

«Мертвый Брюгге» Жоржа Роденбаха:
от «фото-романа» к кинотексту

Марина А. Козлова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, kir-ha@yandex.ru*

Аннотация. В статье на примере романа Жоржа Роденбаха «Мертвый Брюгге» и фильма Ролана Верхаверта “Brugge-die-Stille” анализируется трансформация литературного текста, обозначенного как «фото-роман» («фото-нарратив») в материал кино-адаптации. Интермедиаальный переход затрагивает три основных элемента: сюжет (нарративные мотивы), принципы организации пространства (дескриптивные мотивы) и символика цвета (семантические мотивы).

Ключевые слова: Роденбах, кино-адаптация, кинотекст, образ города, СИМВОЛИЗМ

Для цитирования: Козлова М.А. «Мертвый Брюгге» Жоржа Роденбаха: от «фото-романа» к кинотексту // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 6. С. 140–148. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-140-148

“Brugge the dead” by Georges Rodenbach.
From photo-novel to the cinematic adaptation

Marina A. Kozlova

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
kir-ha@yandex.ru*

Abstract. The article analyzes the transformation of the literary text, which has a visual (photographic) component, into the material of film adaptation on the example of Georges Rodenbach’s novel “The Dead [City] of Bruges”, designated as a “photo-narrative” or “photo-novel”, and Roland Verhavert’s film “Brugge-die-Stille”. The intermedial transition involves three main elements: plot (narrative motifs), principles of the space organization (descriptive motifs) and the color symbolism (semantic motifs).

Keywords: Rodenbach, cinematic adaptation, film text, image of a city, symbolism

For citation: Kozlova, M.A. (2022) “‘Brugge the dead’ by Georges Rodenbach. From photo-novel to the cinematic adaptation”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory, Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 6, pp. 140–148, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-6-140-148

Даниэль Грохновский и Жан-Пьер Бертран в предисловии к роману Жоржа Роденбаха «Мертвый Брюгге» относят его к жанру «фото-нарратив» (“*récit-photo*”) [Bertrand 1998, с. 10], что также можно перевести как «фото-роман». В произведении Роденбаха фотографии впервые выступают не как иллюстрации, т. е. «поясняющие и проясняющие» изображения, какими они были до XIX в. [Stead 2012, p. 77], а становятся частью текста, позволяют читателю почувствовать, как «тень от высоких башен ложится на страницы книги» [Rodenbach 1998, с. 50]. Эта особенность текста Роденбаха определила механизмы рецепции текста в изобразительном искусстве: работы Фернана Кнопфа и Люсьена Леви-Дюрмера, по замечанию исследователей, отсылают именно к упомянутым фотографиям [Le Beller 2017, p. 61–80]. Среди транспонируемых мотивов мы можем выделить три основных: сюжет, принципы организации пространства действия и символику цвета; в настоящей работе они будут проанализированы на материале фильма «Мертвый Брюгге» (“*Brugge-die-Stille*”) Ролана Верхаверта (1981).

Первый из элементов – сюжет, относимый Ханзен-Лёве к нарративным транспозициям [Ханзен-Лёве 2016, с. 41]. В силу своей простоты и вторичности, о которой упоминает и сам автор в «Обращении к читателю», сюжет становится основой многих театральных и музыкальных и киноадаптаций, среди них и фильм Альфреда Хичкока «Головокружение» [Goffin 2011; Detemmerman 1985]. Во всех вариациях присутствует история о вдовце, встречающем на улицах безжизненного города двойника умершей жены, что оканчивается разочарованием, раскрытием дьявольского обмана и убийством женщины. Изменения, которые претерпевает сюжет у Верхаверта, как замечает Жак Детеммерман [Detemmerman 1985, с. 275–280], носят утилитарный характер и появились в силу ограниченного бюджета. Отметим лишь несколько важных изменений.

Первое – сцена смерти жены главного героя, Гюга Виана. В тексте Роденбаха этот эпизод отсутствует, как нет и имени героини. Ана Гонсалес Сальвадор замечает, что Роденбах таким образом подчеркивает иллюзорность женского персонажа [Gonzalez Salva-

dog 1999, с. 114]; встреча с двойником лишь усиливает эту иллюзию и заставляет героя верить в нее. На деле герой находится в плену призраков, порожденных его же сознанием: Кристиан Берг пишет, что Роденбах создает лабиринты видений, двойников, истинных или мнимых сходств и формирует пространство «обманки» (*trompe-l'œil*) [Berg 1990, с. 45]. Аналогичным образом Поль Горсе [Gorceix 1992, с. 452–458] подчеркивает, что нарратив у символистов становится воспроизведением ментальных состояний субъекта [Gorceix 1992, с. 19]. Выбор кино-медиума здесь не случаен, ведь, по мнению Кристиана Метца, оно «изначально стоит ближе к фантазму» [Метц 2013, с. 72], и его «необычайное перцептивное богатство» отмечено «необычной степенью нереальности» [Метц 2013, с. 74].

Второй эпизод, который также отсутствует в романе, – подъем на колокольню. Источниками его могли стать как сцена в фильме Хичкока, за которой следует смерть героини, и другой роман Роденбаха – «Звонарь» (в русском переводе – «Выше жизни»). В нем герой, поднимаясь на башню, ощущает, как возвышается над земными страстями, мирской жизнью [Rodenbach 2016, с. 35]. Но именно наверху в звоннице он обнаруживает «развратный колокол» (“*cloche de la luxure*”: не случайно слово «колокол» женского рода, а его очертания напоминают герою юбку), что наводит на порочные мысли и ассоциируется с погружением в женское лоно [Rodenbach 2016, с. 55–56]. Эта сцена становится кульминацией в отношениях героев, а за ней следует падение, разочарование в двойнике. В романе отношения вдовца и актрисы порицаются обществом и «провинциальной моралью» [Rodenbach 1998, с. 121] из-за их плотского характера. Роденбах создает контраст между греховной связью и миром «невинности, наивной набожности», который олицетворяет быт монахинь-бегинок [Gorceix 1992, с. 44]. В фильме же связь героев изображена как чисто платоническая [Detemmerman 1985, с. 279], и совместное восхождение на башню – своего рода высшая точка их близости. На целомудренность этих отношений указывает и тот факт, что сцена их расставания происходит не в доме, снятом Гюгом для любовницы, а во дворе бегинача, вопреки тексту романа [Rodenbach 1998, с. 226].

Последний эпизод – разочарование Гюга в двойнике, оригинально обыгранное Верхавертом. В тексте романа Жанна также примеряет платье жены Гюга, поднимая на смех его устаревший фасон, после чего герой осознает иллюзорность сходства двух женщин [Rodenbach 1998, с. 177]. В фильме сцена с платьем, которое Гюг сначала тащит по грязной от дождя улице, а затем бросает в канал, несет в себе несколько символических значений. Белый цвет

платья с начала фильма связан с непогрешимым, идеализированным образом жены, которая изображается исключительно в белом. Аналогичным образом в романе первое появление двойника вызывает у героя видение, образ религиозной процессии, где белый цвет, фигура невесты и образы благоверных христианок подчеркивают нравственную чистоту умершей [Rodenbach 1998, с. 86–87]. В киноверсии белый цвет смешивается с грязью (низостью, ложью), становясь символом оскверненного, павшего идеала. Очертания тонущего в воде платья, очевидно, отсылают к одному из центральных образов романа – Офелии¹, черты которой прослеживаются, в том числе, и в женском профиле, изображенном на фронтисписе первого издания «Мертвого Брюгге». Этот образ, по замечанию Гастона Башляра [Bachelard 1942, с. 110], незримо присутствует в тексте, хотя, как отмечает Вяслав Малиновски, сама сцена утопления в романе отсутствует [Malinowski 2007, с. 144].

Обратимся к особенностям организации городского пространства, или «дескриптивным мотивам» [Ханзен-Лёве 2016, с. 41]. Замкнутая композиция романа Роденбаха – он начинается и заканчивается размышлениями о «мертвом» городе и умершей женщине, единении вдовца и города [Rodenbach 1998, с. 53, 271] – указывает на замкнутость действия в рамках городских стен. Эта композиция воспроизводится и в фильме: в начале представлена последовательность кадров с городскими видами, она же возникает в конце, но виды демонстрируются в обратном порядке, как бы символически замыкая повествование. Композиция в обоих случаях отражает основную характеристику текста Роденбаха, который Жаннин Пак называет «замкнутым и насыщенным отсылками» [Raue 1990, с. 111], в том числе и внутренними; и наоборот, герметичный и полный аллюзий текст становится прообразом для фильма, медиума, который Кристиан Метц не случайно сравнивает с зеркалом [Метц 2013, с. 74].

Другое важное обстоятельство – отсутствие массовки – связано, с одной стороны, с ограниченным бюджетом фильма, а с другой – умышленно или нет, точно передает «мертвость» города у Роденбаха (что современники не преминули поставить ему в вину [Gorceix 1992, с. 59]). «Мертвый» Брюгге – вымерший, пустынный город с «охладевшими артериями каналов» [Rodenbach 1998, с. 69–70], умирает еще раз вместе с женой героя и затем заново воплощается в женском облике. Этот пустынный город осваивается «фланером»

¹ О восприятии образа Офелии символистами: Cousseau A. Ophélie: histoire d'un mythe fin de siècle" // Revue d'histoire littéraire de la France. 2001. № 1. P. 105–122; [Gorceix 1992].

Гюгом, каждый день проходящим по одному и тому же маршруту: его можно найти в критическом издании романа в виде карты, а также в виде фотографий на страницах². Таким образом, город в обоих случаях – и в книге, и в фильме – в первую очередь, ограниченный набор видов и пейзажей: фотографических «клише», стереотипных изображений, изначально использовавшихся в качестве туристических открыток [Bertrand 1998, с. 20]. Роденбах, отмечает Жаннин Пак, предлагает читателю набор фрагментов, организованных на основе опыта или же воображения персонажа [Raque 1990, с. 106]. Восприятие этого специфического кадрирования как «силовых линий» взгляда [Метц 2013, с. 86] делает виды города визуальной доминантой фильма.

Вместе с тем город отражает внутреннее состояние и взгляд героя за счет работы с камерой: в начале и в конце фильма, а также в сцене, где Жанна плывет по каналу в сторону дома Гюга, объектив имитирует направление движения взгляда (сверху вниз, постепенно приближается к домам, скользит вдоль стен и каналов). Камера, по сути, сопровождает перемещение героев в пространстве, а зритель занимает в этой ситуации позицию всеведущего рассказчика. Как замечает Кристиан Метц, «идентифицируясь с самим собой как со взглядом, зрителю не остается ничего другого, как идентифицироваться также и с кинокамерой, которая до него смотрела на то, что он видит сейчас, и положение которой (=кадрирование) определяет точку схода» [Метц 2013, с. 79]. Также, по мнению Мишеля Лэнгфорда, камера имитирует постоянное присутствие чужого взгляда в фильме – зритель постоянно «подглядывает» за событиями и также ощущает присутствие иного взгляда (возможно, принадлежащего самому городу) [Langford 1996, с. 180–181].

Наконец, освоение городского пространства происходит и в метафорическом смысле: герой, постоянно пересекая мосты, переходит границы жизни и смерти, пытается вернуть к жизни то, что умерло (или же никогда не существовало?), победить забвение постоянным повторением и воспроизведением одних и тех же изображений [Berg 1999, с. 117]. «Зеркальная» символика романа, построенная на «принципе аналогии» и подробно изученная исследователями [Gorceix 2005, с. 57–65], возникает в фильме за счет многократного повторения последовательности кадров, композиции фигур, отражений в зеркальных поверхностях. Это обстоятельство можно отнести уже не к переносу мотивов, а к вос-

² См.: *Edwards P. Le soleil noir. Photographie et littérature des origines au surréalisme*. Rennes: PUR, 2008. P. 33–53.

произведению конструктивных принципов в пространстве иного медиума [Ханзен-Лёве 2016, с. 41].

В заключение рассмотрим перенос «семантических мотивов» [Ханзен-Лёве 2016, с. 40] – символику цвета в киноадаптации Верхаверта. Мишель Лэнгфорд отмечает, что в сценах с участием Жанны присутствуют более яркие цвета, а появление умершей жены сопровождается сиянием, намекающим одновременно на ее божественное и потустороннее происхождение [Langford 1996, с. 180]. В фильме у жены Гюга появляется имя – Бланш, – и таким образом между ее светлым, непорочным образом и белым цветом устанавливается символическая связь. При первой и второй встрече Жанна одета в светлое, почти белое платье и шляпу, и она наиболее близка к идеальному образу. Как только ее образ начинает расходиться с идеалом Гюга, цвет одежды становится зеленым – этот цвет символизирует недолговечность или предательство [Пастуро 2018, с. 80]. После сцены с платьем, знаменующей полное крушение иллюзий, Жанна появляется в кадре в бордовом платье и шляпе: оттенки красного в живописи связываются с кровью Христа. Режиссер не изображает в фильме процессию во время праздника Святой Крови, но закладывает в цветовое решение костюма этот символический пласт. Можно соотнести цветовую палитру фильма и с работами фламандских художников XV–XVI веков, например Ганса Мемлинга, Яна ван Эйка, Робера Кампена, изображавших в красных одеждах Богоматерь, а в зеленом – Святую Варвару; возможно, режиссер отсылал и к этой иконографии.

Одежда Гюга почти не меняется: от глубокого траура в начале фильма он переходит к серым тонам вместе с появлением в его жизни двойника, толкающего к отказу от траура, то есть к потере связи с городом [Rodenbach 1998, с. 125]. Он часто сливается с городским пейзажем, что напоминает нам о взаимосвязи героя, его сознания и своеобразного «пейзажа души». В романе этот эффект отражения создается за счет «таинственного сходства» [Rodenbach 1998, с. 66] персонажа и города, их взаимопроникновения и взаимного влияния: по замечанию Жаннин Пак, настоящий, реальный город в романе становится лишь темой для сновидений, основой для установления соответствий, и его образ трансформируется сознанием героя [Raue 1990, с. 104]. Верхаверт изображает город как реально существующий, как центрального персонажа фильма и одновременно придает ему магические, волшебные черты [Langford 1996 с. 179], что согласуется с видением Роденбаха, желавшим сделать Брюгге «главным действующим лицом» романа, а не декорацией [Rodenbach 1998, с. 49].

Литература

- Метц 2013 – *Метц К.* Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб.: Изд-во Европейск. ун-та в Санкт-Петербурге, 2013. 334 с.
- Пастуро 2018 – *Пастуро М.* Зеленый. История цвета. М.: НЛЮ, 2018. 168 с.
- Ханзен-Лёве 2016 – *Ханзен-Лёве О.А.* Интермедальность в русской культуре: от символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016. 503 с.
- Bachelard 1942 – *Bachelard G.* L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière. Paris: Librairie José Corti, 1942. 267 p.
- Berg 1990 – *Berg Ch.* La littérature en trompe-l'œil // Le mouvement symboliste en Belgique. Bologna: Editrice Clueb, 1990. P. 37–54.
- Berg 1999 – *Berg Ch.* Lecture de “Bruges-la-Morte” de G. Rodenbach // Rodenbach G. Bruges-la-Morte. Bruxelles: Labor, 1999. P. 107–171.
- Bertrand 1998 – *Bertrand J.-P., Grojnowski D.* Présentation // Rodenbach G. Bruges-la-Morte. Paris: Flammarion, 1998. P. 7–43.
- Detemmerman 1985 – *Detemmerman J.* Bruges-la-Morte à la scène et à l'écran // Revue de l'institut de Sociologie. 1985. № 3–4. P. 275–280.
- Goffin 2011 – *Goffin J.* Vertigo: a loose interpretation of Bruges-la-Morte [Электронный ресурс]. URL: <https://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/Vertigo-English.pdf> (дата обращения 14 апреля 2022).
- Gonzalez Salvador 1999 – *Gonzalez Salvador A.* De la ressemblance: Georges Rodenbach / Alfred Hitchcock // Le monde de Rodenbach. Bruxelles: Labor, Archives du futur, 1999. P. 105–119.
- Gorceix 1992 – *Gorceix P.* Réalités flamandes et symbolisme fantastique, “Bruges-la-Morte” et “Le carillonneur” de Georges Rodenbach. Paris: Lettres modernes, 1992. 92 p.
- Gorceix 2005 – *Gorceix P.* 1855–1898 – Une poétique de l'analogie // Georges Rodenbach ou la légende de Bruges, Musée départemental Stéphane Mallarmé, Vulaines-sur-Seine, Conseil général de Seine et Marne, 2005. P. 57–65.
- Langford 1996 – *Langford M.K.* From novel to film: cinematic expression and aesthetic integrity in Roland Verhavert's “Brugges-die-Stille” // Georges Rodenbach. Critical essays. London: Associated university press, 1996. P. 175–186.
- Le Beller 2017 – *Le Beller E.* Lucien Lévy-Dhurmer, portraitiste et illustrateur de Georges Rodenbach, mémoire Master 2 Arts. Université Rennes 2, 2017. 171 p.
- Malinowski 2007 – *Malinowski W.* Conjonction du littéraire et du pictural dans Bruges-la-morte de Rodenbach // Conversation entre les Muses, sous la direction de Lise Sabourin. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 2007. P. 143–157.
- Paque 1990 – *Paque J.* “Bruges la morte » ou l'émergence d'un nouveau roman à l'époque symboliste // Le mouvement symboliste en Belgique. Bologna: Editrice Clueb, 1990. P. 103–113.
- Rodenbach 1998 – *Rodenbach G.* Bruges-la-Morte. Paris: Flammarion, 1998. 343 p.
- Rodenbach 2016 – *Rodenbach G.* Le carillonneur. Paris: Hachette livre, 2016. 325 p.
- Stead 2012 – *Stead E.* La Chair du livre. Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle. Paris: PUPS, 2012. 566 p.

References

- Bachelard, G. (1942), *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Librairie José Corti, Paris, France.
- Berg, Ch. (1990), "La littérature en trompe-l'œil", *Le mouvement symboliste en Belgique*, Bologna, Italy, pp. 37–54.
- Berg, Ch. (1999), "Lecture de 'Bruges-la-Morte' de G. Rodenbach", Rodenbach G. *Bruges-la-Morte*, Bruxelles, Belgium, pp. 107–171.
- Bertrand, J.-P. and Grojnowski, D. (1998), "Présentation", Rodenbach G. *Bruges-la-Morte*. Paris, France, pp. 7–43.
- Detemmerman, J. (1985), "Bruges-la-Morte à la scène et à l'écran" *Revue de l'institut de Sociologie*, no. 3-4, Bruxelles, Belgium, pp. 275–280.
- Goffin, J. (2011), *Vertigo: a loose interpretation of Bruges-la-Morte*, available at: <https://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/Vertigo-English.pdf> (Accessed 14 April 2022).
- Gonzalez Salvador, A. (1999), "De la ressemblance: Georges Rodenbach / Alfred Hitchcock" *Le monde de Rodenbach*, Bruxelles, Belgium, pp. 105–119.
- Gorceix, P. (2005) "1855–1898 – Une poétique de l'analogie", *Georges Rodenbach ou la légende de Bruges*, Vulaines-sur-Seine, France, pp. 57–65.
- Gorceix, P. (1992), *Réalités flamandes et symbolisme fantastique, "Bruges-la-Morte" et "Le carillonneur" de Georges Rodenbach*, Lettres modernes, Paris, France.
- Hansen-Löve, A.A. (2016), *Intermedial'nost' v russkoi kul'ture: ot simvolizma k avantgardu*. [Intermediality in Russian culture. From symbolism to avantgarde], RGGU, Moscow, Russia.
- Langford, M.K. (1996), "From novel to film: cinematic expression and aesthetic integrity in Roland Verhavert's 'Brugges-die-Stille' ", *Georges Rodenbach. Critical essays*. Associated university press, London, England, pp. 175–186.
- Le Beller, E. (2017), *Lucien Lévy-Dhurmer, portraitiste et illustrateur de Georges Rodenbach*, Université Rennes 2, Rennes, France.
- Malinowski, W. (2007), "Conjonction du littéraire et du pictural dans Bruges-la-morte de Rodenbach", *Conversation entre les Muses*, sous la direction de Lise Sabourin, Presses Universitaires de Nancy, Nancy, France, pp. 143–157.
- Metz, Ch. (2013), *Voobrazhaemoe oznachayushchee. Psihoanaliz i kino* [The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema], Izd-vo Evropeiskogo un-ta v Sankt-Peterburge, Saint-Petersburg, Russia, 334 p.
- Paque J. (1990), " 'Bruges-la-Morte' ou l'émergence d'un nouveau roman à l'époque symboliste", *Le mouvement symboliste en Belgique*, Editrice Clueb, Bologna, Italy, pp. 103–113.
- Pastoureau, M. (2018), *Zelenyi. Istoriya tsveta* [Green. The History of a Color], NLO, Moscow, Russia.
- Rodenbach, G. (1998), *Bruges-la-Morte*, Flammarion, Paris, France, 343 p.
- Rodenbach, G. (2016), *Le carillonneur*, Hachette livre, Paris, France.
- Stead, E. (2012), *La Chair du livre. Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, PUPS, Paris, France.

Информация об авторе

Марина А. Козлова, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; kir-ha@yandex.ru

Information about the author

Marina A. Kozlova, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; kir-ha@yandex.ru