

О.О. Карслидис

редактор издательства «Традиция» (Краснодар)

kr5olik@yandex.ru

МОДИФИКАЦИЯ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ «ТРАНСГЕНОМ» КИНО

Основная задача настоящей статьи – анализ содержательной и формально-структурной составляющих современной литературы, в последние десятилетия подвергшейся глубинным изменениям под влиянием кинематографа. Исследование, материалом для которого послужили произведения художественной литературы и игровые фильмы образца второй половины XX – начала XXI века, показало, что очевидная транспозиция кино в литературу привела к существенной модификации последней, требующей внимательного изучения специалистами.

Ключевые слова: экранизация, современная литература в кино, кинозаимствования в литературе, В.Б. Шкловский, Л.Н. Толстой, С.М. Эйзенштейн, С. Кинг, Р. Макки, У. Эко, Ч. Паланик, «киногеничность» литературы, бестселлеризация литературы, новеллизация, литературный мейнстрим, модификация современной литературы, «трансген» кино

The major concern of the present article is the analysis of conceptual, formal and structural constituents of contemporary literature subjected to profound changes in recent decades under the influence of cinematography. The study, for which works of fiction and story films of the second half of the 20th century – the beginning of the 21st century were used, has found that the apparent transposition of cinema to literature results in the essential modification of the latter, which requires careful expert investigation.

Keywords: screening, contemporary literature in cinema, cinematic borrowings from literature, V.B. Shklovsky, L.N. Tolstoy, S.M. Eizenshtein, S. King, R. McKee, U. Eco, Ch. Palanik, “cinematicity” of literature, bestsellerization of literature, novelization, literary mainstream, modification of contemporary literature, cinema “transgene”

Литература и кино – два культурных феномена, не только мирно сосуществующих, но и взаимодополняющих друг друга на протяжении уже более ста лет. В наши дни, когда отвыкший от рефлексии массовый потребитель творческого продукта задаётся праздным вопросом: «А разве есть фильмы, снятые не по книгам?» (непридуманная реплика из одной светской беседы) – этот симбиоз особенно очевиден.

Кинематографисты, столкнувшиеся в начале XXI века с острым дефицитом оригинальных сценариев, всё чаще обращаются к литературным произведениям для того, чтобы воплотить их на экране. В свою очередь писатели, осознавая, что адаптация их рассказов, повестей, романов средствами кино сулит определённую коммерческую и имиджевую выгоду, легко на это соглашаются. Отсутствие экранной версии того или иного популярного романа считается просто моветоном. «Книга, выпущенная в 2005 году, экранизируется лишь спустя девять лет», – искренне недоумевает обозреватель портала «Новости литературы», рассказывая о фильме, снятом по мотивам «Долгого падения» британца Ника Хорнби – одной из многочисленных экранизаций 2013 года. И добавляет: «К слову, Джонни Депп приобрёл права на экранизацию сразу же после выхода романа...» [Самые ожидаемые экранизации книг ... , 2014].

Если в своё время знаменитому американскому художнику-мультипликатору, кинорежиссёру, актёру, сценаристу и продюсеру Уолту Диснею потребовалось почти 20 лет, чтобы уговорить Памелу Треверс дать разрешение воплотить на экране её «Мэри Поппинс», то сегодня авторы зачастую продают киностудиям права на экранизацию своих книг ещё до их выхода в свет. Так было, например, с новеллой «Жена путешественника во времени» (2003) американской писательницы Одри

О.О. Карслидис *Модификация современной литературы
«трансгеном» кино*

Ниффенеггер, признававшейся прессе, что она думала о том, какой может быть экранизация книги, уже когда работала над ней: «У меня был мой маленький фильм, который я могла прокрутить в своей голове» [Cowan, 2003]. В унисон ей самый экранизируемый автор современности Стивен Кинг в интервью отечественному специализированному журналу «Что читать» заявлял: «... мои книги очень киногоеничны. Мой первый редактор как-то пошутил, что у Кинга в голове кинопроектор» [Дюжина вопросов для Стивена Кинга, 2009, с. 80].

В начале XX века русский литературовед, критик, теоретик литературы и кино В. Б. Шкловский был очень обеспокоен тем фактом, что «кино при всей ограниченности своих средств может конкурировать с литературой» [Шкловский, 2009]. Сегодня, по прошествии десятилетий, у нас есть серьёзный повод задуматься: а может ли литература конкурировать с кино? И чем стремительнее кинематограф (наряду с Интернетом и телевидением) вытесняет из повседневной жизни человека практику чтения книги, тем злободневнее звучит этот вопрос.

«Мой отец в юности был большим любителем книг, – с лёгкой ноткой ностальгической грусти говорил философ, учёный-медиевист и один из самых интересных авторов нашего времени Умберто Эко. – Но у его родителей было 13 детей, семья едва сводила концы с концами, и покупку книг мой отец позволить себе не мог. Тогда он стал читать в уличных киосках. Подходил, брал с прилавка книгу и начинал читать до тех пор, пока хозяин не гнал его прочь. Тогда он переходил к следующему киоску, открывал книгу на той странице, где остановился, и продолжал читать. Я очень дорожу этим воспоминанием...» [Правила жизни Умберто Эко, б.г.]. Многие из нас, младших современников Эко, воспринимают данную ситуацию как экстраординарную. Нашим потомкам она, вероятнее всего, будет казаться просто фантастической.

В наши дни далеко не каждый «человек предпочтёт экранной версии книги саму книгу: экранизация как визуализированный текст легче воспринимается обществом визуального потребления, нежели текст, рассчитанный на проницательного и вдумчивого читателя», считают культурологи [Симбирцева, 2013].

Однако другим стал не только читатель – коренным образом изменилась сама литература. И перемены эти в значительной степени связаны с модификацией её как интеллектуального продукта «трансгеном» кино.

Любопытна рецензия на одну из книжных новинок 2014 года, опубликованная московским городским интернет-изданием The Village: «“Правда о деле Гарри Квеберта” выходит на русском языке сразу в статусе литературной сенсации: прошло немногим больше года с тех пор, как роман никому не известного швейцарца Жоэля Диккера был опубликован в Европе, а книга уже получила море премий, переведена на многие языки, а её тиражи исчисляются миллионами экземпляров.

<...>

Правила написания “настоящего романа” как будто должны найтись в самой книге: каждая глава предваряется советами маститого писателя юному коллеге, и немалая часть рассуждений внутри посвящена сути писательства. Только сама-то книга этим правилам не следует – и это тоже часть игры. Рекомендации Гарри из книги сводятся к условному “писать сердцем”. Метод же самого Жоэля Диккера заключается в том, чтобы, сложив действие из знакомых каждому кирпичиков, создать читателю уют. Метод этот как будто позаимствован из рецепта успеха для эстетского телесериала с американского кабельного канала: тут есть американская глубинка с описанием жизни маленького городка и обязательными посиделками в местном дайнере, жестокое убийство, школьная королева красоты в роли жертвы, постоянные флешбэки. Даже периодические комические интермедии мамы Гольдмана – типичной... мамы из анекдота, которая переживает, хорошо ли сын кушает и не занимается ли гомосексуализмом, – кажутся тут уместными. Всё что угодно, только бы мы это уже где-то видели – и 700 страниц пролетают незаметно, как сон» [Биргер, 2014].

Практикой «кино- и телезаимствований» не пренебрегают многие современные авторы. Поэтому переработка их произведений в сценарный материал не вызывает особых сложностей.

Самый очевидный пример – серия книг английской писательницы Джоан К. Роулинг о приключениях юного волшебника Гарри Поттера (1997–2007). Этот семичастный роман воспитания в фэнтезийных декорациях стал безусловным бестселлером рубежа XX–XXI веков. Менее чем за 20 лет, прошедших с момента выхода первой книги, он побил все рекорды тиражности, был переведён на 67 языков мира и полностью экранизирован. Джоан Роулинг очень тепло встретила все восемь фильмов кинопоттерианы. Более того, она принимала непосредственное участие в их создании, была сопродюсером обеих частей финального фильма серии «Гарри Поттер и Дары Смерти» и даже удостоилась в 2011 году на церемонии вручения премии BAFTA особой награды за вклад в развитие британского кинематографа.

Раньше авторам книг и их киноинтерпретаторам редко удавалось добиться такого единодушия. Так, экранизация романа американского писателя Кена Кизи «Пролетая над гнездом кукушки» вызвала настоящий скандал. Несмотря на то что одноимённая картина выдающегося чешского режиссёра Милоша Формана, после разгрома «Пражской весны» эмигрировавшего в США, получила очень высокие оценки критиков во всём мире и была в 1976 году удостоена высшей кинематографической награды – премии «Оскар» – сразу в пяти номинациях (включая «Лучший фильм» и «Лучший адаптированный сценарий»), писатель был ею крайне неудовлетворён. Он не стал смотреть картину (бойкотируя её до конца жизни), поскольку счёл сценарий, с которым ознакомился ещё до начала съёмок, искажающим главную идею произведения. Такой же негативной была реакция Умберто Эко на экранизацию его первого романа – «Имя розы». Киноверсия книги показалась маэстро настолько не соответствующей авторскому замыслу, что он наложил бессрочное табу на экранизацию всех своих художественных сочинений.

Большинство повестей и романов Эрнеста Хемингуэя также было перенесено на экран ещё при жизни автора, но ни одна лента, за исключением «Старика и моря» в постановке Джона Стёрджеса (1958) со Спенсером Трэси в главной роли, не удостоилась его одобрения [Литература и кинематограф, 2003, с. 299].

И это неудивительно, потому что кино, как точно подметил ещё в 1930-х годах В. Ц. Гоффеншефер, – «самый капризный читатель и самый коварный интерпретатор художественной литературы» [Гоффеншефер, 1934, с. 159].

Данную мысль подтверждает в своём мастер-классе для сценаристов и писателей «История на миллион долларов» американский теоретик и практик в области сценарного искусства Роберт Макки: «Эстетика кинематографа часто требует, чтобы история создавалась заново, даже если в оригинале она прекрасно рассказана и соответствует по своей продолжительности размерам художественного фильма.

Когда Питер Шэффер переделывал свою пьесу «Амадей»... для экрана, Милош Форман сказал ему: “Тебе придётся произвести на свет своего ребёнка во второй раз”. В результате мир получил два великолепных варианта одной и той же истории, и каждый подчиняется правилам определённого вида искусства» [Макки, 2008, с. 368].

Но в большинстве своём современные авторы предпочитают не «рассказывать» одну историю дважды – для читателя и отдельно для зрителя, – а уже в процессе создания произведения «подгонять» его под экранный формат. Таким образом создаёт свои романы упоминавшаяся «мама» «Гарри Поттера» Джоан Роулинг. Или американский писатель Джордж Мартин, в настоящий момент работающий над шестым романом популярной саги «Песнь льда и пламени», изначально задумывавшейся как трилогия, но в связи с рассмотренным в ней издателем большим экранным потенциалом получившей продолжение. Запущенный в 2011 году американским телеканалом HBO сериал «Игра престолов», основанный на «Песни льда и пламени», действительно имел феноменальный успех. Сегодня огромная армия его почитателей с нетерпением ждёт выхода новых серий, которые будут сняты, как только Д. Мартин – в буквальном смысле «по многочисленным просьбам телезрителей» – напишет три заключительные книги цикла.

Мы являемся свидетелями уникальной культурной ситуации, при которой зрительский спрос напрямую формирует издательское либо авторское предложение. Естественно, о том, что переложенный на язык кино, визуализированный, художественный текст становится более доступным для массовой аудитории, узнали не вчера. Ещё в 1910 году Л. Н. Толстой в одной из частных бесед делился своими мыслями по этому поводу: «Я всё думаю сочинить в кинематограф. Ведь китаец, кореец поймёт... Пьесу сочинить. Вот Андреев мне рассказывал, что он видел в Амстердаме, как представляли обманывание мужа женой. Вместо этих пьес можно бы пьесы поучительные, мало ли что можно...» [Аннинский, 1980, с. 48].

«Но то, что человек написал двадцать романов, ещё не может служить ручательством, что он способен написать хороший сценарий. Как раз наоборот: очень быстро обнаружилось, что успех в беллетристике – верная гарантия провала на экране», – предостерегал примерно в то же самое время своих соратников по цеху Джек Лондон [Лондон, 1961, с. 153–154].

Спустя век Р. Макки попытался теоретически обосновать эту парадоксальную закономерность: «Некоторые тешат себя надеждой, что кинематографическая адаптация позволит избежать тяжёлой работы по созданию истории: можно выбрать какое-либо литературное произведение и просто переделать его в сценарий. Так не бывает практически никогда. Чтобы понять проблемы, связанные с адаптацией, давайте ещё раз поговорим о сложности истории.

В XX веке у нас появилось три формы рассказывания историй: проза (роман, новелла, рассказ), театр (традиционный, музыкальная опера, пантомима, балет) и экран (кинематограф и телевидение). Все они представляют собой сложное повествование, где персонажи помещаются в условия конфликта, происходящего одновременно на всех трёх уровнях жизни; однако особой силой и присущей только ей красотой каждая форма обладает на одном из этих уровней.

Уникальная сила и очарование романа заключаются в изображении внутреннего конфликта. Это то, что в прозе удаётся сделать гораздо лучше, чем в пьесе или фильме.

<...>

Непревзойдённая сила и великолепие кинематографа определяются его способностью представлять внеличностные конфликты, а также огромные и яркие образы людей, противостоящих жизненным обстоятельствам в социальной и естественной среде. Это то, с чем фильм справляется лучше пьесы или романа.

<...>

Внутренняя жизнь человека может найти впечатляющее выражение в фильме, но никогда не обретёт той напряжённости или сложности, которые присущи роману» [Макки, 2008, с. 367–368].

Макки точно описал общие отличия кино и литературы, но забыл упомянуть об особой категории последней, которую российский писатель Владимир Сорокин очень точно определил как «неснимаемое». В 2010 году, выступая с критикой очередной экранизации набоксовской «Лолиты», Владимир Георгиевич писал: «Не всякая литература способна воплотиться в кино. Не всякий великий роман помещается на экране. Есть романы, целиком держащиеся не на каркасе сюжета, а на стихии стиля, на интонационном потоке... Собственно, поэтому и не получается с кино-Лолитой, ибо невозможно передать языком кинематографа тончайший, дрожащий и переливающийся полупрозрачными радугами, распадающийся и собирающийся снова калейдоскоп набоксовского письма, соответствующий этой безумной, невозможной, ускользающей и обречённой любви.

<...>

Создан и непрерывно совершенствуется мощнейший инструментарий по воплощению любых иллюзий. Кажется, что снять можно всё, даже «Улисса». И тем не менее есть книги, которые не по зубам сегодняшнему кинематографическому монстру» [Сорокин, 2010].

Поэтому «ужасным во всех смыслах» представляется критикам и журналистам обретший новую экранную жизнь в январе 2014 года «Вий», «в сценарии которого от классического произведения Гоголя осталось лишь название», а экранизация романа австралийского писателя Маркуса Зусака

«Книжный вор» (2006) выглядит «более чем достойной» [Самые ожидаемые экранизации книг ... , 2014].

Без выпрямления в узкий сюжетный коридор сложного лабиринта смыслов, без укрощения «стихий стиля» действительно невозможно перенести на экран «Мастера и Маргариту» Булгакова, «Замок» Кафки, «Шум и ярость» Фолкнера, любое из произведений Борхеса или маленький, 25-страничный «Рассказ о самом главном» Евгения Замятина.

«Мир: куст сирени – вечный, огромный, необъятный. В этом мире я: жёлто-розовый червь Rhopalosega с рогом на хвосте. Сегодня мне умереть в куколку, тело изорвано болью, выгнуто мостом – тугим, вздрагивающим. И если бы я умел кричать – если бы я умел! – все услышали бы. Я – нем.

Ещё мир: зеркало реки, прозрачный – из железа и синего неба – мост, туго выгнувший спину; выстрелы, облака. По ту сторону моста – орловские, советские мужики в глиняных рубахах; по эту сторону – неприятель: пёстрые келбуйские мужики. И это я – орловский и келбуйский, я – стреляю в себя, задыхаясь, мчусь через мост, с моста падаю вниз – руки крыльями – кричу...» [Замятин, 1990, с. 189–190].

«Экранная недостаточность» этого и многих других шедевров обусловлена их литературной избыточностью, или, по выражению Роберта Макки, безупречностью. «Первое правило адаптации, – пишет он, – следующее: чем безупречнее с литературной точки зрения роман или пьеса, тем хуже фильм. <...> В мировом кинематографе нередко появляются амбициозные создатели фильмов, которые хотят, чтобы их считали новыми Феллини или Бергманами. Предложить оригинальную работу они не способны, поэтому отправляются в не менее амбициозные учреждения, занимающиеся финансированием, имея на руках экземпляр романа Пруста или Вульф и обещая принести искусство в массы. Чиновники выделяют деньги, политики хвалятся перед избирателями, что несут искусство в народ, режиссёр получает чек, а фильм ждёт забвение уже после первой недели показа.

Если всё-таки приходится заниматься адаптацией, обратитесь к литературе, которая находится на одну или две ступени ниже “безупречной» [Макки, 2008, с. 369–370]. Сценаристу, рассуждает Макки далее, не быть поэтом. «Он не может использовать метафоры и сравнения, созвучие и аллитерацию, размер и рифму, синекдоху и метонимию, гиперболу и мейозис, возвышенные тропы. Его работа должна включать в себя все средства, которыми пользуется писатель, но при этом не быть литературной. Произведение литературы является законченным и самодостаточным. А сценарий ждёт своего воплощения на экране» [Там же. С. 397].

Но сегодня, когда мода на экранизации внесла коррективы в коммуникативный маршрут «автор – читатель», сделав обязательной остановку на «станции Киноадаптация», литература постепенно утрачивает свою самодостаточность. И в противовес «неснимаемым» появляются сутобо «экранные» тексты, ориентированные скорее на зрителя, нежели на читателя. Логика авторов этих произведений вполне понятна: даже если фильм, снятый по книге, получится не самым достойным, он всё равно будет служить для неё бесплатной рекламой и своеобразным стимулятором читательского интереса. Экранизации всегда способствовали актуализации классического наследия и бестселлеризации литературы, которую принято называть современной. Более того, именно они зачастую обуславливали сам факт издания (переиздания) книги или перевода её на другой язык. Так, «замечательный фильм Сэма Мендеса, а в ещё большей степени – имена и лица Леонардо Ди Каприо и Кейт Уинслет на рекламном плакате, помогли россиянам наконец-то прочесть по-русски прозу одного из самых выдающихся американских прозаиков 1960-х» Ричарда Йейтса, – резюмирует обозреватель журнала «Что читать». «Его дебютный роман “Дорога перемен” – безжалостная деконструкция “американской мечты” в целом и семейной идеи в частности; проза, которую до недавнего времени считали неэкранизируемой. Мендес опроверг этот тезис, а все супружеские пары, посмотревшие фильм и прочитавшие книгу, начали задавать себе и друг другу вопросы, о которых раньше и подумать боялись» [Пять книг ... , 2009, с. 42]. Другой пример – книга Кормака Маккарти

«Старикам тут не место». «Главный шок, который испытывает читатель самого известного романа... живого классика американской литературы и недавнего лауреата Пулитцеровской премии, – это внезапное осознание того, что фильм, принёсший всеобщим любимцам братьям Коэнам набор давно заслуженных “Оскаров”, они придумали не сами. Блистательные драматурги передали роман Маккарти практически слово в слово» [Там же. С. 43].

Культ кино в литературе вызывает к жизни её новые формы – выходящие отдельными изданиями киносценарии уже воспринимаются едва ли не как самостоятельный литературный жанр, значительный культурный резонанс имеют «не только произведения из кинематографического “быта” – вроде романа Дж. Фаулза “Дэниэл Мартин”... но и “новеллизации” – переложённые на язык повествовательной прозы фабулы популярных фильмов (характерный пример такого явления – кинодрама Бернардо Бертолуччи “Последнее танго в Париже”... уже после премьеры и сопутствующего скандала в нескольких странах Европы вышедшая в США как кинороман Роберта Элли)» [Литература и кинематограф, 2003, с. 303]. Издательства всё чаще используют в оформлении книг, по мотивам которых были сняты фильмы, кадры из этих картин, а в авторские договоры закладывают процент от потенциальной цены продажи права на экранизацию романа, повести, мемуаров, репортажа.

Но главный акцент хотелось бы сделать всё-таки не на этом, а на том, что в эпоху, когда экранизации становятся абсолютной нормой бытования литературы, писатели с безжалостностью варваров пытаются уложить свои детища в Прокрустово ложе кинематографа. Ведь для того, чтобы то или иное произведение с лёгкостью перенести на экран, надо, как уже говорилось выше, изначально подчинить его законам киносценария, которые Роберт Макки формулирует следующим образом. «Эстетика фильма воспринимается на 80 процентов глазами и на 20 процентов ушами...» Поэтому задача сценариста состоит в том, чтобы «показывать, а не рассказывать». Кроме того, он должен помнить, что в кино, как и в реальной жизни, «не бывает монологов. Жизнь – это диалог, сочетание действия и реакции. <...> Экранный диалог требует коротких, простых предложений – как правило, они состоят из подлежащего, сказуемого и дополнения, причём именно в таком порядке». Все описания должны быть такими, чтобы «человек, читающий сценарий, смог увидеть весь фильм, от начала до конца, в своём воображении. Для этого из текста сценария должны быть удалены все метафоры и сравнения, которые не могут пройти простой тест: “Что я вижу на экране (или слышу)?”». «Если вам показалось, – заключает Макки, – что вы написали особенно хороший и в высшей степени литературный текст – в ту же секунду удалите его» [Макки, 2008, с. 393]. Вот пример идеально описанной сцены:

«ИНТ. Столовая – день

Джек входит и оглядывает пустую комнату. Подняв свой портфель над головой, он с грохотом опускает его на хрупкий антикварный стул, стоящий рядом с дверью. Прислушивается. Тишина.

Довольный собой, неторопливо идёт к кухне, но внезапно останавливается.

Записка, на которой указано его имя, прислонена к вазе с розами на обеденном столе.

Он нервно крутит на пальце обручальное кольцо.

Сделав вдох, подходит к столу, берёт записку, открывает и читает» [Там же. С. 402].

Обратимся к роману одного из самых титулованных и читаемых авторов современности Харуки Мураками. Его трёхтомник «1Q84» (2000–2010), позиционируемый маркетологами как «магнум-опус прославленного мастера» и «обязательное чтение для любого, кто хочет разобраться в японской культуре наших дней», затрагивает очень серьёзные темы: веры и религии, взаимоотношений полов и воспитания детей, семейного насилия и политического экстремизма, утраты духовных ориентиров и нравственного выбора. Несмотря на то что роман основан на национальном материале, налицо его неприкрытая ориентация на современную западную литературную традицию со свойственным ей уклоном в кинематографичность. Бестселлер, занимающий в Японии первое место по количеству напечатанных экземпляров, пока не экранизирован, но это всего лишь вопрос времени. Уже сегодня, читая его, можно без особых трудностей «увидеть весь фильм, от начала до конца, в своём

воображении». И не просто фильм, а имеющий несколько сюжетных линий сложный жанровый микс, впитавший в себя элементы остросюжетного детектива, мистического триллера, хоррора, психологической, бытовой, любовной драмы и даже боевика.

«Радио в такси играло "Симфониетту" Яначека... таксист средних лет пристально следил за растянувшейся впереди цепочкой автомобилей. Вжавшись поглубже в заднее сиденье, Аомамэ с закрытыми глазами слушала музыку.

<...>

Перекинув через плечо ремень кожаной сумки, Аомамэ вышла из машины.

<...>

Подняв голову, распрямив спину и уверенно глядя вперёд, Аомамэ вышагивала по асфальту под взглядами зевак, скучающих за баранками. Каблучки от Шарля Жордана выбивали звонкую дробь, полы коротенького плаща трепетали на бёдрах, точно крылья. Несмотря на ранний апрель, ветер – ледяной и жестокий. На девушке юбка с жакетом из тонкой зелёной шерсти от Дзюно Симады, бежевый плащ и чёрная кожаная сумка через плечо. Волосы до плеч, аккуратная стильная стрижка. Никакой бижутерии. Рост чуть выше среднего, фигура – ничего лишнего. Каждая мышца этого тела превосходно закалена и подтянута.

<...>

Дошагав до аварийной стоянки, она остановилась и искала глазами пожарную лестницу. Та обнаружилась сразу... выход был огорожен металлическим забором чуть выше пояса – с воротами, запёртыми на замок... Недолго думая, Аомамэ стянула с ног шпильки, затолкала в сумку. <...> Люди в машинах молча таращились на то, как она разувается, как расстёгивает пуговица за пуговицей короткий бежевый плащ. Из открытого окна «тойоты-селики», застрявшей тут же, Майкл Джексон нервным фальцетом распекал свою Билли Джин» [Мураками, 2011, кн. 1, с. 7, 18].

Этот фрагмент романа (как и произведение в целом) очень напоминает сценарный набросок с раскадровкой и пожеланиями относительно звукового оформления.

Главная героиня Аомамэ часто сравнивает себя с американской актрисой Фэй Данауэй в той или иной её роли. Вслед за ней читатель неожиданно для себя обнаруживает, что практически за каждым персонажем книги стоит какой-либо кинопрототип.

Лекала кинематографа часто используют не только представители литературного мейнстрима, но и авторы, творящие в альтернативной парадигме. Наиболее показательны в этой связи творчество Чака Паланика. Настоящее признание как писатель этот американский журналист с украинскими корнями получил после выхода на экраны в 1999 году фильма «Бойцовский клуб», снятого режиссёром Дэвидом Финчером по мотивам его первого романа. Любопытно, что до этого момента ни издательства, ни критики, ни читатели не проявляли особого интереса к одноимённой книге, вышедшей тремя годами раньше. В итоге картина «Бойцовский клуб» была признана одним из главных фильмов XX века и его последним культурным вызовом, а имя Чака Паланика узнал весь мир. В настоящий момент приобретены права на экранизацию сразу нескольких его романов (один из них – «Удушье» – уже имеет собственную киноверсию). Минималистский стиль (характеризующийся ограниченным лексическим набором и использованием коротких простых предложений), невероятная динамичность повествования (достигаемая за счёт привычки автора писать «глаголами») и царящая во всех книгах атмосфера тревожного ожидания (в кинематографе называемая саспенсом) заставляют продюсеров и режиссёров всё чаще обращать внимание на книги Паланика.

Транспозиция кино в литературу началась очень давно. Ещё в самом начале XX века Джеймс Джойс, Джон Дос Пассос, Луи Арагон и некоторые другие авторы, вдохновлённые бессмертным творением советского режиссёра Сергея Эйзенштейна – фильмом «Броненосец "Потёмкин"», пытались воплотить принципы его монтажа в ткани собственных произведений [Литература и кинематограф, 2003, с. 294].

О другой тенденции, характерной для 1930-х годов, писал В. Б. Шкловский: «Кино-поэтика –

О.О. Карслидис *Модификация современной литературы
«трансгеном» кино*

это поэтика чистого сюжета. К этому она приведена самым характером съёмки, но к тому же приходит и мировая литература. Даже самая психологическая из мировых литератур – русская, становится всё более сюжетной с каждым днём.

Дюма и Стивенсон становятся классиками. По-новому увлекаются Достоевским – как уголовным романом» [Шкловский, 2009].

Однако сегодня этот процесс носит уже необратимый характер. Великий Габриэль Гарсиа Маркес, в эпоху которого нам посчастливилось жить, в одном интервью признавался: «Мне кино и помогало, и мешало. Оно научило меня мыслить образами. С другой стороны, я вижу переизбыток рвения к визуализации персонажей и сцен и даже одержимость ракурсом и кадром во всех своих книгах, написанных до “Ста лет одиночества”» [Дюжина вопросов для Габриэля Гарсиа Маркеса, 2009, с. 80].

Каково будущее «генетически модифицированной литературы» и чем чревато для нас, читателей, её потребление, сказать сложно. Как использование в сельском хозяйстве трансгенных растений заметно повышает урожайность, так и преобразование художественных текстов средствами кино в большинстве случаев способствует росту их тиражей. Но способна ли достигнутая подобной модификацией витальность литературы компенсировать утрату ею первоначального набора признаков, делающих её самодостаточной и «безупречной»? Ответ на данный вопрос пока не найден. Очевидно одно: «оплодотворённая» кинематографом литература уже никогда не будет прежней, и этот факт требует нашего пристального внимания и серьёзного изучения.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Амадей / Amadeus (1984, реж. Милош Форман, США/Франция), игр.
2. Бойцовский клуб / Fight Club (1999, реж. Д. Финчер, США/Германия), игр.
3. Броненосец «Потёмкин» (1925, реж. С. Эйзенштейн, СССР), игр.
4. Вий (2014, реж. О. Степченко, Россия/Украина/Германия/Великобритания/Чехия), игр.
5. Воровка книг / The Book Thief (2013, реж. Б. Персивал, США/Германия), игр.
6. Гарри Поттер и дары смерти: часть I / Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 1 (2010, реж. Д. Йейтс, Великобритания/США), игр.
7. Гарри Поттер и дары смерти: часть II / Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 2 (2011, реж. Д. Йейтс, Великобритания/США), игр.
8. Долгое падение / A Long Way Down (2013, реж. П. Шомель, Великобритания/Германия), игр.
9. Дорога перемен / Revolutionary Road (2008, реж. С. Мендес, США/Великобритания), игр.
10. Жена путешественника во времени / The Time Traveler's Wife (2008, реж., Р. Швентке, США), игр.
11. Игра престолов / Game of Thrones (2011–..., реж. А. Тейлор и др., США/Великобритания), игр., сер.
12. Имя розы / Der Name der Rose (1986, реж. Ж.-Ж. Анно, Италия/Германия (ФРГ)/Франция), игр.
13. Лолита / Lolita (1997, реж. Э. Лайн, США/Франция), игр.
14. Мэри Поппинс / Mary Poppins (1964, реж. Р. Стивенсон, США), игр.
15. Последнее танго в Париже / Ultimo tango a Parigi (1972, реж. Б. Бертолуччи, Франция/Италия), игр.
16. Пролетая над гнездом кукушки / One Flew Over the Cuckoo's Nest (1975, реж. Милош Форман, США), игр.
17. Старикам тут не место / No Country for Old Men (2007, реж. И. Коэн, Д. Коэн, США), игр.
18. Старик и море / The Old Man and the Sea (1958, реж. Д. Стёрджес, Г. Кинг, Ф. Циннеман, США), игр.
19. Удушье / Choke (2008, реж. К. Грегг, США), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аннинский Л.А. Лев Толстой и кинематограф / Л.А. Аннинский. – Москва, 1980.
2. Биргер Е. Книга недели: Жоэль Диккер «Правда о деле Гарри Квеберта» / Е. Биргер // The Village (электронный ресурс). <http://www.the-village.ru/village/weekend/books/139235-kniga-nedeli-zhoel-dikker-pravda-o-dele-garri-kveberta>. Дата публикации 19.02.2014. Дата посещения 11.09.2016

O. Karslidis *Modification of contemporary literature
with “cinema trans-genome”*

3. Гоффеншефер В.Ц. Реставраторство или творчество / В.Ц. Гоффеншефер // Литературный критик. – Москва, 1934. № 4.
4. Дюжина вопросов для Габриэля Гарсиа Маркеса // Что читать. – Москва, 2009. № 9.
5. Дюжина вопросов для Стивена Кинга // Что читать. – Москва, 2009. № 7–8.
6. Замятин Е.И. Рассказ о самом главном / Е.И. Замятин // Замятин Е.И. Избранные произведения. – Москва: Сов. Россия, 1990. 544. с.
7. Литература и кинематограф // История зарубежной литературы XX века: Учеб. / Под ред. Л.Г. Михайловой и Я.Н. Засурского. – Москва: ТК Велби, 2003. – 544 с.
8. Лондон Дж. Собр. соч.: В 14 т. – Москва, 1961. Т. 14.
9. Макки Р. История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только / Роберт Макки ; Пер. с англ. – Москва: Альпина нон-фикшн, 2008. – 456 с.
10. Мураками Х. 1Q84. Тысяча Невестсот Восемьдесят Четыре: роман: в 2 кн.. Кн. Первая: Апрель – июнь / Харуки Мураками; [пер. с яп. Д. Коваленина]. – Москва: Эксмо; Санкт-Петербург: Домино, 2011. 496 с.
11. Правила жизни Умберто Эко // Esquire (электронный ресурс). <http://esquire.ru/wil/umberto-eco>. Дата посещения 03.11.2016
12. Пять книг, появившихся в продаже после выхода экранизации в кинопрокат: выбор Антона Долина // Что читать. – Москва, 2009. № 4.
13. Самые ожидаемые экранизации книг – 2014 // Новости литературы (электронный ресурс). <http://novostiliteratury.ru/2014/02/chto-chitat/samye-ozhidaemye-ekranizacii-knig-2014/>. Дата публикации 20.02.2014. Дата посещения 22.08.2016
14. Симбирцева Н.А. Экранизация как визуализированный текст: к постановке проблемы / Н.А. Симбирцева // KM.RU (электронный ресурс). <http://www.km.ru/referats/334698-ekranizatsiya-kak-vizualizirovannyi-tekst-k-postanovke-problemu#>. Дата публикации 30.11.2013. Дата посещения 25.10.2016
15. Сорокин В.Г. Неснимаемое / В.Г. Сорокин // Сноб (электронный ресурс). http://www.snob.ru/selected/entry/26808#comment_232305. Дата публикации 09.11.10. Дата посещения 05.08.2016
16. Шкловский В.Б. Литература и кинематограф / В.Б. Шкловский // КиноРу (электронный ресурс). <http://kinoru.ucoz.ru/publ/3-1-0-405>. Дата публикации 01.05.2009. Дата посещения 11.09.2016
17. Cowan J. Niffenegger's first book, and it's about time, *National Post*. December 3, 2003.

REFERENCES

1. Anninsky L.A. *Lev Tolstoy i kinematograf* [Leo Tolstoy and Cinematography]. Moscow, 1980.
2. Birger E. Kniga nedeli: Zhoel Dikker “Pravda o dele Garry Kveberta” [Weekend Book: Joel Dicker “The Truth about the Harry Quebert Affair”] // *The Village* (electronic resource). <http://www.the-village.ru/village/weekend/books/139235-kniga-nedeli-zhoel-dikker-pravda-o-dele-garri-kveberta>. Date of publication 19.02.2014. Date of visit 11.09.2016
3. Cowan J. Niffenegger's first book, and it's about time, *National Post*. December, 3rd, 2003.
4. Goffenshefer V.Ts. *Restavrtorstvo ili tvorchestvo* [Restoration or Creation] in *Literaturny kritik* [Literary Critic]. Moscow, 1934. No. 4.
5. *Dyuzhina voprosov dlya Gabrielya Garsia Markesa* [A Dozen Questions for Gabriel Garcia Marquez] in *Chto chitat* [What to Read]. Moscow, 2009. No. 9.
6. *Dyuzhina voprosov dlya Stivena Kinga* [A Dozen Questions for Stephen King] in *Chto chitat* [What to Read]. Moscow, 2009. No. 7–8
7. Zamyatin E.I. Rasskaz o samom glavnom [A Story about the Most Important Thing] in *Zamyatin E. I. Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow: Sovetskaya Rossiya [Soviet Russia], 1990. Page 544.
8. Literatura i kinematograf [Literature and Cinematography] in *Istoriya zarubezhnoy literatury XX veka* [History of Foreign Literature of the 20th Century]: Uchebnik [Textbook] / Pod redaktsiyey [Under the editorship of] L. G. Mikhailova and Ya. N. Zasurskiy. – Moscow: TK Welby, 2003. Page 544.
9. London J. *Sobranie sochineniy* [Collected Edition]: V 14 tomakh [In 14 volumes]. Moscow, 1961. Vol. 14.
10. McKee R. *Istoriya na million dollarov* [Story. Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting]: Master-klass dlya stsensaristov, pisateley i ne tolko [Ultimate Seminar for Screenwriters, Novelists and Many Others] / Robert McKee; Perevod s angliyskogo [Translated from English] – Moscow: Alpina Non-Fiction, 2008. Page 456.
11. Murakami H. *1Q84. Tsytyacha Nevetsot Vosemdesyat Chetyre* [One Q Eighty-Four]: Roman v 2 knigakh [Novel in 2 volumes]. Kniga Pervaya [First Volume]: Aprel – iyun [April – June] / Haruki Murakami; [perevod s yaponskogo D. Kovalenina [translated from Japanese D. Kovalenina]]. Moscow: Eksmo; Saint Petersburg: Domino, 2011. Page 496.

О.О. Карслидис *Модификация современной литературы
«трансгеном» кино*

12. *Pravila zhizni Umberto Eco* [Umberto Eco's Guide to Life] in *Esquire* (electronic resource). <http://esquire.ru/wil/umberto-eco>.
Date of visit 03.11.2016
13. *Pyat knig, poyavivshikhsya v prodazhe posle vykhoda ekranizatsii v kinoprokat: vybor Antona Dolina* [Five Books, Which Hit the Stores after the Release of Screen Version: Anton Dolin's Choice] in *Chto chitat* [What to Read]. Moscow, 2009. No. 4.
14. *Samye ozhidaemye ekranizatsii knig – 2014* [The Most Anticipated Screenings of Books – 2014] in *Novosti literatury* [News of Literature] (electronic resource). <http://novostiliteratury.ru/2014/02/chto-chitat/samye-ozhidaemye-ekranizacii-knig-2014/>.
Date of publication 20.02.2014. Date of visit 22.08.2016
15. Simbirtseva N.A. *Ekranizatsiya kak vizualizirovannyi tekst: k postanovke problemy* [Screening as a Visualized Text: Towards Setting of a Problem] in *KM.RU* (electronic resource). <http://www.km.ru/referats/334698-ekranizatsiya-kak-vizualizirovannyi-tekst-k-postanovke-problemy#>. Date of publication 30.11.2013. Date of visit 25.10.2016
16. Sorokin V. *Nesnimaemoe* [Unfilmable] in *Snob* (electronic resource).
http://www.snob.ru/selected/entry/26808#comment_232305. Date of publication 09.11.10. Date of visit 05.08.2016
17. Shklovsky V.B. *Literatura i kinematograf* [Literature and Cinematography] in *KinoRu* (electronic resource).
<http://kinoru.ucoz.ru/publ/3-1-0-405>. Date of publication 01.05.2009. Date of visit 11.09.2016