

Сергей Огудов

Мимесис чтения в киносценарии:

«ВЕЛИКИЙ УТЕШИТЕЛЬ»

Л. В. КУЛЕШОВА И А. Л. КУРСА

Sergey Ogudov

Mimesis of Reading in Screenplay: *The Great Consoler* by Lev Kuleshov and Alexandr Kurs

Сергей Огудов (Госфильмофонд РФ, главный специалист по исследовательской работе; РГГУ, доцент кафедры кино и современного искусства; кандидат филологических наук) s.ogudov@gmail.com.

Sergey Ogudov (PhD; Senior Specialist in Research Work, Gosfilmofond of Russia; Associate Professor, Department of Cinema and Modern Art of Russian State University for the Humanities) s.ogudov@gmail.com.

Ключевые слова: нарратив, фикциональная аудитория, мимесис, советское кино, киносценарий

Key words: narrative, fictional audience, mimesis, Soviet cinema, screenplay

УДК: 791.43/.45—7.01

DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_161

UDC: 791.43/.45—7.01

DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_161

Статья посвящена изучению читательских инстанций в киносценарии Л.В. Кулешова и А.Л. Курса «Великий утешитель». Основное внимание уделено фигуре фикционального читателя, чья активность определяется как мимесис чтения, при котором рефлексия не отделена от телесных реакций персонажа. Рассмотрены такие формы мимесиса, как отрицание чтения, наивное чтение и интерпретация. При переходе от литературной версии сценария к режиссерской фикциональная аудитория становится более независимой от иллюзионистской установки нарратора и начинает более активно реагировать на рассказ.

This article is dedicated to the study of instances of readers in *The Great Consoler*, the screenplay by Lev Kuleshov and Aleksandr Kurs. Special attention is given to the figure of the fictional reader, whose activity is defined as a mimesis of reading in which reflection is not separated from character's bodily reactions. Also discussed are forms of mimesis such as denial of reading, naïve reading and interpretation. In the transition from the literary script to the director's version, the fictional audience becomes more independent from the illusionist intention of the narrator and starts to more actively react to the narration.

Рефлексия о чтении сопутствовала возникновению и развитию киносценария, который по своей природе ориентирован не столько на пассивное восприятие, сколько на непосредственное воссоздание в условиях съемочного процесса. О своем читательском опыте говорили режиссеры, студийные критики, создатели сценарных руководств, наконец, сами сценаристы. Так, В.И. Пудовкин писал о впечатливших его сценариях А.Г. Ржешевского, ставящих «режиссеру задачи, точно определяя их эмоциональную и смысловую сущность и не предугадывая точно их зрительного оформления» [Пудовкин 1974: 81]. К.Н. Виноградская стремилась взглянуть на свои сценарии взглядом читателя-режиссера: «Не проверено, правильны ли мои световые построения пейзажа. Я никогда не видела своего кадра, осуществленного так, как он был написан» [Виноградская 1959: 209]. В.К. Туркин говорил о своих читательских впечатлениях, когда приводил примеры тех или иных удачных, с его точки зрения, сценарных построений [Туркин 2007: 200—201].

Выделение читателя в качестве отдельного участника творческого процесса — явление достаточно позднее. Пожалуй, наибольшую известность приобрела классификация читателей, предложенная американской исследовательницей К. Стернберг, основанная на изучении голливудского кино: читатель-собственник (property stage reader), оценивающий коммерческий потенциал киносценария; читатель плана (blueprint stage reader) — в первую очередь режиссер, осуществляющий постановку; читатель текста (reading stage reader), который воспринимает сценарий как литературное произведение (см.: [Igelström 2014: 230—231]). Стернберг сосредоточена только на реальных читателях, участвующих в процессе производства и восприятия фильма, ее классификация интересна скорее для социологии и истории кино. Иной подход к разделению читательских инстанций предлагает С. Марас, по мнению которого технические и поэтические функции сценария должны пониматься комплексно:

Отличительная особенность киносценария состоит в том, что, несмотря на открытость к техническим формам чтения, предполагающим разбивку, необходимым является литературное прочтение, которое более точно можно назвать поэтическим [Maras 2009: 73].

Предложенные Марасом различные формы чтения соответствуют этапам работы над фильмом: сценарий «может быть уподоблен кинопроектору, проецирующему образы на (ментальный) экран» [Ibid.: 71]; в то же время «такая форма чтения, как разбивка [на сцены и планы] должна быть отделена от других актов чтения» [Ibid.: 70].

В нарратологии читатель обычно рассматривается в качестве текстовой инстанции. Подход к киносценарию с этих позиций нашел обоснование в диссертации Э. Игельстрём. Исследовательница применяет к изучению сценария концепцию чтения П. Рабиновица, по мнению которого полноценное восприятие нарратива возможно, когда читатель идентифицируется с аудиторией как нарратора, так и реального автора. Игельстрём считает, что формулировка «мы видим», распространенная в сценарном тексте, позволяет совместить читателя, будущего зрителя и вымышленный нарративный голос [Igelström 2014: 236]. В коммуникативную модель Игельстрём включены такие читательские инстанции, как актуальная аудитория (реальный читатель) и экстрафикциональная аудитория (воображаемый читатель, которого имеет в виду писатель, — то есть потенциальный читатель, который сможет осуществить постановку и в то же время является идеальным зрителем будущего фильма). Она отмечает, что реальный читатель может не совпадать с экстрафикциональным или не соглашаться с ним [Ibid.: 243].

Проблемной фигурой в классификации Игельстрём становится другой тип читателя — фикциональный (fictional audience). Он пребывает внутри вымышленного мира: если реальный читатель полностью с ним идентифицируется, то забывает, что перед ним вымысел; тем не менее реальному читателю в определенной мере необходимо это сделать, чтобы полнее пережить историю. Фикциональный читатель может присутствовать более или менее явно (тогда используется формулировка «мы видим» или специальный комментарий, побуждающий зрителя обратить внимание на тот или иной элемент диегезиса).

Классификация Игельстрём представляется убедительной, но недостаточное внимание уделено именно фикциональному читателю: будучи включен-

ным в модель коммуникативных уровней, он с трудом поддается экземплификации. Мы полагаем, что сложность определения и недостаток примеров, на который ссылается Игельстрём, вызваны противоречивостью самого понятия «фикциональный читатель»: в одних нарративных типологиях он отождествляется с персонажем как материальной фигурой в диегезисе, в других, напротив, подчеркнута его функциональная роль в нарративной коммуникации в качестве адресата рассказа. Например, Ж. Женнет называет такого адресата «персонажем» [Женетт 1998: 266], в то время как В. Шмид, полемизируя с его позицией, утверждает, что «нарратор представляет собой лишь схему ожиданий и презумпций нарратора и никогда не идентичен с конкретным персонажем, выступающим в истории высшего уровня как реципиент» [Шмид 2003: 96].

С нашей точки зрения, распадение на «адресата» и «реципиента» указывает на кризисную идентичность фигуры фикционального читателя, характеристика которого предполагает обращение как к теории аффекта, так и к теории нарратива. В качестве отдельной фигуры выделяется вымышленный реципиент, совпадающий с читающим персонажем *«материально, но не функционально, потому что адресат и реципиент — это кардинально разные функции»* [Там же]. Адресат, будучи ответственным за декодирование тех или иных посланий, выступает как эпифеномен нарратора, в то время как персонаж оказывается частью вымысла — «реципиентом», телесной фигурой, включенной в континуум повествуемого мира.

Парадокс реципиента, на наш взгляд, состоит в том, что по отношению к нарративу он в наибольшей мере сближается с читателем реальным: обе инстанции пребывают на границе семиозиса, их отношение с рассказом носит характер не семиотической адресации, а миметической идентификации. Отношения между вторичным нарратором и реципиентом в повествуемом мире можно охарактеризовать как «мимезис чтения»: читательская активность в этом случае предшествует концептуализации, заданной на «верхних этажах» нарративной иерархии, — соответственно, перед нами «миметическое чтение», при котором отсутствует разрыв между вымышленным миром и его репрезентацией, находящейся в ведении экстрафикционального читателя. По мнению филолога С.Н. Зенкина, предложившего концепцию аффективного мимесиса, противовесом семиотической коммуникации может выступать ее «иное» — коммуникация миметическая, при которой реципиент не столько считывает рассказ, сколько идентифицируется с ним: акт чтения при этом не отделим от физического воспроизведения, телесной реакции на прочитанное (см. подробнее: [Зенкин 2018: 290—295]). Таковы исследуемые Зенкиным реакции реального читателя на повествовательный текст, в который может быть встроен механизм телесного поведения (смех, различные формы артикуляции). Мы полагаем, что по отношению к диегезису чтение нужно рассматривать как воображаемое физическое действие, рецептивный акт, неотделимый от других действий персонажа.

Сценарий как литературная основа фильма предопределяет тот процесс идентификации, который будет переживать зритель будущей картины. Напомним, что первичная идентификация приводит к отождествлению взгляда зрителя и камеры: «...зритель идентифицируется с собственным взглядом и ощущает себя как фокус репрезентации, как привилегированный, центральный и трансцендентальный субъект видения» [Омон и др. 2012: 209]. Вторичная идентификация предполагает такой переход к персонажу, вследствие которого

зритель начинает отождествляться с ним, порой даже вопреки собственной воле, будучи ведомым самой структурой фильма. Механизмы этих реакций закладываются уже на этапе подготовки сценария и срабатывают, когда речь идет о фикциональном читателе как фигуре для отождествления. Далеко не в каждом сценарии можно проследить эти отношения, но существуют сценарии, в которых они хорошо заметны.

На наш взгляд, изучение читательского мимесиса может дать продуктивные результаты, если обратиться к известному сценарию Л.В. Кулешова и А.Л. Курса «Великий утешитель». Это тот редкий случай, когда адресация рассказа на уровне истории порождает целую систему реципиентов, активно реагирующих на чтение.

По отношению к этому сценарию будет уместно поднять проблему, которую Игельстрём считает ключевой для изучения роли реального читателя: «Читатель не может полностью отождествиться с экстрафикциональной аудиторией, фикциональной аудиторией и с идеальным зрителем будущего фильма, поскольку, для того чтобы слиться с фикциональной аудиторией, он должен забыть реальный мир, в котором пребывают экстрафикциональная аудитория и идеальный зритель» [Ibid.: 256]. Но именно стремление читателя занять эту невозможную позицию делает киносценарий значимыми объектом исследования нарратологии.

С целью более глубокого изучения нарративной коммуникации рассмотрим, как в сценарии «Великий утешитель» изменялся мимесис чтения при переходе от литературной версии к режиссерской¹. Киносценарий Кулешова и Курса рассказывает о положении писателя в капиталистическом социуме. О. Генри (в фильме его называют Биль Портер) сидит в тюрьме по ложному обвинению. Он находится на хорошем счету у тюремного начальства: исполняя обязанности аптекаря, он может писать и печатать рассказы. О. Генри — «утешитель», он сочиняет красивые истории со счастливым финалом, наблюдая при этом все ужасы тюремной жизни. Параллельно развивается история поклонницы творчества О. Генри — молодой продавщицы Дульси. Она живет очень бедно и попадает в финансовую и сексуальную зависимость от богатого сыщика Бена Прайса. В это время на глазах писателя разворачивается трагедия взломщика Джимми Валентайна, получившего огромный срок за мелкую провинность. Валентайн обладает необыкновенным навыком открывать всевозможные замки «собственным мясом» — пальцем со спиленным ногтем. Администрация тюрьмы предлагает ему сделку: в обмен на открытие сейфа Валентайн получит свободу. Воодушевленный О. Генри сочиняет историю, которая дается в форме вставного рассказа, — о том, как Валентайн спасает де-

1 Сохранилось несколько режиссерских версий сценария. Дело в том, что Кулешов при постановке фильма использовал «метод предварительных репетиций». Во время таких репетиций сценарий неоднократно переписывался, что позволяло «уточнить представление о будущей картине»: «При репетиционном методе сценарий один раз проверяется перед репетицией. Затем беспрерывно проверяется в течение нескольких репетиционных месяцев. При этом методе сценарий все время обрабатывается, отделяется, уточняется, проверяется на конкретных репетициях, причем менять можно все и сколько угодно» [Кулешов 1988а: 301]. Речь идет о режиссерских версиях литературного сценария, не имеющих технической разбивки на планы и ракурсы съемки, поэтому в настоящей статье эти тексты обозначены как «режиссерская версия», а не «режиссерский сценарий». Режиссерские версии сценария хранятся в РГАЛИ.

вочку, случайно запертую в сейфе, а благородный Бен Прайс, видя происходящее, дарует ему свободу. На фоне счастливой развязки истории, написанной О. Генри, в сценарии показана смерть в тюрьме обманутого и большого туберкулезом Валентайна. В режиссерской версии Дульси, доведенная до отчаяния и видящая единственное утешение в рассказах О. Генри, убивает насилующего ее в очередной раз Прайса. После смерти Валентайна в тюрьме поднимается стихийный бунт, который не приводит ни к каким результатам. О. Генри идет на соглашение с тюремной администрацией, запрещающей ему рассказывать правду.

Рассмотрим сначала фигуру экстрафикционального читателя. Его основной задачей должно было стать выстраивание когерентного киноповествования, в котором разнообразные стимулы перестали бы восприниматься изолированно и стали бы частью единого вымысла. Мы полагаем, что эта проблема становится более значимой при переходе к режиссерской версии сценария, в которой очень подробно разработана вставная история «Метаморфоза Джемса Валентайна». Если в литературном сценарии передача этой истории не отличается от передачи основной, то в режиссерской версии наррация сильно усложняется, особое значение приобретают титры и закадровое голосовое повествование. В фильме к этим возможностям повествования добавляется цвет (это один из наиболее ранних примеров использования цвета в советском кино; к сожалению, цветная вставка не сохранилась). Экстрафикциональный читатель этих двух историй должен найти художественные средства, при помощи которых на экране можно продемонстрировать условность первой истории по отношению к безусловности второй. В истории о «метаморфозе» Джемса Валентайна (особенно в режиссерской версии сценария) компонент вымысла подчеркнут за счет многообразия голосов, позволяющих глубже вовлечь читателя в повествование и в то же время демонстрирующих его дискретность, странность, «фальшивость». Кулешов так объяснял особенности передачи вставного рассказа:

По стилю постановки он резко отличается от картины действительности. Картина действительности дается в подчеркнuto реалистических тонах, а рассказ в тонах пародийных, в стиле идилической литографии. При этом для придания рассказу характера искусственности он идет в виде немой картины, сопровождаемой то музыкой, то ремарками автора — голосом О. Генри².

Экстрафикциональный читатель на разных этапах работы оставался значимым для Кулешова, но изменялось количество нарративной информации, адресованной ему как воображаемому режиссеру.

Проблема фикционального читателя поставлена уже в прологе литературного сценария, который открывается сценой общения режиссера с возмущенной аудиторией: «мужскими ногами в сапогах», «мужскими ногами в модных брюках и ботинках», «изящными женскими ногами». «Сапоги» обвиняют режиссера в формализме, «ботинки» требуют постановки «идеологической» картины по всем правилам конъюнктуры, а «ножки» возмущаются тем, что режиссер «сорвал священные покровы с творчества». Никто из аудитории,

2 Кулешов Л.В., Курс А.Л. Великий утешитель (литературный сценарий вариант) // РГАЛИ. Ф. 2679. Оп. 1. Ед. хр. 43. Л. 39.

очевидно, еще не видел фильма: «Спорьте все время, пока будете смотреть. А то есть люди, которые смотрят с закрытыми глазами и спорят с закрытым ртом» [Кулешов 1988б: 285]. Аудитория в этом случае выступает в качестве «коллективного наррататора» [Prince 1982: 23], а режиссер, будучи одним из авторов сценария и в то же время его основным экстрафикциональным адресатом, продублирован еще и как фигура в диегезисе. Пролог заканчивается тем, что режиссер запускает картину, при этом происходит изменение модальности нарратива — сценический диалог сменяется визуальным рассказом. Этот рассказ отождествляется с физической активностью режиссера, который как будто сам показывает, «мимитирует» происходящее. Соответственно, весь последующий текст киносценария воспринимается уже как вставное повествование, адресованное вымышленной аудитории; но в то же время оно выступает как литературный «протофильм», обращенный к реальному читателю, проецирующему его на свой «ментальный экран» (Марас).

В режиссерской версии сценария и в фильме этот пролог отсутствует. Режиссерская версия открывается вводным титром, объясняющим, что О. Генри был счетоводом в одном из банков: «...дело шло спустя рукава, пропало около 1000 долларов: кто-то поживился ими, а обвинили О. Генри»³. Говорится, что он сидел в исправительной тюрьме в Огайо, где и начал свою литературную карьеру.

Эта же версия сценария имела иной пролог и включала кадры работающих женских рук, выполняющих изнуряющий труд. Далее была показана работа рук людей других профессий: банкиров, кассиров, полицейских, бандитов. Кадры работы рук предполагалось озвучить пением — для этого в сценарий были введены стихи для хорового исполнения. Поскольку режиссерская версия сценария не опубликована, уместно привести их здесь целиком:

В прибое продукции с утра до вечера
Плещутся руки, вспенивая
Приобретателям опрометчиво
Неукротимые прибыля.

Ведь это опасно, если забредят
Миллионы рук восторгом побед...
Спешите, спешите, спешите в карете
Скорой помощи, господин поэт.

С утра до вечера бушуют конторы
В котировочном воровстве.
Шулера и банкиры, купцы и сутенеры
Заграбастывают расцвет.

Скорее прославьте забавным рассказом
Великодушие воротил,
Чтоб засияли проказливой спазмой
В распродажах истертые рты.

Кольт — в глаза, на кисти — браслеты.
Частная собственность, сковывай мозг,
Расти коростой над волей поэта,
Над болью приказчицы гнилью грез.

Господин поэт, спешите, спешите.
Под барабан биржевых арен.
Гармонизируйте, великий утешитель,
Бойню надежд и контокоррент⁴.

Быстрее, быстрее ворошите вещицы,
Пока не сорвется впопыхах
Прозревающее сердце продавщицы
В порабащающие вороха.

3 Там же. Ед. хр. 42. Л. 1.

4 Там же. Ед. хр. 42. Л. 2—3.

Основная тема фильма — несоответствие действительности и рассказа о ней. При переходе от одной версии к другой «ноги» критиков менялись «руками» рабочих, а диалог — исполнением песни; реакция на чтение проявляется на телесном уровне, порой сводясь к движению ног или «спазме» «истертых ртов».

В сценарии «Великий утешитель» можно выделить несколько типов фикциональных читателей, значимых в плане изучения мимесиса чтения. Каждый из них соответствует одному или нескольким реципиентам. Модель читательских инстанций наглядно можно представить в форме таблицы. Идентичные читательские инстанции присутствуют как в литературном, так и в режиссерском сценариях. Режиссерский сценарий в большей степени ориентирован на активность самого режиссера как реального читателя, который в процессе репетиций должен был максимально подготовить сценарий к съемочному процессу.

Читательские инстанции	Сценарий «Великий утешитель»	
Реальный читатель	В первую очередь режиссер, чьи решения проявляются непосредственно при постановке фильма	
Экстрафикциональный читатель	Нарративная инстанция, ответственная за выстраивание когерентного повествования	
Фикциональный читатель	1. Идентификация с актом рассказа	Валентайн, Эль, негр
	2. Диегетическая идентификация	Дульси
	3. Критика идентификации	Бен Прайс, начальник тюрьмы

Реципиент чтения может избегать идентификации как с актом рассказа, так и с вымыслом. Когда О. Генри слышит, как тюремщики избивают Валентайна, он решает об этом написать, но позже начальник приносит ему рукопись, которую отказались печатать, с читательским вердиктом: «Существуют только две темы, о которых можно говорить, дав свободу своему воображению. Вы можете говорить о ваших снах, и вы можете передавать то, что вам сказал попугай...» [Кулешов 1988б: 289]. Читательский отклик в этом случае соответствует позиции надзирателя. Далее О. Генри получает письмо от анонимной редакции: «К сожалению, ваш рассказ не считаем подходящим для четырех миллионов наших читателей. Редакция»⁵. Избегающий любых форм миметического заражения «читатель-критик», воплощенный в фигурах тюремной администрации, почти не меняется при переходе от одной версии сценария к другой, и ему уделяется меньше внимания, чем остальным читательским типам.

Более явно проявляет себя иной тип реципиента — его можно обозначить как «наивный читатель». Этот читатель переживает процесс диегетической

5 Там же. Ед. хр. 43. Л. 16.

идентификации, причем регрессивный, иллюзионистский, компонент вымысла владеет им в наибольшей степени. Такова в первую очередь Дульси — бедная приказчица универсального магазина. Диалог Дульси и О. Генри может быть понят как пародия на коммуникацию между писателем и читателем, лишённую каких-либо преград, — сообщение писателя идентично тому, что воспринимает читатель⁶. Метафорически такая коммуникация представлена как «диалог» на расстоянии:

Дульси говорит: «Где ты, где ты, мой утешитель?.. Может быть, когда-нибудь придет другой... Я буду немного бояться сурового, но нежного взгляда его глаз, и, когда он придет в этот дом, его сабля со звоном будет колотиться об его ботфорты. Ты пришлешь его ко мне, великий утешитель...»

Слова О. Генри: «Разумеется, Дульси... Я пришлю его к тебе в карете скорой помощи. Добрым принцем в белом халате он поскачет искать тебя по дебрям города, и, найдя в заколдованной светелке под крышей, в меблированных комнатах, пробоудит поцелуем от голодного обморока» [Кулешов 1988б: 292].

Дульси является одновременно реципиентом О. Генри и сыщика Б. Прайса, который тоже рассказывает ей историю. Развязка как литературной, так и режиссерской версии сценария воспринимается как рассказ сыщика о том, что на самом деле будет с Валентайном — и эта развязка прерывает вставную историю О. Генри о счастливой жизни Джимми на свободе. Прайс знает, что Джимми «собственным мясом» открыл сейф для полицейских, но вместо обещанной свободы он, как опасный преступник, получит пожизненное заключение. История Прайса адресована в первую очередь Дульси, которая в то же время отказывается воспринимать ее как выход за рамки рассказа о счастливой жизни. Если от О. Генри Дульси получает воображаемое «утешение», то от Прайса его «материальный эквивалент» — шелковые чулки и дешевые драгоценности. О. Генри обращается к Дульси примерно так же, как это делает Прайс. Подобно Прайсу О. Генри облакает эмоцию в нарративную форму, что в первом случае оборачивается физическим, а во втором «духовным» изнасилованием героини. И Прайс, и О. Генри — «утешители» Дульси: «Смотри, сколько глаз. Миллионы — и все они любят тебя. Голодные глаза, светящиеся надеждой и благодарностью. Спокойной ночи, О. Генри, веселый выдумщик, великий утешитель» [Там же: 320].

В режиссерском сценарии параллель между Прайсом и О. Генри становится, на наш взгляд, более заметной, особенно в сцене убийства Прайса, последовавшего после очередного изнасилования Дульси:

6 Уместно привести интересное мнение кинокритика А. Мацкина, который был знаком с работами Курса о роли кино в капиталистическом обществе. Согласно Курсу, кино представляет собой «вознаграждение» за несложившуюся жизнь, грезу наяву: «Но детскость — это и есть отличительная черта сознания угнетенных социально незрелых групп — рассуждает А. Курс; отсюда понятно, что «сказочные вымыслы выполняют свою “утешительную” роль только для психики угнетенных. Господствующие классы не нуждаются в победоносных фантазиях, в то время как для угнетенных они оказываются действительными и сейчас...» (Мацкин А. О пользе утешительства // Советское кино. 1933. № 12 (<https://chapaev.media/articles/9569> (дата обращения: 20.11.2022)). Фигура Дульси как наивной читательницы вполне соответствует этой концепции.

Дульси плачет. Плача подошла к окну.

За окном горел ночной город.

Она говорит, всхлипывая, в темноту:

— Ну, вот и разбудил меня принц своим поцелуем...

С остановившемся взглядом Дульси повернулась в сторону Бена. Тот зевал. Дульси, как в бессознании, схватила колыт со стола и, держа его обеими руками, выпустила три заряда в Прайса⁷.

При переходе от литературной версии сценария к режиссерской фигура наивно-го читателя изменяется, становится более активной: Дульси начинает реагировать на рассказ, выходя за рамки отведенной ее роли пассивного реципиента.

Наиболее интересен иной тип фикционального читателя, — способный идентифицироваться с самим актом рассказа, деконструировать вымысел, наделить смыслом разрозненные знаки текста, — его можно обозначить как «читатель-интерпретатор». На уровне диегезиса таковы заключенные, и в первую очередь Джимс Валентайн.

Оказывается, что арестанты, сидящие в камере вместе с Джимми, тоже «сочинители». Так, негр-арестант говорит, что уже сочинил номер для мюзикхолла «по рассказу мистера О. Генри», и исполняет этот номер перед другими арестантами. Он выступает своего рода сценаристом внутри сценария: стихотворный фрагмент основан на рассказах О. Генри, подобно самому сценарию Кулешова и Курса. В рассказе негра Джимми залезает ночью в дом, где оказывается маленькая девочка, которая радуется его появлению и предлагает напоить-накормить, чтобы он перестал заниматься своим воровским делом. Затем «спасенного» Джимми отправляют к матери. Эта история, переданная в стихах, работает на погружение читателя в вымышленный мир фильма, подобно стихотворению из пролога. В отличие от пассивного восприятия вымысла О. Генри со стороны Дульси здесь присутствует интерпретация, выраженная в новой комбинации известных мотивов. В то же время смена регистров прозы и поэзии обращена, очевидно, и к экстрафикциональному читателю, который должен задуматься о комбинации звука и изображения в этом эпизоде.

Наиболее значимый читатель-интерпретатор в киносценарии — это сам Джимми Валентайн. Он является одновременно прототипом персонажей О. Генри, собственно персонажем и читателем. О. Генри так комментирует выдуманную историю с персонажем Джимми: «Я сделал вас молодым и цветущим парнем, который нравится девушкам, — продолжал О. Генри. — Очень ловко выходит. Я сам начинаю верить в счастливый конец. Ведь хорошо иногда быть обманутым Джимми» [Кулешов 1988б: 315].

Джимми становится единственным из реципиентов О. Генри, чья миметическая способность позволяет преодолеть притягательную «странность» его рассказов, соотнести нарратив со своим опытом (в фильме О. Генри даже называет его «механиком» и «художником»). Джимми удается восстановить ту «реальность», которая присутствует в искаженном виде в рассказах О. Генри; при этом текст рассказа становится нарративом о гибели самого Джимми. Наиболее ярко это понимание дано непосредственно в сцене гибели и послед-

7 Кулешов Л.В., Курс А.Л. Великий утешитель (литературный сценарий вариант) // РГАЛИ. Ф. 2679. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 56.

него разговора с писателем: «Друзья, — сказал Джимми, — ну-ка, за мое последнее кровахаркание — да придет оно поскорее» [Там же: 315]. В режиссерской версии сценария диалог между Джимми и О. Генри становится более развернутым и проясняет действительное положение Джимми, противоречащее вымыслу писателя (в литературном сценарии на его месте была общая песня арестантов):

...Я никогда не видел океана. Никогда не пел. Никогда не танцевал. Никогда не любил...

Генри положил ему руку на грудь. Джимми взял ее обеими руками и продолжил: — Да, Биль, я ни разу за свою жизнь не заговорил с девушкой. А мне 36 лет, Биль... Не отрывая руки, и не поворачивая головы, Генри сказал:

— Ничего, Джимми, вы еще все успеете. Выйдете на свободу, и все наверстаете.

Джимми прохрипел:

— Обманули!..

Генри крикнул:

Обманули!

Негр и Эль одновременно:

— Обманули!

— Подлые собаки, — прорычал Эль.

Джимми схватился руками за грудь, стараясь подавить кашель⁸.

Рассказ О. Генри направлен на фантазматическое замещение реального взаимодействия с внешним миром. В другой режиссерской версии разговор писателя и заключенного предваряется такими словами Валенштейна: «Биль, я прочитал вашу книжку от начала до конца... Из нее я впервые узнал, какой может быть настоящая жизнь. Вот на этой бумажке я написал — чего я никогда не знал. Я никогда не видел океана. Никогда не пел. Никогда не танцевал. Никогда не был в театре. Никогда не видел хорошей картины. Никогда не любил»⁹. О. Генри в этот момент все еще не понимает, к чему клонит Валентайн. Мы полагаем, что в этих репликах совершается миметический переход от наивной модели чтения к идентификации с актом рассказа, позволяющей соотносить написанное с опытом.

Сохранились объяснения к игре актеров и варианты сцен к фильму. В отрывке, написанном после одной из репетиций, Кулешов отметил: «Генри же все время воспринимает истерику Валенштейна как избыток радости перед освобождением»¹⁰. Понимать происходящее он начинает, когда Валенштейн прямо об этом говорит: «Валенштейн, задыхаясь от кашля, кричит: «Потому что... великий утешитель... потому что... меня обманули» [Там же]. Упоминание «утешителя» в еще большей степени подчеркивает элемент вымысла, в который должен был верить Валенштейн, будучи наивным читателем.

Подведем итог. При переходе от литературной версии сценария к режиссерской изменяется поведение воображаемых реципиентов рассказа, на функциональном уровне обладающих возможностью идентификации с диегезисом или с самим с актом рассказа. В частности, изменяется фигура Дульси: убийство Прайса может быть рассмотрено как отчаянный протест против иллюзиио-

8 Там же. Ед. хр. 42. Л. 50.

9 Там же. Л. 47.

10 Там же. Л. 83.

нистской модели чтения; примерно то же можно сказать и о Валентийне, который начинает все больше полемизировать с нарратором, — таким образом, при приближении к съемкам воображаемые реципиенты начинают мыслиться активно реагирующими на рассказ. Миметическая активность фикциональных читателей предопределяет поведение экстрафикционального и реального читателей, которые средствами кино должны разрешить проблему соотношения действительности и рассказа о ней.

В заключение отметим, что О. Генри как нарратор находится в конфликтных отношениях со своими читателями: миметически активный реципиент предполагает наличие более глубоких законов правдоподобия, существующих на уровне опыта и когнитивной структуры сознания. В ходе написания режиссерской версии сценария и при переходе к фильму фигура адресата становится все более независимой и в меньшей мере воспринимается как порождение нарратора. Активная реакция воображаемых читателей на рассказ обусловлена в том числе общим контекстом «репетиционного метода» Кулешова. Съёмочный и актерский коллектив, участвующий в подготовке к фильму, на разных этапах репетиций «сжился» с фигурами вымышленных читателей, каждый из которых, в свою очередь, поднялся до уровня полноценного участника нарративной коммуникации. Возможно, в этом и состоит приближение к той невозможной позиции, упомянутой Игельстрём, при которой читатель должен в равной мере идентифицироваться как с экстрафикциональной, так и с фикциональной аудиторией.

Библиография / References

- [Виноградская 1959] — *Виноградская Е.Н.* О творческой технике // Вопросы кинодраматургии / Ред. И.В. Вайсфельд. Вып. 3. М.: Искусство, 1959. С. 202—217.
- (*Vinogradskaya E.N.* O tvorcheskoy tekhnike // Voprosy kinodramaturgii / Ed. by I.V. Vaysfel'd. Iss. 3. Moscow, 1959. P. 202—217.)
- [Женетт 1998] — *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике: В 2 т. Т. 2 / Пер. с фр. Н. Перцова. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998. С. 60—282.
- (*Genette G.* Discours du récit // Genette G. Figure: Raboty po poetike: In 2 vols. Vol. 2. Moscow, 1998. P. 60—282. — In Russ.)
- [Зенкин 2018] — *Зенкин С.Н.* Теория литературы: проблемы и результаты. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
- (*Zenkin S.N.* Teoriya literatury: problemy i rezul'taty. Moscow, 2018.)
- [Кулешов 1988а] — *Кулешов Л.В.* Практика кинорежиссуры // Кулешов Л.В. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1: Теория. Критика. Педагогика. М.: Искусство, 1988. С. 229—342.
- (*Kuleshov L.V.* Praktika kinorezhissury // Kuleshov L.V. Sbranie sochineniy: In 3 vols. Vol. 1: Teoriya. Kritika. Pedagogika. Moscow, 1988. P. 229—342.)
- [Кулешов 1988б] — *Кулешов Л.В., [Курс А.Л.]* Великий утешитель // Кулешов Л.В. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2: Воспоминания. Режиссура. Драматургия. М.: Искусство, 1988. С. 283—321.
- (*Kuleshov L.V., [Kurs A.L.]* Velikiy uteshitel' // Kuleshov L.V. Sbranie sochineniy: In 3 vols. Vol. 2: Vospominaniya. Rezhissura. Dramaturgiya. Moscow, 1988. P. 283—321.)
- [Омон и др. 2012] — *Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М.* Эстетика фильма / Пер. с фр. И. Чельшевой. М.: Новое литературное обозрение, 2012.
- (*Aumont J., Bergala A., Marie M., Vernet M.* Esthétique du film. Moscow, 2012. — In Russ.)
- [Пудовкин 1974] — *Пудовкин В.И.* Творчество литератора в кино. О кинематографическом сценарии Ржевского // Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М.: Искусство, 1974. С. 79—84.

- (*Pudovkin V.I. Tvorchestvo literatora v kino. O kinematograficheskom stsenarii Rzheshhevskogo // Pudovkin V.I. Sbranie sochineniy: In 3 vols. Vol. 1. Moscow, 1974. P. 79—84.*)
- [Туркин 2007] — *Туркин В.К.* Драматургия кино. М.: ВГИК, 2007.
- (*Turkin V.K. Dramaturgiya fil'ma: Ocherki po teorii i praktike kinostsenariya. Moscow, 2007.*)
- [Шмид 2003] — *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.
- (*Schmid W. Narratologija. Moscow, 2003.*)
- [Igelström 2014] — *Igelström A.* Narration in Screenplay Text: PhD thesis. Bangor, 2014.
- [Maras 2009] — *Maras S.* Screenwriting: History, Theory and Practice. London; New York: Wallflower Press, 2009.
- [Prince 1982] — *Prince G.* Narratology: The Form and Functioning of Narrative. Berlin; New York; Amsterdam: Mouton Publishers, 1982.