

РАССКАЗ „ЖЕНА” А.П. ЧЕХОВА И ФИЛЬМ „ЗИМНЯЯ СПЯЧКА” НУРИ БИЛЬГЕ ДЖЕЙЛАНА: ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРСЕМИОТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА

Наталия Няголова
Болгария, Велико Тырново
nniagolova@abv.bg

Аннотация. В статье рассматриваются механизмы интерсемиотического перевода текста рассказа „Жена” А. П. Чехова в фильме „Зимняя спячка” (2014) турецкого режиссера Нури Бильге Джейлана – семиотические несоответствия, визуально-семантические трансформации, границы цитации чеховского текста в картине.

Ключевые слова: экранизация; интерпретация; перевод; семиотика; визуальность.

A.P. CHEKHOV'S SHORT STORY "WOMAN" AND NURI BILGE CEYLAN'S "WINTER SLEEP": PROBLEMS OF INTERSEMIOTIC TRANSLATION

Natalia Nyagolova
Bulgaria, Veliko Turnovo
nniagolova@abv.bg

Abstract. The article examines the mechanisms of the intersemiotic translation of the text of A. P. Chekhov's short story "Woman" into the film "Winter Sleep" (2014) by a Turkish director Nouri Bilge Ceylan – semiotic discrepancies, visual-semantic transformations, and boundaries of quoting Chekhov's text in the cinematic text.

Keywords: adaptation, interpretation, translation, semiotics, visuality

Насколько кинопереложение литературного произведения можно рассматривать в категориях теории перевода, остается вопросом дискуссионным. Вслед за Р. Якобсоном, который создает термин «интерсемиотический перевод», данная концепция рассматривалась в работах представителей структурно-семиотической школы. И Ю.М. Лотман [Прим. 1], и Умберто Эко [Прим. 2], и Пеэтер Тороп [Прим. 3] писали о модели перевода, в котором задействованы литературный текст и его экранизация. Несмотря на некоторые терминологические различия (трансмутация у Эко, экстратекстовый перевод у Торопа), эта группа исследователей признает возможность трансформации письменного текста в изобразительный.

Противником теории интерсемиотического перевода является О. Аронсон. В статье «Экранизация – перевод и опыт» исследователь замечает: «Обычно разговор ведется о переводе литературного языка на язык визуальных образов. Однако у такого подхода есть некоторые

неявные предпосылки, которые крайне ограничивают возможности осмысления феномена экранизации» [Аронсон 2002: 128] Главное возражение Аронсона связано с тем, что данный подход отдает преимущество литературному тексту, который воспринимается как оригинал. Против применения теории перевода к экранизациям литературных произведений выступают и представители более молодого поколения исследователей. В диссертации «Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств» С.М. Арутюнян, утверждает, что «в силу принципиального различия языка (кода) кино и языка литературы говорить о каком-либо переводе литературного произведения с естественного языка на язык кино в процессе экранизации представляется некорректным» [Арутюнян 2003: 8]

Материал, избранный нами для иллюстрации некоторых теоретических положений – фильм «Зимняя спячка» турецкого режиссера Нури Бильге Джейлана, дает основания для применения теории перевода. Сопоставление кинотекста с его литературным источником возможно прежде всего потому, что трансформации, происходящие с вербальным текстом, подчиняются схеме, предложенной Умберто Эко: «трансмутация добавляет сигнификаты или наделяет значительностью те коннотации, которые исходно ею не обладали» [Эко 2006: 390]. Любой процесс данного типа для Эко является интерпретацией литературного текста.

На рубеже XX–XXI вв. турецкий кинематограф осуществляет прорыв на экранах мира. Среди режиссеров-экспериментаторов новой генерации особое место занимает Нури Бильге Джейлан.

Режиссер приходит в кинематограф через фотографию, и его фильмы несут отпечаток эпохи «иконического поворота», когда в интерпретацию включаются эмблемы, аллегории, экфрасисы [Грякалова 2010: 5]

Один из исследователей фильмов режиссера, Магдалена Барчак, отмечает, что его персонажи в личностном плане всегда находятся на распутье и их главная поведенческая установка – поиски и конструирование идентитета [Bartchak 2010: 93]. Художественный мир Джейлана строится на прочной цепи культурологических и психологических оппозиций. Герои его картин – интеллигенты, которые переживают свою раздвоенность между ценностями Запада и Востока, между традицией и современностью. Их эрудиция тяготеет к гуманистическому укладу западной цивилизации, а темперамент и происхождение выдают в них людей Востока. Но этим культурологические контрасты в творчестве Джейлана не исчерпываются. В его фильмах появляется тип «восточного европейца», который хорошо образован, наделен способностью к рефлексии, разрываем противоречиями. Он пытается найти свое счастье, обрести внутреннюю свободу. Но, несмотря на все интеллектуальные и биографические различия, каждый из персонажей режиссера неотделим от своей балканской идентичности: он житель Балканского

полуострова, а значит, существует между двумя континентами, на стыке культур, в хаосе современности и в колыбели истории. Джейлан прекрасно осознает эту полиморфность своего героя – он сам турок, отлично говорит по-французски и живет в одном из самых многонациональных городов мира – Стамбуле.

Режиссер неоднократно декларирует свое пристрастие к русской классике и в первую очередь – к художественному наследию А.П. Чехова [Эндрю 2009]. В интервью журналу «Искусство кино» режиссер называет чеховскую прозу одним из основных источников сюжетов и атмосферы своего фильма [Торопыгина 2014]. Джейлан признает, что многие связи с чеховским текстом появляются у него не намеренно, а интуитивно, как результат непрерывного чтения произведений русского писателя.

В фильме «Зимняя спячка» (2014) режиссер обращается к тексту чеховского рассказа „Жена” (1892). Для кинематографической концепции режиссера важны два момента:

- включение точных цитатных сегментов из литературного источника в кинотекст;
- свободное обращение с хронотопом чеховского рассказа.

В плане интерсемиотической проблематики в первую очередь надо остановиться на асимметрии между визуальным и вербальным рядами в данном фильме и в творчестве Нури Бильге Джейлана в целом. Восточное мировоззрение режиссера сопровождается яркой визуальностью. Это созерцательное, детальное, неспешное освоение мизансцен камерой, в котором видна продуманность композиции любого эпизода. Эта асимметрия достигается включением в кинотекст цитат из чеховского рассказа, создающих активный интертекстуальный слой. Складывается впечатление, что Чехову режиссер оставил построение вербального ряда, а сам занялся визуализацией. В других фильмах Джейлана диалоги часто оказываются иллюстрациями к хорошо структурированному визуальному ряду. Слово не может исчерпать ту глубину и емкость, которыми наделены визуальные решения. Иллюстративность слова у Джейлана отражает не только немногословность культуры Востока, но и современный кризис коммуникации, дискредитацию речи. Джейлана интересуют «тихие трагедии» интеллигентов, которые не раскрываются вербально, как раз наоборот – они почеховски спрятаны за молчанием, бесконечными пустыми разговорами, чужими фразами. Визуальный план наделен максимальной репрезентативностью: экзотические пейзажи, безлюдные или заполненные одинокими фигурками людей, становятся ментальными картами метаний современника в начале XXI века. Для абсолютизации индивидуальности режиссер выбирает маргинальные пространства деревни, маленького городка, морского побережья, природные массивы Малой Азии, мрачные улочки и душные квартиры на окраинах Стамбула.

Это образы жизненного тупика, безысходности, комплексов, травм, отчуждения. Но это и пейзаж балканского мироощущения, в котором органически сочетаются феномены разного происхождения: природа, история и мифология места. Открытие Джейлана заключается в том, что он изображает героев как героев своей земли, причины современных драм он ищет в круговороте бытия на этих территориях. Частная история современного героя превращается в непрерывную драму жизни.

Бывший актер Айдын (Халук Бильгинер), его разведенная сестра Некла (Демет Акбар) и его молодая жена Нихаль (Мелиса Сёзен) живут в маленькой гостинице «Отелло» в Каппадокии и пытаются в нескончаемых спорах оправдать собственное бездействие, выбирая себе в союзники некую Идею – благотворительность, непротивление злу, создание фундаментальной «Истории турецкого театра». В «Зимней спячке» режиссер трансформирует контекст чеховского рассказа «Жена», связанный с голодающими крестьянами, и заменяет его отдельной сюжетной линией утраты дома Исмаила (Неджат Ишлер) и его семьи, унижения его брата имама и драмы маленького племянника, мстящего за непонимание Айдына. Этот социальный сюжет обоснованно покидает чеховскую стилистику и решается в духе поэтики Достоевского – трагедийно, экзальтированно, в визуальной гамме передвижничества, вплоть до использования узнаваемой ситуации из «Идиота» с горящими деньгами в камине.

Отдельного комментария заслуживает смена заглавия. Заглавие рассказа «Жена», на наш взгляд, отражает специфическую гендерную модель чеховского мира. В ней ранимые, чувствительные и нерешительные мужчины сталкиваются с эксцентрическими, активными, деятельными героинями, которые переворачивают их жизнь или оставляют болезненные воспоминания. Субъектом действия в фильме Джейлана является Айдын, он сознает превосходство своего опыта и социального положения и свой страх одиночества на фоне отчуждения между ним и его супругой. Финал фильма сильно отличается от финала рассказа, герой возвращается к жене, повторяя слова Павла Андреевича из чеховского рассказа: «...я не уехал. Я с ума сошел, постарел, болен, стал другим человеком, а тот новый человек, который во мне со вчерашнего дня, не пускает меня уехать...» (С. VII, 498] Но это не монолог побежденного, раскаявшегося мужчины. Это страстное объяснение любовника и супруга, который принимает неизбежность своих чувств. И не случайно, в отличие от чеховского рассказа, этот монолог не произносится героем в разговоре с женой, а дан как закадровый текст, пока персонажи смотрят друг на друга через стекло. Нихаль не может разрушить весь строй мужской жизни, и происходит это не только потому, что речь идет о маскулинной мусульманской культуре. «Зимняя спячка» в фильме Джейлана – это не только модель супружеских obsessions и катастроф, но и мифологическая война мужчины и женщины, и роковое слияние с атмосферой места, с пространством личност-

ной идентичности. Достижение этого состояния проходит через боль и потери для всех персонажей фильма.

Джейлан использует иллюстрацию Ильи Глазунова «У проруби» к повести Достоевского «Неточка Незванова» как заставку для постера фильма: режиссер изменяет природный фон иллюстрации (это уже не панорама Петербурга, а скалистые окрестности гостиницы в Каппадокии) и персонажи (вместо героев повести Достоевского, мы видим «у проруби» главных героев фильма Айдын и Нихаль). Прорубь – образ достижения и принятия истины, познание потрясений и несуразности общения с «Другим».

Заглавие фильма предполагает небольшой комментарий в плане коннотативных изменений. Весь сюжет произведения Чехова развивается зимой, и этот зимний фон для чеховского повествования аккумулирует смысл неизменности, монотонности, бездействия и скуки. Действие фильма Джейлана тоже развивается зимой, и картина получает название, которое вроде бы резюмирует сюжет чеховского рассказа. Но зима для героев Джейлана имеет другие коннотации.

Для мягкого климата Турции холод, мокрый снег, слякоть воспринимаются почти как неизбежный природный катаклизм в это время года. И не зря самые драматические моменты в картинах Джейлана происходят именно под пеленой таких напряженных, снежных зим – достаточно вспомнить пронзительный финал «Времен года», где под обильным снегопадом супруги Бахар и Иса чувствуют себя необратимо потерянными.

Зима в «Зимней спячке» – это не сезон скуки и бездействия, а скорее «зима тревоги нашей», зима мимолетного бунта героев картины. Они подводят итоги, осознают свое отчуждение, нереализованность, разрушение коммуникации между собой и миром. И темная турецкая зима становится подтверждением того, что с бытием, с обществом, с мирозданием что-то не в порядке, что гармонии и спасения от грядущей катастрофы нет.

В плане отношения «исходный текст – экранизация», смена заглавия восходит к тому, что М. Ямпольский называет «вытеснение первоисточника», при котором режиссер «играет с первоисточником в своеобразные прятки, то предъявляя его, то скрывая» [Ямпольский 1993: 97–98] Чеховский интертекст в картине «прошит» интертекстуальными вставками из произведений Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского (тема непротивления злу, образ гордой красавицы с «уязвленным сердцем», мотив страдающего ребенка). Таким образом, дискредитируется доминация чеховского рассказа в картине.

Пересемантизации у Джейлана подчинена чеховская оппозиция «столица – провинция». В фильме провинция приобретает мифологические черты. Это не просто периферия социальной и культурной жизни, это пространство, в котором герои возвращаются к своим корням, к прошлому, к своим воспоминаниям. А пейзаж Каппадокии не просто

экзотический, он создает эффект «инопланетности» со своими вулканическими скалами – убежищами первых христиан. Каппадокия – это сердце Турции, чья территория содержит разные исторические и культурные слои – византийские, римские, армянские, исламские...

Именно на этой древней земле расположен маленький отель главного героя, который превращается для него в келью и логово. Этот мрачный, сырой дом-приют – вовсе не эмблема турецкой глубинки, а место добровольного отдаления, своеобразный угол, из которого герой Джейлана созерцает мир вдумчиво и грустно, как может созерцать человек Востока. Если у Чехова оппозиция «столица – провинция» имеет значения «центр – периферия», «мечта – обыденность», то у Джейлана она приобретает темпоральную семантику, обозначая отношения «прошлое/настоящее» или «молодость/старость».

В своем кабинете Айдын, самолюбивый, но не очень успешный бывший актер, пишет труд своей жизни – «Историю турецкого театра». На стене висит афиша спектакля «Seagull». Английское название «Чайки» не только указывает на актерское прошлое персонажа, но и обозначает его жизненный сценарий, «сюжет для повести, которая должна называться “Человек, который хотел”» (С. XIII, 48).

К чему ведет кинематографическая стратегия Джейлана и каким образом в нее вписывается чеховский текст? Режиссер превращает сюжет чеховского рассказа в социально-психологическую драму идентитета. Герои Джейлана разговаривают репликами из чеховской прозы среди побелевших пространств Каппадокии, и этим на уровне диалога выявляется их несамостоятельность, несостоятельность, инфантильность. Режиссер сам блокирует процесс интерсемиотического перевода, пользуясь только цитатами из чеховского рассказа, но не визуализируя его сигнификационный потенциал.

З.С. Паперный отмечает, что почти у каждого чеховского «героя не только своя драма, трагедия, но и свой творческий сюжет, замысел, который он предполагает или предлагает реализовать» [Паперный 1982: 51–52] В поисках идентитета, собственной позиции и творческого пространства Джейлан заставляет своих героев найти себя в историях героев Чехова, таким образом выявляя потерянность человека в начале XXI века, его экзистенциальное одиночество и идейную беспомощность, заполняемые литературными сюжетами и чужим словом.

Примечания

- [1] „Но если мы будем экранизировать Онегина, то придется дать ему все эти и многие другие признаки. То есть, дать то, чего у Пушкина в романе нет, перевести письменный текст в зрительное изображение.” [Лотман 1994: 433]
- [2] „...Ни форма, ни субстанция словесного выражения не могут один в один «наложиться» на другую материю.” [Эко 2006: 390]
- [3] П. Тороп считает, что в процессе экранизации литературный текст разлагается на части и „выводится из свойственного ему вербального состояния” [Тороп 1995: 164]

Литература

- Аронсон О. Экранизация – перевод и опыт // Синий диван. №3. 2002. С. 128 – 140.
- Арутюнян С. М. Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств: Автореф. дис. канд. филос.наук. Москва, 2003.
- Грякалова Н. Ю. Визуальный образ и смысл: заметки о чеховских экфрасисах // Русская литература. 2010. № 2. С. 3–14.
- Лотман Ю. М. О природе искусства // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. Москва, 1994. С. 432 – 437.
- Паперный З. С. „Вопреки всем правилам...”: Пьесы и водевилы А. П. Чехова. Москва, 1982.
- Тороп П. Тотальный перевод. Тарту, 1995.
- Торопыгина М. Нури Бильге Джейлан: „Я опираюсь на интуицию” // Искусство кино, 7 июля 2014, <http://www.kinoart.ru/archive/2014/07/nuri-bilge-dzheylan-ya-opirayus-na-intuitsiyu> (Дата обращения 03. 10. 2018)
- Чехов А.П. Жена // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1974–1982. Т. 7. [Рассказы. Повести], 1888–1891. М.: Наука, 1977. С. 456–499.
- Чехов А.П. Чайка: Комедия в четырех действиях // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1974–1982. Т. 13. Пьесы. 1895–1904. — М.: Наука, 1978. — С. 3–60.
- Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе. Санкт-Петербург: Simposium. 2006. — 574 с.
- Эндрю Дж. Нури Бильге Джейлан: Мне очень тяжело смотреть свои старые фильмы // Сinemатека, 28 мая 2009, www.cinematheque.ru/post/140650/print/ (Дата обращения 17. 11. 2018 г)
- Ямпольский М. Память Тиресия. Москва: РИК „Культура”. 1993. — 464 с.
- Bartzak M. Obrazy i języki melancholii w nowym kinie tureckim // Nowe kino Turcji, Topolski, Kraków – Warszawa, 2010, С. 93 – 114.

Няголова Наталия Димитрова — Великотърновский университет имени Святых Кирилла и Мефодия; PhD, доцент кафедры русистики

Nyagolova Natalia St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Tarnovo; PhD, Associate Professor of Department of Russian Language

Contact details / Dane kontaktowe:

5003, Veliko Tarnovo, 2 Teodosij Tarnovski.
Тел.: 8 (985) 755 39 20; e-mail: nnyagolova@abv.bg
5003, Велико Търново, ул. Теодосия Търновского, 2.
Тел.: 8 (985) 755 39 20; e-mail: nnyagolova@abv.bg