

Меч Белега и нанес удар снизу вверх, вложив в него всю свою мощь и всю свою ненависть» [3, с. 240]. Но, как справедливо замечает С. Боура, «непременно должен наступить момент, когда герои сталкиваются с врагом, которого они не в состоянии превзойти» [4, с. 173]. У Толкина персонажи сталкиваются со своим собственным роком, разбуженным их собственной гордостью. На последнем издыхании Глаурунг с насмешкой открывает дочери Хурина страшную правду, и она гибнет, бросившись с обрыва в реку. Узнает правду и Турин: «Замерло у Турина сердце, и заслушал он поступь рока, преследующего его до последнего рубежа» [3, с. 258]. Герой не может совладать с собой и бросается на собственный меч Гуртанг. Подобная трагическая кончина героя известна и встречается в карело-финском эпосе «Калевала», когда герой Куллерво под гнетом обстоятельств бросается на свой меч. Важность этой истории подчеркивал и сам писатель в своих письмах, утверждая, что начало легендарному положила попытка переделать часть названной поэмы [8].

Учитывая сказанное, можно заключить, что образ Турина Турамбара впитал в себя лучшие черты прославленных эпических героев раннего Средневековья: храбрость и стойкость перед лицом опасности, высокое происхождение, верность своему долгу, обладание особым оружием, жажду славы и др. Турин является одним из самых ярких в галерее художественных образов Толкина. В этом эпическом герое современности достигло апогея мастерство Толкина-сказителя. Названный персонаж, бесспорно, несет на себе отпечаток «германского сочетания чести, отваги и грусти» [9, с. 108], совершает удивительные подвиги и гибнет в расцвете славы и могущества по воле трагической ошибки и неумолимой судьбы. Как и сами произведения Толкина, в которых возрождены характерные особенности литературного наследия северной традиции, образ эпического героя, воссозданный писателем в XX в., представляет собой уникальное культурное и литературное явление.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Бонналь Н. Толкин. Мир чудотворца. София, 2003.
2. White M. Tolkien. A Biography. Zagreb, 2006.
3. Толкин Дж. Р. Р. Дети Хурина. М., 2008.
4. Боура С. Героическая поэзия. М., 2002.
5. Raglan L. The hero: a study in tradition, myth, and drama. Westport, 1975.
6. Сага о Волсунгах / под ред. Б. И. Ярхо. М., 1934.
7. Древнеанглийская поэзия / под ред. О. А. Смирницкой. М., 1982.
8. Толкин Дж. Р. Р. Письма. М., 2004.
9. Chance J. Tolkien The Medievalist. London ; New York, 2003.

Поступила в редакцию 15.02.2014.

Ольга Николаевна Валовень — аспирантка кафедры зарубежной литературы филологического факультета БГУ. Научный руководитель — кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы филологического факультета БГУ В. В. Халипов.

Дискусії

УДК 821.152.1.09(092)+821.111(417).09(092)

Н. В. ЛАМЕКО

ЭЛЕМЕНТЫ КИНОЭСТЕТИКИ В РОМАНЕ ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА «УЛИСС»

Резюме. В данной статье роман Джеймса Джойса «Улисс» анализируется во взаимосвязи с искусством кино. Это произведение — синтетический экспериментальный текст, в котором среди художественных средств нелитературного происхождения присутствуют ключевые компоненты киноязыка. Наиболее кинематографичными являются эпизоды, посвященные описанию внешних событий и города Дублина. С помощью монтажа создан урбанистический пейзаж, передана динамика мегаполиса. Панорамные картины помогают автору воспроизвести атмосферу ирландской столицы начала XX в. В портретных и интерьерных зарисовках Джойс использует крупный план. Нелинейное повествование, ретроспектива, замедление времени в тексте сродни смещению пространственно-временных пластов в кинематографе. Поскольку в фокусе внимания художника прежде всего внутренний мир героев, их «поток сознания», «Улисс» невозможно считать целостным образцом кинематографической прозы. Однако концентрация элементов кинопоэтики в романе достаточно высокая и свидетельствует об исключительно важной роли киноязыка в палитре средств художественной выразительности Джойса.

Ключевые слова: киноэстетика; синтез искусств; модернизм; монтаж; крупный план; панорама; титры; звуковая дорожка; смещение пространственных и временных пластов.

Abstract. In this article James Joyce's novel *Ulysses* is regarded in relation to cinema. This book is a synthetic experimental text; crucial elements of film language can be found in its poetics alongside with other non-literary techniques. The most cinematic are the episodes dedicated to events of the outside world and the city of Dublin. Urban landscape and motion are rendered with the help of montage. Panoramas help the author to recall the atmosphere of the Irish capital of the early XX century. Joyce creates portraits and interiors with the help of close-ups. Non-linear narrative, retrospection, slowdown of time present in this text may be related to spatial and temporal shifts in cinema. Since the artist's attention is focused on the inner world and the stream of consciousness of his characters, *Ulysses* cannot be regarded as an example of cinematic prose in its entirety. However the density of cinematic elements is rather high; it is evidence of an extremely important role of the language of film in Joyce's artistic palette.

Key words: film aesthetics; artistic synthesis; modernism; montage; close-up; panorama; captions; soundtrack; spatial and temporal shifts.

Роман ирландского писателя Джеймса Джойса «Улисс» (*Ulysses*, 1922), ставший одним из литературных символов эпохи модернизма, – уникальный синтетический текст. Стремление автора к всеохватному отображению действительности и созданию образа универсального человека приводит к синтезу искусств. В тексте присутствуют такие средства художественной выразительности нелитературного происхождения, как музыкальность (моделирование музыкального дискурса, ритмический эксперимент), живописность (экфрасис, цветосимволизм), театральность (фантазмагоричная «драма в романе»). Также можно обнаружить элементы кинематографической эстетики, характерной для модернистских текстов первой половины XX в.

Однако «Улисс» Джойса представляет особый случай. Он привлек внимание таких режиссеров, как Джозеф Стрик и Шон Уолш, снявших фильмы «Улисс» (1967) и «Блум» (2003). Но парадокс в том, что адекватная и конгениальная роману экранизация невозможна. Ключевые свойства кинематографа – аудиовизуальный характер, динамичное повествование, показ разного рода происшествий, а в произведении Джойса события изображаются преимущественно через призму восприятия главных героев, их «поток сознания», не поддающийся визуализации в полном объеме. Тем не менее еще один из выдающихся кинорежиссеров первой половины XX в. Сергей Эйзенштейн хотел экранизировать «Улисса», увидев в нем большой кинематографический потенциал. Исследовательница Л. Маркус отмечает, что «реакция Эйзенштейна на творчество Джойса включает сложные и интересные размышления о вопросах взаимодействия слова и образа, звука и тишины» [1, р. 425] (здесь и далее перевод с англ. наш. – Н. Л.); в своей монографии она детально анализирует как биографические, так и художественные связи двух влиятельнейших новаторов в области кино и литературы. Влияние киноискусства на прозу Джойса анализировали также Г. Левин [2], Т. Беркдалл [3] и др. В биографии писателя, написанной одним из ведущих джойсоведов XX в. Р. Эллманом [4], упоминаются разные факты, свидетельствующие о серьезном интересе автора к кинематографу и стремлении принять личное участие в его популяризации. Так, в 1909 г. Джойс специально едет из Триеста в Дублин, чтобы основать первый в городе и Ирландии кинотеатр *The Cinematograph Volta*. В поздние годы жизни находящийся на грани слепоты писатель все еще продолжает посещать киносеансы с женой, помогающей своими репликами лучше «увидеть» происходящее на экране. Таким образом, можно согласиться с мнением Т. Беркдалла: «...и хотя Джойса нельзя описать в прямом смысле как “одержимого кинематографом”, последний, несомненно, играл роль в его коммерческой и художественной жизни; в разное время автор обращался к нему в поисках вдохновения и отдыха. Изучение его роли в работах Джойса показывает, как технические средства и тематика кино повлияли на него самого и его модернистские тексты» [3, р. 8].

Чтобы выявить элементы киноэстетики в романе «Улисс», необходимо обратиться прежде всего к тем фрагментам, в которых внимание сосредоточено на внешних аспектах вещей и явлений. Наиболее кинематографичными являются эпизоды, в которых Джойс детально создает урбанистический пейзаж, передает атмосферу Дублина (10-й («Блуждающие скалы»), а также описывает жилище главного героя Леопольда Блума (4-й и 17-й («Калипсо» и «Итака»)). При создании городского пейзажа Джойс использует один из ведущих кинематографических приемов – монтаж. Он позволяет автору передать атмосферу города и представить целую галерею дублинцев, чьи индивидуальные судьбы соединяются в общую картину. Наиболее яркий пример – в 10-м эпизоде романа. Писатель показывает героев в разных местах города в одно и то же время; эффект simultaneity реализован за счет монтажа разных фрагментов городской действительности в единое целое. Получившаяся картина нестатична: текстовые элементы скомпонованы подобно кадрам в кино. Таким образом, читатель ощущает непрерывную динамику, ритм жизни Дублина. Все это подчиняется основной идее монтажа, обозначенной С. М. Эйзенштейном в классических теоретических работах о кино, – задаче «связно-последовательного изложения темы, сюжета, действий, поступков, движения внутри киноэпизода и кинодрамы в целом» [5, с. 252].

Джойс фокусируется на наиболее символических деталях, позволяющих не только подробно воспроизвести обстановку города и элементы его инфраструктуры, но и сделать вывод о состоянии общества, духовной атмосфере Дублина: *A onelegged sailor... held out a peaked cap for alms towards the very reverend John Conmee S. J. Father Conmee blessed him in the sun for his purse held, he knew, one silver crown. <...> As he strode past Mr Bloom's dental windows the sway of his dustcoat brushed rudely from its angle a slender tapping cane and swept onwards, having buffeted a throwless body. The blind stripling turned his sickly face after the striding form* [6, р. 280, 322] «Одноногий матрос... протянул фуражку за подаванием к высокопреподобному Джону Конми, О. И. Отец Конми благословил его под щедрыми лучами солнца, памятуя, что в кошельке у него только серебряная крона. <...> Когда он вышагивал мимо окон мистера Блума, дантиста, его плащ, болтаясь, резко сбил в сторону тоненькую постукивающую тросточку и повлекся дальше, хлестнув по хилому телу. Слепой юноша повернул вслед прохожему свое болезненное лицо» [7, с. 211, 240]. В последнем фрагменте эпизода автор снова перечисляет большинство из описанных ранее героев, раскрывает их реакцию на передвигающийся по городу кортеж вице-короля. Еще одна особенность кинематографического характера – множество мини-диалогов. В то время как в литературном тексте возможен пространственный детализированный рассказ, в фильме в силу ограниченного экранного времени более уместен лаконичный обмен репликами. Герои Джойса дают оценочные характеристики определенным людям и вещам, вспоминают важные события либо проблемы. Эти фразы точно отражают настроение отдельных личностей и дублинского общества в целом.

Очевидно, что «Блуждающие скалы» построены подобно панораме в кино. Поскольку задачей Джойса было показать дублинское общество начала XX в., художник неоднократно прибегает к созданию таких картин. Прежде всего это описания больших групп людей (например, в 6, 10 и 15-м эпизодах («Аид», «Блуждающие скалы» и «Цирцея»)), есть также пейзажные панорамы в 3-м и 13-м эпизодах («Протей» и «Навсикая»). «Цирцея» – наиболее масштабная картина во всем «Улиссе». Ее эпичность обусловлена соединением разных временных пластов – прошлого и настоящего Леопольда Блума, а также его фантазий на тему будущего. Перед взором читателя предстают практически все упомянутые ранее персонажи романа, а также появляются новые. Это напоминает поэтику средневековых мистерий, активно эксплуатировавших симультанную сцену с группами актеров в разных пространственных секторах. Кроме отдельных героев, так или иначе связанных с судьбой Леопольда или Стивена, показателен также образ толпы, функционально напоминающий массовку в кино.

Помимо панорамы, в романе «Улисс» Джойс часто использует такой кинематографический прием, как крупный план. Некоторые значимые детали лейтмотивные, неоднократно упоминаются на протяжении всего романа. Среди них – характерные черты портрета (траурный костюм Блума, золотые волосы мисс Кеннеди, цветок в зубах Бойлана), элементы интерьера и предметы домашнего обихода (изображение нимфы над кроватью четы Блумов, кружка Леопольда с приспособлением для усов), отдельные вещи (письмо к Марте, книга «Прелести греха»). В 17-м эпизоде, написанном в стилистике пародийного катехизиса, автор в форме вопросов и ответов описывает Блумов дом. Некоторые параграфы представляют собой перечисления принадлежностей Леопольда и Мэрион (например, предметов мебели или книг на полках) и полностью состоят из крупных планов, соединенных в общую картину с помощью монтажа. В иных случаях изображенное Джойсом больше похоже на инвентарную опись, нежели на художественный текст: *A Vere Foster's handwriting copybook, property of Milly (Millicent) Bloom, certain pages of which bore diagram drawings marked Papli, which showed a large globular head with 5 hairs erect, 2 eyes in profile, the trunk full front with 3 large buttons, 1 triangular foot* [6, p. 848–849] ‘Тетрадь с прописями Вира Фостера, собственность Милли (Миллисент) Блум, где на отдельных страницах имелись схематические рисунки с подписью «Папулька», изображавшие огромную шарообразную голову в профиль, с 5-ю торчащими волосками и 2-мя глазами, туловище анфас с 3-мя большими пуговицами и треугольной ногой» [7, с. 622]. Этот предмет – один из многих, находящихся в ящике стола Блума; остальные изображены не менее подробно. Можно сказать, что Джойс использует технику, подобную макросъемке в фотографии и кино, когда в фокус объектива берутся крохотные детали. Автор не просто упоминает что-то, а дает подробные цветовые, объемные, геометрические характеристики. Предельная степень визуализации способствует кинематографичности: читателю не нужно додумывать детали интерьера, он сразу их «видит», как на экране. Писатель использует свойственную кинематографической прозе конкретно-предметную лексику, стремится к созданию однозначных, точных, зрительно ощутимых образов. При этом достигается характерный для кино эффект иллюзии реальности, когда реципиент словно погружается в текст, является свидетелем происходящего.

Крупный план широко применяется Джойсом при описании отдельных мест или заведений, которые посещают главные герои романа Леопольд Блум и Стивен Дедал (церковь, редакция, библиотека, ресторан, родильный дом). Автор также обращает внимание на детали природы, некоторые из его пейзажей исчерпывающе подробны (например, пляж Сэндимаунта в «Протее» и «Навсикае»). При этом Джойс стремится не только передать внешний облик, но и внутреннюю сущность места. В 3-м эпизоде отдельные детали подтверждают его генеральную идею – протейзм, изменчивость вещей и явлений: *The grainy sand had gone from under his feet. His boots trod again a damp crackling mast, razorshells, squeaking pebbles, that on the unnumbered pebbles beats, wood sieved by the shipworm, lost Armada. Unwholesome sandflats waited to suck his treading soles, breathing upward sewage breath. He coasted them, walking warily* [6, p. 50] ‘Зернистый песок исчез у него из-под ног. Ботинки снова ступали по склизким скрипучим стеблям, острым раковинам, визгливой гальке, что по несметной гальке шелестит, по дереву, источенному червями, обломкам Армады. Топкие окошки песка коварно подстерегали его подошвы, смердя сточными водами. Он осторожно обходил их» [7, с. 43]. Джойс выхватывает из действительности то, что подвержено изменению, трансформации, переходу или гибели. Также он сочетает статику (лежащие на песке вещи) и динамику (шаги Стивена), использует следящий фокус, удерживая бредущего вдоль берега героя в центре внимания. Описание Джойса похоже на результат работы кинооператора, медленно передвигающего камеру и поочередно останавливающегося на разных предметах. Поскольку в этот момент герой погружен в мысли о смерти матери, бренности бытия и преходящем характере всего сущего, печальная картина Сэндимаунта превращается в своеобразный «пейзаж души», соответствующий по настроению внутреннему состоянию героя.

В романе Джойса с помощью монтажа соединены не только отдельные кадры, но и разностилевые текстовые фрагменты. Все это соответствует дефиниции монтажа, предложенной Ю. М. Лотманом: «Соположение разнородных элементов – широко применяемое в искусстве средство. Монтаж – частный его случай – может быть определен как соположение разнородных элементов киноязыка» [8, с. 72]. Безусловно, первостепенное значение для Джойса как писателя имеет язык литературный, автор помещает в своем произведении гетерогенные художественные средства (например, возвышенную лексику и вульгаризмы в рамках одного предложения или абзаца). Однако такие составляющие киноязыка, как крупный план и панорама, органично вписываются в его литературный универсум и свободно чередуются в рамках отдельных фрагментов текста.

Особенно часто в «Улиссе» можно наблюдать монтаж «потока сознания» с внешним описанием. В качестве примера можно привести размышления Блума о незрячих людях в 8-м эпизоде: *The blind stripling tapped the curbstone and went on his way, drawing his cane back, feeling again. Mr Bloom walked behind the eyeless feet, a flatcut suit of herringbone tweed. Poor young fellow! How on earth did he know that van was there? Must have felt it. See things in their foreheads perhaps. Kind of sense of volume* [6, p. 231] 'Слепой нащупал палкой край тротуара и продолжил путь, заноса палку и постукивая ею перед собой. Мистер Блум следовал позади, за незрячими стопами и мешковатым твидовым костюмом в елочку. Бедный мальчик! Но каким же чудом он знал, что там этот фургон? Стало быть как-то чувствовал. Может у них какое-то зрение во лбу: как бы некоторое чувство объема' [7, с. 173]. Приведенная цитата – лишь небольшая часть этой зарисовки, однако достаточная, чтобы проиллюстрировать характерное для джойсовского текста отсутствие границ между внутренним монологом и описанием внешних событий. В данном случае мысли героя не выделены графически, автор не берет их в кавычки. Известно, что при создании романа Джойс пользовался заранее написанными заготовками, механически склеивая отдельные фрагменты воедино. Таким образом, «поток сознания» вплетается в описание действительности именно с помощью монтажа.

Но самым важным в романе является монтаж философских идей и реалий окружающего мира, так как Джойс закладывает в свой текст бесконечное количество смыслов. Автор сочетает умозрительное и чувственно осязаемое, эстетически значимое и обыденное, бытовое. Согласно У. Эко, «он хочет дать нам образ такого мира, где многообразные события (а в книге содержится сумма культурных аллюзий: Гомер, теософия, теология, антропология, герметизм, Ирландия, католическая литургия, Каббала, упоминания о схоластике, но также повседневные события, психические процессы, жесты, "восточные" иллюзии, связи по родству и по выбору, физиологические процессы, запахи и вкусы, шумы и явления) сталкиваются и складываются друг с другом, отсылают друг к другу и отталкивают друг от друга, словно при статическом распределении событий, происходящих внутри атома, позволяя читателю наметить многообразные перспективы взгляда на это произведение-универсум» [9, с. 230–231].

Монтаж, ведущий прием киноязыка, оказал несомненное воздействие на литературу XX в. Однако, говоря о связи двух видов искусства, стоит упомянуть и обратное влияние. Так, одну из важнейших характеристик киноязыка – титры – можно рассматривать как литературный компонент в кинотексте. В романе Джойса можно увидеть подобие титров в 7-м эпизоде. «Эол» написан в стилистике газетных заметок; важная его характеристика – наличие емких заголовков, предваряющих краткие зарисовки происходящего в редакции газет «Фримен» и «Ивнинг телеграф». Эти заголовки функционально и графически напоминают промежуточные титры, широко используемые в эпоху немого кино для передачи содержания эпизодов, характеристики персонажей, времени действия, бесед героев и т. д. Кроме того, они визуальнo разбивают текст на отдельные эпизоды-сцены и указывают на место действия (*In the Heart of the Hibernian Metropolis* 'В сердце ирландской столицы'), события последних дней (*With Unfeigned Regret It Is We Announce the Dissolution of a Most Respectful Dublin Burgess* 'С глубоким пригорбием сообщаем о кончине высокочтимого гражданина Дублина'), рутину Леопольда (*We See the Canvasser at Work* 'Мы видим рекламного агента за работой'), передвижения героя (*Exit Bloom* 'Блум уходит'), *Return of Bloom* 'Возвращение Блума'), обострение конфликта между участниками происходящего (*Ominous – For Him!* 'Зловещий знак – для него'). Среди этих «титров» особенно выделяется подзаголовок ? ? ?, подчеркивающий атмосферу неопределенности. В кино тоже можно встретить примеры, когда эмоции героев передаются не обязательно словами, а знаками.

Еще одна важная характеристика кинопрозы, которую можно увидеть в «Улиссе», – свободное обхождение с хронотопом. С помощью монтажа в фильме чередуются разные временные и пространственные пласты; это же делает и Джойс в литературном тексте. Цель художника – показать один день из жизни дублинца Блума, расписать события буквально по часам, а также с помощью гиперлокализации детально изобразить элементы дублинской инфраструктуры. Однако повествование нельзя назвать абсолютно линейным. Автор использует ретроспективу, замедление времени, его герои будто существуют одновременно в прошлом и настоящем, в Дублине и за его пределами. Так, Блум сконцентрирован на сегодняшней измене Молли, но в его мысли постоянно врываются воспоминания о самоубийстве отца и смерти сына. Он очень наблюдателен, чутко улавливает происходящее в Ирландии, с другой стороны, его внутренний взор часто сосредоточен на Палестине. Джойс демонстрирует душевное состояние Леопольда через внутренний монолог и «поток сознания», наглядно выписывает преследующие героя образы близких и родных; итоговое изображение напоминает череду кадров из разных лет и мест.

Помимо визуальных образов, составляющих основу кино, в этом синтетическом виде искусства огромное значение имеет музыкальный компонент. Грамотно подобранная к видеоряду музыка помогает раскрыть эмоциональное состояние героев, передать нюансы царящей на экране атмосферы. Даже до появления звуковых фильмов киносеансы могли сопровождаться мелодиями, исполняемыми таперами. Джойс также включает музыкальные вставки, а в 17-м эпизоде есть графическая партитура баллады. В историческом разрезе параллели звукового характера между его романом и кинематографом носят скорее условный характер. Несмотря на то что первый публичный показ звукового кино состоялся в 1900 г., массовое производство звуковых полнометражных кинофильмов началось позже публикации «Улисса», в конце 1920-х гг. Автор вряд ли намеренно эксплуатировал кинематографический

прием, поэтому это скорее типологическое схождение. В жизни Джойса музыка имела огромное значение, а его вокальный талант некоторые друзья ценили больше литературного. Музыкальность – одна из ключевых характеристик «Улисса» в целом, а 11-й эпизод («Сирены») полностью подчинен ведущему приему – моделированию музыкальной формы с помощью вербальных средств. В этой и других частях романа герои исполняют музыкальные произведения. Вокальные партии Молли Блум, дурашливые песенки Быка Маллигана, ария Саймона Дедала и прочие музыкальные вставки в тексте «Улисса» подобны звуковой дорожке, сопровождающей фильм. Особенно это заметно в «Сиренах»: в центре внимания – мысли Блума, его неловкие движения и действия, а пение Саймона Дедала и других героев выступает в роли фона.

Таким образом, выявленные в художественном универсуме «Улисса» элементы киноэстетики затрагивают в большей степени внешнюю сторону описываемых событий. Их концентрация в произведении очень высокая, что делает возможными последующие экранизации романа. В таком случае фокус внимания постановщиков будет неизбежно смещен на сюжет, портреты персонажей, интерьеры, урбанистический пейзаж. Внутреннее состояние героев, безусловно, можно будет передать разными способами (мимика, жесты, рассказ), порой компенсаторными из-за отсутствия в кино тех или иных художественных средств (например, «озвучивание» мыслей героя титрами или закадровым голосом вместо внутреннего монолога). Сам же роман Джойса напоминает *Gesamtkunstwerk*, синтетическое художественное произведение. Даже если автор не стремился создать кинематографичный текст, «Улисс» – яркий литературный памятник эпохи активного взаимодействия разных видов искусства, открытый для интерпретаций не только в литературоведческом ракурсе.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Marcus L. The Tenth Muse: Writing about Cinema in the Modernist Period. New York, 2007.
2. Levin H. James Joyce: A Critical Introduction. Norfolk, 1960.
3. Burkall T. Joycean Frames: Film and the Fiction of James Joyce. New York ; London, 2001.
4. Ellmann R. James Joyce. New York, 1983.
5. Эйзенштейн С. М. Избранные статьи. М., 1956.
6. Joyce J. Ulysses. Glasgow, 1994.
7. Джойс Дж. Улисс / пер. В. А. Хинкиса, С. С. Хоружего. СПб., 2000.
8. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.
9. Эко У. Поэтики Джойса / пер. А. Ковалю. СПб., 2003.

Поступила в редакцию 12.12.2014.

Наталья Владимировна Ламеко – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы филологического факультета БГУ.

УДК 821.152.1.09(092)+821.111(417).09(092)

Н. Б. МЕЧКОВСКАЯ

ЗАЧЕМ ЛИТЕРАТУРОВЕДУ НУЖНЫ КИНОТЕРМИНЫ? (О статье Н. В. Ламеко «Элементы киноэстетики в романе Джеймса Джойса “Улисс”»)

Статья Н. В. Ламеко о поэтике «Улисса» – это еще одно наглядное свидетельство не только того, что «из всех искусств для нас важнейшим является кино» (как говаривал забываемый политик), но и того, что кинокритика более популярна и влиятельна, чем литературоведение. Десяток самых частых кинотерминов лучше известны в народе, чем десяток школьных терминов по теории литературы (допустим, названия жанров или элементов сюжета). Вот и литературовед пишет о романе Джойса в терминах киноведения, не находя литературоведческих. Автору так легче, удобнее, интереснее анализировать текст Джойса. Думаю, что и лекцию, где кинотермины вытеснили термины литературоведения, студенты воспримут лучше. Язык кинокритики ближе и доходчивее, чем язык теории литературы. Как и искусство, кино легче и глубже проникает в сознание (в кору и особенно в подкорку), чем искусство слова. Так и термины.

Есть ситуации, когда терминов литературоведения явно не хватает, их нет, и поэтому не обойтись без заимствования кинотерминов. Например, в кино есть четыре базовых термина для различения четырех планов изображения (в зависимости от расстояния между камерой и объектом) и крупности изображения: «общий план», «средний», «крупный» и «деталь». Слово «деталь» – общее для всей эстетики, а первые три, когда их использует литературовед, – это, конечно, заимствования из языка кинокритики.

Н. В. Ламеко, привлекая для анализа романа Джойса «Улисс» два из названных и некоторые другие кинотермины (впрочем, совсем немногочисленные), стремится доказать, что Джойс в своем художественном письме испытывает влияние языка кино. Вот этот тезис вызывает несогласие по ряду оснований.

Говорит о том, что [цитирую статью Н. В. Ламеко] *При создании городского пейзажа Джойс использует один из ведущих кинематографических приемов – монтаж* (с. 19), что *Помимо панорамы, в романе «Улисс» Джойс часто использует такой кинематографический прием, как крупный план* (с. 20),