



УДК 821(410)-3
ББК 83.3(4Вел)6-444

КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТЬ РОМАНА ТОМА МАККАРТИ «ОСТАТОК»

Дарина Мурадовна Бжигакова

Аспирант кафедры журналистики и медиакоммуникаций,
Волгоградский государственный университет
stilvolsu@mail.ru
просп. Университетский, 100, 400062 г. Волгоград, Российская Федерация

Аннотация. В статье рассматривается использование кинематографической поэтики и образов кино, в частности, приема монтажа, в романе «Остаток» современного британского писателя Тома Маккарти. Анализируются основные способы организации художественного времени с помощью разных видов монтажа. Определяется значимость использования литературной кинематографичности для раскрытия проблематики романа.

Ключевые слова: современный английский роман, поэтика, литературная кинематографичность, монтаж, остранение.

Роман современного британского писателя Тома Маккарти «Остаток» («Remainder») – на русском языке роман был опубликован в переводе Анны Асланян под названием «Когда я был настоящим», представляющим неточную цитату и апеллирующему к ключевому для мировосприятия главного героя ощущению «нереальности» жизни) представляет собой историю безымянного молодого человека, в результате несчастного случая потерявшего память, а с ней и уверенность в собственной аутентичности. Герой стремится вернуться в «доаварийное» состояние, «снова почувствовать себя настоящим» [5, с.78], то есть иметь возможность непосредственно воспринимать окружающий мир во всей его целостности, сливаться с ним, а не анализировать отдельные его свойства. Для этого он «реконструирует» свои воспоминания, раз за разом повторяя события, в которых чувствовал себя наименее искусственным, пытается создать копию, которая стала бы более подлинной, чем оригинал. Поэтому можно заключить, что в основе произведения лежит противопоставление реальности и ее модели, а так-

же провоцирующее это столкновение явление повтора.

Необходимо отметить, что эта тема пронизывает не только «Остаток», но и все творчество автора. В английской критике неизменно отмечается, что содержание романов Маккарти строится на сравнении «вымышленных пространств» и «реальных миров», «сообщения» и «информационного шума», «повтора» и «оригинала», «искусственного» и «аутентичного». К примеру, в сборнике эссе «Тинтин и тайна литературы», где в равной степени анализируется комикс Эрже и высказываются взгляды самого Маккарти на литературу и искусство, писатель выражает свое видение проблемы, ссылаясь на мнение Бергсона, что «повтор – противоположность жизни в целом, ее уникальности», потому что «основополагающий закон жизни – ее абсолютная неповторимость» [6, с. 149]. Здесь же, в контексте рассмотрения антижизненной, «механической» природы повтора, встречается и упоминание о возможном значении кино в вышеупомянутых противопоставлениях. Порожденная повтором комедийность, говорит Маккарти, –

«подобно кинофильму, разворачивается во времени и превращает время в машину повторений»[6, с. 149].

Ставя кино в один ряд с повтором, Маккарти подчеркивает противоречивую сущность этого вида искусства, его положения на стыке непосредственного отражения реальности и творческого ее переосмысления. Как отмечал еще в 1981 году Жан Бодрийяр, кино все более приближается «к абсолютному реальному, в его банальности, в его правдивости, в его голой очевидности, в его скуке, и в то же время, в его дерзости, в его претензии быть реальным, непосредственным, необозначенным», но одновременно «с этой попыткой абсолютного совпадения с реальным», оно движется и к «абсолютному совпадению с самим собой», то есть созданию «гиперреального»[2, с. 74]. Так как именно поиск «настоящего» и одновременно выхода за его границы является лейтмотивом «Остатка», неудивительно, что Том Маккарти широко использует приемы кино и его образы в своем романе, а поведение изображенного героя, как автор отмечает в интервью Анне Асланян, «основано на кинематографической логике – целиком и полностью»[1].

Более того, нельзя обойти вниманием тот факт, что в творчестве Маккарти значительное место занимает изучение сигналов, способов их передачи и возможности сохранения их первоначального смысла. Это, с одной стороны, снова перекликается с идеей уничтожающего оригинала повторения, с другой, заставляет писателя обращаться к современным техническим средствам коммуникации, в том числе телевидению и кино.

Наконец, одной из характерных черт писателя является его стремление привнести в художественную прозу элементы других искусств. По утверждению Дмитрия Волчека, роман Маккарти есть «результат смешения литературной традиции с практиками передового искусства 20-го века», а «Остаток» «можно прочесть как подробное описание ситуационистской затеи»[1]. Неудивительно, что такой неотъемлемый для XX и начала XXI века вид искусства, как кино и его отражение в литературе, не могли не занять свое место в романе о попытках преодолеть «настоящность».

Кинематографичность литературного произведения – относительно новый термин, значение которого в разных исследованиях отличается. В настоящей работе используется данное И.А. Мартьяновой определение кинематографичности как «характеристики текста с монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения». «Вторичными признаками, – по мнению исследователя, – «являются слова лексико-семантической группы “Кино”, киноцитаты, фреймы киновосприятия, образы и аллюзии кинематографа, функционирующие в тексте» [7, с. 9]. Все эти элементы очевидны в «Остатке».

К признакам, определяемым И. А. Мартьяновой «вторичными», но бросающимися в глаза даже при поверхностном прочтении, можно отнести использование Томом Маккарти трех групп «лексических сигналов» кино. В первую очередь, это образы, посредством которых герой-рассказчик отображает свой взгляд на мир после несчастного случая. Например, восприятие им воспоминаний о жизни до аварии описывается как «фильм, показываемый по частям, мыльная опера: где-то раз в неделю – одна серия длиной в пять лет»[5, с. 29]. Здесь образ кино, вернее, скучного, бессюжетного сериала, отражает потерю героем ценности всего, что происходит с обычным человеком, демонстрирует его оторванность от прошлого, которое, как ему теперь кажется, «было не особенно увлекательно, <...> довольно однообразно»[5, с. 29].

Ко второй группе принадлежит система образов, связанных с фильмом «Злые улицы» с Робертом Де Ниро в главной роли. Эта особенность реализуется в романе на уровне сюжета: первым событием после выхода из больницы для протагониста становится поход в кинотеатр. Образ главного героя ленты, «легкость», с которой он двигается, производят сильное впечатление на не полностью восстановившего не только память, но и способность управлять собственным телом рассказчика. Случайно увиденный фильм вызывает в его сознании центральные для всего произведения вопросы: что значит «быть настоящим» и существуют ли люди, которые

действительно «живут». Еще более значимым является его представление об идеальности производимых на экране действий, об отсутствии какого-либо промежуточного звена между человеком и поступком в кино. «Что меня поразило, когда мы смотрели кино, так это то, насколько совершенен был Роберт Де Ниро.<...> Казалось, будто он выполняет эту операцию идеально, живет ей, сливается с ней, пока не сделается ей, она – им, а промежуток не исчезнет» [5, с. 29] – говорит рассказчик, которому признаком реальности представляется именно отсутствие промежутка, иначе говоря, того самого выведенного в название романа остатка, «погибели» героя – «материи» [5, с. 14], разделяющей человека и мир. Отсутствующую в реальной, особенно в его собственной жизни, «естественную неосмысленность» он находит в герое Де Ниро, которому «не надо о них (действиях. – Д. Б.) думать, потому что он с ними – одно целое. Идеальное. Настоящее» [5, с. 18]. Таким образом, герой Маккарти, поставленный перед необходимостью логически продумывать каждое свое движение, видит «настоящее» в порыве, необдуманном, исполняемом без шероховатостей и пауз действия. Его совершенно не смущает, что добиться такой «естественности» можно лишь путем репетиций и повторений.

К последней группе киносигналов, выраженных на сюжетном и лексическом уровнях, относятся «реконструкции», своеобразное «антикино». С самого начала герой Маккарти строго отделяет свои проекты от каких-либо средств записи: «никаких камер не нужно» – категорично заявляет он при подготовке к первой реконструкции. Ни один из проектов не записывается, однако это подчеркнутое отсутствие неотъемлемого в кино средства съемки только еще более красноречиво указывает на общие черты. Отказываясь от камер, персонаж Маккарти все же приходит в конце концов к формату, близкому именно кино: отрепетированным постановкам, где действие может ускоряться и замедляться, воспроизводиться вновь и вновь, замирать и даже «отматываться» назад. В результате в произведении появляется многоуровневый повтор: реальность имитирует кино, которое, первоначально, является имитацией реальности.

Другой пример использования связанных с миром кино образов читатель находит в сцене выбора героем «реконструкторов», то есть исполнителей его проектов. Профессиональные актеры оказались неподходящими кандидатами, так как их поведение было слишком нарочитым, они пытались «играть», притворяться, тогда как, по задумке героя, их целью было стать анонимными, обезличенными элементами его проекта, от которых «нужны были только движения и слова, все без тени эмоций, нейтральное» [5, с. 203]. Это требование указывает на то, что в сознании героя постепенно происходит переход от «объективной» к «субъективной» реальности, перед ним не стоит цели стать «как прежде», воссоздать идеальный миг из прошлого, он пытается, подобно писателю или режиссеру, создать собственную внутреннюю «истинность», перенося свою безэмоциональность во внешний мир и закрепляя ее с помощью бесконечных повторов.

Помимо включения в текст произведения выраженных на лингвистическом уровне образов кино, в «Остатке» используется пришедший в литературу из кинематографа прием монтажа. Кинематографический монтаж, то есть «прямое соединение дискретных изображений» [10, р. 35] позволяет автору «динамизировать изображения наблюдаемого, столкнуть, отстранить его фрагменты <...> руководить восприятием читателя-зрителя, осуществляя неожиданные перебросы в пространстве и времени, варьируя крупность плана, сжимая или растягивая время текста» [7, с. 9]. При таком способе построения художественный текст приобретает фрагментарность, у писателя появляется возможность «констатировать случайные связи между фактами и явлениями, обыгрывать диссонансы» [9, с. 586]. Для Тома Маккарти этот прием означает сразу две возможности. Во-первых, передает читателю особенность восприятия действительности главным героем, в частности, предтрансовые, гипнотические состояния. Во-вторых, позволяет герою-рассказчику «управлять» взглядом читателя, что становится особенно важно по мере все большего отстранения его от окружающих и сосредоточения на собственной исключительности.

Одним из основных приемов монтажа в «Остатке» является смена монтажного ритма. Если в кино «смысл изображения зависит от кадров, которые ему предшествуют», а их последовательность «создает новую реальность, не являющуюся простой суммой использованных элементов» [8], то в литературе подобную функцию выполняет монтаж описаний звуков, запахов, зрительных впечатлений. Так, в сцене реконструкции убийства, в которой герою Маккарти приходится раз за разом падать с велосипеда, читатель будто в замедленной съемке видит случайно выловленные «камерой» будничные элементы реальности – то, что персонаж успевает выхватить из водоворота мелькающих образов. Если при первой попытке реконструкции в голове героя «поднялся настоящий мятеж образов», а при второй «тот же мятеж образов» повторился, то в третий раз он «спокойно, хладнокровно, без суеты» поприветствовал «уже знакомые детали надвигавшегося на меня ландшафта» [5, с. 246]. С каждым разом «четкость» картинки улучшается, она становится более детализированной, что создает эффект отстройки «объектива» от «дубля» к «дублю».

Помимо визуального изменения романной реальности, смена монтажного ритма подчеркивает значимость для героя произведения тех или иных событий путем «сжатия» или «растягивания» текста. Благодаря этому занимающие всего несколько мгновений, но повлиявшие на героя происшествия занимают целые страницы, тогда как промежутки между реконструкциями, а позже периоды бессознательности, описываются предельно лаконично. В частности, длительный, но незначимый для рассказчика период времени «сжимается» до одной фразы: «однажды у меня возникло желание сходить и самому проверить, что происходит во внешнем мире. Оказалось – ничего особенного» [5, с. 191]. Таким образом, Маккарти удается минимальными лингвистическими средствами добиться упрочения в сознании читателя мысли об абсолютном равнодушии главного героя к объективной действительности, подчеркнуть переход героя-конструктора в создаваемый им мир.

Том Маккарти прибегает и к «компановке содержания» произведения. С точки зре-

ния этого аспекта кинематографичности, одним из самых необычных эпизодов романа является конец третьей главы. Герой в одиночестве сидит в кафе и, наблюдая за поведением прохожих, приходит к выводу о всеобщей неестественности. В какой-то момент он замечает бродягу и, предположив, что этот выброшенный за борт общества человек может оказаться исключением, решает подойти к нему, зовет в кафе, пытается задавать вопросы. Но тут происходит заминка, повествование путается и, в конце концов, рассказчик признается, что весь эпизод – выдумка: «Тут официант перегнулся через меня, убрать скатерть. Она убрала и стол. Никакого стола не было» [5, с. 69]. Бродяга оказывается фальшивкой в той же степени, что и все остальные, никаких тайн открыть он не в силах, а потому и подходить к нему бессмысленно. Герой романа будто выходит за границы произведения, нажимает на паузу и «отматывает пленку» назад, «переснимает» неудавшуюся сцену. С этого момента изменяется скорость и детализированность повествования, вскоре герой находит впечатлившую его трещину на стене и начинает осуществлять реконструкции, что и становится основой развития действия.

Подобная «скомпанованная» сцена присутствует и в конце романа. Когда Наз, ответственный за реконструкции, сообщает, что для завершения очередного проекта придется «устранить» всех участников реконструкций, а именно посадить людей на самолет и взорвать его, все, что испытывает рассказчик – это восхищение от представшей перед его внутренним взором картины. За время разговора он несколько раз с удовольствием перевоссоздал ее. Сначала «мысленно увидел, как самолет взрывается и преобразуется в облако», затем в его воображении «самолет стал подушкой, которая распоролась наружу, сливаясь с воздухом, хлынула ее начинка из перьев», в третий раз самолет «раздулся, раскрылся, словно цветок, который прорывается через свою внешнюю оболочку и разлетается миллионами крохотных брызг пылицы, превращаясь в свет» [5, с. 314]. Особенно стоит отметить, что каждая следующая «редакция» все более поэтична, экспрессивна. Сам герой находится в эйфории, с во-

сторгом «снова и снова прокручивает в голове» картину взрыва. Рассказчик снова занимает место монтажера, сам выбирает понравившийся ему вариант «кадра». В этом эпизоде Том Маккарти указывает на привлекательность для протагониста не только созидания и повторения, но разрушения, абсолютного окончания, то есть наделяет его стремлением к смерти, как «неповторимому», а потому всегда идеальному опыту.

Несколько раз на протяжении романа рассказчик нарушает общую хронологическую структуру повествования вставными эпизодами из «будущего». Например, размышляя о преданности своего помощника Наза, он отмечает, что «сейчас, если посмотреть со стороны, это кажется странным; но если мысленно вернуться обратно, когда мы находились внутри того времени, составляли с ним одно целое, странным это вовсе не кажется» [5, с. 299]. После этого события продолжают описываться последовательно. Приступая к описанию роковой реконструкции ограбления банка, рассказчик снова «забегает вперед» и, поразмыслив о природе всегда «зафиксированных в будущем» инсценировок, сообщает читателю, что «во-первых, все пошло черт-те как; во-вторых, это был очень счастливый день» [5, с. 320]. Только после этого он предлагает «вернуться к моменту», на котором повествование ранее остановилось. Такое нарушение хронологической последовательности, полностью осознаваемое и даже подчеркиваемое не писателем, но рассказчиком, указывает на то, что «руководить восприятием читателя» [7, с. 9] пытается не только автор романа, но и его главный герой.

Это связано с тем, что с увеличением числа и грандиозности реконструкций, а также с приближением развязки, у героя формируется отношение к себе как к высшему существу, способному повелевать временем, жизнью и смыслами. Так, решившись реконструировать случайную смерть, он пристально изучает схему местности и замечает «ему одному» видимый случайный след – «громадный отпечаток», который «был различим только сверху – аэродром для высших по разуму существ» [5, с. 233]. Очевидно также, что здесь Маккарти заменяет человеческое зрение на отстраненный взгляд

кинокамеры. Этот факт подчеркивает и несвойственный человеку ракурс, взгляд с высоты птичьего полета. Стоит отметить, что герой произведения ощущает себя повелителем, создателем реальности, но он не старается осмыслить свою «власть» рационально, лишь на эмоционально-чувственном уровне все глубже погружается в акт изменения окружающего, что, в его представлении, является избавлением от лишнего, того самого «остатка».

В этом контексте следует отметить дополнительный эффект, сопровождающий прием монтажа, а именно «остранение», то есть «изображение того или иного явления не привычным, очевидным, знакомым, а новым, чужим» [3, с. 154]. Такое использование «чужого» взгляда традиционно используется писателями для передачи перспективы ребенка, не понимающего реальность путешественника, чужака или сумасшедшего. Подобное видение мира идеально подходит и протагонисту «Остатка», подчеркивает его обособленность, постепенный выход за рамки установленных норм, замыкание на самом себе.

Анализ романа Тома Маккарти «Остаток» позволяет сделать вывод о принципиальной значимости киноискусства, в частности, приема монтажа и использования образов кинематографа, для создания художественной структуры этого произведения, выражения заложенных в нем идей противопоставления «реального» и «искусственного», усиления фрагментарности, дискретности, выражающих особенность восприятия мира главным героем. С одной стороны, внедренные в текст образы кино на нескольких уровнях отражают взгляд протагониста на потерявшую для него смысл реальность, становятся точкой опоры в его поисках «истинности». С другой, такие приемы, как смена монтажных ритмов, сжатие и растягивания повествовательного времени, компоновка содержания, забегание вперед, эффект остранения, позволяют писателю руководить художественными временем и пространством, что необходимо для демонстрации отношения героя к происходящим с ним событиям, для смещения эмотивно-смысловых ударений и создания иллюзии «управления» повествованием героем-реконструктором.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асланян, А., Волчек, Д. Имитации и реконструкции Тома Маккарти / А. Асланян, Д. Волчек // эл. ресурс – <http://www.svoboda.org/content/transcript/2106715.html>. [09.10.14.]
2. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляция [пер. с фр. А. Качалова] / Ж. Бодрийяр. – М.: Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. – 240 с.
3. Гюнтер, Х. Остранение / Х. Гюнтер // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 154–155.
4. Коновалова, Ж. Кинематографические приемы в документальном романе Т. Капоте «Хладнокровное Убийство» / Ж. Коновалова // Ученые записки казанского университета. Серия: гуманитарные науки. – 2013. – № 2. – Том 155. – С. 197–206.
5. Маккарти, Т. Когда я был настоящим [пер. с англ. А. Асланян] / Том Маккарти. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2011. – 352 с.
6. Маккарти, Т. Тинтин и тайна литературы [пер. с англ. С.В. Силакова] / Том Маккарти. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – 176 с.
7. Мартьянова, И.А. Киновек русского текста: парадокс русской кинематографичности. – СПб.: САГА, 2001. – 223 с.
8. Овчарова, Е.Э. Рассуждение о литературной кинематографичности в докинематографическую эпоху / Е.Э. Овчарова // эл. ресурс – <http://www.culturalnet.ru/main/person/1116>. [09.11.15.]
9. Хализев, В.Е. Монтаж / В.Е. Хализев // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н.Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 586–587.
10. Childs, P. Fowler, R. The Routledge Dictionary of Literary Terms / R. Fowler, P. Childs. – London and New York, 2006. – 254 с.

CINEMATOGRAPHY

IN TOM MCCARTHY'S NOVEL "REMAINDER"

Darina Muradovna Bzhigakova

Postgraduate Student of the Department of Journalism and Media Communications,
Volgograd State University
stilvolusu@mail.ru
University Avenue, 100, 400062 Volgograd, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to the usage of cinematographic devices, in particular, different montage techniques, in the organization of literary time in Tom McCarthy's novel "Remainder". The research stresses the importance of cinematographic images in the novel's plot and the development of the main idea.

Key words: contemporary english novel, poetics, cinematography, montage technique, defamiliarization.