

Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена
Петербургский институт иудаики

ДЕВЯТАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ ЛЕТНЯЯ ШКОЛА ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

статьи и материалы

Цвелодубово Ленинградской области
2013

Анна Полянина

Кинотекст, киносценарий и киноактер

This article is devoted to the specific kind of visualization — the imitation of a movie screening in the narrative. Elements of Despair's poetics of the cinema are analyzed in the aspects of character; plot and composition.

Key words: filmscript, visualisation, Nabokov, narrative, 'kinopoetika' (cinema poetics), movie literature, narrative strategy.

Статья посвящена специфическому типу визуализации - имитации киноэкрана в нарративе. Анализируются кинематографические элементы поэтики романа В. Набокова "Отчаяние", а также система персонажей, сюжет и композиция.

Ключевые слова: фильм-текст, визуализация, Набоков, кинопоэтика, нарративные стратегии.

«Если вы хотите сделать из моей книги фильм, предлагаю такой трюк: пока я рассматриваю эти физиономии, одна из них тихонько превращается в мое лицо»

(В. Набоков, «Отчаяние»)

В современном набоковедении сложилась определенная модель, благодаря которой тексты В. Набокова интерпретируются через оптико-звуковые элементы, что в последствие позволяет усложнить визуальный код, выходя на кино-уровень.

Жак Деррида совместно с Сафаа Фати, французским режиссером, после фильма «Со стороны Деррида», пишет книгу «Снимать слова», в которой вплотную подходит к онтологии кино: «Снимать слова» означает избегать слов, крутиться вокруг слов, позволить кино противостоять авторитету дискурса, <...> показывать их отснятыми на киноплёнке, как снимают кино». «Дискурс не приносится в жертву кинематографу», но форма «зрелища» иллюстрирует кинематограф как «речь». [15, с. 3]. Прочтение книги сравнимо с просмотром киноленты, где «видение» сопровождается *письмом*. «Снимающиеся слова» есть фильм-текст, слово во плоти.

Кинотекст Набокова, часто исследующийся на предмет наличия в нем претекстов из сферы немецкого кинематографа,¹ содержит в себе большую часть драматические вставки и киноприемы («титровые диалоги», паузы, выражающиеся в слове — «молчание», ремарки Германа, сценический труд и «античная» повозка). Тем более, что проза модернизма предполагает некоторое смещение жанров и родов литературы, создавая жанровую/родовую «гибридную конструкцию». И. Смирнов в своей фундаментальной книге «Видеоряд. Историческая семантика кино» пишет: «Менее всего кинематограф должен быть фотографическим воспроизведением драмы, каковым он часто выступает, тягаясь с ней. Если он хочет стать искусством, он будет вынужден посвятить себя не повествованию, а «атмосфере» рассказываемого, сконцентрироваться на «происхождении» коллизий, на том, что лишь подразумевается в лирике и что подавляется диалогическим разыгрыванием ролей в театре» [9, с. 382.]. Драматический текст есть незавершенный сценарий, приобретающий смысл только в постановке. Совсем другое — текст эпический. При его воплощении на сцене действуют уже противоположные стратегии: «от цельного», «завершенного» дискурса к раздробленному — киносценарию. Текст драмы, являясь «первичным», предполагает большую режиссерскую свободу, чем текст романа. Трансформируясь в сценарий, он уже намечает некоторые акценты (точку зрения, выбор эпизодов и т. д.).

В «Предисловии» к своему «Сценарию Лолиты» Стэнли Кубрика, В. Набоков писал: «По натуре я не драматург, и даже не сценарист-поденщик, но если бы я отдавал сцене или кинематографу столь же много, сколько тому роду сочинительства, при котором ликующая жизнь заключается под обложку книги, я бы применял и отстаивал режим тотальной тирании, лично ставил бы пьесу или картину, подбирал бы декорации и костюмы, стращал бы актеров, оказываясь среди них в роли эпизодического Тома или фантома, суфлировал бы им. . .» [6, с. 30]. Интересно, что за пять лет до «Отчаяния» Набоков пишет роман «Камера обскура», который эмигрантская критика сразу же называет «кинопьесой». Этот роман и «Король, дама, валет» — единственные романы Набокова с установкой на экранизацию, где открыто проявляются особый темп развития событий, крупный план и монтажное согласование, что напо-

¹ Лора Шлотхауэр пишет в своей статье «Роман «Отчаяние» Вл. Набокова и немой немецкий кинематограф» о таких киноисточниках, как: «Кабинет доктора Калигари» (1920 г.) реж. Вине; «Голем» (1914 и 1920 гг.) реж. Пауля Вегенера; «Доктор Мабузэ» (1922 г.), «Нибелунги» (1924 г.) и «Метрополис» (1927 г.) реж. Фрица Ланга. [12, с. 199].

минает нам нарративную модель «Отчаяния». Также общим лейтмотивом этих романов становится слепота главного героя и измена жены (в начале романа мы узнаем, что Герман и большинство героев плохо видят — они носят *очки*; Лида изменяет мужу со своим «братом» Ардалионом, где одним из предлогом для встречи с любовником служит поход в кино: «Лида у меня, — сказал он, жуя что-то (потом оказалось: резинку). — Барыне нездоровится, разоблачайтесь». На постели Ардалиона, полуодетая, то есть без туфель и в мятом зеленом чехле, лежала Лида и курила. — «Не досмотрели боевика, — пожаловался Ардалион...»)².

Архаичная форма «невидения» — «неведения» (Герман об измене не догадывается) выражается в мечте главного героя «превратить читателя в зрителя». Так как читатель — это тот, кто *знает* (догадывается), а зритель — тот, кто *видит*, то мечта лже-повествователя Германа заключается в том, чтобы различие между лже-двойниками никто не заметил. «Гениальный план» Германа рушится в тот момент, когда он начинает *«записывать»*, а позже — *«перечитывать»* свою «повесть», переходя в статус «читателя» («Ну вот — палкой, — указал ею, сел в автомобиль и потом палку в нем и оставил, когда вылез...»). [7, т. 3, с. 522]). Проецируется модель «чтения — знания». Герой, стремящийся блокировать литературу, театр, живопись и кинематограф, создает свою вторичную знаковую систему, в основе которой уже находится симулякр — Герман «не видит» различия.

Мотив слепоты также выражается в том, что главный герой не видит то кино, которое снимает (В «Предисловии» к американскому изданию романа В. Набоков пишет: «...Не могу даже вспомнить, удалось ли ему снять тот фильм, который он предлагал режиссировать»). [8, с. 251]).

И. Смирнов в «Видеоряде» называет повесть Германа «киносценарием», разделяя тексты автора и героя. В романе происходит совмещение двух функций — передачи текста персонажа и собственно повествование, которое осуществляется в тексте нарратора. М. Бахтин назвал в свое время такое явление «гибридной конструкцией»: «это такое высказывание, которое по своим грамматическим (синтаксическим) и композиционным признакам принадлежит одному говорящему, но в котором в действительности смешаны два высказывания, две

² Набоков В. Отчаяние // Набоков В. Собрание сочинений русского периода в пяти томах. Т. 3. СПб.: «Симпозиум», 2000. С. 456. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы. [7, с. 527].

речевые манеры, два стиля, два «языка», два смысловых и ценностных кругозора [1, с. 118]. Позднее это же явление В. Шмид называет «текстовой интерференцией»: «интерференция получается вследствие того, что в одном и том же отрывке повествовательного текста одни признаки отсылают к тексту нарратора, другие же — к тексту персонажа» [13, с. 141]. Автором допускается «нарративный парадокс» — повествуемый персонаж выступает в роли повествующей инстанции, который, в свою очередь, переписывает и перечитывает текст автора.

Лицо человека является знаком, передающим принцип индивидуализации. Из-за «сходства через отсутствие» и ошибки в одинаковости двух героев текст нарратора распадается: «я-повествуемое» уже не есть «я-повествующее», одновременная отсылка к двум разнородным текстам создает эффект сосуществования этих текстов. Исполняется тот самый «трюк иллюзиониста», о котором рассуждал Герман в 1 главе: «...фильмовый актер в двух ролях никого не обманывает, ибо если он и появляется сразу в двух лицах, то чувствуешь поперек снимка линию склейки» [7, т. 3, с. 406].

«Киносценарий» Германа существует исключительно с 1 по 10 главу, тогда как роман Набокова составляет 11 глав. Обнаруживается ложность повествовательного дискурса: Герман выступает не только как персонаж и как повествователь, который сам о себе повествует, но и как режиссер, который снимает кино и в котором, в свою очередь, снимается. Во втором варианте финала Герман готовится к съемке фильма, где фильм — воплощение того киносценария, который был в предыдущих десяти главах. Происходит удвоение «иллюзорности»: как прием, она достигает своей полной выраженности — становится очевидным, что «все предусмотрено сценарием» героя. Стоит отметить, что киносценарий здесь появляется на метауровне и «это всего лишь репетиция», так как Герман пытается «разыграть» свой план. На сюжетном уровне кино недоснято — перед нами открытый финал.

В 5 знаковой главе Герман спрашивает у Феликса: «...Кто я таков, по твоему мнению? <...> «Вы, может быть, артист».<...> «Ты угадал, — воскликнул я, — ты угадал. Да, я актер. Точнее — фильмвый актер» [7, т. 3, с. 443]. «Угадывание» Феликсом «личности» Германа представляется как «разыгрывание» — строчкой ранее: «Примечание: мысль, которую он подал мне, показалась мне гибкой, — я решил ее испытать...» [7, т. 3, с. 443]. После этого Герман предлагает своему лже-двойнику сняться в сценке в качестве дублера. В. Набоков неодно-

кратно проговаривал в своих комментариях об «идеальном романе», который создается в произвольном порядке (оксфордские карточки «Лауры»). Как любой кинотекст, роман «Отчаяние» имеет в себе признаки гипертекстуальности. Это гипертексты, использующие нарративную стратегию провокации. Нарратор-рассказчик не только «рассказывает» свой текст, но и участвует в нем.

В литературе модернизма форма гипертекста использовалась для создания эффекта игры (напоминающую «иллюзорную» реальность литературы): количество значений изначального текста расширяется благодаря читательскому формированию сюжетной линии. Условность границ означает возможность все новой трансформации текста. Игра оказывается главным принципом повествования. Этим объясняется нарративная стратегия текста: нарратор постоянно меняется. Также игровым элементом является двойственность финалов.

Американский исследователь Уэйн Бут в связи с отказом от «всезнающего автора» вводит термин «ненадежного нарратора». Экспериментальный роман 20–30-х гг. усиливает тенденцию исчезновения автора в языковой субъективности — популярным становится не просто субъективный рассказчик, а так называемый ненадежный нарратор. В данном случае «ненадежность» нарратора является одним из условий «игры», где игра воспринимается как «действие, разыгрывание». В 5 главе Герман говорит: «Хотя я актером в узком смысле слова никогда не был, я все же в жизни всегда носил с собой как бы небольшой складной театр, играл не одну роль, и играл отменно...» [7, т. 3, с. 452] (актер — акт — «действие»). Читатель сознательно помещается в ситуацию неопределенности, провоцирующую на ожидание продолжения (финал русского варианта романа «Отчаяния»: «Открыть окно и произнести, пожалуй, небольшой текст» [7, т. 3, с. 527]).

Игровому принципу в тексте соответствует окружающий игровой мир. Поэтому в повествовании появляется сравнение реальности с иллюзионом — кинематографом, театром, цирком. В финале романа появляется фигура Чарли Чаплина («господин в котелке набекрень») — устойчивый знак в литературе, говорящий о смеховой традиции. Появляющийся в тексте визуальный код дает возможность воспринимать повествование как манипуляцию, режиссуру, монтаж. В итоге появляется тот самый кинопоказ, который хотел «устроить» Герман.

В данном романе нарративный фокус заключается в иллюзорности «присвоения» и написания текста. Речь идет не о «двоичности», а об об-

мене и о подражании. Р. Лахман в «Семиотике мистификации: «Отчаяние» Набокова» пишет: «Благодаря намёкам в тексте мистификация приобретает значение аллегории мимезиса и миметических успехов или неудач в разрушении знакового порядка и создании невероятных альтернатив» [5, с. 13]. Перед нами возникает еще одна мистификация, созданная Набоковым: меняется повествователь — меняется вся коммуникативная стратегия текста. И тогда текст становится «открытым» не только по своей структуре, но и по смысловой значимости.

О. М. Фрейденберг писала о том, что площадные представления предшествуют возникновению наррации. «В состав древних балаганских представлений, называемых мимами, входили следующие элементы: «<...> пародия, лудификация («разыгрывание» — обман), глумление, передразнивание, а также чисто-световой показ картин «сияний» или смерти — показ «чудес». Термин чудо, диво — $\theta\alpha\upsilon\mu\alpha$ — стал обозначать «балаган» и «фокус»» [10, с. 295]. Словесный показ, акт смотрения — это части иллюзиона — балаганного представления. Важно отметить, что «пантомима» (мимы) — это чистый показ, без звукового воспроизведения (свой вариант Великого Немого). При трансформации в нарративный мим балаганное представление переходит в статус «записанного рассказа».

По словам Н. Хренова, изначально кино показывали в цирке. «... Как храм, так и театр, с одной стороны, и цирк — с другой, выражают идею площади как сакрального пространства... балаган — то утраченное звено, которое способно углубить наши представления о взаимоотношениях цирка и кино» [11, с. 283]. Кинематограф уподобляет себя «чуду», «фокусу», где просмотр картины нацелен на «узнавание» («искусство узнавания» братьев Люмьер). Согласно Арто, зритель театрального действия (кинозритель) должен стать главным действующим лицом, жертвой, которую подвергают воздействию реального (в «Машеньке» Ганин не узнает себя на экране). Словесные титры разоблачают «фокус», поскольку выполняют номинативную функцию, обозначают кинообраз. Становится понятным, что «это всего лишь кино». В. Набоков в «Комментариях» к «Сценарию Лолиты», размышляя о собственном киносценарии, пишет: «... Единственное, что я мог сделать в данном случае, это обеспечить словам первенство над действием» [6, с. 31]. «Слово» как таковое разоблачает действие, кинематограф и есть лже-дискурс.

Таким образом, перед нами *кинотекст*, в основе которого лежит *киносценарий* главного героя. Набоков использует киноприемы

для собственной визуализации, выдвигая «текст» на один уровень с кинематографом, где «кино» остается лишь первоисточником. Этим доказывается отсутствие кино-содержания, столь популярным среди писателей в эпоху появления и развития Великого Немого. В одном из британских интервью Набоков пишет:

«Одна из функций всех моих романов — доказать, что роман как таковой не существует вообще. Книга, которую я создаю, — дело личное и частное» [17].

Список литературы и источников

1. *Бахтин М.* Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
2. *Григорьева Н.* Авангард в «Отчаянии» // Империя *Н. Набоков* и наследники. М., 2006.
3. *Делез Ж.* Кино. М., 2004.
4. *Захарьин Д.* Набоков и Андре Жид. Отчаяние roman du roman. In: Нурпертекст Отчаяние/Сверхтекст Despair. München, 2000.
5. *Лахман Р.* Семиотика мистификации: «Отчаяние» Набокова // Нурпертекст Отчаяние/Сверхтекст Despair. München, 2000.
6. *Набоков В.* Лолита. Сценарий. — СПб., 2010.
7. *Набоков В.* Отчаяние // Набоков В. Собрание сочинений русского периода в пяти томах. Т. 3. СПб., 2000.
8. *Набоков В.* Предисловие автора к американскому изданию // Набоков В. Отчаяние. — СПб., 2009.
9. *Смирнов И.* Историческая семантика кино. Видеоряд. СПб., 2009.
10. *Фрейденберг О.* Миф и литература древности. М., 2000. С. 281–328.
11. *Хренов Н.* Зрелища в эпоху восстания масс. М., 2006.
12. *Шлотхауэр Л.* Роман «Отчаяние» Вл. Набокова и немой немецкий кинематограф // Нурпертекст Отчаяние/Сверхтекст Despair. München, 2000.
13. *Шмид В.* Нарратология. М., 2003.
14. *Янгиров Р.* «Чувство фильма»: Заметки о кинематографическом контексте в литературе русского зарубежья 1920–1930-х годов // Империя *Н. Набоков* и наследники. М., 2006.
15. *Derrida J.* Tourner les mots. Au bord d'un films. In: Paris, 2000.
16. *Derrida J.* Le cinéma et ses fantômes. — In: Cahiers du cinéma, # 556, Avril 2001.
17. *Nabokov V.* Nicholas Garnham interviewed me at the Montreux Palas for Release [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.vladimirnabokov.ru/misc/interview__1968_3/htm