

А.В. КУБАСОВ
(г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1-293.7(Петрушевская Л. С.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,444+Щ374.9

КИНОСЦЕНАРИЙ ПО КЛАССИЧЕСКОМУ ПРОИЗВЕДЕНИЮ КАК ОБРАЗЕЦ СОВРЕМЕННОЙ МЕТАПРОЗЫ

Аннотация. В статье рассматривается одно из произведений Л.С. Петрушевской «Сценарные заметки к мультфильму “Шинель”» в русле современной метапрозы. Особенности элементов трансгрессии в сценарии связаны с возможностями и пределами выразительных средств языка мультипликации.

Ключевые слова: Л.С. Петрушевская, Н.В. Гоголь, «Шинель», киносценарий, мультипликация, метатекстовая проза

Прослеживая бытование некоторых новых терминов, в том числе и литературоведческих, можно заметить, как происходит расширение и диффузия их смысла за счет смены материала, на который транспонируется это понятие. Нечто подобное происходит с термином «трансгрессия». Первоначально используемый для характеристики литературы модерна, термин «трансгрессия» стал распространяться и на сопредельные с ней литературные территории. Происходит мутация термина, он используется как синонимическая замена терминологически недостаточно строгих понятий «переходности» и «предельности». Очевидно, что подобная экспансия нового термина обусловлена не только научной модой, но и вполне законным желанием обновить исследовательский инструментарий. На первых порах происходит испытание границ, в рамках которых новый термин работает, а главное – демонстрирует свою продуктивность, новые эвристические возможности.

В настоящей статье анализируется киносценарий Л.С. Петрушевской для мультфильма Ю.Б. Норштейна «Шинель». К данному материалу мы попытались применить тезаурус, связанный с понятием «трансгрессия».

Следует, прежде всего, отметить, что киносценарий сам по себе не является конечным продуктом, а потому сосредоточивает в себе лишь некие потенции по отношению к будущему фильму. Природа и суть киносценария в значительной степени зависят от вида и жанра снимаемого кино: для художественного фильма он один, для документального – другой, а для анимационного – третий. Особенность сценария для

анимационного кино во многом обусловлена подчеркнутой условностью его художественного мира, ориентированностью, как правило, на детскую аудиторию. Ю.М. Лотман исходным свойством языка мультипликации признавал то, что «он оперирует знаками знаков: то, что проплывает перед зрителем на экране, представляет собой изображение изображения» [Лотман 2005: 673]. Иначе говоря, для Ю.М. Лотмана в мультипликации была важна условность второго порядка. Именно она открывает возможности для трансгрессии, позволяя нарушать границы и создавать «перевертыши», различного рода метаморфозы.

«Шинель» Ю.Б. Норштейн снимает с 1981 года, но все еще не закончил работу. Незавершенность фильма не позволяет судить о том, в какой мере режиссер следовал за сценарием, а в какой отступал от него. Однако ничто не мешает увидеть в тексте Л.С. Петрушевской не только промежуточную литературную форму, но и самостоятельное произведение, вне его связи со снимаемым фильмом.

Сценарий «Шинели» выполнен, как принято говорить, «по мотивам», а потому ему по необходимости присуща интерпретаторская природа. Что такое «по мотивам»? По сути, это выражение стало клише. Обычно в титрах или в программе к спектаклю пишется «по мотивам такого-то произведения». Однако понятие «мотив» оказывается терминологически нестрогим, скрывающим разные варианты. В качестве главной опоры могут выступать сюжет (точнее – события, фабула), герои, авторская концепция. Некоторые современные театральные режиссеры полагают, что если ставится спектакль или снимается фильм «по мотивам» какого-то произведения, то названия первичного текста и созданного на его основе вторичного должны расходиться. Так, Иосиф Райхельгауз, поставив в театре «Школа современной пьесы» спектакль «по мотивам» пьесы А.П. Чехова «Предложение», дал ему совершенно другое название – «А чой-то ты во фраке?».

Киносценарий Л.С. Петрушевской написан, прежде всего, «по мотивам» авторской концепции действительности. Если прибегнуть к более строгим и точным литературоведческим определениям, то сценарий Петрушевской следует отнести к метатекстовой прозе. «Метатекстовая интерпретационная литература – это диалог с Другим, обращённый к читателям, но перекодирующий классический текст не на язык читателя, а на язык современного писателя, это акт понимания, присвоения и обособления одновременно. Метатекст предполагает не нарративные повествования о чтении и не жизнеописание писателя (не сюжет о чтении и не жанр биографии), а комментарии, толкование классических текстов, включаемые в авторский текст. Предметом интерпретации становится техника письма классика, а не только изобра-

жённая в классическом тексте реальность» [Рыбальченко 2013: 89]. Следует отметить, что техника письма такого классика, как Н.В. Гоголь, необыкновенно близка технике письма самой Л.С. Петрушевской. Различая понятия «тактики» и «стратегии», сформулируем это положение так: стратегия письма Л.С. Петрушевской изоморфна стратегии письма автора «Шинели». Проведем небольшой эксперимент. Вот фрагмент текста: «Легко, легко, с шутками, присловьями, с какими-то довольно игривыми и отступлениями, и подмигиваниями, писатель вдруг исподволь, из-за угла наносит удар в самое сердце читателя...». Вопрос: кем и о ком это написано? Прозорливым критиком о Петрушевской или Петрушевской о Гоголе? Вполне допустимы оба варианта. На самом деле это Петрушевская о Гоголе [Петрушевская 2003: 233]. Если стратегии письма двух авторов изоморфны, то их техники, безусловно, имеют различия, связанные с идиостилевыми особенностями. «Парадоксальность слова и фразы, сюжетных ходов и психологических мотивировок для Петрушевской – самая естественная и органическая форма восприятия и изображения, адекватная динамике самой жизни. Все ее сюжеты посвящены тому, как человек пропадает в жизни, как мир не вмещает его в себя. Эта идея явлена в антиномичной, “наоборотной” поэтике, вне которой невозможно представить созданный автором мир» [Маркова 2013: 90]. Варианты инвариантного сюжета о том, «как человек пропадает в жизни, как мир не вмещает его в себя», вытаскивает его из себя, легко находятся в прозе Гоголя. Вспомним таких его персонажей, как художник Пискарев, Поприщин и, конечно, Акакий Акакиевич.

При публикации Л.С. Петрушевская назвала свой текст «Сценарные заметки к мультфильму “Шинель”» (231). «Заметки» позволяют автору уклониться от написания «канонического сценария» – с репликами героев, с очевидно реализуемым визуальным планом. Сами по себе «Сценарные заметки» Л.С. Петрушевской полидискурсивны: в них свободно сочетаются художественное, научное (литературоведческое) и публицистическое начала. Это дарует творческую свободу сценаристу, который может интерпретировать повесть Гоголя, делать отступления не в прошлое, а, наоборот, в сторону современности, добавляя какие-то детали от себя.

Анимационное кино передает действие через визуальные условные образы. Это свойственно природе таланта Гоголя. Василий Розанов в статье «Гоголь и его значение для театра» писал о специфической «живописности» драматургии писателя, имея в виду в первую очередь «Ревизора»: «Действия, хода в пьесе почти нет. <...> Все дело в фигурах, в изваяниях. Гоголь дал нашему театру изваянную коме-

дию, – но где материалом ваяния было слово, а не мрамор. В конце концов, поэтому его пьеса есть живопись. <«Ревизор»> есть более литературное произведение, нежели сценическое произведение; это есть прежде всего живопись, а не действие» [Розанов 1990: 343-344]. Если экстраполировать эти замечания на «Шинель» и анализируемый здесь текст, то можно сказать, что задача Петрушевской заключалась в том, чтобы, сохраняя «живопись», проявить заложенное в повести Гоголя «действие».

Обратимся к сильной текстовой позиции «Заметок», к первой фразе сценария: «Что может быть беднее и приниженнее Акакия Акакиевича Башмачкина, у которого и имя само неприлично, а фамилия, хоть и говорится, что неведомо почему она произошла от башмака (ведь все совершенно Башмачкины ходили в сапогах) – но если разобраться, то фамилия эта подбашмачная, подкаблучная, самый низ человеческий, да еще не Башмаков, а Башмачкин» (231). Суть характера и даже судьбы героя может быть сконцентрирована в его номинации. Гоголь очень тщательно работал над ней, рассматривая несколько вариантов. Ассоциативный потенциал имени гоголевского героя, который когда-то интерпретировался как «заикающийся» [Шкловский 1970: 19], автором киносценария выводится наружу, проговаривается. Имя воспринимается как «неприличное», рождающее едва замаскированную косвенную отсылку к телесному низу. Так изначально намечается карнавальная атмосфера произведения, где невозможное становится возможным, где все сдвинуто, где граница между физическим и метафизическим миром бывает порой совершенно неразличима. В отличие от имени, фамилия героя вроде бы уже вполне прилична, однако и в ее семантике замечен некий смысловой сдвиг. Привычна для уха фамилия Башмаков. Вариант Башмачкин является производным не от слова «башмак», а от слова «башмачок». Б.М. Эйхенбаум в классической работе «Как сделана “Шинель” Гоголя» замечал, что выбор формы фамилии «может быть объяснен как влечением к уменьшительным суффиксам, характерным для гоголевского стиля, так и большей артикуляционной выразительностью (мимико-произносительной силой) этой формы, создающей своего рода звуковой жест» [Эйхенбаум 1969: 312]. Деминутивность стиливой манеры Гоголя можно связать и с разработкой им художественного типа героя. Тема «маленького человека», открытая некогда А.С. Пушкиным, в петербургской повести Гоголя получила достойного продолжателя. Не отказываясь от апелляции к очевидным читательским ассоциациям, Гоголь вместе с тем охватывает не только центр, но и периферию поля читательских ожиданий. Категория сдвига становится структурообразующей. Петрушевская про-

читывает первые строки повести Гоголя не сквозь призму учебно-канонического критического реализма, а в русле (воспользуемся окказионализмом другого современного писателя) «башмачкинского реализма», который вслед за Достоевским привычно именуют «фантастическим реализмом» и из которого в будущем родится литература абсурда: «Обериутский абсурд – развитие башмачкинского реализма в стране, где война и выбрасывание старух из окон есть просто образ жизни» [Шишкин 2006: 348]. В фамилии «Башмачкин» различимы семы опять-таки низа, но уже не телесного, а социального – «самый низ человеческий». Таким образом, первичная конфликтность запрограммирована уже в характере номинации главного героя.

Петрушевская выделяет в своих сценарных заметках то, что хорошо «переводится» на язык мультипликации. Действительно, как в драматическом театре или в художественном кино передать такое, например, место гоголевской прозы, которое близко к первоисточнику передает сценарист? «И что может быть смешнее того, что у матери, старухи-покойницы, родился сын сразу в мундире и с лысиной на голове. И когда при крещении ребенок заплакал, то он именно такую сделал гримасу, как будто бы предчувствовал, что будет титулярный советник» (231). Легко представить реализацию такой абсурдно-фантастической картины в мультфильме. Однако даже и для анимационного кино есть границы переводимости или непереводаемости словесного ряда в визуальный. Сценарист поневоле подходит к некоему пределу, чрезвычайно важному явлению в теории трансгрессии. Вряд ли возможно в полной мере передать выражение лица новорожденного «в мундире и с лысиной на голове» так, чтобы оно прочитывалось как мимическая реплика о его будущем чине титулярного советника. Очевидно, в таком случае возможны два варианта: либо элиминация смыслового звена, либо озвучивание эпизода за кадром голосом автора-рассказчика. Патрик Зюскинд справедливо писал о проблеме неполной переводимости языка литературы на язык кино (правда, не анимационного, а художественного): «Благословенна будь проза, и да проклято будет кино как форма повествования! Эта дьявольская машина для отражения действительности не знает ни второстепенных предложений (в русской терминологии – «придаточных» – А.К.), ни кондиционалиса (сослагательное наклонение к немецком языке – А.К.), никаких “между прочим”, никаких дополнений и даже простейших риторических фигур: никакой последовательности времен, никаких “когда”, “в то время как”, “как... так и...” – ничего, кроме этого примитивного индифферентного дубового “вот он я, здесь”, которым заявляет о себе кадр на экране, не терпящий рядом с собой ничего дру-

гого и вынуждающий своим неуклюжим утвердительным синтаксисом выражать с помощью невероятно тяжелых драматургических механизмов до смешного простые вещи вроде “всегда”, или “никогда”, или “к сожалению”, или “ах!”» [Зюскинд 2006: 172]. Каждый раз сценарист должен пытаться преодолевать имманентную логику языка, видеть возможности или невозможности перевода своего текста на язык кино. И все-таки киносценарий всегда имеет смысловой избыток, то есть некий остаток, который недоступен языку кино, но который важен для выявления смысла, проблемы, конфликта, характеров, атмосферы будущего фильма. Не составляет исключения и сценарий «Шинели».

Петрушевская сразу же находит в повести Гоголя самую болевую точку и пишет о том, «про что» будет фильм: «И когда он проходил в свой департамент, сторожа не только не вставали со своих мест, “но даже и не глядели на него, как будто бы через приемную пролетела простая муха”. Что может быть меньше простой мухи? И здесь мы остановимся и поговорим о милосердии» (231). Милосердие – это то, что было важно всегда и везде, о чем писала мировая литература. Недаром автор вспоминает имена Карамзина, Пушкина, Диккенса, Андерсена. Обозначен и ведущий тип катарсиса в фильме – слезы: «Поскольку спасти (слабого и незащитного – А.К.) было уже нельзя, писатель чувствовал себя виноватым – и читатель вслед за ним. Читатель проливал слезы жалости и сочувствия» (233). Наряду со слезным началом в будущем фильме должно присутствовать и смеховое. Формула «сквозь видимый миру смех льются невидимые миру слезы» обычно прикладывается именно к Гоголю. «Вообще это все должно быть вполне в духе старых кинокомедий, в которых смех – тот самый, гоме-рический смех публики – раздавался, когда торт, полный крема, вlepяли в лицо даме, или когда толстяк садился на стул, а стул-то... Вот умора!» (235).

Для Гоголя в повести был важен экзистенциальный конфликт, то есть между человеком и условиями его существования, между маленьким человеком и властью. Вариация этого конфликта в сценарии Петрушевской может быть сформулирована так: власть людской массы над незащитным человеком. Одна из проблем современности – власть толпы. Это сослуживцы Акакия Акакиевича, вообще окружающие его люди. Очевидно, что проблема самоидентификации читателя / зрителя связана не с главным героем, а с эпизодическими персонажами. Я, зритель, чувствую, что вокруг меня множество таких Акакиев Акакиевичей, которые, по словам Достоевского, «бегают пред нами ежедневно, но как бы несколько в *разжиженном* состоянии» и которых мы не замечаем. Фильм, в видении Петрушевской, должен быть о повседне-

ной диктатуре массы, подавляющей всякую индивидуальность не злонамеренными поступками, а равнодушием, безразличием.

Верховную государственную власть в сценарии, как и в повести Гоголя, воплощает Значительное лицо. Оно представляется неким подобием сверхчеловека во вкусе Ницше. Это земной бог, который оказывается равнодушен к обычному человеку. Значительное лицо у Гоголя – последняя инстанция, к которой герой прибегает, пытаясь спасти свою жизнь, свою личность. Петрушевская прямо говорит: «Гоголь взял в “Шинели” самую больную ситуацию современного мира: нашел человека, совершенного в своей полной незащитности – не дурака, не больного, просто незащищенного. И проследил до конца этот вариант жизни. До того предела, когда уже ничто не помогает, никто, и человек пытается спастись собственными слабыми силами и гибнет» (233-234).

Автор сценария пытается придать проблеме вселенский характер. Персонаж из повести русского писателя для Петрушевской – человек как таковой, который живет всегда и везде: «...Акакий Акакиевич Гоголя – такой вот пробный камень для человечества. Что будет, если прислан в мир совершенно беззащитный? Ни словом, ни рукой не способен обороняться» (234).

Важнейший содержательный элемент фильма, в том числе и анимационного – эпизод. Мышление сценариста – мышление образами и, по необходимости, эпизодами. Один из наиболее проработанных эпизодов в сценарных заметках Петрушевской – эпизод в департаменте, где служит Акакий Акакиевич. Сценарист видит, как можно сделать диффузную границу между разнородными явлениями, например, между природным и человеческим, как снег может превращаться в бумагу, а бумага в снег. Даже привычная метафора, использованная для обозначения снега, может быть овеществлена и тем самым акцентирована относительно границы между неслиянными сферами: «А за окном запорхали, залетали белые мухи. И все сбежались к окнам. А там – крыши, трубочист вылезает из трубы. На него засмотрелись. “Снег, Акакий Акакиевич!” А он опять не слышит, и все. <...> На бумагу упала еще бумага, еще, еще... “Что это?” “Снег, Акакий Акакиевич!” “Что, что такое?” “Да снег, снег!” Башмачкин, подувши на лист, осторожно его очистил. А на лысине, на воротнике так и остались клочья бумаги» (236). Если соотнести этот эпизод с текстом повести Н.В. Гоголя, то можно заметить, что сценарист переводит речь повествователя в прямую речь персонажей, вскрывает драматургический потенциал повествовательного текста.

Особым героем мультфильма является шинель. У Гоголя она, конечно, больше, чем просто вещь. Она и человекна, и абстрактна. Про

Акакия Акакиевича, решившего все-таки сшить себе обнову, несмотря на ее дороговизну, сказано, что он «совершенно приучился голодать по вечерам; но зато он питался духовно, нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели. С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу...» [Гоголь 1966: 148]. Еще одна форма проявления трансгрессии связана с преодолением сослагательности исходного текста, со сменой модальности в сценарии. В приведенном отрывке из повести Гоголя внутрифразовая анафора, когда простые предложения начинаются с «как будто», помещает образ «шинели-подруги» на границу реального и возможного. В мультфильме же с помощью визуальных средств зыбкую границу между реальным и ирреальным (между изъяснительным и сослагательным «художественными наклонениями») можно преодолеть, изобразив «неизображаемое». Вот как передается эпизод, когда Акакий Акакиевич выходит в первый раз на улицу в новой шинели: «То он одет, то, снова в одном вицмундире, любитесь ею со стороны, она идет рядом скромненька, держит его за локоть, она выше его, стройнее... Вот обернулась как бы – на зрителя. Вот снова слилась со своим владельцем – подруга, почти супруга» (240). Этот эпизод метафорически передает одну из бытийных проблем современного человека – его глубокое одиночество. Акакий Акакиевич изолирован он людей, закрыт от них. С помощью персонификации вещи он преодолевает свою изолированность в людском море, вырастает в собственных глазах и в глазах сослуживцев.

Финал сценария Петрушевской соотносится с финалом повести Гоголя, но в нем проявлено анимационное, визуальное начало. Эпизод мести Акакия Акакиевича Значительному лицу передан, с одной стороны, с максимальной близостью к первоисточнику, а с другой – в нем усилено действие, связанное с восстановлением природного начала. Главный герой хватает Значительное лицо за воротник, и «из-под руки Акакия Акакиевича начинает выдираться куница на воротнике, выдирается – и ну драпать без оглядки!» (244). Эпилог сценария связан с установлением истинных масштабов личностей в исторической перспективе: с умалением одних и увеличением других. Значительное лицо стало «маленьким-маленьким. А Акакий Акакиевич, наоборот, стал таким большим-большим, огромным надо всем городом <...> Огромный Акакий Акакиевич и на нем весь Петербург, весь мир...» (245).

Итак, элементы трансгрессии в сценарии Л.С. Петрушевской связаны с «переводом» собственно нарративного повествования в синтетическое, литературно-кинематографическое, рассчитанное на то, что возможно или невозможно передать средствами мультипликационного кино, с испытанием пределов выразительности его языка. Петрушевская усиливает и обнажает конфликт повести Гоголя, отчасти модернизирует его, пытается визуализировать невидимое, сменить сослагательную модальность на модальность «изъявительную», возможную в действительности. Работа в русле современной метапрозы позволяет автору сближать разнородные дискурсы, усиливать символическое и метафорическое начала.

ЛИТЕРАТУРА

Гоголь Н.В. Шинель // Н.В. Гоголь Собр. соч.: в 7 тт. Т.3. М.: Худож. лит., 1966.

Зюскинд П. Кино – это война, мой друг! // П. Зюскинд, Х. итль О поисках любви: Киносценарии / Пер. с нем. Р. Эйвадаса. СПб.: Издательский дом «Азбука-класика», 2006.

Лотман Ю.М. О языке мультипликационных фильмов // Ю.М. Лотман Об искусстве. – СПб.: «Искусство», 2005.

Маркова Т.Н. Физиология и метафизика семейной жизни в рассказах Л. Петрушевской // Уральский филологический вестник. Русская литература XX – XXI веков: направления и течения. Екатеринбург, 2013. № 2. URL: http://journals.uspu.ru/attachments/article/400/ФВ_2013_2_РЛ_XX-XXI_ст.%2008.pdf

Петрушевская Л.С. Сценарные заметки к мультфильму «Шинель» // Девятый том. М.: Эксмо, 2003. В тексте ссылки даются на это издание с указанием в круглых скобках номера страницы.

Розанов В.В. Сочинения. М.: Советская Россия. 1990.

Рыбальченко Т.Л. Жизнь канона в разных формах апелляции к русской классике современных русских писателей (*стилизация, метатексты, деконструкция, римейк и пр.*) // Toronto Slavic Quarterly. № 44. Spring 2013. URL: http://www.utoronto.ca/tsq/44/tsq44_rybalchenko.pdf.

Шишкин М.П. Уроки каллиграфии: роман, рассказы. М.: Вагриус, 2006.

Шкловский В.Б. Тетива. О несходстве сходного. М.: Советский писатель, 1970.

Эйхенбаум Б.М. О прозе. Л.: Худож. лит., 1969.