

УДК
82.091+
7.017.9

**МЕРЦАНИЕ КАК ОСОБЕННОСТЬ
ПОСТРОЕНИЯ ВИЗУАЛЬНОСТИ:
СРАВНЕНИЕ ПОЗИЦИЙ ЧИТАТЕЛЯ
И ЗРИТЕЛЯ В ЛИТЕРАТУРЕ И КИНО***

* «Серый автомобиль» А. Грина
и «Господин оформитель» О. Тепцова.

Авторы:
Карина
Разухина,
Григорий
Филиппов

Authors:
Karina Razukhina,
Grigory Filippov

Ключевые
слова:
фантастическое,
визуальное,
читательская
позиция,
О. Тепцов,
А. Грин.

*Shimmering as Construction of the
Visual in Fiction: Comparison of the
Positions of the Reader and the Viewer
in Literature and Film**

* A. Grin's "Gray Car" [Seryy Avtomobil'] and
O. Teptsov's "Mister Designer" [Gospodin Oformitel'].

Keywords:
fantastic, visual,
reader's position,
O. Teptscov,
A. Grin.

Аннотация

В статье анализируются нарративные и рецептивные особенности рассказа А. Грина «Серый автомобиль» и кинофильма «Господин оформитель» (реж. О. Тепцов) с целью выявления характерных черт рецепции сюжетобразующих образов с точки зрения читателя / зрителя и различий в построении визуального образа произведений разных видов искусства. Полученные результаты позволяют охарактеризовать различия кинематографического и литературного нарративов и обозначить черты рецептивного феномена «мерцания».

Abstract

The article analyzes narrative and receptive aspects of A. Grin's story *Gray Car [Seryy Avtomobil']* and the film *Mister Designer [Gospodin Oformitel']* (by O. Teptsov) in order to identify characteristic features of the perception of images from the point of view of the reader / viewer, as well as differences in the construction of the visual image in different types of art. The results allow us to characterize differences between the film and literary narratives and to identify the features of the receptive phenomenon of "shimmering".

Вопрос «четкой зримости» и «визуальности» в литературе занимает не только современное литературоведение, но и кинематограф, заранее подразумевающий под собой прямую наглядность изображаемого. То, что ранее определялось как «граница», проходящая между разными видами искусств, сейчас находится в стадии собственного преодоления, а вопрос о взаимном влиянии изобразительных и вербальных форм творчества вновь становится актуален в связи с их активным взаимодействием. Наиболее ярко это проявляется там, где априорное соотношение знака и смысла (графического и имагинативного соответственно) приобретает неожиданные формы, расширяя диапазон определения «визуального» как на текстовом уровне, так и в регистре восприятия разных видов искусств, стремящихся к синтезу. Тема кинематографичности литературы оказывается неразрывно связана со смежной тенденцией — поэтизацией кинематографа. Для нас важно, что этим объясняется предельно субъективное построение визуальных образов отдельно взятых произведений. Далее мы постараемся проследить, как реализуется визуальность литературного произведения при помощи вербальных средств, а также сконцентрируемся на описании зрительской коммуникации автора, героя и читателя / зрителя в двух разных видах искусства: кинематографе и литературе.

Для достижения поставленных целей мы сосредоточимся на феноменологическом рассмотрении ключевых визуальных образов рассказа Александра Грина «Серый автомобиль» (1925) и кинофильма Олега Тепцова «Господин оформитель» (1988), снятого по сценарию Юрия Арабова. В центре нашего внимания окажется попытка определения специфических черт «мерцания» как фантастического повествовательного приема с точки зрения рецептивной эстетики. Теоретическую основу данного подхода мы обнаруживаем в рабо-

тах: В. Изера и В. Шмида по отношению к литературному произведению; В. Шмида и М. Ямпольского в связи с кинематографом. Их синтез позволит нам практически продемонстрировать тезисы, заявленные нами выше, а также проследить эволюцию «мерцания» в связи с деформацией характерных художественных особенностей рассказа, предпринимаемой Ю. Арабовым и О. Тепцовым. В связи с этим за рамками нашей статьи окажутся проблема экранизации и концептуализации сюжета первоисточника, а также углубленное изучение специфики языка (семиологии) рассматриваемых видов искусств. Нашей целью является теоретическое и практическое рассмотрение воздействия конкретных визуальных образов на восприятие и воображение читателя / зрителя чтобы прояснить их специфическую позицию, поэтому мы сознательно не обращаемся к анализу интертекстуальных связей, являющихся проблемным полем интерпретации произведений¹.

Когда мы говорим о «визуальности» литературного текста, то прежде всего подразумеваем такое внутреннее свойство художественного мира, которое выражается в авторском расположении отдельных описаний и «зримых» образов, связанных с эстетизацией феномена зрения (зеркала, очки, фотографии, фильмы, предметы искусства). Эффект видимости создается благодаря сознанию читателя, который «конкретизирует» [Изер 2004: 202] текст в рамках собственного опыта, несмотря на первичную авторскую организацию. Последний направляет читателя, задает стратегию восприятия художественно значимых элементов, которые через имагинацию обретают свою внутреннюю и внешнюю полноту. Образы, возникающие в сознании читателей, могут варьироваться как от широты их «энциклопедии» [Эко 2002: 214], так и от направленности самого текста.

С одной стороны, многие ученые-теоретики в формалистских или культурно-киноведческих работах указывали на тесное взаимодействие визуальной и вербальной областей творческой деятельности человека. С другой, кино и литература непосредственно отличаются по своей внутренней, эстетико-философской направ-

1 — См.: Крюкова М.И. *Экфрастический тезаурус в прозе А.С. Грина. Диссертация ... кандидата филологических наук. Екатеринбург: Уральский федеральный университет, 2019. 240 с.;*

Кириллова О.А. *Я как Другой(-ая), двойник как лакановский зеркальный образ в танатологических рефлексиях декадентского кинематографа // Международный журнал исследования культуры. 2011. № 1. С. 145–154.;*

Плютова М.И. *Оживший манекен в новелле А. Грина «Серый автомобиль» // Ярославский педагогический вестник. 2013. № 4. С. 220–223. и др.*

ленности. Более наглядным примером служит взгляд художника на процесс творчества, ведь в XX веке ситуация создания произведения и его восприятия меняется коренным образом: этому способствует технический прогресс, который оказался связующим лейтмотивом кинофильма и рассказа. Режиссер А. Тарковский писал, что киноискусство «запечатлевает время» в его неразрывности с действительностью: «Человек получил в свои руки матрицу реального времени. Увиденное и зафиксированное, время смогло теперь быть сохраненным в металлических коробках надолго (теоретически — бесконечно)» [Тарковский 1967: 79]. Появление кинематографа перевернуло понимание времени и дало начало новым эстетическим принципам.

Важнейшей особенностью произведений, которую мы рассмотрим в данной статье, станет «точка зрителя» [Лотман 1998: 167], понимаемая нами как визуальная позиция читателя / зрителя. Механизм ее функционирования связан не столько с нарративными описаниями, сколько с процессом рецепции, отсылающим нас к явлению конкретизации. Конкретизация, по определению Р. Ингардена и В. Изера, представляет собой процесс, касающийся непосредственно феноменологии чтения, включающий в себя некоторую «интенциональность», осуществляемую читательским сознанием, вступающим во взаимодействие с текстом на пересечении своего воображения и семантической обусловленности выстроенных единиц авторского смыслополагания [Изер 2004: 201]. Изер замечает, что литературное произведение подразумевает два полюса: «... первый относится к тексту, созданному автором, второй — к тому, как читатель конкретизирует текст» [Изер 2004: 202]. На примере анализа рассказа А. Грина «Серый автомобиль» мы выявим наиболее важные визуальные черты, появляющиеся в сознании читателя и участвующие в создании единого образа.

В рассказе все происходящее дается с точки зрения воспринимающего субъекта, рассказчика, который становится ретранслятором изображаемой действительности. Возможная позиция читателя ставится под вопрос, так как появляются «колебания», восходящие к родовому началу фантастической литературы (об этом писал Ц. Тодоров): поскольку художественный мир привязан к точке зрения персонажа (Сиднея), выявить единственно возможный вариант интерпретации достаточно сложно. Исследователь А. Варламов приводит два возможных понимания сюжетного развития: «Девушка, в которую влюблен главный герой, Сидней, на самом деле не живое человеческое существо, но сбежавший из магазина манекен»

[Варламов 2005: 56], — что, в таком случае, позволяет трактовать подобный ход событий как единственно реальный; или же:

«...некий человек на фоне резко убаыстряющейся жизни и на почве несчастливой любви, <...> фантастического выигрыша в карты сходит с ума и воображает, что девушка, в которую он влюблен, — сбежавший из магазина манекен» [Варламов 2005: 56].

Однако герой находится на границе воображения и действительности, поэтому и позиция читателя начинает «мерцать», сталкиваясь со спецификой амбивалентных образов, вырастающих из сознания Сиднея. Появляется мотив «одержимости» героя своим изобретением, а все происходящее в рассказе обретает оттенок иррациональности и сумасшествия. Читатель сталкивается с аффективной природой предметного мира, так как всякая вещь, будь то киноэкран, машина или вывеска, неизбежно трансформирует внутреннее самоощущение героя и характер его повествования. Все эти предметы наделяются изначально технической, искусственной природой, подчеркивающей «ложность жизни», ее «лихорадочное мерцание». Можно заметить, что эти элементы сопряжены с тематикой визуального, и для того, чтобы понять процесс их восприятия и формирования семантической нагрузки рассказа, мы обратимся к примерам.

Состояние «колебания» мы воспринимаем как неотъемлемый элемент существования фантастического героя, чье сознание, сталкиваясь со сверхъестественным, вынуждено обнаруживать противодействие нескольких картин мира (своей собственной и «других») [Тодоров 1999: 27]. Позиция имплицитного читателя связана с отождествлением себя с героем — в таком случае неуверенность второго оказывается имманентно присуща первому. Более того, в рассматриваемом нами материале персонажи как фильма, так и новеллы периодически испытывают чувство страха, следовательно, читатель тоже подвергается этому воздействию.

Зрительный опыт героя сопровождается прямой метафорой в тексте: основным способом восприятия действительности становится визуальный контакт с раздражающими вещами. Одной из ключевых сцен, запускающих образотворчество персонажа, является поход в кинотеатр, где, в процессе просмотра кинокартины, взгляд Сиднея проникает сквозь предметный покров, допуская смешение границ условной реальности и мира на экране. В этой сцене мы наблюдаем постепенное сокращение дистанции между зрителем (в данном случае рассказчиком) и фильмом, главным действующим лицом ко-

торого становится серый автомобиль: «Это был металлический урод обычного типа, с выползающей шестигранной мордой, напоминающий поставленную на катушки калошу, носок которой обращен вперед» [Грин 1965: 186]. Под видимым приемом гриновского гротеска прослеживается перенесение акцента с «неживого» на «живое», о чем свидетельствует появление у автомобиля зооморфных признаков. Именно за счет гипертрофированных визуальных черт читатель понимает, что видимое оживление в данном случае свидетельствует о сущностном умерщвлении. Подобное сокращение дистанции было описано в работах М. Ямпольского, именующего такой феномен «близким зрением» [Ямпольский 2001: 7], способным проникать сквозь видимый покров и рассматривать объект в его «запредельном» смысле. В данном случае «скрытое» и «близкое» — это внутреннее состояние самого героя, который чувствует губительную силу механизации.

Из-за того, что сознание героя вступает в реакцию с кинематографической реальностью, ценностная иерархия отношений между человеком и машиной как средством передвижения стирается. Так машина обретает свою автономность и самостоятельность по отношению к субъекту, вторгаясь в его частную реальность (в данном случае в миропорядок Сиднея). Визуализация автомобиля через искаженные черты наделяет предмет практически фатальным смыслом, и в результате серый автомобиль становится собирательным образом машины, идеей, руководящей миром и желающей подчинить себе людей. Начиная с этого момента в кино и в последующих событиях зрительное восприятие Сиднея обусловлено страхом, вызванным преследующей его машиной. Во время просмотра у героя возникает ощущение повторной «встречи», так как ему кажется, что он уже видел автомобиль в реальном мире. На наш взгляд, память героя была запрограммирована на такое восприятие из-за того, что он метонимически перенес автономность сознания серого автомобиля на другие машины, тем самым уничтожив дистанцию между субъектом и объектом.

Это ощущение заведомого столкновения с предметом, вызывающим страх, привязывается к графическому номеру машины, что делает символы и знаки еще одним визуальным триггером для героя:

«Конечно, при бесчисленной стереотипной схожести подобных явлений, у меня не было никаких зрительных указаний — никаких примерно индивидуальных черт мотора, но *его цифра С.С. 77-7* (курсив мой. — К. Р.), — некогда — я остро чувствовал это — имела

связь с определенным уличным впечатлением, характер и суть которого, как ни тщился я вспомнить, не мог» [Грин 1965: 206].

Помимо визуального ощущения, спровоцированного номером автомобиля «С.С. 77-7», сознание рассказчика склонно к более изоциренным синестезиям. Его «точка зрителя» непосредственно связана с внутренними аффектами от предметного мира, которые моделируют внешнюю реальность при помощи живописно-картинных метафор:

«Наконец, он выкатился с холма издали серым наростом среди живописных картин дороги и начал валиться по ее склону на зрителя, увеличиваясь и приближаясь к натуральной величине. <...> Одно мгновение края полотна были еще частью пейзажа, затем все вспыхнуло тьмой, оскалившей два наносящиеся фонаря, и призрак исчез, лишь тень — воображенное продолжение движения — рыскнула над головой бесшумной дрожью сушек; и вновь вспыхнул пейзаж» [Грин 1965: 198].

Из приведенных нами примеров видно, что воображение персонажа стремится объективироваться в предельно визуальный образ мира. Так конкретизация, происходящая в сознании читателя, благодаря воображению героя сталкивается с предельно осязаемыми, гротескными образами, заблаговременно акцентуированными через словесный ряд. Однако такой эффект представляется неким следствием словесно-выстроенного мышления Сиднея, которое мы и постараемся описать. Подобное нарративное изображение сознания, склонного к синестезии, было достаточно распространено в литературе XX века. Творчество Грина можно связать с «магическим реализмом» и неоромантической традицией, которые своеобразно объединяются у автора в личный модернистский метод, совмещающий романтические мотивы (например, живое-неживое, театральность, кукла, двоемирие) с изображением неклассического сознания. Персонаж считает, что чувствуемое и предельно внутреннее требуют наилучшей формы выражения, иначе смутно ощущаемое искажается и теряет свою подлинность в представлении. Поэтому слово имеет для него смыслообразующую роль в конструировании действительности.

Не только восприятие предметов искажает реальность, но и слово может деформировать, подменяя истинную идею ложным смыслом:

«Слушайте: лучше всего мы помним те слова, которые произносим сами. Если эти слова рисуют что-либо заветное, они должны совершенно отвечать факту и чувству, родившему их, в противном случае искажается наше воспоминание или представление. Примесь искажения остается надолго, если не навсегда. Вот почему нельзя кое-как, наспех, излагать сложные явления, особенно если они еще имеют произойти: вы вносите путаницу в самый процесс развития замысла» [Грин 1965: 207].

В этом отчасти состоит личный конфликт героя с миром, а также с возлюбленной Корридой Эль-Бассо, чья жизнь является полностью «вещественной», зависимой от всего материального. Тщательное, выбирающее мышление Сиднея противопоставляется быстроте жизни Корриды, наполненной бессмысленными знаками и предметами. Воображение героя как бы привязывает явление реальности к слову, наслаивая ассоциации своего личного восприятия на все, что подвергается осмыслению, поэтому изображаемая реальность детерминирована различными аффектами (страхом автомобилей, любовью, отчуждением). Однако эти явления получают различное выражение как в воображении героя, так и в хрупкости действительности.

Еще одним противоречивым аспектом визуальности гриновского рассказа можно назвать специфику аудиального восприятия Сиднея. Различного рода эмоциональные состояния героя ищут реализацию через музыку, которую воображающий герой пытается перевести с языка эмпирически-абстрактного на предметный: «...как я прошел два квартала, графическая отчетливость букв исчезла — их заменил звук, казалось, эти два слова повторял кто-то далеко, тихо и тяжело» [Грин 1965: 213]. Или же, наоборот, смутное и глубокое впечатление становится практически невыразимым, подобным музыке и навеянным ее образностью. Пограничное сознание Сиднея наделяет объекты музыкальной тональностью, раздражающей его личные чувства, которые становятся неким способом преломления видимого. Читатель, подобно рассказчику, испытывает те же неприятные ощущения при появлении серого автомобиля и издаваемых им «визжащих» звуков, влияющих на восприятие героем окружающей действительности, что делает изображаемую среду более механической, но по оппозиции предметно-оживленной.

Третьим немаловажным событием в повествовании оказывается эпизод с выигрышем в карты. Как только рассказчик входит в казино, мотив искусственности продолжается в описываемом им

пространстве «портретной галереи» с объединенными общим чувством игроками. Обезличивание жизни, таким образом, редуцирует наличие человека как индивида в описываемом мире, наделяет его коллективными признаками в негативном отношении. В рассказе А. Грина, несмотря на то что персонаж делает свой внутренний мир предельно зримым, многие объекты теряют свой объем и переходят в разряд бледных отражений. Одной из причин такого обесцвечивания является темп, иначе — скорость, ощущаемая героем как разрушающая сила, обрекающая на забвение все созданное. Воспринимаемая Сиднеем кинолента мыслится не более чем тенью, чья цель — «...краткое возбуждение зрителей, пришедших на час и уходящих, позабыв, в чем состояло представление» [Грин 1965: 201]. Так искусство превращается в вещь, а в образе кинематографа содержится «мелькание» и «блистание» жизни, переплетенное с миром уродливых автомобилей, которым задают движение не люди, а произвольность. Неслучайно эти два образа (кинотеатр и казино) соотносятся между собой: «Я как бы видел игрока, ставящего безуспешно огромные суммы» [Грин 1965: 200], — так как ими управляет нечто предзаданное. Все вышеописанное визуализируется рассказчиком через метафору азартной игры, позволяющей читателю ценностно соотнести между собой два эпизода.

Апогеем образотворчества Сиднея (и конкретизации реципиента) представляется визуальная объективация его ощущения времени как модели современной жизни. Абстрактный образ в сознании персонажа перерастает в схему миропорядка:

«Представьте вращение огромного диска в горизонтальной плоскости, — диска, все точки которого заполнены мыслящими, живыми существами. Чем ближе к центру, тем медленнее, в одно время со всеми другими точками, происходит вращение» [Грин 1965: 215].

Метафора «ложной жизни» занимает наиболее удаленное от центра положение, там, где присутствует «лихорадочное сверкание», иначе — быстротечное движение, уводящее в небытие. Люди во внутреннем круге подвергаются воздействию со стороны бешеной жизни, хотя на первый взгляд находятся ближе к «истине». Этим объясняется конфликт Сиднея с реальностью и техническим прогрессом: «И слабые, — подобные мне, — как бы ни близко были они к центру, вынуждены нести в себе этот внешний вихрь бессмысленных торопливостей, за гранью которых — пустота» [Грин 1965: 203].

Визуальные образы, которые продуцирует сознание персонажа в данном рассказе, выстраиваются в сложный семантический ряд, основанный как бы на метонимии их зрительных качеств. Сознание читателя сталкивается с переносами свойств, смешениями границ между внешним и внутренним, что делает восприятие заведомо неоднозначным (как такового предельного различия между фантастическим и объективно реальным не наблюдается). Позиция читателя в случае с эпизодом просмотра фильма метафорически становится «точкой зрителя» и коррелирует с названием самого рассказа «Серый автомобиль».

В фильме «Господин оформитель» (1988) режиссер О. Тепцов и сценарист Ю. Арабов обращаются к важным визуальным образам произведения А. Грина, но внимание авторов смещается в связи с необходимостью концептуализации некоторых мотивов рассказа на языке кинонаррации, качественно отличном от литературного. Это приводит к изменению не только сюжета, в котором достаточно трудно узнать «Серый автомобиль», но и к деформации визуального образа реальности, которая совершенно иным образом воздействует на реципиента-зрителя. Мы обратимся к статье В. Шмида «Отбор и конкретизация в словесной и кинематографической нарративах» с целью теоретической экспликации различий принципов конкретизации рассматриваемых видов искусства.

Своеобразие литературного произведения и кинофильма, по В. Шмиду, основывается на разной субстанции (словесной и визуальной), а также на логике конкретизации точек зрения субъектов наррации. В кинематографе, в отличие от повествовательных форм литературы, внутренний мир и смысловую позицию героя можно изобразить лишь косвенным образом: «...мысли, чувства, намерения, побуждения героя предстают в гораздо более сырой и загадочной форме» [Шмид 2011: 21]. Основным фактором выступает тождество визуального образа на экране с зрительным восприятием реципиента. Литературное произведение, как мы упоминали ранее, отличается от предельно конкретизированного кинематографа абстрактностью художественного образа, реализуемого силами воображения читателя. **Зритель же должен иметь иные способности, необходимые для восприятия мультимедиальной системы словесных, зрительных и музыкальных импульсов киноповествования.** Ключевой для его позиции оказывается необходимость привести гетерогенные импульсы в сложное, но единое впечатление от (ре)конструкции связей между увиденными им фрагментами, особым образом скомпонованными автором.

В. Шмид следует характерной для постструктурализма установке на делегирование реципиенту ключевых функций реализации текста. Существенно важным для интерпретации художественного смысла «Господина оформителя» оказывается компетентность зрителя как носителя «энциклопедии» [Эко 2002: 214], позволяющей ему дешифровать

«...насыщенный многообразием символов интертекст, который отразил как эстетический дискурс Серебряного века, так и целый корпус классических литературных текстов, в том числе Жака Казота, Эдгара По, Оскара Уайльда, Александра Грина...» [Беззубцев-Кондаков 2009].

Анализ центральных мотивов фильма, предпринятый А. Беззубцевым-Кондаковым в его статье «Смерть Пигмалиона», указывает на присутствие сильных интертекстуальных связей, заполняющих смысловое поле произведения «внешними» смыслами изображаемой культурной эпохи. Исследователь констатирует, что «Господин оформитель» не может быть назван экранизацией «Серого автомобиля» из-за непосредственной тематической преемственности сценария Ю. Арабова с произведениями Э. По и О. Уайльда, тогда как важнейшие сюжетные коллизии являются адаптацией «Балаганчика» А. Блока, а также «Упыря» и «Золотого ключика» А.Н. Толстого, не говоря о том, что многие перечисленные исследователем произведения так или иначе варьирует сюжет о Пигмалионе.

Однако этот фильм не является экранизацией рассказа не только из-за наличия интертекста, но и из-за адаптации и деформации визуальных образов литературного «первоисточника». Структурное приспособление персонажей к смене изобразительного плана текста на «изображающую» речь кинематографа привносит в их образы новые детали: одним из центральных персонажей кинофильма становится кукла Анна-Мария; серый автомобиль приобретает теперь значение более материально-символическое, нежели мистическое; сцена игры в карты оказывается связана с присущей для изображаемой эпохи рефлексией над природой красоты. Описанная нами проблема взаимоотношений человека и технического прогресса, характерная для творчества модернистов, в фильме трансформируется во вневременную тему судьбы художника и его творения. Кроме того, Ю. Арабов локализует действие в Петербурге начала XX века, отказываясь от условно воображаемого мира рассказа А. Грина. Проанализировав принцип конкретизации данных

деталей и особенности их воздействия на соотношенность позиции героя и читателя, мы сможем охарактеризовать специфику «точки зрителя» фильма, перспективе которого также свойственно выявленное нами в рассказе А. Грина «мерцание».

Вступительная сцена картины сразу задает вектор зрительского восприятия, «оформляя» сюжетную коллизию и композиционную рамку фильма. Последняя представлена в двух рифмующихся эпизодах: открывающая фильм пантомима, в которой персонаж Пьеро сталкивается с механистическим миром обезличенных кукол (см. илл. 1 и 2), в конце замыкается изображением мира природы, в которой человек представлен лишь смутным очертанием героя. **Визуальное противопоставление подчеркнутой подвижности Пьеро безликим, механистическим куклам в восприятии зрителя оказывается соотносено с мотивом одиночества и мерцания жизни в окружении мертвых форм:** «...смерть представлена в виде куклы без лица, несущей впереди себя маску» (см. илл. 1) [Павлов 2005: 71]. Возникающий синтез разных видов искусств: танца, музыки, театра — в рамках движения кинокамеры формирует пугающий горизонт зрительских ожиданий.

Музыкальное сопровождение за авторством композитора С. Курехина продуктивно дополняет возникающие дихотомические столкновения. Открывающая фильм заставка «Умирающая любовь» (см. илл. 3) начинается с однообразных звуков музыкальной шка тулки, которая в будущем трансформируется в эклектичное музыкальное сопровождение пантомимы — трек «Мистики». В нем аудиально акцентирован контраст между пластичными движениями Пьеро и образами, двигающимися в такт нарочито механистической



Илл. 1–2. Вступительные сцены фильма «Господин оформитель» (1988).



Илл. 3. Сцена
из фильма «Господин
оформитель» (1988).

мелодии, «кружащейся» вокруг одного и того же мотива в разных тональностях. Появление красной куклы с маской в руке (см. илл. 1) сопровождается музыкальной темой с подчеркнута неестественным женским вокалом, усиливающим антитезу человека и куклы, центральную для сюжета фильма.

Сочетание перемежающихся кадров с изображением рук, ставящих пластинку, и зловещей пантомимы, оканчивающейся бегством Пьеро, формируют тревожность зрительского «преднамерения» (термин Э. Гуссерля, приводимый В. Изером как уточнение «ожидания»): «Музыкальная шкатулка так же трогательна, как и кукла, но в них заключено грозное предвестье» [Беззубцев-Кондаков 2009]. Своеобразная суггестивность происходящего сообщает реципиенту необходимость в будущем соотносить визуальные приметы героев (движения, портреты) с музыкальным сопровождением и внешним обликом изображаемого пространства, которое, по определению самого Оформителя, является «продолжением хозяина». В течение фильма зрителю откроется превентивная функция начальной сцены: кроме описанных столкновений, в сжатой форме отражающих коллизию фильма, композиционно зарифмованы эпизоды падения Пьеро перед надвигающейся на него красной сущностью и смерти Господина Оформителя под колесами автомобиля.

Первое появление главного героя тоже связано с этой сценой — он оказывается декоратором («оформителем») постановки, наблюдающим за происходящим. Видимое совпадение его взгляда с позицией зрителя является скорее исключением: как мы заметим дальше, «точка зрителя» чаще всего будет условно-внешней по отношению к герою, лишь иногда совпадая со взглядом Платона Андреевича и других персонажей (господина Грильо, Марии). Кругозор реципиента уже в начале фильма обнаруживает собственный избыток

видения: зрителю открывается перспектива непрекращающегося столкновения противоборствующих мировых сил (живое / мертвое, подлинное / искусственное) в пугающем синтезе различных визуальных и аудиальных образов. Взгляд героя, согласно наблюдениям А.М. Павлова, обращен на прекрасное и искусственное как на объект творчества и соревнования с Богом в создании лишенной недостатков формы [Павлов 2005: 72]. Наиболее явно это проявляется в движении камеры, вновь передающей взгляд Платона Андреевича, стоящего у постели Анны Белецкой в одной из следующих сцен. Монтажный прием реверсии² позволяет сперва продемонстрировать зрителю широко раскрытые от ужаса глаза героя и лишь затем сфокусироваться на движении его взгляда от висящей на стене иконы к страдающему лицу больной девушки (см. илл. 4). Платон Андреевич, как и зритель, испытывает ужас, созерцая божественную красоту, обреченную мучительно умирать.

«Мерцание» в точке зрения героя появляется, когда он вновь встречает Анну, которая, кроме того, что оказывается живой вопреки собственной смерти, теперь представляется Марией, женой богатого коммерсанта и работодателя главного героя. Загадочность происходящего приводит к возникновению любовной коллизии Платона Андреевича, влюбляющегося в свою «ожившую» натур-



Илл. 4. Сцена из фильма «Господин оформитель» (1988).

2 — См. подробнее о рецептивной семантике реверсии: Ямпольский М. О воображаемом пространстве фильма // Зеркало: Семиотика реальности / Сборник статей под ред. З.Г. Минц. Тарту: Тартуский государственный университет, 1988. С. 127–142.

щицу, которую он продолжает называть Анной. «Фантастическое колебание» [Тодоров 1999: 16] испытывает здесь именно зритель, для которого фигура то ли ожившего манекена, то ли загадочным образом воскресшей девушки становится ключевой в интерпретации происходящих событий. В дальнейшем неоднозначность в восприятии природы Анны-Марии будет сохранять интригу кинокартины вплоть до финальной сцены.

Характер подобной рецептивной аффективности оказывается связан со спецификой профессионального взгляда Господина Оформителя. Это обнаруживается в соотносении таких композиционных форм, как «портрет» персонажей и «интерьер» домов, к оформлению которых причастен Платон Андреевич. Для изображаемой эпохи рубежа XIX–XX веков была характерна тотальная эстетизация повседневной жизни: как видно из фильма, убранство помещения уподоблялось театральным декорациям, а внимание к вещи делало роль дизайнера-оформителя более метафизической, чем прикладной: «По художественной логике фильма режиссера Тепцова, эта страсть рано или поздно оборачивается захватом вещами власти над человеческой жизнью» [Павлов 2005: 24].

Разрешение намеченного конфликта сокрыто в разгадке образа куклы, в лице которой сходятся три ипостаси бытия: божественное, человеческое и вещественное переплетаются в Анне-Марии, делая ее промежуточным звеном между духовным и материальным. Эти проявления, полностью не сливаясь, по мере развития действия переходят из одного в другое. По наблюдениям О.В. Дрейфельд, кукла является вещественным воплощением жизни человека, «объективированной внешней стороной индивидуальности, идейно лишенной внутреннего» [Дрейфельд 2005: 79]. Обратная субъективация манекена в подобие живого человека является фантастическим событием кинокартины, произошедшим вопреки воле создателя куклы, Господина Оформителя, который осознает свое «поражение» лишь в финале.

Первое появление Марии сопровождается та же механическая музыкальная тема, которая звучала в начале фильма: жена господина Грильо предстает в окружении часовых механизмов, ход которых в восприятии зрителя соотносится со шкатулочными мотивами музыки. Камера при этом часто показывает крупным планом однотонно-восковое и лишенное эмоций лицо Марии, глаза которой не выражают чувств. Подобная суггестивность вновь призвана разделить взгляд зрителя и главного героя: при всей «очевидности» синестетического восприятия Марии как «ожившей куклы», любовь

Платона Андреевича надолго делает его слепым к неживой сущности Анны-Марии. Зритель снова оказывается более прозорлив: ему открывается «необъяснимая» боязнь огня Марии, а в сцене с ловлей бабочек кукла буквально одержима идеей умерщвления их живой красоты — она превращает естественный облик природы в декоративную поделку (что, к слову, замечает и сам Платон Андреевич: «Ах, как вам не стыдно, Мария Алексеевна, убивать живое!»).

Весьма характерно, что мерцающая фатальность куклы обнаруживается в эпизоде, когда Платон Андреевич фантастическим образом обыгрывает в карты господина Грильо. «Логика развития сюжета “Господина” подсказывает, что оживший манекен и карточный выигрыш художника взаимосвязаны» [Беззубцев-Кондаков 2009]. Господин Оформитель выигрывает с помощью «джокера» — карты с изображением дьявола, маскирующейся под нужную герою. Необъяснимость такого развития событий почти окончательно обозначает статус видимого в фильме как ирреального: после окончания партии фокус камеры совмещается со взглядом Грильо, который с ужасом смотрит на свою жену сквозь стекло двери. Испуг мужа Анны-Марии может быть объяснен и неожиданным проигрышем, однако в восприятии зрителя подобная мизансцена ассоциирует образ Марии с манекеном за стеклом витрины: ее поза и непроницаемое лицо, которые в кадре сменяются изображением испуганных глаз Грильо, вновь обуславливают мерцание в «точке зрителя».

Моментом прозрения Господина Оформителя становится финал фильма, которому предшествует загадочное видение, где Анна-Мария на глазах создателя парит в воздухе. Ирреальный образ передает зрителю переживание действия, которое все еще можно объяснить как галлюцинацию героя. Мерцание достигает своей высшей точки, когда Платон Андреевич приходит в дом Грильо после его смерти. Камера показывает главного героя, стоящего у гроба коммерсанта, со спины, приближаясь к нему под тревожную музыку, как будто совпадая со взглядом Марии. У Оформителя не остается никаких сомнений, что перед ним действительно его ожившее творение, деструктивная природа которого приводит к гибели всего живого. Визуально это воплощено в сохранившемся из рассказа Грина мотиве воскового лица: камера крупным планом показывает расплавленный фрагмент воскового облика Марии. Ужас зрителя обусловлен переходом внутренней мертвенности Марии во внешнюю форму, амбивалентно представляющуюся триумфом и крахом Господина Оформителя.

Последним значимым визуальным образом становится интерпретированный Тепцовым «серый автомобиль», которого герой рассказа Сидней панически боялся. В фильме машина тоже играет роковую роль, преследуя Оформителя на протяжении всей истории (на улице Петербурга, на кладбище, в финале на мосту). Впрочем, мерцание и в сцене смерти Платона Андреевича находит свое место в непрямом узнавании автомобиля в надвигающемся на героя светлом пятне. Символично, что проблема раскаяния дерзкого творца-богоборца находит более яркое выражение на языке кино, чем в литературном тексте:

«В “Господине оформителе” смерть наступает художника в тот момент, когда к нему приходит осознание ложности жизненной и творческой цели. Он покорно принимает смерть от руки своего “кадавра”» [Беззубцев-Кондаков 2009].

В заключительной сцене не находится места человеку: несовершенное создание Бога, достигнув своей цели увековечить прекрасное, стерло само себя из природного мира. Об этом говорит оформившаяся в финале сюжетная рамка, в которой человек предстает как осколочное воспоминание (фигура Пьеро в сводах полуразрушенного дома).

«Живое очень часто в фильме заявляет о себе лишь в звуках <...>, но непосредственно визуально не проявлено, словно это существует в некоем другом измерении, по ту сторону от пространства, в котором происходит действие. Живое неожиданно прорывается, нарушая мрачный колорит изображенного мира» [Павлов 2005: 75].

Подводя итог, мы обнаруживаем в картине О. Тепцова детализированную рефлексию человека как промежуточного звена между Богом и материальным миром. Гротескная гиперболизация второго воспринимается зрителем как развитие идеи первоисточника, но, в отличие от «Серого автомобиля», в фильме главный герой пользуется материальным как средством творчества, собственноручно создавая свою гибель в стремлении к обратному — преодолению смерти. Состояние мерцания обусловлено аффективной точкой зрения героя на свое творение, которое, покинув рамки интенциональной установки автора, привело к гибели человека в художественном мире фильма. Восприятие зрителя задается повторяющимися

кинематографическими приемами: изображение лиц героев и ужаса на них чередуется с совмещением их взгляда и кругозора зрителя, что обуславливает появление устойчивого чувства страха. Визуальная конкретизация до конца не разрушает нарративную интригу и фантастические колебания: зритель, которого провоцируют воспринимать изображаемое в целостности аудиовизуального образа, «находится в постоянном поиске живого в мире (подобно Пьеро в начальной сцене танца), где это живое постепенно исчезает; испытывает ужас подмены живого искусственным» [Павлов 2005: 76].

Словесный эксперимент А. Грина О. Тепцов трансформирует в мерцающую на границе краха попытку человека-творца создать более совершенную копию себя. «Трагедия Платона Андреевича — это типичная трагедия русского декаданса, который попытался “возвысить” реальность до искусства, смешать быт с бытием» [Беззубцев-Кондаков 2009]. Состояние мерцания, с которым сталкиваются читатель и зритель «Серого автомобиля» и «Господина оформителя», характеризуется особой реализацией фантастического сюжета, при котором центральным конфликтом оказывается совмещение в точке зрения героя / реципиента ценностно противостоящих картин мира. Если в литературном произведении это проблематизируется в символически означаемых образах, то в кинематографе ценностные дихотомии оказываются слитыми в визуализированном образе человека-куклы. В «Сером автомобиле» аффективная природа изображаемого мира, погубленного прогрессом, получает свое освещение через сознание Сиднея, чье восприятие регулируется: а) амбивалентным восприятием предметов действительности (ландшафта, кинематографа, номера машины); б) языковыми сегментами, знаками и тропами, которые выстраивает автор (иначе говоря — текстуальной природой произведения). Все эти особенности конкретизируются читателем в имажинативно-визуальные образы, формирующиеся в процессе чтения и создающие общее «некомфортное» впечатление от технологичности описываемых событий. Среди них мы можем выделить: описание кинофильма, играющего с рецептивной культурой как героя, так и читателя; «сошедший» с экрана образ гротескного серого автомобиля; графический номер машины, ассоциативно сплетенный с «хищной» природой последней; плакат, украшающий вход в театр (он фактически становится вставным фрагментом текста); цветовой код произведения, а именно, появляющийся неоднократно серый цвет, блестящие тона и общая «блеклость», «призрачность» художественного пространства.

Список источников

1. [Грин 1965] — *Грин А.* Серый автомобиль // Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. М.: Правда, 1965. С. 183–218.
2. [Господин оформитель. 1988] — Господин оформитель. Фильм. Реж. *О. Тепцов*. СССР, Ленфильм, 1988.

Список литературы

1. [Беззубцев-Кондаков 2009] — *Беззубцев-Кондаков А.* Смерть Пигмалиона // Дарьял. 2009. № 4. URL: [link](#) (дата обращения: 12.05.2021).
2. [Варламов 2005] — *Варламов А.* Александр Грин. М.: Молодая гвардия, 2005. 464 с.
3. [Дрейфельд 2005] — *Дрейфельд О.В.* Кукла как эстетическое явление и литературный персонаж // Диалог кино и литературы: Материалы Первой Гуманитарной конференции (8 апреля 2005 г.) Записки Школы Понимания. Вып. 1. М.: Гимназия № 45, 2006. С. 77–81.
4. [Изер 2004] — *Изер В.* Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория: антология. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 202–227.
5. [Лотман 1998] — *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: «Искусство — СПб», 1998. С. 14–285.
6. [Павлов 2005] — *Павлов А.М.* «Господин оформитель»: переживание ужаса как доминанта зрительского поведения // Диалог кино и литературы: Материалы Первой Гуманитарной конференции (8 апреля 2005 г.) Записки Школы Понимания. Вып. 1. М.: Гимназия № 45, 2006. С. 70–76.
7. [Тарковский 1967] — *Тарковский А.* Запечатленное время // Вопросы киноискусства. 1967. № 10. С. 73–95.
8. [Тодоров 1999] — *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 256 с.
9. [Шмидт 2011] — *Шмидт В.* Отбор и конкретизация элементов в словесной и кинематографической нарративах // Narratorium. 2011. № 1–2. С. 20–28.
10. [Эко 2002] — *Эко У.* Шесть прогулок в литературных лесах. М.: Symposium, 2002. 290 с.
11. [Ямпольский 2001] — *Ямпольский М.* О близком (очерки немиметического зрения). М.: Новое литературное обозрение, 2001.

Карина Эдуардовна Разухина
Российский государственный
гуманитарный университет,
Институт филологии и истории,
бакалаврская программа
«Зарубежная филология:
компаративистика»
karina.razuhina1301@mail.ru

Григорий Алексеевич Филиппов
Российский государственный
гуманитарный университет,
Институт филологии и истории,
бакалаврская программа
«Зарубежная филология:
компаративистика»
slashgame8@gmail.com

Karina E. Razukhina
Russian State University
for the Humanities,
the Institute of Philology and
History, BA programme
“Foreign Philology:
Comparative Studies”
karina.razuhina1301@mail.ru

Grigory A. Filippov
Russian State University
for the Humanities,
the Institute of Philology and
History, BA programme
“Foreign Philology:
Comparative Studies”
slashgame8@gmail.com