

УДК 7.094

*А.М. Силаева*

**Особенности адаптации литературного текста во французском и американском кинематографе (на примере экранизации романа А. Дюма «Три мушкетера» в фильмах Дж. Сидни и Б. Бордини)**

**Аннотация:**

В статье рассматривается трансформация теории драматургии в процессе экранизации литературных произведений, представлен анализ различных подходов классического Голливуда и более позднего французского кинематографа при создании массовых зрительских фильмов. Проводится сравнение конфликтов, значимых эпизодов, образов главных персонажей, а также драматургических акцентов, отражающих национальный менталитет в фильмах «Три мушкетера» Дж. Сидни и Б. Бордини.

**Ключевые слова:** киноадаптация, драматургия, экранизация, структура, кульминация, завязка, А. Дюма, Три мушкетера, арка героя.

**Об авторе:** Алена Михайловна Силаева, НИУ ВШЭ, студент факультета креативных индустрий направления «Кинопроизводство»; эл. почта: [amsilaeva@edu.hse.ru](mailto:amsilaeva@edu.hse.ru)

**Научный руководитель:** Камилл Спартакович Ахметов, НИУ ВШЭ, приглашенный преподаватель факультета креативных индустрий, Института медиа; эл. почта: [Kamill.Akhmetov@hotmail.com](mailto:Kamill.Akhmetov@hotmail.com)

Многие литературные произведения были созданы до появления кинематографа. Изначально литература не была предназначена для того, чтобы ее сюжеты экранизировались, поэтому рано или поздно перед авторами фильма встает вопрос: чем пожертвовать – основами драматургии или оригинальным сюжетом произведения. Для того, чтобы этот вопрос был менее острым, используется адаптация – отдельная дисциплина, призванная соблюсти интересы как авторов книги, так и создателей фильма.

Исследования проблем киноадаптации литературного текста, как правило, сосредоточены на вопросах визуализации литературного текста классических авторов, например, в работах рассматриваются приемы экранизации произведений И. Бунина, М. Булгакова и других авторов [2; 13; 9]. Еще одно направление – исследование вопросов киноадаптации литературных произведений в иноязычной культуре [10]. Сравнительный анализ киноадаптаций чаще отсылает нас к сопоставлению экранизаций одного и того же источника в разные эпохи и реже захватывает проблемы соотношения с основами национального менталитета – работы Дмитрук Т.И., Левиной Л.А., посвященные сравнению киноадаптаций и трагедий У. Шекспира, романов Т. Мэлори и У. Голдинга [4; 8; 6].

Сюжет романа «Три мушкетера» А. Дюма основан на взаимодействии группы друзей и внешнего мира. Для кинематографа любой страны такие истории весьма привлекательны. Стоит учитывать, что традиции кинематографа уходят корнями в культуру страны, имеющей свою специфику. Сравнительный анализ экранизаций, которым посвящена наша статья, показывает отличия между восприятием первоисточника в американской и французской культуре середины XX в. Автор работ по искусству адаптации сценарист Л. Сегер определяет последнюю как «переход, превращение из одной среды в другую» [14]. В случае кинематографа это переход из литературы в кино, из чисто временного в пространственно-временное искусство.

### **Структура в драматургии**

Прежде чем приступить к разбору экранизаций, проясним основные аспекты драматургии: почему режиссер счел нужным использовать тот или иной прием в конкретном случае. В драматургии принята трехактная структура [1]. В первом акте обычно присутствуют экспозиция (2) – изложение обстоятельств, в которых возникает борьба, и завязка (3) – исходное, данное в экспозиции, нарушается, в результате чего возникает основной конфликт [7], иногда в самом начале есть пролог (1). Далее следует первый переломный пункт (ППП), за ним – второй акт, который полностью состоит из развития сюжета (4;5). В середине второго акта есть центральный переломный пункт (ЦПП). После второго акта следует второй переломный пункт (ВПП), а за ним – третий акт, состоящий из кульминации (6) и развязки (7).

Для упрощения восприятия хронологическая шкала фильма изображена на рисунке 1.



**Условные обозначения:**

- |                                    |                |                         |
|------------------------------------|----------------|-------------------------|
| ППП - первый переломный пункт      | 1 - пролог     | 4 и 5 - развитие сюжета |
| ЦПП - центральный переломный пункт | 2 - экспозиция | 6 - кульминация         |
| ВПП - второй переломный пункт      | 3 - завязка    | 7 - развязка            |

**Рис. 1. Хронологическая шкала фильма**

**Драматургический анализ обеих экранизаций**

Американская и французская экранизации романа А Дюма обладают существенными различиями по всем пунктам структуры. Однако в рамках нашей статьи рассматриваются различия в двух основных составляющих – завязке и кульминации. Разница в этих составляющих ярко отражает различие в подходах, свойственных разным национальным культурам при визуализации ключевых эпизодов первоисточника.

**Визуализация завязки. Американский фильм**

Визуализация американской адаптации характеризуется резким и четким началом конфликта, который связан с тем, что главный герой - д'Артаньян не ожидает появления герцога Бекингема в Париже накануне войны с Англией, как и того, что ему придется участвовать в интриге против кардинала и короля. Дж. Сидни с первой минуты максимально удерживает внимание зрителя, насыщая завязку активными действиями.

<i>Герой</i>	<i>Значение в произведении</i>
д'Артаньян	главный герой, протагонист первого основного конфликта
Атос	протагонист второго основного конфликта
Миледи	антагонист обоих конфликтов

**Таблица 1. Герои и их значение в произведении**

После экспозиции становится ясно, что на протяжении фильма будет еще много сцен с дуэлями и схватками, поэтому нет смысла обращать значительного внимания на каждую их них. Режиссер вовлекает зрителя в историю в качестве стороннего наблюдателя, который может более или менее здраво посмотреть на конфликты и на то, как герои их разрешают. В американском фильме у режиссера мало времени, чтобы заинтересовать зрителя – самая суть завязки занимает около четырех минут, поскольку антагонист – Миледи – появляется достаточно быстро, чтобы был ясен конфликт: она должна выполнить поручение кардинала, идущее вразрез с целями главного персонажа.

### **Французский фильм**

Завязка французской адаптации не содержит ярко выраженного конфликта. Происходит множество разных событий, прежде чем зритель может четко понять, в чем состоит конфликт и как различаются цели протагониста и антагониста. Б. Бордери постепенно погружает зрителя в историю д'Артаньяна и его мироощущение, изначально лишь намекая на возможность конфликта в перспективе. Техника вовлечения зрителя во французской экранизации отличается от американской – зритель вместе с героем постепенно, как бы исподволь, доходит до понимания сути конфликта. Действие происходит неторопливо, а завязка длится около двадцати минут ввиду наличия нескольких сложных для визуализации сцен. В завязку входит достаточно длительная сцена Миледи и Рошфора, когда тот передает поручение кардинала похитить подвески. Присутствуют несколько сцен, акцентирующих внимание на второстепенных линиях, но делающих завязку развернутой, объемной и постепенной.

### **Визуализация кульминации**

Отличительной чертой кульминации романа «Три мушкетера» оказывается то, что, начиная с середины романа (гл. XXII), постоянно действует антагонист и очень мало протагонист. Принципиально важно, что протагонист отходит на второй план, и дает возможность антагонисту сделать последний рывок в борьбе – Миледи сбегает из замка лорда Винтер и совершает два убийства. Поэтому можно в полной мере обосновать действия протагониста, направленные на физическое уничтожение антагониста в кульминации и развязке.

Самым важным и интересным моментом в фильме принято считать кульминацию. Это точка наивысшего напряжения для героев, тот момент, где разрешается конфликт, который развивался на протяжении всего фильма [7; 3]. Зритель всегда интуитивно

чувствует, когда происходит кульминация. В экранизациях, как и в первоисточнике, наиболее напряженными моментами оказываются смерть Констанции и казнь Миледи. Эти эпизоды в американской версии выглядят совсем иначе, нежели во французской. Единственное, что их объединяет – способ убийства Констанции, поскольку оба режиссера решили, что героиня должна погибнуть не от яда, как в первоисточнике, а от кинжала.

### **Кульминация в американском фильме**

В американском фильме кульминация начинается со сцены, где уже раненая Констанция приходит в свою комнату. Максимально острым этот момент делают три классических приема для создания саспенса: зритель не видит лица героини из-за капюшона, она не произносит ни слова, в конце видна кровь на руке. Далее события развиваются стремительно – появляются д'Артаньян и Атос, умирает Констанция, мушкетеры говорят последнее слово перед казнью Миледи, которую позднее уводит палач. Как и в первоисточнике, конфликт разрешается полной победой протагонистов обоих основных конфликтов – д'Артаньяна и Атоса. Можно утверждать, что голливудские создатели фильм предпочитают напряжение и драматичные ракурсы соблюдению фактической точности. Это дает им возможность показать всю историю под другим углом и расставить более привычные для американского зрителя акценты.

В фильме д'Артаньян ярко демонстрирует свой характер в кульминационной сцене – сцене смерти Констанции – это «его» сцена. До этого герой не производит впечатление сердобольного человека, но здесь проявляет настоящее сочувствие, зритель замечает его боль. Однако он практически не участвует в сцене казни Миледи, что в эмоциональном плане не соответствует первоисточнику: «Эти крики (миледи) до такой степени надрывали душу, что д'Артаньян, бывший до сих пор самым ожесточенным преследователем Миледи, опустился на ближайший пень, наклонил голову и заткнул ладонями уши...» [5].

Интересная и весьма существенная деталь: протагонист второго основного конфликта – Атос – в этом эпизоде бездействует, в противоположность д'Артаньяну. Зритель также видит его крупный план, но лицо выражает горькое сожаление и разочарование. Действия Атоса наблюдаются только в сцене происходящей в комнате Миледи, откуда два главных героя уводят ее силой. Скорее создается нарочитая, пугающая театральность. Таким образом, несмотря на то, что кульминация в

американском фильме не в полной мере отражает все эмоции героев, она показывает, как в голливудском формате принято изображать такие моменты. Американским режиссерам свойственно делать их демонстративно – зачастую для того, чтобы максимально большое число зрителей лучше восприняли важнейший момент фильма.

### **Кульминация во французском фильме**

Кульминация во французском фильме по хронометражу и порядку сцен не значительно отличается от американской версии. Однако ее содержание демонстрирует принципиально другую, авторскую позицию режиссера. В фильме Бордери от первоисточника отличается не только сцена смерти Констанции, но и непосредственное разрешение двух основных конфликтов. Например, режиссер сделал сцену смерти Миледи более насыщенной, связав ее напрямую с протагонистом второго основного конфликта – Атосом. Исходя из развития драматургии фильма, в этой кульминационной сцене активно действовать и принимать решения должен был протагонист первого основного конфликта – д'Артаньян. Это было бы более естественно и ожидаемо согласно развитию фильма. Однако, режиссер продемонстрировал авторское видение и предпочел показать смерть антагониста как нечто привычное для той эпохи, возможно, желая подчеркнуть особую жестокость такого поступка со стороны мушкетеров.

Во французском фильме д'Артаньян практически не участвует в обеих кульминационных сценах, несмотря на то, что для него они так же жизненно важны, как и для антагониста. д'Артаньян даже не видит смерти Констанции, хотя в первоисточнике это условно можно назвать вторым переломным пунктом (см. рис. 1), плавно переходящим в кульминацию. Главного героя нет и в сцене казни Миледи. Наоборот, на первый план выходит протагонист второго основного конфликта – Атос. Он решает собственноручно расправиться с Миледи, хотя это полностью противоречит характеру персонажа. Таким образом, режиссер как бы подчеркивает отстраненность д'Артаньяна в тех главах первоисточника, где описан суд над Миледи. Вместе с тем взгляд французского режиссера можно связать с отношением к смертной казни во Франции, последняя из которых датируется 1977 г., тогда как фильм был снят в 1961 г.

### **Отличия протагонистов и антагонистов в экранизациях**

Чтобы выяснить отличия персонажей в американском и французском фильмах, нужно снова вернуться к теории и подробнее пояснить некоторые термины. Протагонист – это, как правило, главный герой произведения. Основное «качество» протагониста – его

цель [3]. Зачастую в истории протагонистом выступает тот, с кого эта история начинается. В произведении А. Дюма читатель знакомится с главным героем – д'Артаньяном – с первых же строк. Антагонист – герой (Миледи), которой противостоит протагонисту (д'Артаньяну) в достижении своей цели.

Цель у протагониста должна быть одна – конкретная, достижимая, релевантная, измеримая и ограниченная по времени, к которой он идет на протяжении произведения. Протагониста можно охарактеризовать с помощью внешности, интеллекта, финансового, семейного и социального положения, интересов, ценностей и моральных устоев. Протагонист проходит через арку (личностный рост, преодоление внутреннего конфликта), достигая (или не достигая) своей цели, меняясь в ту или иную сторону и решая внутренний конфликт, который неразрывно связан с его аркой.

В работе «Создание арки персонажа» К. Уэйланд разделяет арки на три основных типа: положительные, плоские и отрицательные<sup>1</sup>. Положительная арка – наиболее популярна, чаще всего вызывающая сильное сопереживание. Изначально главный герой испытывает ту или иную степень неудовлетворенности, в течение истории он будет вынужден пересмотреть взгляды на самого себя и на мир, а в итоге победит «внутренних демонов» (а заодно, вероятно, и внешних соперников), тем самым завершив арку в финале, изменившись положительным образом.

Плоская арка характерна для персонажей, к образу которых особенно нечего добавить. Они уже герои и не нуждаются в заметном личностном росте, чтобы достичь внутренней силы для победы над внешними врагами. Эти персонажи практически не меняются на протяжении всей истории, что делает их арки статичными, или «плоскими». Такие герои выступают катализаторами для изменения мира в истории, делая более яркой эволюцию второстепенных персонажей.

Отрицательная арка предлагает, пожалуй, больше всего вариантов – хотя на базовом уровне это положительная арка, перевернутая с ног на голову. Вместо героя, который учится на своих ошибках и становится лучше, отрицательная арка представляет персонажа, который в конце истории оказывается хуже, чем в начале.

---

<sup>1</sup> В российском сценарном лексиконе также распространен термин «дуга» (героя, характера, персонажа), который в этом случае синонимичен «арке», – прим. ред.

### **Арка д'Артаньяна**

Можно утверждать, что арка д'Артаньяна в фильме Дж. Сидни – «отрицательная арка разочарования», поскольку, пройдя много этапов, герой меняется и добивается своей изначальной цели (стать мушкетером), избавляется от главного врага, однако его мироощущение становится негативным [9]. В фильме большое количество экранного времени отведено действию, а не рефлексии и отступлениям, когда читатель может напрямую или подсознательно анализировать переживания главного героя. Чтобы понять, какая арка присутствует в произведении, сравним модели поведения героя в начале истории и в конце – завязке и развязке.

На стадиях развития сюжета образы д'Артаньяна в первоисточнике и экранизации голливудского режиссера практически совпадают. На это сильно влияет игра голливудского актера Дж. Келли, которая особенно сказывается в конце фильма – в том самом моменте, где нужно показать переход от позитивного мироощущения к негативному. В экспозиции герой показан неопытным молодым человеком, который смотрит на мир сквозь «розовые очки». Это прослеживается в диалогах с де Тревилем и мушкетерами. Особенно заметна неискушенность молодого д'Артаньяна в яркой сцене с кардиналом, когда гасконец отказывается от предложения Ришелье перейти на его сторону. В кульминационном эпизоде зритель наблюдает короткий крупный план, где глаза актера чуть ли не наполняются слезами, что позволяет зрителю осознать, что герой никогда не будет прежним, а настроение картины пессимистично [11].

Во французском фильме Б. Бордери герой проходит плоскую арку. Выбранный на роль д'Артаньяна Ж. Баррэ безусловно влияет на восприятие его персонажа: мимика и выражение лица почти всегда одинаково ироничны, иной раз в них проскальзывает даже сарказм. Актер создает весьма реалистичное впечатление, что его герой всегда знает, что делает, поэтому зрителю бывает сложно понять – блефует он или нет. В истории, где герой проходит плоскую арку, в большей мере интересны его действия и принятые решения, нежели внутренние переживания и развитие (деградация).

В частности, это демонстрируется в фильме 1961 г.: д'Артаньян всегда смел, находчив, выходит сухим из воды, а ключевые моменты, которые могли бы раскрыть его личность, сокращены, сильно изменены или вовсе отсутствуют. В экспозиции герой показан отнюдь не так, как герой романа – д'Артаньян четко знает, что делать в двусмысленном конфликте с Рошфором, словно он попадает в него не первый раз; к

капитану он является уверенным в себе и совершенно не огорчается тому факту, что он должен отслужить два года гвардейцем; «в гостях» у Миледи он не нервничает и знает наперед каждый шаг врага.

На протяжении всего фильма д'Артаньян действует как интересный персонаж, но заметны лишь его действия во вне, а не внутренние изменения. И в кульминации, и в развязке это подтверждается – герой не видит смерти Констанции, не участвует в суде над Миледи, не находится с друзьями во время исполнения приговора. В фильме не показаны его реакции, а зритель не может понять, каким образом они повлияли на героя. д'Артаньян как будто не нуждается в личностном росте – история и так выглядит самодостаточной.

Возможно, решение показать главного персонажа таким было принято в попытке сделать д'Артаньяна национальным героем, недостатки которого должны быть, конечно, нивелированы. Роман, написанный в 1844 г., считается большей частью культурного наследия Франции, поэтому желание его экранизировать вполне естественно. В американском фильме д'Артаньян, наоборот, показан обычным человеком, понятным зрителю, что сообщает об обратных культурных тенденциях. Однако французский режиссер имел совершенно другую цель, поэтому и герой в фильме менее правдоподобный и более идеализированный.

### **Арка Миледи**

Персонаж Миледи, безусловный антагонист, проходит плоскую арку, с большой долей отрицательной арки поражения, с элементами арки порока. История складывалась таким образом, что у Миледи было немного шансов «принять истину», хотя она могла это сделать на любом этапе развития персонажа [12]. Решения, которые она принимала, способствовали деградации, но она принимала их осознанно. То, что в ее истории есть элементы арки порока, можно понять из присутствия пункта «героя манит ложь», поскольку Миледи прекрасно знает, что совершает зло, но ей нравится жизнь шпиона-убийцы, поэтому она «сознательно отдает предпочтение темным силам» [12].

В обеих экранизациях Миледи проходит плоскую арку. Она позиционируется как *femme fatale*, что можно частично считать признаком плоской арки, поэтому и личностное развитие персонажа отходит на второй план. Об этом свидетельствует и внешность, искусственно созданная для актрисы, драматургия, манеры игры – в фильмах Дж. Сидни и Б. Бордери Миледи с самого начала показана условно «отрицательным» персонажем.

Важное место занимает сцена казни из кульминационного эпизода фильма Б. Бордери, поскольку это ключевой момент для антагониста. То, как эта сцена показана в экранизации, демонстрирует особенности восприятия таких моментов в Голливуде и во Франции. В экранизации Дж. Сидни казнь показана медленно, величественно и торжественно. А пафосный проход актрисы Л. Тернер через мост вполне мог бы присутствовать в фильме о леди Джейн или Марии Антуанетте. В фильме Б. Бордери все происходит быстро, а зритель не имеет возможности ощутить всю важность события. Поэтому в американском фильме сцена намного ближе к первоисточнику, где последнему дню из жизни Миледи отводится не один десяток страниц.

Разница восприятия американского и французского кинематографа состоит не столько в том, какой предстает перед зрителем сама героиня, сколько в отношении к ней других персонажей. В голливудском фильме Миледи показана более самостоятельной, менее женственной, однако именно это закладывается в качестве культурных образцов поведения американок. Во французском фильме героиня больше зависит от других героев и склонна к тому, чтобы поддаваться эмоциям. Это демонстрирует влияние ценностей Франции середины прошлого века, которые и отразил режиссер в фильме о совершенно другой эпохе.

### **Заключение**

Анализ конфликтов, сюжетных линий и персонажей экранизаций позволяет сделать вывод о том, что создатели фильмов не ставили задач передать в точности все события, происходящие в романе. Их цель заключалась в визуализации атмосферы Франции XVII в. через призму популярной истории о дружбе и приключениях мушкетеров. Роман А. Дюма – «энциклопедия» французской жизни первой половины XVII в., поэтому применение таких инструментов адаптации как значительное сокращение и упрощение арок персонажей необходимо для соблюдения рамок экранного времени. Обе экранизации соответствуют традициям тех культур, где они были сняты. Во французской версии явно прослеживается авторский подход, свойственный европейскому кинематографу в целом, можно увидеть попытку сделать из д'Артаньяна национального героя. На американскую версию принципиальное влияние оказала голливудская продюсерская система, для которой важно, чтобы зритель принял реалистичного героя близко к сердцу.

Однако прослеживается разница в восприятии главного женского персонажа, показанного в американской версии равной мушкетерам, а во французской – в более традиционном варианте, что соответствует культурным тенденциям обеих стран. Режиссеры Голливуда и Франции по-разному используют инструменты киноадаптации. Выбор зависит от того, как зритель конкретной страны отнесется к тому или иному изменению героя, поэтому авторы ориентируются на то, чтобы сделать героев максимально понятными и близкими «своему» зрителю, принимая во внимание культурные особенности.

#### **Библиографический список:**

1. Ахметов К. С. 125 лет кинодраматургии: От братьев Люмьер до братьев Нолан. 3-е изд., испр. и доп. М.: Альпина нон-фикшн, 2023. 464 с.
2. Волкова П. С. Творчество Ивана Бунина в пространстве кинематографа: интерпретация и реинтерпретация / П. С. Волкова, Л. П. Казанцева // *Философские науки*. 2020. Т. 63. № 6. С. 96-109.
3. Говард Д. Как работают над сценарием в Южной Калифорнии / Д. Говард, Э. Мабли; под ред. А. Акопова; пер. с англ. М.: Альперина ПРО, 2019. 624 с.
4. Дмитрук Т. И. Текст и экранизация: варианты их соотношения (на материале романа Т. Мэлори «Смерть Артура» и его киноадаптаций) // *Знак: проблемное поле медиаобразования*. 2019. № 1(31). С. 96-101.
5. Дюма А. Три мушкетера. М.: Эксмо, 2008. 928 с.
6. Касаткина Н. Н. Сравнительный анализ экранизаций философского романа Уильяма Голдинга «Повелитель мух» / Н. Н. Касаткина, А. В. Петрова // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2016. С. 18-20.
7. Кулешов Л. В. Уроки кинорежиссуры. М: ВГИК, 1999. 262 с.
8. Левина Л. А. Трагедии В. Шекспира в современной киноадаптации («Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Макбет») // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2017. № 11-3 (77). С. 35-40.
9. Рыбина П. Ю. «Литература на экране»: адаптация читательского воображения // *Вестник Московского университета. Серия 9. Филология*. 2022. № 3. С. 73-82.

10. Смирнова А. Н. Интерпретация прозы В. Набокова в зарубежном киноискусстве: специальность 24.00.01 «Теория и история культуры»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Ярославль, 2005. 20 с.
11. Тарковский А. А. Лекции по кинорежиссуре: Сценарий / Уроки режиссуры. М.: ВИППК, 1993. 92 с.
12. Уэйланд К. М. Создание арки персонажа. Секреты сценарного мастерства: единство структуры, сюжета и героя. М.: Альпина нон-фикшн, 2020. 180 с.
13. Шимонова Н. В. Художественные особенности экранизаций произведений М.А. Булгакова: специальность 17.00.03 "Кино-, теле- и другие экранные искусства": автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2017. 26 с.
14. Seger L. The Art of Adaptation: turning fact and fiction into film. New York: Henry Holt and Company, 1992. 238 p.

***Silaeva A.M. Features of literary text adaptation in French and American cinematography (on the example of the film adaptation of the novel by A. Dumas «The Three Musketeers» in the films of J. Sidney and B. Borderi)***

The article examines the transformation of the theory of drama in the process of screening literary works, presents an analysis of the differences between the approaches of classical Hollywood and later French cinema in the creation of mass audience films. The author compares conflicts, significant episodes, images of the main characters, as well as dramatic accents reflecting the national mentality in the films «The Three Musketeers» by J. Sidney and B. Borderi.

**Keywords:** film adaptation, dramaturgy, screen adaptation, structure, climax, plot, A. Dumas, Three Musketeers, arch.