

# Наталья Масленкова

---

## Особенности поэтики киноромана : проблема перекодирования текста

---

Studia Rossica Posnaniensia 37, 163-174

---

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ КИНОРОМАНА: ПРОБЛЕМА ПЕРЕКОДИРОВАНИЯ ТЕКСТА

### THE PECULIARITIES OF MOVIE NOVEL POETICS: THE PROBLEM OF TEXT CONVERSION

НАТАЛЬЯ МАСЛЕНКОВА

ABSTRACT. While studying a movie novel, one receives the opportunity of tracing the reverse process: the process of the “text on the screen” being turned into the “text on paper”. This seems to become even more interesting considering the fact that cinema is a synthetic art form, where the patterns which affect all the senses of perception are used to create the audio-visual image. When it comes to words, naturally, in the cinema one mostly hears them. The word is, of course, one of the most important means of transferring information, yet not the principal one. In this way literature is entirely different from cinema, as it uses only one way of transferring information (visual – if it is a paper-based book, and auditory – in case one is dealing with an audio-version). Consequently, the process of making a movie novel is connected with converting information from one form into the other. In addition, there is the question about the peculiarities of movie novel poetics considering the fact that the general contents are known to the recipient and, what is more, were perceived with the help of the other senses.

Масленкова Наталья, Самарский государственный университет, Самара – Россия.

В современной культуре размывание границ между различными областями культуры и видами искусств – явление вполне закономерное. Законы массовой культуры могут легко смешивать разные виды искусств во имя достижения цели (например, для повышения продаж и пр.). PR-компания очередного блокбастера может включать в себя „раскрутку” отдельных его составляющих в качестве самостоятельных произведений. Музыкальная тема становится видеоклипом на соответствующем tv-канале, герои превращаются в мягкие игрушки, а их одежда – в модный брэнд. Эти условия вызвали к жизни и такой литературный жанр, как кинороман. Необходимо уточнить, что термин „кинороман” обычно применяется в отношении произведений киноискусства, снятых на основе литературного материала. Однако в последнее время он употребляется также в отношении книг, написанных по уже вышедшему в прокат, достаточно успешному в кассовом отношении фильму.

Драматический род литературы в качестве основы для других видов искусства (театра, кино) давно привлекает внимание исследователей. Закономерности преобразования „текст на бумаге” в „текст на сцене/экране” изу-

чаются и искусствоведами и литературоведами. Изменение восприятия текста вследствие изменения формы знака – проблема в современных исследованиях далеко не новая, но по-прежнему актуальная. В данной статье не ставится задача представить ее широкую историческую перспективу, восходящую к Аристотелю, Лессингу и пр. Но необходимо упомянуть несколько работ. Прежде всего, это работы Юрия Тынянова, посвященные разной выразительности словесного и изобразительного искусств. В частности, в небольшой статье *Об иллюстрации*, он, будучи ярким приверженцем искусства художественного слова, пишет о „специфической выразительности” литературы по сравнению с живописью и музыкой. Тынянов говорит о „разнородности задач” писателя и художника при разработке одной и той же темы, особенно когда один из них пытается повторить уже созданное другим, например, проиллюстрировать роман. И, по мнению Тынянова, „всякое же произведение, претендующее на иллюстрацию другого, будет искажением и сужением его”<sup>1</sup>. Тынянов, современник раннего кинематографа, наблюдал именно тот период, когда экранизация литературных произведений сводилась к тому, что „можно взять с полки любую книгу – даже библиографический указатель – и разбить ее на кадры”<sup>2</sup>. И, наверное, поэтому ученый считал, что кино находится в подчиненном положении по отношению к другим видам искусства, в частности – к литературе:

Кино медленно освобождалось от плена соседних искусств – от живописи, театра. Теперь оно должно освободиться от литературы. На три четверти пока еще кино – то же, что живопись передвижников; оно литературно<sup>3</sup>.

Не столь категорично, хотя и в сходном ключе высказывался Юрий Лотман:

Когда в искусство ворвалась фотография и первые технические достижения кинематографа, то у людей искусства началась настоящая паника. Казалось, что искусство погибло, вместо подобия жизни ворвалась сама жизнь<sup>4</sup>.

Примерно та же паника слышится и в статьях современных критиков новеллизированной кинопродукции. Многие критики открыто обвиняют литературные адаптации фильмов в весьма низком качестве. Однако если говорить откровенно, не все киноманы – дешевая, низкокачественная поделка. Вопрос заключается в другом: как происходит перевод текста из одной знаковой системы в другую, перевод с языка одного вида искусства на язык другого?

<sup>1</sup> Ю.Н. Тынянов, *Иллюстрации*, [в:] его же, *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва 1977, с. 316.

<sup>2</sup> Ю.Н. Тынянов, *О Сценарии*, [в:] его же, *Поэтика...*, указ. соч., с. 323.

<sup>3</sup> Ю.Н. Тынянов, *Об основах кино*, [в:] его же, *Поэтика...*, указ. соч., с. 345.

<sup>4</sup> Ю.М. Лотман, *О природе искусства*, [в:] Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа, Москва 1994, с. 432–438. [Электронный ресурс] <http://vivovoco.rsl.ru> (14.11.2011).

Зависит ли качество нового текста от таланта и профессионализма писателя, как правило, переделывающего сценарий в роман, или же это проблема несовместимости двух знаковых систем, т.е. проблема принципиальной непереводимости текста. Мне все-таки кажется, что создание полноценного литературного произведения на базе кинофильма – не утопия и все зависит от того, кем и как делается текст.

Изучая кинороман, мы имеем возможность проследить процесс, как „текст на экране” превращается в „текст на бумаге”. Это тем более интересно, что кино – синтетический вид искусства, для создания аудиовизуального образа здесь используется материал, воздействующий на разные органы чувств. Слово в кино мы в основном слышим. Оно, конечно, является одним из основных средств трансляции информации – но не основным. Литература в этом отношении кардинально отличается от кино: она использует только один канал передачи информации (визуальный, если это обычная книга, слуховой – если мы имеем дело с аудиокнигой). И, следовательно, при создании киноромана имеет место процесс перекодирования информации из одной формы в другую. Кроме того, есть еще одна проблема: какие особенности поэтики текста киноромана вытекают из того факта, что в большинстве своем содержание его уже известно реципиенту, причем воспринято им другими рецепторами?

И в качестве базовых постулатов для изучения взаимодействия литературы и кино мне кажется целесообразным использовать более этически нейтральные идеи Маршалла Маклюэна о том, что восприятие текста зависит прежде всего от технологии производства знака, или, как он говорит, от канала передачи (“The channel is the message”). Любая технология изменяет соотношение типов восприятия человека, а значит, и его видение мира, так как выдвигает какое-то одно из чувств на первый план, разрушая пропорциональное соотношение между ними.

Не менее важен способ восприятия, через который реципиент получает информацию, так как от способа восприятия зависит тип получаемой информации, а тип информации, в свою очередь, будет обуславливать природу знаков, используемых для ее кодирования и передачи. Слушая музыку, человек воспринимает информацию только с помощью слуха. Совершенно иная ситуация будет наблюдаться в случае, если реципиенту будет предложен видеоклип: тип воспринимаемой информации позволяет задействовать и зрение, и слух, так как в видеоклипе можно выделить визуальную и звуковую составляющие. Смысл художественного образа в том и другом случае для воспринимающего возникает явно не тот же самый.

Сравнивая кино и литературу как виды искусства, а также фильм и книгу как их конечный продукт, следует оговорить те средства, которыми пользуются кино и литература для воспроизведения реальности. Для каждого из искусств существует свой набор каналов восприятия информации. Для лите-

ратуры таким элементом будет зрение, с помощью которого реципиент воспринимает вербальный материал. Читая книгу, человек использует только зрение, он получает доступ к другим чувствам исключительно через видимое слово, т.е. все другие формы восприятия даны в слове, абстракции, все другие чувства человек воображает, используя слово как опору. Литература с помощью слова может только моделировать в сознании реципиента прочие (аудиальные, визуальные, тактильные) ощущения. При просмотре кинофильма диапазон задействованных каналов восприятия шире: визуальный и аудиальный. Конечно, тактильные и обонятельные ощущения кино тоже только моделирует, но все же мы можем говорить, что литература – искусство более абстрактное, нежели кино, которое предоставляет нам и картинку, и звуковое оформление. Таким образом, кино и литература – два вида искусств, выразительные средства которых лежат в разных плоскостях и которые говорят с реципиентом на разных языках.

Однако кинематограф и литература, несмотря на очевидные различия, имеют ряд схожих черт (например, передача знака по зрительному каналу и его временная протяженность), что и позволяет говорить о таких явлениях, как экранизация и новеллизация. Поэтому перекодировка сообщения одного искусства на язык другого всегда будет довольно сложным, но, все-таки, возможным процессом.

Термин „новеллизация” был введен Александром Балодом и определяется им следующим образом:

Появление кинематографа когда-то вызвало к жизни такое явление, как „экранизация”. В наше время все более распространенным явлением становится „новеллизация”. Популярные сюжеты и герои кинофильмов, телесериалов и компьютерных игр, образы из рекламных роликов, плакатов и этикеток (или их прототипы) переносятся на страницы романов, выступая в роли своего рода рекламных агентов<sup>5</sup>.

Несмотря на то, что кинороман как жанр ориентирован на максимальное подобие своему киноисточнику, он, тем не менее, существенно от него отличается (хотя изначальная цель литературных адаптаций фильмов – максимально повторить свой кинематографический источник).

Тем не менее, вполне возможно говорить именно о возникновении новой жанровой формы в литературе, так как наблюдается ряд признаков – и структурного и содержательного характера, устойчиво возникающих в литературном тексте.

По составу событий фильм и его литературный аналог, как правило, идентичны, поэтому мы можем говорить о тенденции сохранять сюжет. Больше всего новеллизованная версия напоминает пересказ фильма „близко к тексту”, что делается, вероятно, для того чтобы создать эффект узнавания филь-

---

<sup>5</sup> А. Балод, *Кризис жанра, Ортега-и-Гассет и роман-андрогин*. [Электронный ресурс] <http://lito.ru/all.php?uname=share11#5727> (14.11.2011).

ма в его литературной версии. И общий сюжет становится некоей базой для существования связи фильма и литературного текста. Это залог того, что текст будет узнан и опознан как новеллизация конкретного кинофильма, а не как самостоятельное произведение.

В качестве основы сюжета в большинстве случаев используется сценарий. Обязательной составляющей титульного листа является фраза типа „Литературная версия фильма *Консервы*. По сценарию Олега Егорова и идее Юрия Петрова. Автор литературной версии Игорь Брусенцев”<sup>6</sup>. Совершенно распространенным является несовпадение автора сценария и автора романа, что лишний раз подчеркивает „разность” специфики. А список правообладателей на следующем листе, как правило, еще шире и включает, кроме упомянутых лиц, еще и кинокомпанию или спонсоров проекта.

Следствий такой постсценарности несколько. Нужно отметить, что деление на главы совпадает с делением на эпизоды в фильме, т.е. литературный материал членят абсолютно так же, как и кинематографический. В *Консервах* каждая из глав – это новое место действия, обозначаемое почти как ремарки: „Одинцово, 10 августа, 13 часов 20 минут”, „Москва, 10 августа, 14 часов 10 минут” и т.д.<sup>7</sup> Иногда совпадение с эпизодами выглядит в тексте романа довольно комично, например, можно найти главы объемом текста на полстраницы.

В тексте наблюдается преобладание диалогов. Данную закономерность можно проследить, сопоставив текст сценария и киноромана. К примеру, сравним новеллизированную версию *Пиратов Карибского моря*:

## Сценарий:

ELIZABETH (CONT'D): (under her breath) Drink up me hearties, yo ho [...]  
 JACK: What? What was that? (Elizabeth smiles) Something funny, Miss Swann? Share, please.  
 ELIZABETH: Nothing [...] it's nothing. Just [...] I'm reminded of a song I learned as a child. A song about pirates.

## Кинороман:

Having made herself take a swig of rum, the girl began to sing: “Drink up me hearties, yo ho [...]  
 – What? What was that? – started Jack the Sparrow  
 – Nothing [...] it's nothing. Just [...] I'm reminded of a song I learned as a child”<sup>8</sup>.

Как мы видим, два вышеприведенных отрывка практически идентичны по содержанию, за исключением того, что диалоги киноромана оформляются репликами типа „он сказал/он спросил/она ответила”. Они служат для того, чтобы превратить драматургический текст в эпический.

Но надо заметить, что обилие диалогов – это передача аудиального содержания фильма, того, что зритель слышит. Диалог игнорирует описание того, что зритель видит.

<sup>6</sup> И. Брусенцев, *Консервы*, Москва 2007.

<sup>7</sup> Там же, с. 16–17.

<sup>8</sup> *Пираты Карибского моря. Проклятие „Черной жемчужины”*. Сундук мертвеца, Москва 2007, с. 88.

Другой крайностью становится очевидное преобладание в тексте награжденных перечислений. В новеллизованной версии фильма *13 превращаются в 30* (автор Криста Робертс) сохранена последовательность событий, рассказана та же история, но оформлена она иначе. Как уже упоминалось, драма в большей степени насыщена действиями, чем эпос, которому не чужды описания и вследствие этого большая статичность. Эпос может подробно прописывать пространство, внешность и характеры персонажей, в драме же данные о месте, времени действия и о действующих лицах даны в авторских пометках, персонажи характеризуются через речь. Таким образом, для перекодировки драматического текста в текст эпический необходимо добавить описания, сформировать пространственно-временное окружение, по-другому прописать характеры.

В фильме *13 превращаются в 30* место действия можно поделить на две части: то пространство, где Жанна жила с родителями, пригород Нью-Йорка и настоящее место обитания Жанны – сам Нью-Йорк. Вторая часть более разнообразна и динамична, чем первая: если в нью-йоркском пригороде показаны школа Жанны, дом ее родителей и улица, на которой он стоит, сам Нью-Йорк представлен целой вереницей образов: квартира Жанны, квартира Мэта, издательство, в котором трудится Жанна, бары и ночные клубы, улицы Нью-Йорка, парк. Репрезентация пространства вне помещения четко отображает динамику хронотопа: если в первом пространстве время течет размеренно, что подчеркивается плавной съемкой, камера медленно движется, показывая идиллическую панораму – ряд частных домов с ухоженными газонами и чистыми тротуарами, то второе пространство буквально пронизано движением. Быстрая смена кадров, толпы пешеходов и потоки машин, четкие линии небоскребов, пронзающих небо – все призвано подчеркнуть динамичность и разнообразие нью-йоркского мегаполиса.

В фильме действительность отображается через визуальный ряд, в книге – через номинацию предметов окружающей реальности, перечисление элементов обстановки помещений. Когда Жанна выходит из помещения, зритель видит оживленную нью-йоркскую улицу: небоскребы, дорога, машины, пешеходы, деревья, подъезды, на все это наложен уличный шум, голоса людей, которые создают эффект включенности. Автор романа ограничивается описаниями следующего порядка: „Выбравшись на улицу, Жанна растерялась... Светило солнце, сигналили такси и люди в деловых костюмах сновали туда-сюда”<sup>9</sup> – налицо попытка воспроизвести кадры фильма, но вряд ли ее можно признать удачной. Произведения словесного и изобразительного искусства обладают разной конкретностью. При описании помещений автор перечисляет элементы интерьера:

Квартира у Алекса была классная. На стене висел телевизор с огромным экраном... Кругом фотографии Алекса в хоккейной форме, на льду и с клюшкой в руках. А еще в гости-

<sup>9</sup> К. Робертс, *13 превращаются в 30*, пер. Е. Раша, Санкт-Петербург 2004, с. 46.

ной стояла убойная стереосистема! Играл какой-то джаз. Жанна пристроилась на мягком кожаном диване [...] <sup>10</sup>.

Все действия героев фильма фиксируются словесно. Роберте, подобно статисту, записывает каждое движение актеров кинофильма:

Вернувшись домой, Жанна подошла к окну и посмотрела на городские огни [...]. Потеребив волосы, Жанна накрутила конский хвост на палец, уставившись в никуда <sup>11</sup>.

Читатель получает пересказ кадра, что лишает текст действенности, движения, делая его более статическим, затянутым, чем фильм.

Если же мы имеем дело с боевиком, то автор почти полностью опускает подробности обстановки действия, делая акцент на быстрой смене действий персонажа:

Сергей увернулся от двух ударов в голову и стремительно дал с правой ноги в голень, в пах и в голову. Петере взвыл от боли, но на ногах устоял и снова бросился на Усольцева. Сергей ударил его на встречном движении головой в переносицу, сломав нос, и в прыжке добил ударом ноги в челюсть <sup>12</sup>.

Подобная точность, характерная скорее для милицейского протокола, в тексте романа кажется неуместной: какая разница, сколько было ударов – один, два, больше? Зачем такие анатомические подробности нанесения ударов? Очевидно, что цель автора – воспроизвести кадр, он отсылает нас к соответствующему эпизоду, стараясь воспроизвести его визуальный ряд, забывая о звуковом (кроме упоминания о взывшем Петерсе, но ведь это далеко не единственный звук в эпизоде).

Некоторая механистичность текста ощущается именно в этом чередовании обильных диалогов и обильных перечислений. И если автору недостает литературного опыта, то текст действительно начинает восприниматься как банальное графоманство. Следует еще, конечно, помнить, что кинороманы ориентированы на коммерческий успех, поэтому выпускаются практически сразу после выхода фильма и создаются в рекордно короткие сроки, а значит, времени на доработку и отделку текста у автора просто нет.

По похожему принципам выстраивается и образ персонажа. Здесь тоже наблюдаются крайности. То автор дотошно сообщает нам его анкетные данные, то проговаривает каждое действие героя (попытка „калькировать” процесс съемки движения на камеру), речь персонажа дублирует диалоги фильма. Кроме того, вставкой в текст являются кадры из фильма в качестве иллюстраций (как правило, в середине книги, на глянцевой бумаге). Получается, что мы попеременно то „видим” героя, то „слышим”.

<sup>10</sup> Там же, с. 114.

<sup>11</sup> Там же, с. 130.

<sup>12</sup> И. Б р у с е н ц е в, *Консервы*, указ. соч., с. 198.



Характерный пример – отрывок из характеристики одного из персонажей киноромана *7 кабинок* девушки по прозвищу Котенок. Сначала Никита Питерский (имя автора!) приводит описание внешности этой девушки:

Они не дошли до двери буквально двух шагов, как она распахнулась, и в туалет вошла девушка двадцати четырех лет, одетая в балетную пачку черного лебеда<sup>13</sup>.

Описание странно скомпоновано из двух деталей: девушке 24 года (почему именно столько и зачем это нужно определять с такой точностью?), она одета в балетную пачку. Далее в тексте романа эти детали никак не работают ни в сюжете, ни для создания каких-либо черт характера. Это работает в фильме – как контраст с остальными деталями костюма и местом действия, которым является общественный туалет, так как в кадре мы видим их одновременно, а в романе упоминания балетной пачки и туалета разведены.

Интересно также, что, например, в *Пиратах Карибского моря* внешность героев никак не описывается, автор рассчитывает, что читатель „помнит” их внешность, так как текст вышел по горячим следам, почти сразу после премьеры. И на всякий случай в центр книги также помещены несколько кинокадров (кстати, в сюжетной последовательности). Стоит отметить, что внешность и личность актера – своеобразная матрица, на которую накладывается художественный образ. Герои фильмов говорят голосами определенных актеров, определяются через их (актеров) внешность, актеры осмысливают данную им роль, вносят в нее что-то свое, заставляют „жить” на экране. Получается своеобразный симбиоз человека и роли, которую он исполняет. А автор киноромана автоматически относит нас именно к этому актерскому производству. И даже когда автор подробно описывает портрет героя, он на самом деле описывает актера. Вот описание главного героя в романе Артура Квари *Хищник 3*:

Он все еще был в прекрасной форме. Вряд ли кто-нибудь дал бы ему больше сорока трех, хотя на деле Датч пересек эту отметку уже десять лет назад. Но его тело все еще оставалось прекрасным телом довольно молодого, пышущего здоровьем человека. Только морщины на лице проявились чуть четче, чем хотелось бы, и немного контрастировали с великолепной мускулистой фигурой<sup>14</sup>.

Зрителю, знакомому с первым фильмом *Хищник*, достаточно указаний на мускулистость и прекрасную форму, чтобы дорисовать облик исполнителя без всяких фотографий.

Александр Балод в своей работе *Кризис жанра, Ортега-и-Гассет и роман-андрогин* говорит о разнице между героями фильма и персонажами книги:

Персонажи книги – характеры, герои фильма – визуальные образы. Чтобы читатели полюбили или возненавидели героя романа, автор должен рассказать о нем, показать его

<sup>13</sup> Н. Питерский, *7 кабинок*, Москва 2007, с. 42.

<sup>14</sup> А. Квари, *Хищник 3*. [Электронный ресурс] <http://www.fenzin.org/book/2160> (20.12.2011).

внутренний мир, заставить совершать необычные поступки и испытывать сильные эмоции. В фильмах достаточно самого появления героя – внешнее становится самым важным. Место персонажей-характеров (смельчак, скупец, влюбленный, разиня, ревнивец, жизнелюбец, нытик, мечтатель) заняли персонажи-образы – культурист Конан, человек-летучая мышь, человек-паук, человек-оборотень, человек-пингвин, Кинг-Конг, и даже человек-невидимка (как ни странно, один из любимых героев кинематографа) и персонажи-действия<sup>15</sup>.

Мы видим, что конкретный, репрезентующий массу деталей за короткий промежуток времени, кинематографический образ предлагает, как минимум, несколько вариантов работы с ним: можно подробно описать лицо, можно – одежду, а можно вообще ничего не описывать, так как реципиент уже видел фильм и ему не нужно самому представлять персонажей, при чтении книги он будет вспоминать экранных героев или просматривать кадры из фильма, вложенные в книгу в качестве иллюстрации.

И это еще один жанровый признак киноромана – восприятие киноромана не как самостоятельного произведения, а, скорее, как своеобразного синопсиса фильма. Кинороман нужно рассматривать не как автономное произведение, а, скорее, как литературный вариант кинотекста, который принципиально не нацелен на самостоятельное существование и, соответственно, воспринимается исключительно в связи со своим киноисточником.

Однако надо сказать, что существует и другая тенденция. Трансформации, происходящие при переводе текста из одной знаковой системы в другую, при помещении его в сферу другого искусства, с изменением формы неизбежно влекут за собой изменение содержания. Одно и то же сообщение, кодируемое с помощью разных знаковых систем, в конечном итоге трансформируется не только в формальном, но и в содержательном плане, и чем больше „литературности” придается новеллизованной версии фильма, тем более существенны содержательные расхождения.

Как правило, при превращении литературного произведения в кинематографическое текст первоисточника урезается, значит, логично будет предположить, что при обратном процессе текст должен добавляться. Так, Питерский стремится обогатить сюжет путем включения в его структуру новой информации, за счет более детальной прорисовки всех персонажей. Это предыстории персонажей, их мысли, сны и фантазии, а также несобственно-прямая речь.

Добавление всего вышеперечисленного, однако, не делает роман полноценным литературным аналогом фильма, т.к. ничего не сделано для того, чтобы при измененном типе восприятия на реципиента производился аналогичный эффект. Операции, производимые Питерским, скорее можно охарактеризовать как механическое добавление элементов-спаек, которые могли бы

<sup>15</sup> А. Балод, указ. соч. [Электронный ресурс] <http://lito.ru/all.php?uname=share11#5727> (14.12.2011).

преобразовать киносценарий в пусть плохой, но литературный текст. Так, несобственно-прямая речь и конструкции типа „он подумал/почувствовал/сказал” типично обрамляют сценарный диалог, объясняя чувства и намерения персонажа – все то, что ранее передавалось через визуальный ряд:

– Какого черта ты делаешь? – взволновался не на шутку Штрих. Тормоза у парня полетели, а ему отвечать. Да и дел у них на двоих было прилично. Если что, можно паровозиком загреметь<sup>16</sup>.

Если в фильме волнение и раздраженность персонажа можно показать через зрительный ряд, то литературной версии приходится называть эти эмоции, чтобы об их существовании мог узнать читатель.

Питерский последовательно описывает действия героев, их движение сквозь пространство, вербализуя таким образом зрительный ряд киноленты. Каждое действие его героев зафиксировано на бумаге, будто снимается на камеру. Но все-таки такая техника в литературе проигрывает своему кинематографическому аналогу: просматривая фильм, человек видит живое действие, слитное и нерасчлененное, с малейшими нюансами: выражением глаз, поворотом головы, какими-то особенностями походки и т.д., а в книге такое описание способен сделать занятным только мастер, к которым Питерский не относится. Действие вербализованное здесь проигрывает действию визуализированному в плане целостности.

Особый пласт в структуре текста *7 кабинок* – ретроспекции. Сам прием сохраняется, но реализуется несколько иначе в фильме и в книге. Если ретроспекции в фильме отсылают нас максимум на несколько часов назад, то книжные – на несколько десятков лет, и целью книжных отсылок является не обосновать пребывание в туалете персонажей, а раскрыть их характер, причины их поведения. Нужно также заметить, что отсылка к прошлому в книге гораздо больше, так как их цель – рассказать историю каждого героя, в фильме же они применяются тогда, когда необходимо мотивировать появление персонажа в кадре. Подобные мотивировки обязательны далеко не для всех: если появление киллера в женском туалете автору нужно как-то комментировать, то уборщицы – нет.

Интересен эпизод с обнаружением тела наркомана Ринго. В фильме бандиты открывают кабинку, перед зрителем возникает труп наркомана, затем пленка „отматывается назад” и мы видим предшествующие действия в обратном порядке: наркоман делает укол, разматывает жгут, одевается и выходит из туалета прямо на заброшенный завод. На этом обратный ход событий заканчивается, время начинает течь линейно. Наркоман покупает у дилера товар, следующий кадр – рука наркомана на ручке двери туалета. В данном эпизоде мы наблюдаем сдвиги не только временного плана, но и пространственного: из туалета Ринго попадает во двор завода, а после сцены на заводе

<sup>16</sup> Н. Питерский, указ. соч., с. 70.

вновь оказывается в туалете. Такой же прием использует режиссер, чтобы „восстановить фабулу” из разрозненных, на первый взгляд не связанных между собой эпизодов и героев. Мы получаем возможность увидеть последовательность событий, отложившуюся в сознании киллера, и сопоставить его версию с версией другого главного героя – Татьяны, показанную в начале фильма. Все татьянины эпизоды прокручиваются в голове киллера – в режиме ускоренной перемотки вперед – и фабула обретает целостность.

В версии романа восстановление фабулы передается через краткий последовательный пересказ всех событий. Формально результат тот же – фабула целостная, но в литературной версии это обычный краткий пересказ, не передано юмористической окраски всей сцены, когда киллер не может ни выйти из кабинки, потому что в туалете постоянно кто-то возникает, ни справиться нужду (хотя он находится в самом подходящем для этих целей месте), т.к. обнаружит себя. В книге этот эпизод скорее представлен как изнурительное ожидание измученного человека.

Из всех кинороманов, которые мне довелось прочесть в процессе работы над темой, наиболее профессионально выглядит литературная версия фильма *20 сигарет*. Тому причиной может быть участие в работе над текстом не только автора сценария Дмитрия Соболева, но и достаточно известного колумниста Дмитрия Соколова-Митрича: в тексте чувствуется „рука профессионала”. Текст, что называется, „хорошо сделан”. С одной стороны текст сохраняет все упомянутые признаки жанра: события фильма и книги совпадают, текст безмерно насыщен диалогами, перемежающимися описаниями. Герои имеют внешность актеров, которые их играют (внешность начальника с „всегда гладко выбритой со всех сторон головой” – это внешность Максима Суханова). Как в *7 кабинках*, для представления персонажей авторы нуждались в обширных предысториях, которых в фильме нет.

Но надо отметить, что есть одна существенная трансформация, которая переводит роман из области поделок в область литературы: повествование от 3 лица – везде несобственно-прямая речь. Роман состоит из эпизодов. В каждом эпизоде, как правило, два основных действующих лица. Но каждый из эпизодов при этом рассказан дважды – от лица главного героя Андрея Смаровского и потом дубль от лица второго действующего лица. И, конечно, точки зрения, интерпретации происходящего кардинально не совпадают. Например, когда Андрей случайно подвозит королеву йогуртов в аэропорт, он видит в ней холодную циничную бизнесменшу, из принципа решившую уничтожить его карьеру. Он даже в отчаянии пытается переехать ее:

Машина вдруг сама резко тронулась с места и устремилась прямо на Королеву [...]. Она посмотрела на него как на пустое место. Как на муху или табачный дым, выпущенный из собственного нутра [...]. Он проиграл. Что бы ни случилось завтра, он проиграл<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Д. Соболев, Д. Соколов-Митрич, *20 сигарет*, Москва 2007, с. 263–264.

И от отчаяния он решается на предательство друга. А королева йогуртов просто не замечает водителя – у нее разворачивается ее личная драма, и в машине едет не холодная бизнесменша, а брошенная женщина. Где-то на периферии ее сознания возникает воспоминание об этом человеке, но ей очень не до него:

Королева увидела впереди знакомое изображение. Нет, это не телевизор, это зеркало заднего вида. А в нем [...]

– Борис?

– Андрей.

Ах, ну да, конечно. Ну, здравствуй, бедный мальчик. Мир тесен [...] Какой-то придурак ослепил ее дальним светом, и она даже не увидела, как машина Андрея развернулась в опасной близости с ней. Она только услышала визг шин и почувствовала ветерок [...] <sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Там же, с. 265–268.