

Д.А. Шумилова (Москва, Россия)

**Город как пространство аффектов в адаптации «Белых ночей»
Ф.М. Достоевского (на материале фильма Л. Квинихидзе)**

Аннотация: В статье рассматривается проблема репрезентации аффектов в повести Ф.М. Достоевского «Белые ночи» и одноименной киноадаптации Л.А. Квинихидзе. В центре внимания три разных подхода к пониманию аффекта (Дж. Ходжкинса, А. Тэйн, Г. Сингха), его места в чувственно-эмоциональной сфере и механизмов его опознавания. Анализ текста Достоевского, а также его кинематографической адаптации (монтажных, цветовых, световых и музыкальных решений отдельных эпизодов) показывает, что аффективно-эмоциональные элементы в фильме находятся в сложных, не прямых, взаимодополняющих отношениях с подобными элементами повести. Особое внимание уделено разбору финальных эпизодов как эмоциональной «точке сборки» литературного и кинематографического текстов.

Ключевые слова: аффект, киноадаптация, аффективно-эмоциональная реакция, эмоция

D.A. Shumilova (Moscow, Russia)

**Affects in the City: Leonid Kvinikhidze's Film Adaptation
of Fyodor Dostoevsky's "White Nights"**

Abstract: The article delves into the representation of affects in a classic text and its film version. Fyodor Dostoevsky's "White Nights", adapted by Leonid Kvinikhidze, allows for the comparison of the affective-emotional elements in the film with those of the literary original. We first elaborate on three different approaches to the study of affect (John Hodgkins, Alanna Thain and Greg Singh) and its links to the sphere of senses and emotions. We then proceed to analyze Dostoevsky's text and its film adaptation (with emphasis on colour and lightning in the mise-en-scène, editing techniques and music) to demonstrate that the affective and emotional energies of the film establish a complex relationship with the original narrative. Special attention is paid to the analysis of closing episodes and their significance in provoking emotional reactions.

Key words: affect, cinema adaptation, affective-emotional reaction, emotion

Повесть Ф.М. Достоевского «Белые ночи» подвергалась многочисленным киноадаптациям. Одной из них является фильм Л.А. Квинихидзе (1992). Действие повести перенесено из середины XIX в. в начало 1990-х гг. Однако город, в кото-

ром разворачиваются события, – Санкт-Петербург – остается прежним (в отличие от воображаемого Ливорно у Л. Висконти, Парижа у Р. Брессона и Сеула в адаптации Чон Сон Иля). Именно с городом связан тот источник воздействия на воспринимающую инстанцию, который Джон Ходжкинс в работе «Дрейф: аффект, адаптация и новый взгляд на верность оригиналу» называет аффективными силами, переходящими из адаптируемого произведения в фильм [Hodgkins 2013: 16].

Аффект в данном случае – это интенсивный эмоциональный отклик, который подключает зрителя к просмотру на телесном уровне. Вслед за Брайаном Массуми и Марко Абелем Ходжкинс полагает, что его следует отличать от эмоции в собственном смысле слова, и формулирует это различие так: «Эмоции – это аффекты, сформированные в определенной среде и принадлежащие определенному субъекту» [Hodgkins 2013: 13]. Сами аффекты Массуми, цитируемый в работе Ходжкинса, определяет как «силы» [Hodgkins 2013: 2], и, по всей видимости, силы, ничем не ограниченные. Ходжкинс полагает также, что они предшествуют эмоциям [Hodgkins 2013: 13]. По мнению Абея, текст (литературный или кинематографический) влияет на воспринимающую инстанцию (читателя или зрителя), вызывая аффект, так как сама воспринимающая инстанция представляет собой совокупность аффективных энергий [Hodgkins 2013: 16]. Ходжкинс, развивая эту идею, считает, что при адаптации происходит «дрейф» данных сил и энергий «из одного произведения в другое, из одного медийного инструмента в другой» [Hodgkins 2013: 17]. Можно предположить, что адаптация зачастую имеет влияние на воспринимающую инстанцию, схожее с тем, какое имел на нее оригинал.

Тем не менее адаптация вырабатывает независимые от оригинала аффективные силы и энергии, которые заставляют воспринимающую инстанцию взглянуть на данный источник по-новому. Одновременно фабула, тема и персонажи литературного текста и фильма могут значительно отличаться, что несколько не влияет на возможность сходства их аффективного воздействия, так как, по мнению Ходжкинса, аффективные «силы текста не обязательно исходят из его содержания и лежащего на поверхности значения» [Hodgkins 2013: 18]. Далее Ходжкинс комментирует мысль Массуми о «возможном диссонансе между содержанием фильма и эффектом, который он оказывает [на зрителя] во время самого просмотра» [Hodgkins 2013: 18], что заставило Массуми «постулировать “первенство аффективного в образном восприятии”» [Hodgkins 2013: 18]. Иными словами, нарративное содержание текста во многом не связано с аффективным состоянием, вызываемым им у читателя, зрителя или слушателя. При этом именно аффект имеет большую значимость, так как он формирует впечатление от текста у воспринимающей инстанции.

Аланна Тэйн в своей книге «Тела и саспенс: время и аффект в кинематографе» рассматривает аффект с несколько иной точки зрения. В первую очередь исследовательницу интересует процесс его возникновения и формирования: Тэйн понимает под аффектом более упорядоченное энергетическое воздействие, чем Ходжкинс, который считает аффект стихийной силой, при «оформлении» превращающейся в эмоцию. Источником этого воздействия для Тэйн является, во-первых, способность «тела», т. е. воспринимающей инстанции, «с помощью мышления и ощущений создавать свое собственное чувственное отношение ко времени» [Thain 2017: 12], и, во-вторых, смена действий или событий, которые разворачиваются перед зрителем при просмотре им кинокартины, сам процесс этой смены [Thain 2017: 12]. Таким образом, Тэйн в отличие от Ходжкинса, который считает

причиной возникновения аффекта взаимодействие сил и энергий текста с силами и энергиями воспринимающей инстанции, полагает, что появление аффекта определяется отношением «тела» зрителя ко времени и сменой состояний «тела».

Грег Сингх в работе «Чувствуя фильм: аффект и аутентичность в популярном кинематографе» смотрит на аффект, ориентируясь на клиническую психологию. Для этого исследователя аффект и эмоция являются двумя разновидностями чувства [Singh 2014: 1] (а не двумя этапами его оформления, как на них смотрит Ходжкинс). Согласно предисловию, написанному Люком Хокли, чувство может быть осознанным и бессознательным, и аффект относится к бессознательной сфере [Singh 2014: viii]. Когда он овладевает нами, граница между мыслями и чувствами, внутренним и внешним миром, рациональным и иррациональным, сознанием и бессознательным исчезает, «и кинематограф, как кажется, способен заставить нас оказаться на этой пограничной территории» [Singh 2014: viii]. Интересна также рассматриваемая Сингхом концепция «образа», или «третьего образа» [Singh 2014: 4], – «совместно создаваемых [зрителем и тем, что он видит на экране] неопределенных психологических отношений между воспринимающей инстанцией и воспринимаемым [ею объектом]» [Singh 2014: 4]. Это область «неопределенного и диалектически направленного аффективного, эмоционального и экспрессивного напряжения между наблюдателем и наблюдаемым» [Singh 2014: 4]. Таким образом, для Сингха так же, как и для Ходжкинса, источником аффекта служит точка соприкосновения воспринимающей инстанции и энергии медийного инструмента.

Цель данной статьи – анализ поэтики адаптации с акцентом на способность кинотекста репрезентировать аффект, а также формировать зрительский отклик посредством монтажного ритма и цветовых решений, т.е. аспектов медийной специфики кино. Монтажные решения рассмотрены на примере нескольких эпизодов (начало фильма, сцены встреч героев и сцены, демонстрирующие развитие отношений главной героини и Жильца, вставные эпизоды, мотивированные радикальной сменой контекста).

Сюжет «сентиментального романа» и его адаптации строится вокруг встреч Мечтателя (в фильме – Мити) с Настенькой (Стасей), ждущей уехавшего год назад в повести и три месяца назад в киноверсии возлюбленного (Жильца).

Начало фильма Квинихидзе сразу уводит зрителя из мира грез и поэзии, созданного в начале повести. Колокольный звон, который сопровождает начальные титры на темном фоне, переходит в ритмичную мелодию. Зритель реагирует на активный темп монтажа, поддержанного мелодией, почти с первых мгновений просмотра вовлекаясь в действие. Однако наплыв кадров друг на друга несколько ослабляет этот эффект и одновременно создает ощущение, что показанные на экране сцены служат фоном для всего повествования. Решение самих сцен выдержано в темной цветовой гамме, а их содержание не связано с романтикой белых ночей: нам показаны хлебозавод, располагающийся в старом районе, машины с хлебом, проезжающие по грязной дороге мимо люков, из-под которых исходят канализационные пары. И быстрый ритм, и мизансценическое решение сразу настраивают зрителя на восприятие дальнейшего содержания фильма как чего-то напряженного, драматичного и, возможно, жестокого. Таким образом, мечтательный мир повести Достоевского, в который читатель погружается с первого предложения, явно контрастирует с некоторой агрессией фильма Квинихидзе.

Далее повествовательная интонация резко меняется. В эпизоде первой встречи Мити и Стаси монтажный ритм иной. Сопровождающая действие музыка лирична, а цветовая гамма хотя и остается холодной, но уже не носит мрачного оттенка. Большое количество мягкого рассеянного света создает ощущение присутствия в экранном пространстве некой дымки, легкого тумана, который размывает очертания окружающих предметов. Монтаж и звук, цветовое и световое решение находятся в гармонии со словами Мити, с его рассказами о своих снах и грезах. Иными словами, данный эпизод в противоположность началу фильма приводит зрителя в мечтательное, лиричное настроение, которое может соответствовать реакции читателя на повесть Достоевского. Так, между обоими произведениями проводится параллель не только на уровне сюжета и образа главного героя, но и на уровне аффективно-эмоционального восприятия текста. Однако происходит это только в отдельных эпизодах, о чем зрителя как будто предупреждает динамичное начало фильма. Также резкий контраст между началом картины и последующим моментом знакомства главных героев позволяет зрителю «отдохнуть» от быстрого ритма первых сцен и подготовиться к активному действию следующего эпизода.

Следующий эпизод, вводящий в контекст жизни начала 1990-х гг. (сцены в ночном клубе, танцы), динамичен. Палитра представлена в основном красным, оранжевым и желтым, а вновь использующийся рассеянный свет опять создает на экране легкую дымку. Но в отличие от предыдущего эпизода с его серо-голубой цветовой гаммой, в котором этот туман приобретает романтическое значение, здесь из-за использования других красок он напоминает чад. Таким образом, в результате воздействия музыки и мизансценического решения зритель опять испытывает напряжение и вовлекается в действие, возможно начиная двигаться в такт музыке и готовясь воспринимать дальнейшие события как нечто противоположное по настроению эпизоду знакомства главных героев.

В сюжете киноверсии появляются персонажи из криминального мира начала 1990-х гг. Эпизод знакомства главной героини и ее тети с Жильцом и его подчиненными решен так, что вызывает реакцию, явно противоположную тому легкому, веселому настроению, которое появляется у читателя, когда он видит в повести Достоевского, как бабушка Настеньки спрашивает, какого возраста жилец и приятной ли он наружности, а затем произносит комичную реплику. В фильме скорее за счет приглушенного света, однообразия цветов (бледных пастельных и темно-красных тонов) и вызывающей зрительное напряжение длины планов (полторы минуты) создается тревожная и несколько угнетающая атмосфера, подкрепляемая событиями сюжета. В квартиру через черный ход входят подчиненные Жильца с чемоданами, его помощник приказывает врезать в дверь новый замок и оставляет хозяйке квартиры большую сумму денег, подробно рассказывая ей о том, как надо вести себя с новым постояльцем.

Эпизод картины, в котором Стася в первый раз разговаривает с квартиросъемщиком наедине, решен в светлых тонах, а некоторые кадры ярко освещены. Лишь в одном из последних кадров, когда главная героиня наблюдает из окна за отъездом Жильца, вновь появляется голубая петербургская дымка. В аспекте операторской работы в эпизоде присутствует некоторое единообразие: за исключением самых первых кадров, в сценах преобладают крупные и полукрупные планы, позволяющие лучше рассмотреть лица героев и увидеть весь спектр выражаемых ими эмоций. Кроме того, эпизод пропитан легким эротизмом, который проявляется и в одежде Стаси, и во взгляде Жильца на нее, и в его нескромном предло-

женин, и в том, как главная героиня ест клубнику. Это составляет разительный контраст со сценой повести, в которой Настенька, решительно отказавшись тайком от бабушки ехать с Жильцом в театр, оставляет в душе читателя осознание чистоты и честности главной героини. Вместе с тем эротизм, присутствующий в соответствующем эпизоде фильма, нельзя назвать неуместным. Смена контекста, социальной принадлежности героев (девушка из провинции и «новый русский») объясняет смену коммуникативных привычек, приближает эмоциональный фон событий к аффективной заряженности российских девятых.

В одном из следующих эпизодов картины события разворачиваются в ресторане. Краски, преобладающие в соответствующих сценах, гораздо более яркие и насыщенные, чем во всех остальных эпизодах, за исключением, возможно, сцен в клубе. Но если в последних доминировал красный цвет и близкие ему цвета, то здесь на первый план выходит темно-фиолетовый, который повторяется и в драпировках на стенах, и в мебели ресторана, и в одежде Стасиной тети. Вместе с тем палитра достаточно разнообразна: так, в одежде главной героини преобладают светлые пастельные тона. Возможно, этот разнообразный фон, поддержанный будоражающей музыкой, был создан для того, чтобы у зрителя, как и у Стаси, немного «закружилась голова» от слишком большого количества впечатлений. Тогда становится более понятным и Стасин обморок, вызванный алкоголем, и ее дальнейший поступок. При этом, как ни странно, ощущения и впечатления главной героини фильма удивительно схожи с чувствами Настеньки, которые она испытывала после оперы.

Однако реакция зрителя и читателя на данные эпизоды разительно отличается. Смена контекста подразумевает, с одной стороны, разницу эмоциональных переживаний героинь, их порывов, необдуманных решений, с другой – разницу в читательских и зрительских ожиданиях. Возможное читательское «умиление» от впечатлений первой любви контрастирует со зрительским неоднозначным отношением к поведению Стаси в ресторане. Сцены изображают эмоцию влюбленности с поправкой на исторический момент, вызывают у воспринимающей инстанции разные аффективно-эмоциональные отклики.

Неоднозначное зрительское отношение к части эпизодов и ощущение возбужденности, остающейся после просмотра, получает обоснование в сюжете киноленты: Митя становится жертвой подчиненных Жильца. Эпизод нападения на него в аспекте цветового решения оформлен так же, как и сцена знакомства героев, однако здесь зритель наблюдает не романтическую обстановку, а тоннель, темноту, грязные улицы, лужи. Все это создает ощущение тревоги и неблагополучия. После нападения Стася решает остаться с Мечтателем, но в итоге выбирает Жильца как более богатого и успешного человека.

Эпизод, предшествующий ее новой встрече с возлюбленным, которого она на время отвергает, решен так, чтобы провоцировать противоречивые отклики зрителя. Как и в сценах знакомства Стаси и Мити, мизансцену определяет холодная серо-голубая цветовая гамма, мягкий рассеянный свет, создающий легкий туман, достаточно длинные планы. Большая часть эпизода снята с верхней точки, благодаря чему мы видим главных героев и все их окружающее как на ладони (эффект «целого мира»). Слушая, как счастливые главные герои строят планы совместного будущего, мы погружаемся в мечтательно-радостное настроение ожидания, предвкушения чего-то хорошего. Точно такое же состояние мы испытываем при чтении соответствующего эпизода в повести Достоевского, где Мечтатель и На-

стенка ведут себя так же, как герои киноверсии. Неожиданна развязка этих эпизодов, но в восприятии читателя данное ощущение сглаживается радостью за героиню, вновь обретшую свою любовь. В результате он реагирует на последнюю сцену смешанным образом: с одной стороны, ему жаль Мечтателя, с другой – он рад за Настеньку. Квинихидзе удерживает своего зрителя от излишних восторгов, представляя в сюжете социальные типажи 1990-х как «сгустки» аффективных энергий (активный Жилец, несмелый интеллигент Митя, расчетливая Стася).

Таким образом, в фильме Квинихидзе и повести Достоевского есть эпизоды, схожие по воздействию на воспринимающую инстанцию. Но в большинстве случаев реакция на кинотекст будет противоположна реакции на литературное произведение. Вместе с тем в кинокартине присутствуют прямые отсылки к повести Достоевского как на уровне фабулы (роман героини с Жильцом, ожидание, помощь Мечтателя, временное соединение главных героев), так и на уровне отдельных вставных сцен «из прошлого». Первая из них появляется в начале произведения, во время знакомства Стаси и Мити, когда героиня представляет Жильца в образе господина из XIX в. При этом цветовая гамма вставной сцены значительно отличается от холодной серо-голубой палитры «современного» Петербурга: она как будто пропитана солнечным светом и блеском. Вновь прошлое появляется в самом конце фильма. Расставшись со Стасей и получив от нее последнее сообщение, записанное на магнитофон (Квинихидзе знаком с версией «Белых ночей» Р. Брессона), Митя ходит по городу, и зритель видит сначала сцену расстрела и подготовки к нему, снятую в привычной серо-голубой цветовой гамме и подернутую в определенные моменты дымкой тумана, потом – первую встречу Мечтателя и Настеньки, а затем их же, прогуливающих по залитой ярким солнечным светом набережной. Таким образом, по мере усиления зрительского положительного отклика на содержание сцен увеличивается и яркость освещения в них, что в свою очередь подкрепляет реакцию зрителя.

Перед финальными титрами на темном фоне появляется последняя отсылка к Достоевскому – заглавие повести в кавычках, фамилия и инициалы автора, а также цитата из самого текста: «Я непременно приду сюда завтра, именно сюда, на это же место, именно в этот час, и буду счастлив, припоминая вчерашнее» [Достоевский 1982: 170]. Из этих последних сюжетных элементов фильма можно сделать вывод, что режиссер, как и Мечтатель, завершает произведение на светлой ноте. Тем не менее Квинихидзе, заставляя своего зрителя оглядываться назад, на условный, позлащенный Петербург Достоевского, высказывает в финале критический комментарий относительно современного положения вещей.

Данная статья значима в контексте адаптационных исследований, поскольку анализ поэтики адаптации проведен с акцентом на репрезентацию аффектов в кинотексте и зрительский отклик, на циркуляцию аффективных энергий между текстами разной медийной природы.

ЛИТЕРАТУРА

Достоевский 1982 – *Достоевский Ф.М.* Белые ночи // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 12 т. Т. 1. М.: Правда, 1982. С. 161–212.

Квинихидзе 1992 – Квинихидзе Л.А. Белые ночи. Россия, 1992. 85 мин.

Hodgkins 2013 – *Hodgkins J.* The Drift: Affect, Adaptation and New Perspectives on Fidelity. London; New York: Bloomsbury, 2013. 171 p.

Singh 2014 – *Singh G. Feeling Film: Affect and Authenticity in Popular Cinema*. London; New York: Routledge, 2014. 247 p.

Thain 2017 – *Thain A. Bodies in Suspense: Time and Affect in Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017. 328 p.

REFERENCES

Dostoevsky F.M. White Nights. In: Dostoevsky F.M. Collected Works: In 12 vols. Vol. 1. Moscow. Pravda Publ. 1982, pp. 161–212.

Hodgkins J. (2013) *The Drift: Affect, Adaptation and New Perspectives on Fidelity*. London; New York. Bloomsbury. 171 p.

Kvinikhidze L.A. (1992) *White Nights*. Russia. 1992. 85 min.

Singh G. (2014) *Feeling Film: Affect and Authenticity in Popular Cinema*. London; New York. Routledge. 247 p.

Thain A. (2017) *Bodies in Suspense: Time and Affect in Cinema*. Minneapolis. The University of Minnesota Press. 328 p.

Сведения об авторе:

Дарья Андреевна Шумилова,
студентка
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Darjya A. Shumilova,
Student
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
Shumilova.Dariya46@gmail.com