и блеском полотна, достигнутым с помощью новой техники масляной живописи. Так как с конца XV века Испания и Нидерланды находились под одним правительством династии Габсбургов, короли Испании получили прекрасную возможность коллекционировать живопись на подчиненных территориях. Благодаря этому музей Прадо может похвастаться одной из самых лучших и больших коллекций фламандской живописи в мире, насчитывающей около 1 000 картин» [Museo del Prado ..].

Таким образом, при помощи описания реальных произведений искусства в романе Перес-Реверте отразил культурно-историческую связь Испании и Нидерландов.

В кульминационной главе романа Хулия получает таинственное послание и направляется в Музей Прадо, чтобы найти очередной ключ к разгадке тайны. В музее героиня встречает картины «Снятие с креста»

Р. ван дер Вейдена, «Сад земных наслаждений» И. Босха и «Триумф смерти» П. Брейгеля. Во время созерцания последнего полотна к героине приходит понимание того, что убийцей был Сесар. В отличие от вымышленной картины «Партия в шахматы», перечисленные полотна известных художников действительно находятся в музее Прадо, что подчеркивает конец игры Сесара и освобождение Хулии от грез. Религиозный дискурс, преобладающий в описаниях исследованных картин, выводит читателя и героиню на концептуальные категории жизни и смерти, добра и зла, нравственности и греха. Антиквар Сесар, символически представленный через экфрасис картины «Триумф смерти» в образе скелета, несет смерть, но и он вызывает сочувствие героев и автора. Хулия – образ «белой королевы», не избежавшей любовного соблазна (на картине в образе грезящей девушки). Смерть и похоть у Брейгеля идут рука об руку, объединенные символом лютни – инструмента, погружающего в мир грез и тьмы. Единственный герой, неподвластный заманчивым звукам, а значит и искушениям, – шахматист Муньос, – рыцарь, победивший в поединке со смертью и дающий надежду на спасение. Более подробно упомянутые выше картины проанализированы нами в статье «Экфрасис картины П. Брейгеля “Триумф смерти” в романе А. Переса-Реверте “Фламандская доска”» [Сивинцева, Бочкарева: 62–68].

В фильме Дж. Макбрайда момент разоблачения Сесара произошёл не в конце, а почти в самом начале. Джулия заподозрила своего опекуна в убийстве, в чем не замедлила его обвинить. Однако перед этим девушке пришлось проделать путь до Каса Бальо. Путь героини к месту развязки видится и Пересом-Реверте, и Макбрайдом как воплощение ужаса. Перес-Реверте описывал ужас героини во время нахождения в Прадо следующим образом: *“Intentó inútilmente tragar saliva, pues tenía la garganta seca; miró una vez más a su espalda sin observar nada sospechoso y, sintiendo que la tensión anudaba los músculos en sus mandíbulas, respiró hondo antes de entrar en la sala”*¹ (329). В фильме “Uncovered” также можно увидеть страх и волнение Джулии на пути к Каса Бальо. Режиссер меняет коридоры музея на переулки ночной Барселоны, где героиню подстерегают опасности. В первом кадре этого эпизода видно, как, выйдя из переулка на центральную улицу, Джулия едва не оказывается сбитой мотоциклом; она вскрикивает и плачет. Затем девушка пугается бездомного, который пошевелился на тротуаре, и убегает. В тот момент, когда Джулия подошла к заветному дому, она все еще плачет от ужаса, ее дыхание нервное и прерывистое. Однако до того, как героиня появляется в кадре, в течение нескольких секунд мы видим Каса

Бальо. Здание показывается снизу, с высоты человеческого роста, что создает у зрителя эффект присутствия. Чтобы лучше понять образ архитектурного памятника в фильме, обратимся к его подробному описанию.

На официальном сайте Каса Бальо можно прочитать следующее: фасад первого этажа, бельэтажа и второго этажа включает в себя стройные каменные колонны в форме костей («По этой причине Casa Batlló известен также как “Дом Костей”» [Casa Batlló]), украшенные характерными для модерна цветочными орнаментами. Фасад здания выделяется своей волнистой поверхностью, где камень, стекло и керамика занимают главное место. С первыми утренними лучами их блеск и сверкание придают ему жизнь и гармоничное сбалансированное движение, как будто это живой элемент городского пейзажа [там же]. Однако по мере понижения уровня изменяется и цвет керамической облицовки: постепенно он становится менее ярким и в конечном итоге превращается в абсолютно белый на уровне нижних этажей дома. При рассмотрении здания с земли подобный переход цвета мало заметен, и здание кажется равномерно окрашенным [Хворостухина: 123]. В фильме Макбрайда Каса Бальо показывается как раз подобным образом: на фоне ночного города в слабом освещении мы видим равномерный

¹ «Она безуспешно попыталась слотнуть слюну, чтобы смочить пересохшее горло, еще раз оглянулась – ничего подозрительного не было – и, чувствуя, как сводит от напряжения челюстные мышцы, глубоко вздохнула, прежде чем войти в зал» (184).

окрас дома, где особенно выделяются «костяные» колонны.

Балконные ограждения имеют форму масок и изготовлены из кованого чугуна в виде единой детали. Они крепятся в двух точках таким образом, что часть из них выступает наружу [Casa Batlló]. С.А. Хворостухина описывает ограждения в пугающе-мистической манере, называя их «таинственными» и «наводящими на зрителей мистический страх своими огромными пустыми глазницами» [Хворостухина: 124]. В экранизации «череп» скелетов Каса Бальо зловеще глядят на зрителя, что усиливает ощущение страха Джулии. Так, смерть, воплощенная у Переса-Реверте в образе скелетов на картине в музее Прадо, воплощается у Макбрайда в изображении костяных колонн и безглазых животных Каса Бальо.

Когда дверь открывается, Сесар приветствует Джулию, называя ее «принцессой». При этом Джулия вздрагивает от испуга, а самого Сесара в кадре нет. Таким образом, режиссер играет со зрителем, давая ему подсказку о том, кто является убийцей, в самом начале фильма. Образ Сесара визуально возникает не сразу, мы можем только догадываться, куда направляется героиня и кто приветствует ее, открывая дверь. Так Дж. Макбрайд частично сохраняет детективную интригу, заложенную в романе.

В ходе нашего исследования обнаружилась еще одна интересная деталь, связанная

с жилищем антиквара в фильме Макбрайда. Верхняя часть фасада здания напоминает спину дракона, а Георгиевский крест на куполе – рукоять меча. Здесь прочитывается несколько популярных толкований легенды святого Георгия, покровителя Каталонии. Легенда гласит, что святой Георгий убил дракона ударом своего меча, чтобы спасти принцессу и целую деревню от ярости этого чудовища. В архитектурной интерпретации легенды конструкция крыши символизирует меч, застрявший в теле дракона, а колонны в форме костей напоминают жертв дракона [Casa Batlló]. В легенде воплощаются два образа, встречающиеся и во «Фламандской доске» Переса-Реверте: принцесса и спасающий ее рыцарь (святой Георгий). Последний образ можно соотнести и с Сесаром, который во имя «спасения» своей «принцессы» идет на убийство. Помимо этого, антиквар является и покровителем Джулии, поэтому аналогия со святым Георгием вполне уместна. Таким образом, Каса Бальо в фильме является самостоятельным персонажем с личной историей, дополняющей и придающей глубину истории героев.

В результате проведенного анализа мы пришли к выводу, что смена города является осознанным решением, коренным образом влияющим на концепцию экранизации. Фильм ориентирован на более молодую аудиторию посредством введения любовной линии, «омоложения» героев, а также изме-

нения общей атмосферы произведения. Мадрид Переса-Реверте представлен достопримечательностями, так или иначе связанными с искусством, олицетворением жизни в романе. Однако проблема заключается в том, что подлинного, заслуживающего внимания искусства становится все меньше. Так жизнь постепенно покидает Мадрид. Все места, показанные Дж. Макбрайдом в Барселоне, являются известными достопримечательностями, которые можно найти в любом туристическом справочнике. Это тоже не случайно, ведь Барселона Макбрайда открыта, приветлива, солнечна и полна любви, жизни, надежды.

Образы шахматистов у Переса-Реверте и Макбрайда связаны с образами городов, в особенности с местом, где происходила шахматная партия, впервые показанная читателю/зрителю. Муньос, несмотря на серый и очень будничныи облик, олицетворяет в романе светлое начало, добро, стойкость к грехам и соблазнам. Обладающий яркой красотой и стилем Сесар, напротив, совершает преступления и способен на убийства. В фильме тоже наблюдается контраст в образах антиквара и шахматиста. Красота и женственность Сесара в фильме становятся атрибутами шахматиста (и бывшего вора) Доминика. Таким образом, убийца и шахматист в экранизации внешне как будто меняются местами. Шахматная партия у Макбрайда происходит в парке Гуэль, наполненном рас-

тительностью, солнцем и туристами, олицетворяющем молодость, свежесть, любовь и бросающем вызов застарелой чопорности Мадрида у Переса-Реверте.

В финале романа Переса-Реверте жизнь уступает смерти, которая одерживает свой «триумф» в музее Прадо. В кульминационном моменте романа раскрывается тайна Сесара, и Хулия остается одна, обреченная на несчастье. На последних страницах «Фламандской доски» Перес-Реверте описывает последние дни Беатрисы Бургундской, с которой, очевидно, отождествляет себя Хулия. Так, реально существующие картины, описанные в музее Прадо, сначала ведут героиню к разгадке, но вместе с тем являются началом долгого темного пути. В фильме момент разоблачения Сесара не является кульминационным, а выполняет функцию игры со зрителем, подсказывая ему верное направление расследования. Атмосфера «триумфа смерти» соблюдена с помощью изображения Каса Бальо с костяными колоннами (скелеты на картине Брейгеля) и балконами в виде безглазых черепов. При этом связанная с Домом Бальо легенда о Святом Георгии, спасавшем принцессу, отражает двойственность образа Сесара. Намеренно меняя место действия, режиссер показывает нам, что, несмотря ни на что, Сесар является любящим покровителем Джулии и ее защитником, рыцарем.

Таким образом, замена топокфрасиса в фильме подчеркивает его большую совре-

менность, ориентацию на молодого зрителя. Отталкиваясь от романа Переса-Реверте, режиссер создает оригинальный художественный мир, анализ которого позволяет по-новому увидеть его литературный источник.

Литература

Бахтин, М.М. Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 72–234.

Клинг, О. Топоэфрасис: место действия как герой литературного произведения (возможности термина) // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / [под ред. Л. Геллера]. М.: Издательство «МИК», 2002. С. 97–110.

Перес-Реверте, А. Фламандская доска. М.: Эксмо, 2015.

Сивинцева (Смирнова), В.Н., Бочкарева, Н.С. Экфрасис картины П. Брейгеля «Триумф смерти» в романе А. Переса-Реверте «Фламандская доска» // Актуальные проблемы изучения иностранных языков и литератур: сб. ст. молодых ученых / отв. ред. В.А. Бячкова. Пермь: ПГНИУ, 2017. С. 62–68.

Хворостухина, С.А. Шедевры Гауди. М.: Вече, 2003.

Рынок Святого Антония в Барселоне, 2018 / [Электронный ресурс]. URL: <https://plan.ever.travel/ru/posts/520-rynok-svyatogo-antoniya-v-barselone> (дата обращения: 13.06.2018).

Borowski, H., Escalada, M.A., García Saraví, M. (2010). La tabla de Flandes de Arturo Pérez Reverte: cifra de las pasiones humanas. In *IX Congreso Argentino de Hispanistas*, 27 al 30 de abril de 2010, La Plata. Retrieved from: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1039/ev.1039.pdf (date of access: 19.04.2018).

Casa Batlló. *La página web oficial*. (n.d.). Retrieved from: <https://www.casabatllo.es/ru/antoni-gaudi/casa-batllo/history/> (date of access: 31.05.2018).

Eco, U. (1992). *Sobre literatura*. Madrid: RqueR.

Elliott, K. (2005). Adaptation. In D. Herman, M. Jahn, and M-L. Ryan (Eds.), *Routledge encyclopedia of narrative theory*. London and New York: Routledge, 3–4.

El Rastro. *La página web oficial*. (n.d.). Retrieved from: <http://www.elrastro.org/> (date of access: 02.06.2018).

Furtado, F. (n.d.). *Uncovered 1995*. Retrieved from: <https://criticsroundup.com/film/uncovered/> (date of access: 19.04.2018).

La tienda de los horrores: La tabla de Flandes. (2007). 39ESCALONES. Retrieved from: <https://39escalones.wordpress.com/2007/12/01/la-tienda-de-los-horrores-la-tabla-de-flandes/> (date of access: 11.06.2018).

Massie, M. (n.d.). *Uncovered 1995*. Retrieved from: <http://gonewiththetwins.com/new/uncovered-1995/> (date of access: 19.04.2018).

Madrid de los Austrias, una visita al viejo Madrid. (n.d.). In *Mirador Madrid. La guía*

para conocer Madrid. Retrieved from: <https://www.miradormadrid.com/> (date of access: 09.06.2018).

Museo del Prado 200 años. La página web oficial. (n.d.). Retrieved from: <https://www.museodelprado.es/coleccion/pintura-flamenca> (date of access 19.04.2018).

Park Güell. La página web oficial. (n.d.). Retrieved from: <https://www.parkguell.cat/en/> (date of access: 02.06.2018).

Pérez-Reverte, A. (1994). *La tabla de Flandes*. Madrid: Alfaguara.

Straumann, B. (2015). Adaptation – Remediation – Transmediality. In G. Rippl (Ed.), *Handbook of intermediality: Literature – Image – Sound – Music (Handbooks of English and American Studies)*. Berlin: De Gruyter, 249–267.

References

Bakhtin, M.M. (1975). Slovo v romane [Discourse in the novel]. In *Voprosy literatury i ehstetiki [Questions of Literature and Aesthetics]*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 72–234.

Borowski, H., Escalada, M.A., García Saraví, M. (2010). La tabla de Flandes de Arturo Pérez Reverte: cifra de las pasiones humanas. In *IX Congreso Argentino de Hispanistas*, 27 al 30 de abril de 2010, La Plata. Retrieved from: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1039/ev.1039.pdf (date of access: 19.04.2018).

Casa Batlló. La página web oficial. (n.d.). Retrieved from: <https://www.casabatllo.es/ru/>

[antoni-gaudi/casa-batllo/history/](https://www.casabatllo.es/ru/antoni-gaudi/casa-batllo/history/) (date of access: 31.05.2018).

Eco, U. (1992). *Sobre literatura*. Madrid: RqueR.

Elliott, K. (2005). Adaptation. In D. Herman, M. Jahn, and M-L. Ryan (Eds.), *Routledge encyclopedia of narrative theory*. London and New York: Routledge, 3–4.

El Rastro. La página web oficial. (n.d.). Retrieved from: <http://www.elrastro.org/> (date of access: 02.06.2018).

Furtado, F. (n.d.). *Uncovered 1995*. Retrieved from: <https://criticsroundup.com/film/uncovered/> (date of access: 19.04.2018).

Khvorostuhina, S.A. (2003). *Shedevry Gaudi [Masterpieces of Gaudi]*. Moscow: Veche.

Kling, O. (2002). Topoekhfrasis: mesto dejstviya kak geroy literaturnogo proizvedeniya (vozmozhnosti termina) [Topoekphrasis: the scene as the hero of a literary work (Opportunities of the Term)]. In L. Geller (Ed.), *Ehkfrasis v russkoj literature: trudy Lozannskogo simpoziuma [Ekphrasis in Russian Literature. Proceedings of Lausanne Symposium]*. Moscow: MIK Publishing, 97–110.

La tienda de los horrores: La tabla de Flandes. (2007). 39ESCALONES. Retrieved from: <https://39escalones.wordpress.com/2007/12/01/la-tienda-de-los-horrores-la-tabla-de-flandes/> (date of access: 11.06.2018).

Massie, M. (n.d.). *Uncovered 1995*. Retrieved from: <http://gonewiththetwins.com/new/uncovered-1995/> (date of access: 19.04.2018).

Madrid de los Austrias, una visita al viejo Madrid. (n.d.). In *Mirador Madrid. La guía para conocer Madrid*. Retrieved from: <https://www.miradormadrid.com/> (date of access: 09.06.2018).

Museo del Prado 200 años. La página web oficial. (n.d.). Retrieved from: <https://www.museodelprado.es/coleccion/pintura-flamenca> (date of access 19.04.2018).

Park Güell. La página web oficial. (n.d.). Retrieved from: <https://www.parkguell.cat/en/> (date of access: 02.06.2018).

Pérez-Reverte, A. (1994). *La tabla de Flandes*. Madrid: Alfaguara.

Pérez-Reverte, A. (2015). *Flamandskaya doska* [The Flanders panel]. Moscow: Eksmo.

Rynok Svyatogo Antoniia v Barselone [St. Anthony Market in Barcelona] (2018). Retrieved from: [https://plan.ever.travel/ru/posts/520-](https://plan.ever.travel/ru/posts/520-rynok-svyatogo-antoniya-v-barselone)

[rynok-svyatogo-antoniya-v-barselone](https://plan.ever.travel/ru/posts/520-rynok-svyatogo-antoniya-v-barselone) (date of access: 13.06.2018).

Sivinceva (Smirnova), V.N., Bochkareva, N.S. (2017). Ehkfrasis kartiny P. Brejgelya “Triumf smerti” v romane A. Peresa-Reverte “Flamandskaya doska” [Ekphrasis of P. Bruegel’s painting “The Triumph of Death” in A. Pérez-Reverte’s novel “The Flanders Panel”]. In V.A. Byachkova (Ed.), *Aktual’nye problemy izucheniya inostrannyh yazykov i literatur: sb. st. molodyh uchenykh* [Actual problems of learning foreign languages and literature: collected articles by young scientists]. Perm: Perm State University publishing, 62–68.

Straumann, B. (2015). Adaptation – Remediation – Transmediality. In G. Rippl (Ed.), *Handbook of intermediality: Literature – Image – Sound – Music (Handbooks of English and American studies)*. Berlin: De Gruyter, 249–267.

**ТОПОЕКПHRASIS IN “THE FLANDERS PANEL” BY A. PÉREZ -REVERTE
AND ITS INTERPRETATION IN JIM MCBRIDE’S FILM**

Valeria N. Sivintseva (Smirnova), Master’s Student, Perm State National Research University, Perm, Russia; e-mail: sivintseval@mail.ru.

Nina S. Bochkareva, Doctor of Philology, Professor, Perm State National Research University, Perm, Russia; e-mail: nsbochk@mail.ru.

Abstract. The article compares topoekphrasis in “The Flanders Panel” by Pérez-Reverte and its transformation in the adaptation by Jim McBride. We understand topoekphrasis, as O. King, as the description of a location that has a special aesthetic value and is connected with the works of art. It was proved that changing the location of Madrid for Barcelona in the film “Uncovered” reflects significant modifications of the author’s conception, including the images of the main characters. The house of Cesar in Los Austrias district, Capablanca chess club, Rastro Market and the Prado in the novel reproduce the atmosphere of the elite art that is becoming outdated. Park Guell, Saint Antony’s Market and Casa Batlló in the film, on the contrary, symbolize modernity and young viewers’ orientation. The images of Cesar and the chess player (Muñoz – in the novel, Dominic – in the film) connected with these historic sites accentuate the aesthetic modifications of the location. Basing on the Pérez-Reverte novel, the director creates the unique masterpiece that allows us to see its literary source in a new light.

Key words: topoekphrasis, adaptation, Pérez-Reverte, “The Flanders Panel”, Madrid, Barcelona.

