

ДЖУМАЙЛО Ольга Анатольевна / Olga DZHUMAILO

| Феномен постмодернистской исповедальности |

ДЖУМАЙЛО Ольга Анатольевна / Olga DZHUMAILO

Россия, Ростов-на-Дону.
Южный федеральный университет, факультет филологии и журналистики,
кафедра теории и истории мировой литературы.
Доцент, кандидат филологических наук.

Russia, Rostov-on-Don.
Southern Federal University. Department of World Literature and Criticism
PhD in Philology, Assistant Professor

dzum2@yandex.ru

ФЕНОМЕН ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ИСПОВЕДАЛЬНОСТИ В ФИЛЬМЕ МАЙКЛА УИНТЕРБОТТОМА «ТРИСТРАМ ШЕНДИ: ИСТОРИЯ ПЕТУШКА И БЫЧКА» (2005)

В предлагаемой статье фильм Майкла Уинтерботтома «Тристрам Шенди: история петушка и бычка» (2005) выступает материалом для рассмотрения поэтики художественных средств кинематографа, создающих феномен постмодернистской исповедальности. Ранний образец использования искусных стратегий «исповеди с лазеркой», характерных для литературы последующих веков, роман Лоренса Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1767) — специфический случай пародийной исповедальной саморефлексии. Аналитические рамки нарративных, визуальных и культурных исследований используются при анализе фильма Уинтерботтома. Идея драматизации исповедальности проявляется себя на нескольких уровнях композиции фильма. Основной фокус внимания Уинтерботтома — герои, исполняющие роли профессиональных актеров. Способ выражения их профессиональных и личных проблем заставляет задуматься над вопросами кризиса постмодернистской идентичности, конструирования «я» и пр. Особое внимание уделяется конструкции «фильм в фильме» и средствам визуальной эстетизации представления, таким как мотив актерской игры, двойничество персонажей, композиционные структуры *mise-en-abyme*, визуализация персональной памяти и снов. Глубокое сомнение в возможности исповеди открывает условность словесной «правды», которая противостоит болезненному опыту жизни, сопротивляющемуся вербальному конструированию. Поэтика визуальных средств в фильме представляет эту идею как еще более амбивалентную.

Ключевые слова: *постмодернистская исповедальная драматизация, саморефлективные стратегии, репрезентация травматического опыта, ненадежный рассказчик, Лоренс Стерн, Майкл Уинтерботтом, «Тристрам Шенди».*

Postmodern Confession in Michael Winterbottom's *Tristram Shandy: A Cock and Bull Story* (2005)

In the proposed article, I examine Michael Winterbottom's *Tristram Shandy: A Cock and Bull Story* (2005), as a means of considering how postmodern confession reveals itself through the film media. As an early example of the strategies of evasion and self-conscious artfulness found in later confessional writing, Lawrence Sterne's *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1767) is a peculiar case of mock confessional performance. The film is structured in relation to a set of narrative, visual, and cultural frames. The idea of performance manifests itself in different layers of the film's construction: the main focus of M. Winterbottom's film is on the professional 'performers'—actors, their professional and personal self-exploration, suggesting close ties with the postmodern identity crisis, semiosis, and other aspects. Special attention is paid to the foregrounding of the film-making process and a set of means aimed at the specific visual aestheticization of self-exploration, such as the role-playing motif, doppelgänger characters, *mise-en-abyme*, and similar structures, including memory and dream visualization. A profound skepticism about the language of truthfulness gives way to the idea of a constructed confession, which is opposed to an acute and painful experience that fails to find an adequate verbal form. The film's visual devices make this idea even more ambivalent.

Key words: *postmodern confessional performance, self-conscious strategies, representation of traumatic experience, unreliable narrator, Laurence Sterne, Michael Winterbottom, Tristram Shandy*

«...Трудно писать о себе, себя не обманешь.
Отчего же. Люди обманывают себя постоянно»
«Тристрам Шенди: История Петушка и бычка»

Роман «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» (1767) Лоренса Стерна — один из ранних образцов саморефлективного со-

мнения в возможности романа-исповеди. Восхитившая Джойса и Вульф виртуозная нарративная пластика романа составляет его онтологический фундамент. На протяжении всего двадцатого века внимание исследователей привлекала специфика стернианской художественной системы, феномен конструирования «я» и «мира» вербальными средствами, известные



ДЖУМАЙЛО Ольга Анатольевна / Olga DZHUMAILO

| Феномен постмодернистской исповедальности |

«причуды» и «неудачи» нарративного проекта рассказчика¹. Из возможных подходов к феномену «Тристрама Шенди» — представление романной исповеди как проблемного поля с точки зрения надежности повествования, а также использования особого набора средств создания «эффекта исповедальности»².

Исповедальное «я» становится дискуссионным вопросом и для постмодернистских исследований, как известно, неоднозначно трактующих и субъект, и язык, его конструирующий³. В этом отношении особый интерес вызывает фильм Майкла Уинтерботтома «Тристрам Шенди: История Петушка и бычка» (2005). Акцент на актерской игре, эстетизации опыта, превращении реальности в спектакль сообщают фильму Уинтерботтома характер оригинального художественного текста, реинтерпретирующего знаменитый шедевр Стерна в постмодернистском ключе.

Наше внимание сосредоточено на нескольких вопросах:

- Какими средствами создается, и к каким эффектам приводит драматизация ненадежности? Иными словами, как трансформируется в зримый спектакль нарративная ситуация, в литературном тексте связываемая с «ненадежным рассказчиком»?
- Как показан травматический исповедальный опыт, и как проблематизируется его репрезентация в фильме?
- Каким образом постмодернистские стратегии *mise-en-abyme* входят в реляции с проблемой исповедального самообнажения рассказчика?
- Насколько возможно трактовать двойничество персонажей в фильме с точки зрения постмодернистского кризиса идентичности?
- И, наконец, какие философско-психологические открытия исповедального «я» дает характерная проблематизация композиционных рамок текста и избегание его завершенности?

Драматизация ненадежности

С присущим ему английским остроумием Д. Лодж в своей работе «Искусство прозы» («The Art of Fiction») заметил: «Даже самый ненадежный рассказчик не может быть стопроцентно ненадежным. Если все, что он говорит, чистая ложь, это только лишний раз доказывает нам то, что мы и так знали, а именно, роман — это вымысел. Мы должны найти возможность различить правдивое и живое в воображаемой реальности романа, так же как мы делаем это в реальной жизни. Иначе роман утратит интригу»⁴.

Вместе с тем очевидно, что интрига романа с надежным рассказчиком в большей степени связана с развитием внешней (фабульной) событийности, в то время как интрига романа, в котором реализован прием ненадежного рассказчика, принципиально иная.

В ставшей классической работе «Риторика прозы» У. Бут ввел понятие ненадежного повествователя, сделав важный смысловой акцент: не событийная канва, а «сам говорящий» предстает как объект иронии⁵. Определение, данное Бутом, развивалось и корректировалось в целом ряде работ (в том числе киноведческих)⁶, в которых ученые разрабатывали типологии ненадежного повествования. Среди частотных типажей — шут, сумасшедший, актер. И Тристрам Шенди в романе Стерна, и главные герои фильма Уинтерботтома, являющиеся профессиональными комическими актерами, во многом соответствуют этим типажам.

Заметим, ненадежность повествования имеет и ряд текстовых эффектов. А. Нюннинг⁷ на настоящий момент представил наиболее полную их таксономию. Среди выделенных маркеров: несоответствие между фактическим отчетом о событиях и их интерпретацией повествователем; полиперспективная организация в композиции сюжета с серьезными расхождениями трактовок одних и тех же событий; большое количество высказываний, относящихся к собственной персоне, а также другие языковые маркеры экспрессивности и субъективности; значительное количество обращений к читателю и сознательное стремление вызвать его сочувствие; открытые саморефлексивные размышления о степени доверия повествователю; признанная самим повествователем неспособность говорить правду; паратекстуальные маркеры, такие как заглавие, подзаголовки, предисловия.

Все эти маркеры ненадежности драматизируются, то есть представляются как саморефлексивный *performace*, в фильме Уинтерботтома.

Так, знаменитый принцип ассоциаций идей Локка, на игре которыми во многом строится роман Стерна, в фильме приобретает весьма любопытные топографические черты. К примеру, рассказ дяди Тоби об осаде Намюра сопровождается показом карты, в буквальном смысле слова становящейся театром военных действий: на глазах у зрителей, будто наблюдающих осаду с высоты пролетающего самолета, отдельные фрагменты этой карты-театра оказываются под нешуточным обстрелом. Обратим внимание не столько на точность передачи локковской идеи эмпирического характера ассоциаций (перед нами визуализация реального опыта Тоби), сколько на остроумное обыгрывание нарративных «швов». Уинтерботтома, как и Стерна, интересует не то, как монтируются в человеческом сознании фрагменты прошлого и настоящего — для этого довольно было бы простого монтажного стыка эпизодов, сходных в миметическом исполнении. В фокусе внимания *граница рассказа и опыта*, их де- и реконструкция.

⁵ Booth W. The Rhetoric of Fiction. Chicago, 1961. P. 304.

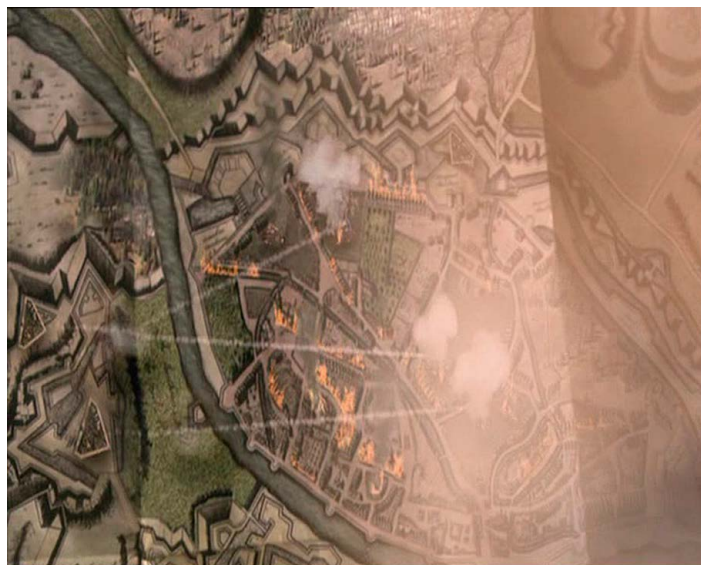
⁶ См. к примеру: Chatman S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca, 1978; Cohn D. Discordant Narration // Style 34 (2000). Pp. 307–16; Olson G. Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators // Narrative 11 (2003). Pp. 93–109; Rimmon-Kenan S. Narrative Fiction. Contemporary Poetics. L., 1986; Yacobi T. Package Deals in Fictional Narrative: The Case of the Narrator's Unreliability // Narrative 9 (2001). Pp. 223–229; Zerweck B. Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction // Style 35 (2001). Pp. 151–178.

⁷ Nünning, A. Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis ungläubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Associate eds. Carola Suhrkamp and Bruno Zerweck. Trier, 1998. P. 27–28.



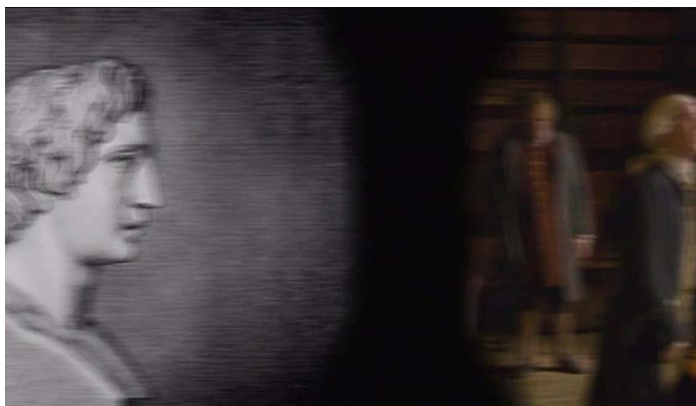
ДЖУМАЙЛО Ольга Анатольевна / Olga DZHUMAILO

| Феномен постмодернистской исповедальности |



Илл. 1. Визуальные конструкции: осада Намюра.

Подобным образом в эпизоде, отсылающем к известной зачленности отца Тристрама на длине носа, перед зрителем последовательно возникают страницы книг с изображениями Цезаря, Данте, Пифагора, Ньютона и Александра Великого. Однако затем внимание рассказчика Уинтерботтома привлекает сдвиг в самой «оптике рассказа»: в застывшем кадре монтируется книжное изображение очередного великого носа и сцена обсуждения Уолтером, Тоби и Слопом предполагаемого великого будущего Тристрама. Комическая интерпретация ассоциаций теперь уже так называемых сложных идей по Локку связана с фактом отсутствующего носа еще не рожденного Тристрама — так, оказывается, что пока нечего ассоциировать. Визуальное решение Уинтерботтома оригинально: стоп-кадр позволяет оценить нос Александра Великого и сцену разговора о носе.



Илл. 2. Монтажный стык в стоп-кадре: нос и разговор о носе.

Однако наиболее эффектной сценой, связанной с комической саморефлексией кинотекста, стала интерпретация хрестоматийного эпизода книги с опорой на уже упомянутый принцип ассоциаций Локка. При этом аналитическая рамка заведомо присутствует в размышлениях рассказчика Уинтерботтома. Популярной в XVIII веке теории Локка он подбирает не менее

известный в XX-ом интеллектуальный «аналог» — теорию Павлова об условных рефлексах. Так все злоключения Тристрама восходят к сюжету его зачатия. У матери Тристрама сформировалась прочная ассоциация (выработался условный рефлекс) между последовательностью из двух поступков — заводом настенных часов ее мужем и исполнением им супружеских обязанностей. Забыв однажды завести часы, отец Тристрама не только не вызывает ответных реакций у супруги, но оказывается прерван неуместным вопросом о том, не запомнил ли он о часах. Острый комизм ситуации и в откровенно плотском контексте, и в пафосе предписываемого событию трагизма и, конечно, в самом факте его интеллектуального оформления.

Ситуация доводится до гротеска, когда в фильме возникают псевдодокументальные кадры черно-белой ленты, которая показывает выработку условных рефлексов у собаки при использовании метронома. Как известно, при проведении своих экспериментов Павлов использовал не только колокольчик, но и свистки, метроном, электрический разряд и даже визуальные раздражители. Выбор режиссером метронома, однако, показателен — он ассоциируется с часами и таким образом создает визуальное подкрепление ситуационному эротическому каламбуру, словесно представленному весьма наукообразно — «выделение слюны».



Илл. 3. «Собака Павлова» и метроном.

Но, по-видимому, Уинтерботтом идет еще дальше — подобно Стерну, демонстрирующему сам механизм ассоциации идей в нарративе литературном, режиссер использует полиэкранный таким образом, что вызывает в памяти хрестоматийный учебный материал, предназначенный познакомить желающих с «эффектом Кулешова». Комическая саморефлексия здесь уже направлена на средства создания кинонарратива.

Уже в начальных титрах к фильму постулируется неумелость — разнотип шрифтов, странные кляксы, будто оставленные художником-недоучкой, соотносимы со звездочками, странными тире и прочими графическими вкраплениями в текст романа Стерна. По-видимому, неслучайно сценарист фильма Фрэнк Коттрел Бойс взял псевдоним, ведь подобная установка на несовершенство и ненадежность — часть игрового задания. Фильм искусно развивает эту идею, помещая ее в пространство современной культуры эпохи *postmodernity*, с ее пристальным интересом к идее условности, сделанности и заведомого несовершенства любой ментальной конструкции.

ДЖУМАЙЛО Ольга Анатольевна / Olga DZHUMAILO
| Феномен постмодернистской исповедальности |



Илл. 4. Использование полиэкрана и «эффект Кулешова».

Так, занятые воссозданием битвы при Намюре в саду Шенди-холла дядя Тоби и капрал Трим в начале фильма вызывают сентиментальную улыбку. Но их игра в реконструкцию исто-



Илл. 5. Тоби и Трим создают копию фортификаций Намюра.

рии неожиданно обретет иной смысл, когда в фильме появятся псевдореалистические эпизоды сражений, «документальность» которых будет нарушена вторжением гигантской руки «играющего» в войну Тоби, предлагающего свою «помощь» сражающимся. Данный эпизод сопоставим с вольным манипулированием фактами в рассказе о войне. Так в мимесис вторгается диегезис.



Илл. 6. Разрушение текстовых границ: рука Тоби в реалистическом воспроизведении битвы при Намюре.

Внимательный зритель увидит игрушечную пушку из домашнего театра военных действий Тоби вмонтированной в эпизод батальных сцен, претендующих на реалистичность. Подобных намеренных «нелепостей» много, и все они призваны указать на ненадежность киноповествования, неумелость, нарочитую ходульность предложенной «режиссером» конструкции. Именно этот эффект в сущности «тиражируется» в фильме: так финальный просмотр экранизации «Тристрама Шенди» членами съемочной группы вызывает реплику, которую можно отнести ко всему фильму: «Не могу поверить, что это и есть этот долбаный фильм!»

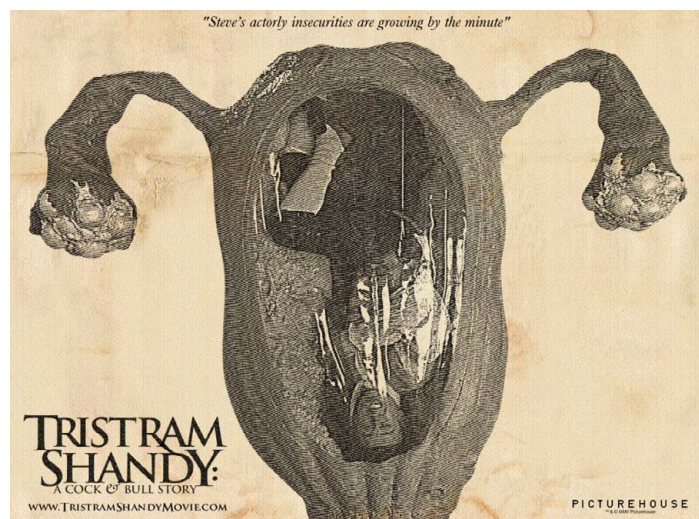


Илл. 7. Нарочитая нелепость: игрушечная пушка Тоби на первом плане претендующей на реализм батальной сцены.

Опыт и его репрезентация

Исповедальный травматический опыт показан как травматический в прямом смысле слова.

Прежде всего, это избранный режиссером в качестве магистрального сюжета книги Стерна сюжет о травме рождения рассказчика. На протяжении всего фильма актриса, играющая мать Тристрама, изображает мучительные схватки и роды. Трехдневные съемки показывают рождение младенца, нос которого оказывается сломанным в результате наложения щипцов доктора Слопа. Эти же щипцы поцарапали руки Тоби. Присутствие при родах жены (эпизод, внесенный по воле актера, исполняющего роль отца Тристрама), несомненно, «травмиру-



Илл. 8. Один из вариантов афиши к фильму Уинтерботтома.

ДЖУМАЙЛО Ольга Анатольевна / Olga DZHUMAILO

| Феномен постмодернистской исповедальности |

ет» Уолтера, подающего в обморок при появлении младенца. Уолтеру предстоит пережить еще две моральные травмы, связанные со своего рода интеллектуальными фиксациями этого джентльмена-философа: сломанный нос новорожденного разрушает надежды на великое будущее его сына, а имя Тристрам, по ошибке данное при крещении, «обрекает» его на несчастную жизнь.

Как травматический подается и опыт зачатия юного «гомункула», витальность которого была разрушена неуместным вопросом матери в самый ответственный момент. Одним из лейтмотивов книги Стерна становится крик пятилетнего Тристрама, последний раз раздающийся в девятом, заключительном, томе романа. Этот крик связан с травмой, постигшей мальчика во время падения оконной рамы, приведшей к болезненному обрезанию. Причем трагикомический эпизод сопровождается в фильме комментариями о том, что он снимался несколькими дублями. Подчеркивается недостаточность экспрессии в криках и конвульсиях маленьких актеров, с разной степенью талантливости изображающих боль Тристрама.

Этот лейтмотив как в романе так и в фильме имеет очевидные реляции с каламбурным лейтмотивным повтором «Где/Куда (Where) вас ранило?», обращенным к дяде Тоби, который спешит показать конкретное место в фортификациях Намюра. Перенесенное ранение в пах во время битвы при Намюре преподносится как травматическая фиксация: многие годы спустя дядя и капрал Трим создают копию фортификационных сооружений во дворе Шенди-Холла. Примечательна и комическая соотнесенность эпизода родов Элизабет и эпизода обсуждения фортификационных (!) сооружений Намюра дядей Тоби.

Своего рода «ранением в пах» можно считать и изображаемую в фильме сцену с горячими каштанами в брюках «Стивена Кугана».

Во всех случаях боль декларирует себя стонами (Элизабет), визгом (маленький Тристрам), посвистыванием (раненый Тоби), всхлипами («Стивен Куган»). Хорошо известная «нетранзитивность» травматического опыта, трудность его перевода на язык описания в фильме отчасти компенсируется его показом.

Как мы помним, в романе Стерна возникали целые абзацы, состоящие из графических знаков — тире и звездочек. Вынужденное или произвольное редуцирование описания табуируемых или не поддающихся вербальной репрезентации ситуаций до звездочек — и знак иронии над неумелостью рассказчика, и гениальное проникновение в неизбывное косноязычие перед лицом опыта.

Однако было бы наивным считать, что Уинтерботтом позволяет зрителю увидеть то, что невозможно описать словами. Режиссера интересует именно *оптика* показа травматических переживаний, который, также как и слово, искажает опыт. Неслучайно эпизоды показа боли снимаются несколькими дублями, неслучайна регулярная смена оптики в показе травмы от миметического задания к диегетическим конструкциям (к примеру, камера в кадре). И, конечно, неслучайно возникновение своего рода зашифрованных сюжетов с травматическим подтекстом. Так, в одном из эпизодов репетиций «Стивена Кугана» просят подготовиться к съемкам внутри бутафорской женской матки. По-видимому, данный эпизод



Илл. 13. Претензия на мимесис: один из дублей рожавшей Элизабет Шенди.



Илл. 14. «Диегетическая» позиция: роды Элизабет Шенди с полиперспективной «точки зрения» двух камер и Уолтера Шенди.

соотносится с комическими усилиями проникновения Тристрама-рассказчика в историю своего рождения. «Кугану», подвешенному вниз головой на специальных ремнях, напоминающих те, что используются в выступлениях цирковых артистов (театрализация опыта), неудобно его положение. Ему в прямом смысле слова тесно внутри гигантского резинового мешка. Переживаемый опыт пребывания в утробе доведен до комического гротеска именно в силу того, что претендует на максимальное визуальное подобие. Более того, актеру, уже в полной мере ощутившему свою беспомощность в предложенной сцене, напоминают, что для максимально реалистического эффекта сниматься он будет обнаженным, как и подобает еще не рожденным младенцам.

Но вот важный нюанс: в реальной матке нет целлофанового окошка. И рассказ Тристрама, и показ Уинтерботтота оказываются в равной степени условными и травмирующими, ибо беспомощность и несовершенство персонального существования вынесены на обозрение публики.

Возвращение этого «утробного мотива», сопряженного с физическим неудобством, далее в фильме будет связано с уточненным смыслом некогда рабочей сцены репетиций. В разгар съемок «Куган» начинает понимать, что фокус внимания все чаще сосредотачивается на его сопернике — «Робе Брайдене», исполняющем роль Тоби.

Два особо волнующих факта не дают покоя «Кугану» — удлинении эпизода осады Намюра и введение эпизода с вдовой



ДЖУМАЙЛО Ольга Анатольевна / Olga DZHUMAILO

| Феномен постмодернистской исповедальности |



Илл. 9. Сцена «репетиции» пребывания Тристрама в материнской утробе.

Водмен, на роль которой пригласили трансатлантическую звезду «Джиллиан Андерсон». Оба эпизода формируют представление о профессионализме «Райдена», несомненной мужественности его героя Тоби, способного вызвать в том числе и эротический интерес. Удачные съемки обоих эпизодов фиксируются присутствующими на съемках «журналистами». По-видимому, публичность съемочного процесса для «Стивена Кугана» в данном случае выступает аналогом «окошка в матке», позволяющего увидеть всю нелепость его собственной роли по контрасту с блестящей ролью актера-соперника. Герой в отчаянии восклицает: «А я еще не родился!».

Сон «Стивена Кугана», эффектно представленный в фильме, заостряет возможность фрейдистского прочтения эпизода. «Кугану» видится классический порядок парка Шенди-Холла, по-видимому, воплощающий идею красоты, посреди которого оказывается безобразная и сильно уменьшенная копия бутафорской матки, в которой актер находился во время репетиций. Сообразно ее размерам, герой катастрофически потерял в «масштабе». Так физическая беспомощность «Стивена Кугана», показанная ранее как образ во время репетиции, в онейрической логике читается как символ тотальной ничтожности героя.



Илл. 10. Эпизод сна «Стивена Кугана».

Профессиональная неуспешность здесь соседствует с мужскими фобиями. Вся съемочная команда смеется над прискорбным положением героя в утробе; еще не вышедшая из роли

вдовы-инспектора мужских достоинств «Джиллиан Андерсон» высказывается о размерах на сей раз совершенно обнаженного героя, испытывающего стыд и отвращение.



Илл. 11. Эпизод сна «Стивена Кугана»: обнаженность героя.

Мотив поломанного носа, важнейший знак несчастья Тристрама в романе Стерна, трансформируется в значимый мотив внешнего сюжета фильма Уинтерботтома. Крупный план «Стива Кугана», дающий внушительный профиль лица актера, который возник благодаря гримеру, в начале фильма указывает на театрализацию. Однако позже, переполняемый сомнениями в своей состоятельности, «Стив Куган» неоднократно рассматривает свой нос в зеркале и докучает подруге вопросами: «У меня нос главного или характерного героя?», «Ты бы родила от меня, если бы у меня и вправду был такой нос?» — заметим, что вновь вопросы о профессиональной и сексуальной состоятельности оказываются тесно сплетены друг с другом. Напомним, вопрос о несостоятельности «профессиональной» — неспособности напи-



Илл. 12. «У меня нос главного или характерного героя?»

сать связную автобиографию — лежит в основе повествования Стерна. К примеру, А. Тауэрс при анализе романа Стерна в качестве источников образа «неадекватного» рассказчика рассматривает целый комплекс причин — от подражания «Дон Кихоту» с его «неадекватным героем», до биографических фактов, указывающих на привычку комически подшучивать над собственными сексуальными проблемами автора «Тристрама Шенди»⁸.

⁸ Towers A. R. Sterne's Cock and Bull Story // ELH, Vol. 24, No. 1 (Mar., 1957). P. 12–29.



ДЖУМАЙЛО Ольга Анатольевна / Olga DZHUMAILO

| Феномен постмодернистской исповедальности |

Любопытное решение предлагается режиссером и в случае характерных для романа прямых обращений Тристрама к своим «читательницам». Практика, согласно историкам литературы весьма распространенная в английском романе XVIII века, имела под собой объективные основания — аудитория у романа, считающегося низким жанром, была преимущественно женской⁹. Но у Стерна эта тенденция принимает совершенно особые формы — рассказчик доверительно делится своими писательскими планами и фобиями со своими читательницами, обращаясь к ним более ста пятидесяти раз. Любимое имя нежного адресата Тристрама у Стерна — Дженни. Важно напомнить, что идеальная читательница — условный персонаж, который одновременно находится за пределами рассказываемого сюжета и буквально вписан в него, привлекает внимание к текстовым границам текста и его принципиальной условности.

В фильме Уинтерботтома на съемочной площадке, где снимается экранизация «Тристрама Шенди», фигурируют сразу две «Дженни». Они не участвуют в экранизации романа и являются персонажами сюжета другого уровня — истории, разворачивающейся во время съемок между актерами и всеми, кто так или иначе связан с ними или причастен к организации съемок. Первая «Дженни» — подруга «Кугана», приехавшая к нему на несколько дней с их маленьким ребенком. Другая



Илл. 15. «Стивен Куган» в костюме Тристрама Шенди и обе «Дженни» в одном кадре.

«Дженни» — молодая ассистент режиссера, испытывающая к «Кугану» симпатию и влечение. С ними обеими «Куган» делится своими актерскими сомнениями и личными фрустрациями, к обеим испытывает амбивалентное влечение, сопровождаемое страхом мужской несостоятельности. Роль актера «Стивена Кугана» здесь соответствует роли стерновского Тристрама — рассказчика, сомневающегося в своей писательской состоятельности и надеющегося на благосклонность «идеальной читательницы»¹⁰.

⁹ См. по этому поводу классический труд Watt I. *The Rise of the Novel*. London: The Hogarth Press, 1957.

¹⁰ В седьмой книге Тристрам жалуется на судьбу в связи с прискорбной неудачей в интимных отношениях с «дорогой Дженни», что, несомненно, обыгрывается в фильме Уинтерботтома. Кроме того, двойничество «Дженни» и их положение в сюжете иного метауровня, скорее связанным с надеждами и фрустрациями рассказчика-актера и его неоднозначной личной жизнью, дает повод вспомнить и о том,

Впрочем, и в фильме обеим «Дженни» уготована не только роль поверенных, но и роль идеальных читательниц. Лейтмотивом фильма становится упоминание о том, что члены съемочной группы плохо помнят содержание романа Стерна. Лишь приехавшая на съемки подруга «Кугана» проявляет осведомленность о содержании книги и подсказывает ему, в каком из томов многословного романа найти нужную сцену. Другая «Дженни», подобно страстным поклонницам романов эпохи Стерна, — истовый знаток современного кино. Время от времени она разражается критическими монологами о том или ином киношедевре и заслуживает иронической, в духе Стерна, реплики *cant of criticism*¹¹.

Mise-en-abyme

Фильм Уинтерботтома постоянно использует зеркала в качестве реквизита. Именно образ зеркала тематически связывает многочисленные сюжеты фильма с мимесисом (отражением, показом камеры) и диегезисом (оптикой, неизбежным искажением изображения) биографического опыта, истории или подлинного «я» актеров.

Однако выстраивая сложные метапрозаические стратегии, прибегая к модным структурам *ad infinitum*, *trompe-l'oeil*, «короткому замыканию» или *metalepisy*¹², постмодернисты обнажают не только самую конструктивную природу сознания, но и мучительные поиски «я». Неслучайно постмодернистский субъект назван Кр. Нэшем «нарциссическим», маниакально вопрошающим о своей идентичности и панически боящимся самообнаружения¹³.

Понятие *mise-en-abyme*, заимствованное литературоведами из искусствоведения и геральдики, оказалось особо востребованным в связи с постмодернистской саморефлексией.

Дадим определение, предложенное в работе Б. Макхейла «Сознание бездны: модели, учебники, карты»: «В строгом смысле, под *mise-en-abyme* следует понимать только такие произведения, которые, парадоксальным образом, содержат сами себя, такие как, скажем, «Дон Кихот» или «Фальшивомонетки». В более широком смысле слова эта категория может включать все виды аналогий и художественного параллелизма среди более или менее автономных частей текста (например, «рамочные» описания, вид из окна, и т. д.). Понятая таким образом, фигура *mise-en-abyme* сводится к общему принципу аналогии, в соответствии с чем любая часть текста может быть построена по принципу аналогии с чем-либо»¹⁴.

Очевидно, что в фильме Уинтерботтома перед нами конструкция «фильма в фильме». Кроме того, *mise-en-abyme* часто воспроизводит вставную историю, повествующую о герое, жизнь которого может быть соотнесена с жизнью или жизненными намерениями протагониста. Так, мы можем говорить о

что жена и возлюбленная Лоренса Стерна носили одно имя — Элизабет. Письма к последней известны как *Journal to Elisa* (1767) были опубликованы после смерти Стерна.

¹¹ Игра слов: *cant* (англ.) — профессиональный жаргон; *cunt* (англ. груб.) — влагилице.

¹² McHale B. *Postmodernist Fiction*. NY and L., 1987. Pp. 230–233.

¹³ Nash Ch. *The Unravelling of the postmodern mind*. Edinburgh, 2001.

¹⁴ McHale B. *Cognition En Abyme: Models, Manuals, Maps. Partial Answers // Journal of Literature and the History of Ideas*. Vol. 4, Num. 2, June 2006. P. 175–176.



ДЖУМАЙЛО Ольга Анатольевна / Olga DZHUMAILO

| Феномен постмодернистской исповедальности |

«Стивене Кугане», главном герое фильма Уинтерботтома, некоторые жизненные обстоятельства которого оказываются соотношенными с историей его героя — Тристрама Шенди. Мы можем говорить также и о медийной истории британского комика Стивена Кугана, исполняющего самого себя («Стивена Кугана») в фильме Уинтерботтома.

Однако особо значимы для нас попытки определения функциональности приема. В отличие от Макхейла, сосредоточивающегося на диагностике *mise-en-abyme* в сопоставлении с другими метапрозаическими приемами постмодернистов (структуры *ad infinitum*, *trompe-l'oeil*, металеписа, театральные мотивы), Л. Дэлленбах в своей работе «Зеркало в тексте»¹⁵ прибегает к удачному определению сущности приема через метафору зеркала. При этом Дэлленбах отказывается от его трактовки как символа «бесконечности», «бесконечного регресса», «головокружения разума», «зазеркалья», «математической бесконечности», приписывания ему метафорического и метафизического смысла¹⁶.

Структура *mise-en-abyme* фиксирует некие стороны субъекта, сущность которого бесконечно текуча и неопределима, при этом *mise-en-abyme* отражает и одновременно искажает субъект, подобно тому как «другой», конструируя «Я», всегда «фальсифицирует» его.¹⁷

Особо любопытным в этой связи становится уже упомянутый нами эпизод с горячими каштанами в брюках «Стивена Кугана». Неслучайно «актер», репетирующий сцену для эпизода в экранизации «Тристрама Шенди» оказывается в костюмерной перед зеркалом, отражающим зеркало, которое стоит напротив и создает эффект *mise-en-abyme*.



Илл. 16. Эпизод с горячими каштанами в брюках «Стивена Кугана» (в костюмерной).

Отраженный в зеркалах «актер» оказывается в разных ракурсах и в буквальном смысле разных «рамах». Его «бедственное» положение заметно и скрыто в разной степени в зависимости от того, в какую из условных реальностей (зеркал) он оказывается включен. Данная сцена — остроумная метафора, отсылающая ко всему «исповедальному проекту». Прежде всего, необходимо вспомнить, репетицией какого из эпизодов становится данная сцена.

¹⁵ Dallenbach L. The Mirror in the Text. Chicago, 1989.

¹⁶ Magny Cl. Histoire du roman francais depuis 1918. Vol. III. P.: Seuil. 1950.

¹⁷ Dallenbach L. P. 15.

В сюжете экранизации «Тристрама Шенди» — вставной истории другого уровня — дается эпизод с приплясывающим мальчиком актером, изображающим боль пятилетнего Тристрама после злосчастного падения на его пенис оконной рамы. Эпизод, сначала преподнесенный с позиции миметической, почти сразу преподносится с диегетической позиции: в дверном проеме Шенди-Холла (еще один намек на «раму») появляется «Стивен Куган» церемонно представляющий нам начинающего актера как самого талантливого из многих юных дарований, которые участвовали в других дублях этого эпизода. Подлинность боли маленького героя профанируется, зато «Стивен Куган», в этом эпизоде играющий взрослого Тристрама-рассказчика, готов показать мальчику как «это было», якобы опираясь на некогда пережитый в реальности опыт. Возникающая в эпизоде «рама» (смена фокуса с миметической на диегетическую позицию в связи с появлением сразу двух Тристрамов Шенди) фокусирует внимание на условном игровом начале и амбивалентности в репрезентации опыта боли. Зритель прекрасно понимает, что перед ним очередной актерский этюд.



Илл. 17. Прием «короткого замыкания»: оба Тристрама в кадре и демонстрация боли.

Однако вернемся к эпизоду с репетицией в костюмерной. Образ зеркал и зазеркалья — это указание и на условность репрезентации опыта, и на парадоксальное обнажение / сокрытие источника боли. Вспоминаются другие двойники репетирующего «Стивена Кугана», «раненые в пах» (Тоби; Уолтер; Тристрам). Как мы помним, «Стивен» — актер, исполняющий роли сразу двух персонажей в экранизации: но кого из них показывает зеркало? По-видимому, на постоянную смену ролей и утрату подлинности намекает и ряд туфель стоящих перед зеркалом. Сцена в костюмерной преподнесена так, как будто это первичная реальность — зритель почти готов поверить в то, что помощник актера и правда положил ему в брюки горячие каштаны. Но это не более чем новая псевдореальность для всегда ускользающей идентичности опыта, образа, «я».

В сущности, речь идет о способности / неспособности фиксации субъекта в формах репрезентации. Фокус сосредоточен на отношениях между внутренним и внешним повествованием, между автором, повествователем и героем. В тексте предстает зеркальная, но ускользающая от присвоения «Я» попытка самоидентификации. Так, психологическая трактовка *mise-en-abyme*, в отличие от деконструктивистской, позволяет увидеть



ДЖУМАЙЛО Ольга Анатольевна / Olga DZHUMAILO

| Феномен постмодернистской исповедальности |

робкую и всегда незавершенную попытку исповедального самообнажения.

Двойничество персонажей и постмодернистский кризис идентичности

Замещение героя-рассказчика на актера-рассказчика и введение в основной сюжет фильма Уинтерботтома комического саморефлексивного показа «работы актера над собой» представляется нам важнейшим условием реализации постмодернистской концепции в фильме.

Двойничество персонажей отсылает, прежде всего, к известным уловкам Тристрама Шенди в романе Стерна. Как мы помним, рассказчик бесконечно уклоняется от своей роли автобиографа, однако рассказ о других персонажах — пасторе Йорике, Уолтере Шенди или дяде Тоби — предстает как зашифрованная исповедь о собственных странностях и злоключениях судьбы.

По-видимому, не только формальный принцип смены языка литературного повествования Стерна на язык кинопоказа двойников героя-рассказчика выдвигает на главную роль в фильме Уинтерботтома не литератора сценариста, а профессионального комического актера.

Причем герой фильма Уинтерботтома «Стивен Куган» — актер, приглашенный исполнить роль Тристрама Шенди-рассказчика, дав соответствующие указания зрителю, также играет отца Тристрама — Уолтера Шенди. Примечателен и сюжет о соперничестве между «Стивеном Куганом» и «Робом Брайдоном», играющим Тоби и постоянно пародирующим манеру «Стивена».



Илл. 18. «Стивен Куган» как Тристрам-рассказчик, сообщает зрителю о том, что будет также исполнять роль Уолтера Шенди.

Это «взаимозамещение» образов в фильме Уинтерботтома вызвало критическую отповедь одного из ведущих исследователей романа Стерна Мелвина Нью: Куган, исполняющий роль и Уолтера и Тристрама, не соответствует ни одному из образов; Брайден, играющий Тоби, совершенно невыразителен и сосредоточен на соревновании в сомнительном актерстве с Куганом, а соперничество актеров не имеет ничего общего с симпатией братьев в романе Стерна¹⁸.

¹⁸ New M. Tristram Shandy: A Cock and Bull Story // Eighteenth-Century Studies, vol.39, no.4 (2006). P. 580.

Однако подчеркнем — перед нами не экранизация романа Стерна, а постмодернистская рефлексия о границах автобиографического проекта, проблематизация идентичности достигаемой через слово, образ, опыт. Именно поэтому перед нами актеры.

Постмодернистская концепция отрицает единство «я», выводя на передний план игру и роли. Так, режиссер использует наиболее востребованные ресурсы поэтики постмодернизма не с целью разыграть уже порядком избитый сюжет об «эпистемологической и онтологической неуверенности», а стремясь проблематизировать вечный сюжет о подлинности «я». Постмодернистский двойник призван «подтвердить расщепление знака, расщепление “я” и расщепление текста»¹⁹, ибо нет и не может быть «психологической целостности, как нет устойчивых реляций между означающим и означаемым»²⁰.

Активное конструирование «я», как мы увидим, все же не может избежать фиксации на травматических ситуациях, значимых повторах, не столько расширяющих амплитуду личностных воплощений, сколько заостряющих болезненные экзистенциальные поиски «я» постмодернистским «субъектом».

Важно учесть игру уже существующими образами, сложившимися у Стива Кугана и Роба Брайдона как медийных персон, хорошо известных зрителям картины Уинтерботтома по многочисленным ролям на британском телевидении и радио, а также материалам, размещенным в таблоидах. Так, мы обнаруживаем еще один метауровень, еще одно «зеркало», теперь уже находящееся за пределами художественного кинотекста Уинтерботтома в медиареальности.

Оба актера родились в 1965 году, оба являются успешными комедийными артистами, имеющими амплу характерных актеров, оба проявили себя как талантливые пародисты. Профессиональное соперничество актеров — факт, раздуваемый медиа, подкрепляет мотивы соперничества за ведущую линию в сюжете «Тристрама Шенди», за положение главного героя фильма, за достойное оформление имени в титрах фильма, за внимание «журналистов» и даже за высокие каблукки. Соперничество-двойничество особенно комично тогда, когда «Брайдон» пародирует манеру «Кугана», давая интервью прессе. Еще больше иронии: в этот момент «Брайдон» играет «главного героя фильма».

Однако именно исповедальная интонация роднит героев-актеров» в целом ряде эпизодов фильма, во время которых герой Брайдона делится своими надеждами и фрустрациями с героем Кугана (восторг от игры в паре с «Андерсоном», сомнения в собственном профессионализме, болезненное признание физического несовершенства — недостаточная белизна зубов, выпадение волос и т. д.). В кажущемся бесконечным монологе «Брайдона» есть и повторяющийся сюжет — рассказ об успешном пародировании «великих актеров», на деле обнажающий сомнения в собственной значимости.

Есть ли собственное лицо за разыгрываемыми ролями? Саморефлексивное вопрошание Стерна о возможности рассказа о самом себе преподносится Уинтерботтомом как постмодернистский кризис идентичности.

¹⁹ Slethaug G. E. The Play of the Double in Postmodern American Fiction. Carbondale, 1993. P. 3.

²⁰ Ibid. P. 5.



ДЖУМАЙЛО Ольга Анатольевна / Olga DZHUMAILO

| Феномен постмодернистской исповедальности |

В этом отношении образ «Стивена Кугана», будто играющего самого себя в фильме Уинтерботтома, не может не вызывать в сознании зрителя эпохи *postmodernity*, осведомленного о его профессиональной и личной жизни исключительно посредством медиа, ряд вопросов. Примечательно, что во время одного из интервью со «Стивеном Куганом» ракурс съемки таков, чтобы зафиксировать в кадре камеры и очередную зеркальную поверхность — на сей раз это аллюзия на сомнительную правду, излагаемую таблоидами.



Илл. 19. Эпизод «интервью» со «Стивеном Куганом».

Среди фактов, связывающих героя Кугана, включенного в сюжет фильма Уинтерботтома, и его самого: акцент на переломном этапе профессиональной карьеры — исполнение серьезной роли (замысел Уинтерботтома и здесь ироничен, ибо даже в фильме по литературной классике Куган выступает все в той же маске комедийного актера); настойчивое стремление избегать публичности, разговоров о своей личной жизни, уклончивость и двусмысленность ответов; и даже увлечение ездой на автомобилях.

Любопытно и то, что за год до съемок фильма Уинтерботтома Куган с успехом снялся в двух кинолентах, привлекающих автобиографический и исповедальный формат. Это проект многосерийного фильма «Частная жизнь Сэмюэла Пипса» (2003), осуществленный BBC2, в котором Куган играл Пипса, автора знаменитого дневника, описывающего повседневную жизнь англичанина XVII века. В том же году Куган играл «самого себя» в одном из эпизодов фильма Джима Джармуша «Кофе и сигареты». Представляется возможным, что Уинтерботтом включает медийный образ Кугана как еще одну «раму» в свою остроумную конструкцию *mise-en-abyme*.

Избегание завершенности

Остро критическая позиция М. Нью в отношении точности экранизации романа, предпринятой Уинтерботтомом, касается также неполноты и концептуальной незавершенности представленной режиссерской интерпретации²¹. Известный критик

²¹ Исследователи Стерна неоднократно поднимали вопрос о завершенности данного текста. В авторитетном исследовании нарратолога У. Бута (W. Booth. "Did Sterne Complete Tristram Shandy" // *Modern Philology* 48 (1951), pp. 172–183), показывается, что именно заключительный эпизод с вдовой Водмен дает рассказу Тристрама завершенность. Однако, как представляется, концепция Уинтерботтома

даже предполагает, что причиной мог быть недостаток финансирования съемок. Заметим, что этот «интерпретационный поворот» уже предложен зрителю в тех эпизодах, когда позиция «продюсеров» «Тристрама Шенди» показана во время обсуждения киносценария, рабочих материалов картины и ее финальной версии.

Если роман Стерна деконструирует коммерчески успешный нарративный канон, предложенный английскими романистами XVIII века, то Уинтерботтом показывает кухню современно-го кинопроизводства.

Недостаток финансирования «объясняет» нелепости в использовании реквизита, участие любителей, а не статистов во время постановки сцен осады Намюра и целый ряд других профессиональных нюансов. А «выбор» тех или иных эпизодов из книги, возможно, связан с вопросом коммерческой успешности фильма, выигрывающего от включения двусмысленного эпизода с вдовой Водмен, батальных сцен, участия «звезд» и пр.²²

Примечательно, что финансирование «фильма» началось после того, как перед продюсерами была разыграна сцена с каштанами в брюках «Стивена Кугана», представляющая собой типичный гэг. Вместе с тем, остро комические ситуации, в которые попадают эксцентрики у Стерна, игровая стилистика романа полного каламбуров, порой удивительно напоминают гэги века XX-ого.

Нелишним будет вспомнить и о том, что экстравагантные чудачества Стерна пришлось по душе состоятельным читателям, обеспечившим не только славу и финансовое благополучие приходского священника, но и возможность продолжить написание романа. Известно, что граф Фолконберг предложил Стерну роскошь проживания в Шенди-Холле Коксволда (Йоркшир) после публикации первых двух томов романа в 1760 году. К слову, в фильме Уинтерботтома актеры удивлены изысканному комфорту гостиничных номеров, предложенных им на время съемок: в объектив камеры неизменно попадают полотна, имитирующие знаменитые полотна еще одного из эксцентриков XVIII века живописца Дж. Стаббса.

Но не только условия «производства» романа и кинофильма в соответствующие эпохи становятся предметом саморефлексивной игры режиссера. Уинтерботтом точно следует за Стерном в киноинтерпретации поэтики финала. Роман Стерна имеет подчеркнuto открытый финал, как мы помним, «завершающийся» историей про белого бычка (A Cock and Bull Story), то есть указанием на потенциально бесконечное дление бредового рассказа, свернутую до «инвариантной модели белого бычка» нарративную неудачу Тристрама Шенди. Данный эпизод

гораздо ближе точке зрения М. Лавриджа (M. Laveridge "Stories of Cocks and Bulls: The Ending of the Tristram Shandy" // *Eighteenth-Century Fiction*. Vol.5, Number 1, 1992. P. 35–54), согласно которой именно история белого бычка обеспечивает поэтическое единство авторского замысла как истории, играющей с сексуальными подтекстами, и бредовой истории жизни, не имеющей конца. По-видимому, этим объясняется выбор заглавия для фильма.

²² Впрочем, и здесь Уинтерботтом ироничен. Эпизод с вдовой Водмен в исполнении специально приглашенной звезды «Джиллиан Андерсон» оказывается не включен в финальную версию экранизации «Тристрама Шенди», показанную членам съемочной группы и продюсерам, что вызывает совершенное недоумение «Андерсон». При этом собственно в фильм Уинтерботтома, имеющий одноименное название, эпизод попадает.



ДЖУМАЙЛО Ольга Анатольевна / Olga DZHUMAILO

| Феномен постмодернистской исповедальности |

из книги с указанием на текстовую саморефлексию составляет одну из композиционных рам фильма Уинтерботтома — с него начинается своя исповедь Тристрам, ею завершается демонстрация эпизодов экранизации «Тристрама Шенди», включенная в рассказ о съемках.

Обратим внимание на трогательное стремление режиссера найти визуальный аналог для причудливых линий архитектуры романа Стерна. Как уже неоднократно говорилось, в фильме систематически проблематизируются композиционные рамки текста (отступления, поэтика «начал» и «концов», включение вставных историй» и пр.). Знаменитые отступле-



Илл. 20. Проблематизация композиционных рамок текста: «Джиллиан Андерсон» удалена из вставной истории, но включена в «большую раму».

ния от хронологической последовательности в тексте Стерна в фильме даны целым спектром визуальных решений, среди которых использование полиэкрана, на котором возникает одновременно от двух до пяти самостоятельных сценических площадок. Но «ценностный» статус такого ноу-хау профанируется, когда на одном из пяти экранов ничем не примечательный персонаж просто жует.



Илл. 21. Жующий персонаж на полиэкране.

Писательский конек — *hobby horse* рассказчика — способен отвлекаться на кажущиеся малозначимыми истории персонажей второго плана, проявляется в разного рода деталях кинопостановки. Так, при обсуждении рабочих материалов фильма в фокусе камеры оказывается критически настроенный

продюсер картины, среди прочих претензий упоминающий о недостатках исторической проработки костюмов персонажей для экранизации «Тристрама Шенди». Сзади него, буквально на втором плане, и будто случайно захваченная объективом оказывается костюмер фильма. Зритель не слышит ее вскрипов, но способен заметить, с какой горечью она переживает критику. Отметим, что история творческих мук рыжеволосой женщины костюмера не имеет принципиального значения для обоих сюжетов фильма Уинтерботтома, но к ней, упорно перешивающей костюмы для актеров, время от времени возвращается камера.



Илл. 22. Персонаж «второго плана» — костюмер.

В этом общем плане все микросюжеты фильма — истории про белого бычка — виртуозные в своем разнообразии и комизме, таят удивительное единство, точно резонирующее с пафосом человечности в искусстве Стерна. Человек мыслится им отдающим себе отчет в своем скромном месте в «цепочке бытия» (здесь, в кинопроизводстве), в своем физическом несовершенстве, в человеческой хрупкости, доходящей до эксцентричного самообнажения.

Многочисленные примеры человечности видятся нам в подчеркнутой неумелости, несовершенстве. От непоследовательной нумерации глав, пропущенных страниц, нарочитого беспорядка в структуре романа Стерна, с его темными местами, малопонятными аллюзиями и откровенной фрагментарностью до аналогичной нарративной и визуальной «устроенности» в фильме — все взывает к идее комического и трогательного несовершенства человека, какие бы роли он не исполнял.

В главном сюжете фильма, сюжете «большой рамы», связанном с рассказом об актерах «Стивене Кугане» и «Робе Брайдоне» есть своя история про белого бычка — фильм начинается и завершается весьма странным, будто беспредметным разговором двух «актеров». Этот разговор об актерской игре и важности подражания перемежается забавными этюдами, трогательным выражением сомнений и надежд, но завершается настойчивым желанием быть опознанным не в чужом гриме, а в собственном теле. «Брайдон» буквально заставляет «Кугана» смотреть на свои зубы, присматриваться к их цвету и даже трогать их. Так же настойчиво он демонстрирует место облысения на собственной голове, страстно желая, чтобы «Куган» дотронулся до него рукой.



ДЖУМАЙЛО Ольга Анатольевна / Olga DZHUMAILO

| Феномен постмодернистской исповедальности |



Илл. 23. Эпизод большой «рамы»: фокус на демонстрации несовершенств. «Роб Брайден» демонстрирует зубы, гример обнаруживает место облысения

В этом акте буквального «самораскрытия» перед «другим» герой обретает шанс обнажить личную телесную уязвимость



Илл. 24. Эпизод большой «рамы»: графические приемы и демонстрация несовершенств. «Роб Брайден» просит коснуться места его облысения

своего существования, и найти, наконец, всегда ускользающую экзистенциальную подлинность.