

КІНЕМАТОГРАФІЧНИЙ ТИП НАРАЦІЇ У КІНОРОМАНІ НАРАТИВУ В РОМАНІ «LAUGHTER IN THE DARK» В. НАБОВОКА

THE CINEMATOGRAPHIC TYPE OF NARRATION IN THE MOVIE NOVEL OF THE NARRATIVE IN THE V. NABOKOV'S NOVEL «LAUGHTER IN THE DARK»

Паламар О.В.,

orcid.org/0000-0001-6969-9700

аспірантка кафедри германських мов і зарубіжної літератури

Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Проводячи паралель між словесним і кінематографічним нарративом, слід маркувати, що основоположні риси кіномистецтва, як-то оптична домінанта і синтетичність, виразно корелюють із найхарактернішими рисами набоковської поетики – візуальність, образність, інтермедіальність. У статті досліджуються елементи кінематографічності нарративу в кіноромані В. Набокова. Питання аналізується в контексті вживлення кінематографічності в структуру оповіді «Laughter in the Dark». Суміжність візуальності як риси ідіостилу Набокова та візуальності як домінанти кінематографу продукує зіткнення літератури та кіно на рівнях жанровому, технічному, естетичному. Кіновекторність роману простежується на основі поєднання нарративних типів двох видів мистецтва, кінематографічність оповіді – як результат синтезу словесного (художнього) нарративу зі кінонарративом. У статті розглядається явище кінематографічної конкретизації на певних нарративних рівнях: подієвому, персонажному, структурному. Висвітлюється аспект матеріального та метафоричного перенесення просторової реальності через подієво-ситуативні елементи оповіді; оприявнюються шляхи вираження кіномистецтва через амплу героїв кінороману. Зосереджується увага на композиційному аспекті нарративу – у структуру оповіді вживлений семіотичний кінокод, кінематографічні прийоми нарративу заміщують словесні. Аналізуються типи фокалізації оповідача в кіноромані й вказується на поєднання кількох «точок зору», які спричиняють, у синтезі, витворення кінематографічної оповіді. У кіноромані відбувається заміна деяких структурних технік нарративу на кінематографічні. Акцентується на функціонуванні в «Laughter in the Dark» специфічного нарративного модусу, в якому переважають операторські прийоми, а метод «розповіді» заміщується методом «показування». Досліджується оприявлення кінематографічності художньої розповіді через застосування монтажу, кадрування, принципу сценарної побудови мізансцен.

Ключові слова: Набоков, нарратив, кінематографічність, подієвість, фокалізація, монтаж.

Drawing a parallel between verbal and cinematographic narrative, it should be noted that the fundamental features of film art, such as optical dominance and syntheticity, clearly correlate with the most characteristic features of Nabokov's poetics – visibility, imagery, intermediality. The research paper investigates the elements of cinematic narrative in V. Nabokov's cinematic novel. The issue is analyzed in the context of the implantation of cinematography in the narrative structure of «Laughter in the Dark». The contiguity of visuality as a feature of Nabokov's idiosyncrasy and visuality as a dominant of cinematograph produces a clash of literature and cinema at the genre, technical, and aesthetic levels. The cinematic nature of the novel is studied on the basis of a combination of narrative types of two types of art, the cinematic narrative – as a result of the synthesis of verbal (artistic) narrative with the film narrative. The paper considers the phenomenon of cinematic concretization at certain narrative levels: event, character, structural. This paper analyzes the aspect of material and metaphorical transfer of spatial reality through event-situational elements of the story is covered and reveals the ways of expressing the art of cinema through the role of the heroes of the film novel. The paper focuses on the compositional aspect of the narrative – a semiotic film code is implanted in the structure of the narrative; the cinematic techniques of the narrative replace the verbal ones. There are analyzed types of focalization of the narrator in the film novel and a combination of several «points of view» is indicated, which cause, in the synthesis, the production of a cinematic narrative. In the cinematic novel, some structural techniques of the narrative are replaced by cinematic ones. The emphasis is on the functioning of a specific narrative mode in «Laughter in the Dark», which is dominated by camera techniques, and the method of «narration» is replaced by the method of «showing». The paper also investigates on manifestation of the cinematic nature of the artistic narrative through the application of editing, framing, the principle of script construction of mise-en-scène.

Key words: Nabokov, narrative, cinematography, eventfulness, focalization, editing.

Постановка проблеми. Кінематографічність нарації в поетико-стильовому дискурсі В. Набокова зумовлена дихотомією впливів на її формування – від діахронічного, у контексті якого розуміємо хронологічну локацію письменника, до суто світоглядного, що зосереджується на іманентних авторському ідіостилу особливостях. Проводячи паралель між словесним і кінематографічним нарративом, слід маркувати, що осно-

воположні риси кіномистецтва, як-то оптична домінанта і синтетичність, виразно корелюють із найхарактернішими рисами набоковської поетики – візуальність, образність, інтермедіальність. Відповідно, постає питання не тільки кінематографічності прози письменника (цей аспект аналізується у чималій кількості студій), але й з'являється інтенція дослідити кінематографічність у контексті художньої розповіді Набокова.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Літературознавці нерідко зауважують виразність семіотичного коду кіно в художньому дискурсі автора, говорячи про кінематографічну прозу, кіномедіальність, кінематографічність тощо. Наприклад, деякі грані суміжності кіно з творчістю Набокова розкриває А. Аппель («Nabokov's Dark Cinema»): поглинання В. Набоковим кінематографічних технік, спорідненість авторських лейтмотивів із концепціями режисера Ф. Ленга, адаптація набоковського сценарію «Lolita» до фінального варіанту нуарового фільму А. Хічкока [4].

Небезпідставно, що дослідники, як-то А. Аппель, А. Філд, Н. Букс, апелюють до специфіки жанру «Laughter in the Dark», зупиняючись на понятті кінороману. Зокрема, Н. Букс у праці про кіно як пародійну доміную «Laughter in the Dark» зауважує, що кіноприйоми Набоков втілює по-літературному, але синтезуючи із романним жанром виразальні та смислові елементи кінофільму [6]. При цьому в розвідці (та ж сама) висловлюється думка, що ця художня позиція не випадкова, але природна й закономірна, адже роман (кінороман) написаний у 30-х рр. ХХ століття, тобто час апогею становлення кінематографу [6, с. 182].

Постановка завдання. За допомогою методів спостереження та аналізу відповідного матеріалу вдається виявити елемент кінематографічності в прозі Набокова. У цій розвідці ми маємо на меті розглянути вживлення кінематографу в саму структуру оповіді. Опираючись на оприявлену в романі кіновекторність і дефініційований кіножанр, робимо спробу дослідити кінематографічність у наративі «Laughter in the Dark».

Виклад основного матеріалу. Міркуючи про жанрову особливість «Laughter in the Dark», варто оперувати терміном «кінороман» (вважаємо цілком доречним надалі застосовувати саме цей термін). Закономірно, що жанр кінороману синтезує у собі особливості як словесного, так і кінематографічного наративу. Тож, балансує між поняттями художньої (словесної) та кінематографічної оповідей, слід зважати на специфіку наративних типів. Опираючись на судження В. Шміда, висновуємо, що і літературному жанру, і кіножанру в однаковій мірі властива наративність дискурсу, проте вони різняться характером вираження: роману притаманна оповідність (рос. повествовательность), тоді як фільму – міметичність [9].

У романі «Laughter in the Dark», як уже маркувалося, відбувається не сепарація, але синтез наративів, властивих двом жанрам. Поєднання

відображається на рівнях змістовому та формальному, і є своєрідним переходом реальності в фільм, для позначення якого Н. Букс використовує дефініцію «чарівний ліхтар» [6]. На противагу традиційному кіножанру, що передбачає репрезентацію літературного мистецтва на екрані, Набоков ніби використовує метод кінофікації роману, перемістивши героя по іншу сторону реальності, як стається і в оповіданні про похід до музею, де логічні та просторово-хронологічні зв'язки руйнуються. Так, перенесення здійснюється двома паралельними шляхами – і матеріально (реально), і метафорично (магічно). У кіноромані зображено два етапи, де в першому персонаж, у результаті випадковостей, входить у кінотеатр (матеріальне переміщення), а в другому – ніби «потрапляє в полон» самого кінематографу, підкорившись світло-тіньовим законам останнього (метафоричне переміщення): *«Hardly had he entered the velvety darkness when the oval beam of an electric torch glided towards him (as usually happens) and no less swiftly and smoothly le him down the dark and gently sloping gangway, just as the light fell on the ticket in his hand, Albrnus saw the girl's inclined face and then, as he walked behind her, he dimly distinguished her very slight figure and the even swiftness of her dispassionate movements»* [8, p. 12].

У теорії наратології процес перенесення, означений фактичністю і результативністю, називають подією. Зокрема, це такий процес, що переносить персонажа через межу семантичного поля. У «Laughter on the Dark» подієвий ланцюжок поєднує в собі різні типи ситуацій – зовнішню та внутрішню. Перша (видима) реалізується тоді, коли Альбінус заходить у кінозал і помічає Марго, а інша (ментальна) – демонструє імпліцитну переміну персонажа в момент його зацікавлення дівчиною: *«Sitting down on the last seat in one of the middle rows, he glanced at her again and saw again what struck him so much – the wonderful elongated gleam of an accidentally lit eye and the outline of a cheek, tender, melting, as on dark backgrounds in very great masters»* [8, p. 241].

Подія, як елемент наративу, у «Laughter on the Dark» безпосередньо стосується кінематографу, до того ж символізує і просторовий зсув – із звичайної реальності в фільмову. Цікаво, що цей кіноприйм Набокова (перенесення реальних героїв на екран) передбачає новаторські техніки кінематографу 60-х рр. і має ознаку руйнування четвертої стіни до рівня абсурдності – Альберт Альбінус, як герою фільму Ж-Л. Годара «Вікенд», годі запитати себе: «Ви справжні чи з фільму?»

В основі розмежування між словесним (telling) та зображувальним (showing) типами оповіді, на думку В. Шміда, лежать процеси відбору та конкретизації елементів дієгезису, як-то ситуації, персонажі, дії. Якщо у випадку з романом читач самостійно заповнює «невідібрані й неконкретизовані» лакуни, то у ситуації з кінокадром за глядача вирішує оператор, дібравши необхідний ракурс зйомки [9]. Таке судження знаходить підтвердження у кіноромані «Lauther on the Dark». Зазначимо, що реципієнт зіштовхується з кінематографічною конкретизацією, вираженою через надмірну деталізацію та описовість, що взагалі характерно набоковському ідіостилі. Наприклад, через рівноцінність описів зовнішності й елементів інтер'єру (зауважимо аналогію із кінокадром) стає неможливим для читача виокремити важливість деталей. Наведемо для підтвердження ілюстрацію з кінороману: «*Margo, in a short, bright red dress with open sleeves, smiling, looked into the mirror, then turned on one leg, smoothing the back of her head [8, p. 210]*» (портрет персонажа) / ... *with shining eyes looking around the wide hallway, pistols and sabers on the wall, a beautiful dark picture, cream creton instead of wallpaper [8, p. 210]*» (деталізований опис елементів інтер'єру).

Кінематографічність персонажів кінороману виражається у двох векторах: в одних зосереджена семіотична система кінематографу, а інші – алегорично презентують його. Відібрані автором елементи дієгезису конкретизуються наратором, привертаючи в такий спосіб увагу реципієнта до фільмовості персонажів. Наприклад, у Альбінуса перед очима «*fine black rain, like the flickering of very old cinematographic tapes*» [8, p. 180], а його професія (мистецтвознавець) також корелює із кіномистецтвом: «*In general, he took cinema seriously, and even he was going to do something in this area - to create, for example, a film exclusively in Rembrandt or Goy tones*» [8, p. 180].

Прообразом Марго Петерс є тип неталановитої у акторській грі старлетки. Наратор розгортає перспективу її персонажа в кінематографі, повідомляючи, що «*the genius of her fate is a cinematic genius*» [8, с. 247], та, водночас, відображає у протиставленні пародійну домінанту «Lauther on the Dark» (бездарна акторка – кінематографічний геній). Закономірно, що Махуї, риси обличчя якої схожі на полотна великих митців, є матеріальним втіленням Кречмарового бажання: «*[...] he looked at her again and saw again what so struck him - the wonderful elongated gleam of an accidentally illuminated eye and the outline of the cheek, tender, melting, as on dark backgrounds in*

very great masters» [9, p. 112]. Більше того, вона стає обов'язковою частиною фільмової реальності Кречмара, що підтверджує «незворотність» експозиційної події: «*She stepped back and mingled with the darkness, and Kretschmar was suddenly seized with boredom and sadness*» [8, p. 110].

Так, «кінематограф» напряму керує дійовими особами: «*The cinematograph suggests not less than the author, and ale and vchinka – to diyovim persons*» [2]. Другорядні персонажі, як-от Аксель, Елізабет, Отто теж тісно пов'язані з кінематографом. Наратор навіть дає своєрідну дефініцію Акселю Рексу, характеризуючи останнього «*a sophisticated dreamer (for dreaming is also an art)*» [8, p. 28].

У кіноромані оповідач інтерпретує відчуття персонажів, використовує прийом саспенсу, помічаючи деталі кульмінаційної катастрофи, експлікує те, що читач не помітить крізь призму світогляду того чи того персонажа. Показово, що кінотеатр, у якому зустрічається Марго та Альберт, називається «Аргус» (у грецькій міфології велетень Паноптес, тобто всевидячий – син Геї-землі (Аполлодор) та син Арестора (за Ферекидом), поцяткований безліччю очей), що асоціативно витворює відчуття перманентного стеження за персонажами.

Художній та кінематографічний типи нарації відмінні за «опосередкованістю», або «безпосередністю» оповіді (йдеться про наявність посередника (оповідача) між автором та зображуваним світом). Наратор у «Lauther in the Dark» очевидно не обмежується фіксованою «точкою зору», а застосовує три типи. Перший тип – фокалізація нульова (focalisation zéro), тобто така, яка передбачає, що наратор володіє більшою кількістю інформації, ніж персонаж [7]. Усезнаючому наратору відомі справжні (без рольової маски) дійові особи. Наприклад, коли Альберт бачить лише створений Марго «образ», оповідач багатозначно натякає на його штучність: «*However, behind this was still hidden a new, incredible distance, there was waiting for his gaze the very image that until recently many young painters so indifferently and badly painted, raising and lowering their eyes*» [8, с. 262]. Коли Альбінусу не вдається впізнати Марго на портреті, оповідач тільки підтверджує засліпленість персонажа, висновуючи: «*And that's it. He didn't understand anything*» [8, с. 262]. Наратор знає (навіть, якщо герой – ні), про кінематографічність життя персонажів. Наприклад, Марго Петерс не підозрює про свій «кінематографічний фатум», очевидний для всезнаючого (vision par derrière, за Ж. Пуйоном) наратора: «*She did not notice that in*

some sense the genius of her fate was a cinematic genius. She did not notice his presence and wave even on that spring evening, when Lewandowska first mentioned the loving provincial» [8, с. 247–248].

Перемінно в оповіді використовується внутрішня фокалізація, адже тільки крізь призму Альбінусового сприйняття читач усвідомлює заміну реального простору на кінематографічний, наприклад, як тут: «*Nothing had changed at home, and it was strange: the wife, daughter; Max belonged to exactly another era, peaceful and bright, like the landscapes of early Italians»* [8, р. 257]. Потреба у застосуванні множинної фокалізації виникає тоді, коли Бруно Кречмар «потрапляє в камеру обскура». Втративши зір, він отримує лише спотворене (перевернути) зображення світу, тобто лише те, яке проходить крізь призму сприйняття Марго: «*The window, then, is there, he said, trustingly pointing his finger at a solid wall»* [8, р. 384]. Множинність фокалізації зумовлюється також кадруванням сцен. Наприклад, автомобільну катастрофу у кіноромані відтворюють по-різному три різних епізодичних персонажі й, відповідно, читач сприймає сцену крізь призму трьох «точок зору».

Таким чином, синтезуючи різні типи фокалізації з базовою нарративною функцією (оповідь), автор замінює метод «розповіді» історії на її «показування». Цей модус нарративу Н. Фрідман ідентифікує із «об'єктивом»: імпліцитне в романі розкривається за допомогою всевидячого ока камери [7]. І. Драч зазначає, що цей принцип дії більше схожий на режисерський, адже наратор дає читачеві змогу зусібіч оцінити картину – розглядіти обстановку, почути персонажів, тож як у кінофільмі, епізоди роману монтуються [1].

Кінематографічність нарративу підсилюється також кадруванням фрагментів роману. Це прийом розщеплення цілісного простору в ізольо-

ваних один від одного кадрах» із частковим використанням множинної фокалізації, коли ситуацію зображено покадрово за допомогою погляду стороннього, пересічного персонажа [4]. В романі Набоков не пояснює факту кульмінаційного епізоду – аварії, коли Альбінус у розпачі вивозить Марго з санаторію. Натомість, використовує прийом покадрового зображення, застосовуючи техніку кліпового монтажу: «*an old woman gathering fragrant herbs on a hillock, a pilot in an "egg-yellow mail airship sailing across the blue sky to Toulon»*[9, р. 180], дружина Альбінуса, що прокинулася вранці зі відчуттям тривоги, «*noticed an ice cream man, and it was strange that he was all in white, and she was all in black»* [8, р. 180]. За аналогією, кінематографічною сценою, вбудованою відповідно до принципів фільмового кадру є і фінальний епізод роману: «*Silence. The door is wide open to the hallway. The table is pushed back, a chair lying next to the dead body of a man in a lavender suit. Browning is not visible – he is under him»* [8, р. 411]. Слід зробити примітку, що цитована мізансцена є максимально конкретним і деталізованим описом та апелює, здебільшого, до сценарної техніки.

Висновки. Отже, кінематографічність в «*Lautner in the Dark*» виявляється як експліцитно (на ідейно-тематичному рівні), так й імпліцитно (на структурному, нарративному рівні). На основі синтезу кінематографічного та словесного типів оповіді відбувається матеріальний та метафоричний зсув просторової реальності, а зображуваний дієгезис кінороману набуває кінематографічності через конкретизацію певних нарративних елементів (персонажів, подій, ситуацій). Синтез трьох типів фокалізації (нульової, внутрішньої, множинної) дає змогу нараторові «показувати» історію та поєднувати конкретні епізоди, сцени й мізансцени, діючи згідно зі законами монтажу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бернадська Н. Провитоки кінороману. *Проблеми сучасного літературознавства*. 2016. Вип.22. С. 11–26.
2. Ковалів. Літературознавча енциклопедія: в 2 т. / Авт.-укладач Ю. І. Ковалів, Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т.1. 608 с.
3. Пуніна О. Кінофікація українського літературного дискурсу (20-30-ті роки ХХ століття): монографія. Донецьк: ДонНУ, 2012. 332 с.
4. Appel A. Nabokov's Dark Cinema. Oxford University Press Inc., 1975. 334 p.
5. Boyd V. Vladimir Nabokov: The American Years. Princeton University Press, 1991. 800 p.
6. Buhks N. Magic Lantern ou Camera Obscura – roman cinématographique de V. Nabokov. *Cahiers du Monde*, 1992 33-2-3 pp. 181–205.
7. Friedman N. Point of view in fiction. *The theory of the novel*. Ed. By Stevick Ph. N.Y., 1967. P. 108–139.
8. Nabokov V. *Lautner in the Dark*. Vintage, 1989. 304 p.
9. Schmid W. *Narratology. An Introduction*. de Gruyter, Berlin, 2010. 310 p.