

Феномен неосознанного заимствования поэтических приемов кинематографа в современной беллетристике

Касьянова Ольга Игоревна

Студентка Черноморского филиала Московского государственного университета
имени М.В. Ломоносова, Севастополь, Украина

Одним из перспективных направлений в современном литературоведении можно считать исследование влияния на литературный процесс аудиовизуальных искусств в целом и кинематографии в частности. В то время как литература непосредственно влияет на экранные искусства, прежде всего своим тысячелетним художественным опытом, воздействие экрана на литературу носит другой характер: кино активно участвует в формировании культурной и психологической атмосферы, где современная литература создается. Но можно ли говорить о том, что и поэтика кино, его художественный опыт, сегодня едва насчитывающий столетие, переходит в пространство повествовательной прозы?

В исследованиях, посвященных данной теме, таких как «Природа киноповествования» Ю.М. Лотмана (СПб., 1989), «Киновок русского текста» И.А. Мартыановой (СПб., 2002), сборник «Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино» (М., 1988), нередко встречается термин «кинематографичная проза». Речь идет не о любом художественном тексте, удобном для переложения на язык кино. Кинематографичная проза – это проза, испытавшая влияние кинопоэтики и адаптировавшая ее в литературном пространстве. Попытки придать письму свойства аудиовизуального ряда, изменить механизм восприятия читателя, сделав его отчасти «зрителем» текста, предпринимались на протяжении всего XX в. Б. Пильняк, В. Шкловский, М. Булгаков, В. Набоков, Дж. Дос Пассос, И. Во, А. Роб-Грийе, П. Пазолини – в творчестве всех этих авторов можно найти осмысленный эксперимент, более или менее продуктивное скрещивание классического литературного и киноповествования. Каждый из перечисленных изобретал собственное кинематографичное письмо, использовал индивидуальный набор приемов для достижения конкретных целей, поэтому кинопоэтика в творчестве авторов «большой литературы» нуждается скорее в ряде частных изысканий, нежели в каком-либо обобщении по данному вопросу.

Заимствование поэтики синематографа представляет интерес именно как процесс, а не как ряд частных случаев в области беллетристики и массовой литературы. Жанровая беллетристика достаточно рано стала подражать соответствующему жанровому кино. Это, помимо прочего, объясняется желанием угнаться за вкусами нового человека: за скоростью, зримостью и другими чертами популярного кино-аттракциона. Так, уже в 30-х гг. Р. Чандлер, Дж. Кейн и Д. Хэммет, смешивая жанры боевика и детектива, создают романы, которые отличает увеличение удельного веса диалога, повышенная динамика и сведение роли автора к описанию «из-за плеча» центрального персонажа. И в дальнейшем такие популярные авторы в данном жанре, как Ян Флеминг и Патриция Хайсмит, опирались на постулаты прозы, ориентированной на экранизацию, на читателя-зрителя.

Но особенный интерес для данной темы представляет беллетристика конца XX – начала XXI вв. Кинематографичность романов в жанре «контркультуры» и «триллера» уже практически бессознательна. На пике популярности киноиндустрии целое поколение авторов неосознанно пишет кинематографичную прозу, будучи

воспитанными именно на кино и телевидении, а не на книжной культуре. В ходе анализа оригинальных текстов американских романистов Стивена Кинга («It», 1986; «Misery», 1987) и Чака Паланика («Fight club», 1996; «Invisible monsters», 1999; «Lullaby», 2002) выявлено несколько ключевых моментов, позволяющих говорить о кинематографичности этой прозы. Среди них:

1) Минимализация диалоговой атрибуции и использование средств, синонимичных ремарке «Пауза». Приближение времени дискурса ко времени фабулы;

2) Деление на главы-сцены. Построение повествования по принципу сценарного сцепления обрывочных эпизодов с четко обозначенными пространственными и временными границами;

3) Отказ от литературного психологизма, абстрактных описаний состояния героя в пользу других средств: физиологических, физиономических проявлений, монтажных вставок ассоциативного и ретроспективного характера;

4) Хронологически произвольное расположение эпизодов, параллельное развитие нескольких стадий фабулы и другие аналогичные приемы работы со временем (т. н. нелинейный монтаж);

5) Звуковое наполнение сцен. Фонетическое письмо. Повторение ремарок типа «Звонит телефон» в течение сцены, придающее ощущение постоянного звучания.

6) «Голос за кадром». Принципиальное разделение внутреннего и внешнего голоса персонажа-рассказчика. Фразы класса «Перенесемся в тот момент, когда...» и «Посмотрите...». Персонаж-рассказчик становится персонажем-гидом;

7) Преобладание форм настоящего времени, предпочтение простого и длительного времени перфектному.

Стоит обратить внимание на то, что это не закрытый список, но наиболее общие моменты, с нашей точки зрения, наглядно показывающие тенденцию. Хотя произведения и Кинга, и Паланика успешно экранизировались, нельзя сказать, что эти авторы относятся к многочисленному кругу писателей-беллетристов, сознательно поставляющих «сценарный продукт» голливудскому конвейеру. Гипотеза данной работы состоит в том, что вышеперечисленные приемы или их часть используются большинством современных авторов автоматически в силу визуализации их сознания. С известной долей условности можно сказать, что если раньше беллетрист имитировал на страницах темноту кинотеатра в угоду читателю, теперь он сам в ходе работы представляет эту темноту.

В дальнейшем имеет смысл продолжить изучение феномена, расширить литературный материал и список маркированных аспектов, поскольку подтверждение данной гипотезы может значительно повлиять на общую характеристику современного литературного процесса.