**Киноадаптация как лиминальный процесс (на материале фильма А. Г. Иньярриту «Бёрдмэн»)**

*Остробородова Глафира Алексеевна*

*Студентка Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, Москва, Россия*

Лента А. Г. Иньярриту «*Бёрдмэн*» (Birdman, 2014) представляет собой своеобразную «закулисную драму» (backstage drama [Sanders 2015: 29]) о репетициях спектакля, поставленного по мотивам рассказа «*О чем мы говорим, когда говорим о любви*» Р. Карвера. В ходе фильма спектакль постоянно переживает процессе трансформации: каждая репетиция привносит свои изменения в характер актёрской игры, расставляет новые смысловые акценты и даже влияет на саму структуру оригинального повествования. Нарратив Карвера активно интерпретируется как персонажами, так и зрителями фильма; при этом спектакль мы никогда не видим целиком, наблюдая лишь за отдельными его сценами.

Мы считаем важным сделать два наблюдения касательного того, как театральная адаптация литературного произведения представлена в ленте Иньярриту. Во-первых, адаптация рассказа Карвера показана в данном кинотексте не как готовое произведение, но как процесс. Так, теоретик адаптации Л. Хатчен в работе «*Теория адаптации*» рассматривает адаптацию в двух измерениях: как готовый художественный продукт и как процесс; под последним она понимает протяжённый во времени творческий акт, включающий в себя (ре)интерпретацию и создание заново [Hutcheon 2012: 8; 20].

Во-вторых, процесс адаптации в кинотексте Иньярриту также можно считать *лиминальным* – т.е. таким, в ходе которого адаптируемый нарратив теряет свою первичную целостность, но ещё не приобретает новую идентичность. Иными словами, сюжет, заимствованный у Карвера как персонажами-актёрами, так и самим Иньярриту, перестаёт принадлежать исключительно Карверу и находится в активном процессе поиска новой идентичности, в процессе пере-создания, трансформации и художественного обогащения. Сосуществуя в различных вариантах (оригинал, репетиции, превью) и медийных форматах (рассказ, театральная постановка, фильм), рассматриваемый нарратив оказывается в переходном, или лиминальном, состоянии, когда его творческий потенциал представляется безграничным.

Как доказывают многие исследователи лиминальности, включая Э. Фишер-Лихте, во время лиминального этапа становления того или иного феномена грань между действительностью и искусством, субъектом и объектом значительно тускнеет или вовсе исчезает [Фишер-Лихте 2015: 307]. В контексте адаптации литературного произведения для сцены и кино это означает, что привычные отношения между актёром и зрителем разрушаются, а вместо них формируются новые, что приводит, в числе прочего, к дестабилизации зрительского восприятия и активному сотворчеству. По нашему мнению, фильм Иньярриту демонстрирует данную стадию развития карверовского нарратива. С помощью различных средств киноязыка (монтаж, работа камеры, мизансцена, звуковое сопровождение) Иньярриту создаёт два различных модуса наррации, на первый взгляд, легко отличаемых друг от друга: модус реальный, в котором рассказывается о труппе театральных актёров, и модус вымышленный, в котором развиваются события рассказа/пьесы. Эти модусы наррации (которые мы назовём «фильмическим» и «театрализованным» соответственно), однако, постепенно начинаются растворяться друг в друге, так что вымысел становится не отличим от действительности.

Лиминальность адаптационного процесса отражается в особом монтажном оформлении фильма: с помощью различных технических средств Иньярриту создаёт в своей ленте видимость единого сверхдолгого плана, в котором отсутствуют монтажные склейки (данный кадр представляет собой большую часть фильма и длится около ста минут). Такой приём позволяет имитировать непрерывность человеческого взгляда и создать у зрителя иллюзию присутствия при разворачивающихся событиях, аналогичную тому, что испытывает публика в театре. Однако со временем эта иллюзия рассеивается: нарушается пространственно-временная целостность событий, и создаётся впечатление, что герои присутствуют сразу в нескольких местах, а события происходят почти одновременно (например, [Innarritu: 01:09:50]).

Переходность процесса адаптации обнаруживает себя также и в мизансцене ленты, в частности, в актёрской игре: персонажи-актёры, репетируя пьесу, внезапно входят в роль и, кажется, так и не выходят из неё, в результате чего грань между ними и их театральными альтер-эго стирается [Innarritu: 01:15:55]. Это заставляет зрителей фильма гадать о том, кому принадлежат те или иные слова, поступки и мотивации – персонажам фильма или героям пьесы.

Наконец, мы намерены доказать, что лиминальность адаптируемого нарратива отражается и в самой структуре повествования. Это связано с тем, что пьеса не представлена целиком, и те или иные сцены могут быть показаны несколько раз, единожды или вовсе опущены. Показанные же сцены зачастую расположены не хронологически, но в случайном порядке. Такой дробный образ нарратива создаёт у зрителя фильма ощущение присутствия не при готовой постановке, но при её становлении.

Таким образом, мы считаем, что понятие лиминальности крайне продуктивно в сфере адаптационных исследований, в особенности при анализе кинотекста А. Г. Иньярриту «*Бёрдмэн*». Поскольку адаптация рассказа в пьесу показана в фильме как процесс, способы организации событийности в «*Бёрдмэне*» соответствуют стремлению режиссёра создать эффект непосредственного присутствия при разворачивающихся событиях и в то же время заставить зрителя сомневаться в подлинности происходящего. Из этого следует вывод, что лиминальность процесса адаптации становится не только объектом репрезентации в фильме, но и способом организации фильмического нарратива.

**Литература**

1. Birdman. Directed by Alejandro González Iñárritu. 2014. 119 min.
2. Hutcheon, L. A Theory of Adaptation, London, New York: Routledge, 2012.
3. Sanders, J. Adaptation and Appropriation. New York; London: Routledge, 2015.
4. Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности. М.: Международное театральное агентство «Play & Play»: «Канон+», 2015.