Санкт-Петербургский государственный университет

**ПЕТРОВ Олег Игоревич**

**Выпускная квалификационная работа**

**Природа фантастического в кинотексте (на примере экранизаций романов «Сияние» С. Кинга и «Отель "У погибшего альпиниста"» братьев Стругацких)**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.01 «Филология»

Основная образовательная программа BM.5611. «Русская литература»

Профиль «Русская литература»

Научный руководитель:

доцент, Кафедра истории

русской литературы, д. филол. наук,

Бугаева Любовь Дмитриевна

Рецензент:

доцент, к. филол. наук,

Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов

Андрианова Мария Дмитриевна

**Санкт-Петербург**

**2022**

Оглавление

[Введение 2](#_Toc103535465)

[ГЛАВА 1. СПЕЦИФИКА ФАНТАСТИЧЕСКОГО В ЛИТЕРАТУРЕ. 6](#_Toc103535466)

[1.1 Фантастическое: история понятия. 6](#_Toc103535467)

[1.2 Поэтика фантастического. 11](#_Toc103535468)

[1.3 Трактовка фантастического в концепциях С. Кинга и братьев Стругацких и творческие предпосылки сопоставления творчества авторов. 19](#_Toc103535469)

[1.4 Основание для сопоставления и изучения литературных экранизаций «Отель ‘У Погибшего Альпиниста’» и «Сияние». 24](#_Toc103535470)

[1.5 Влияние психоаналитических концепций на кинематограф. 31](#_Toc103535471)

[ГЛАВА 2. ДЕСТРУКЦИЯ ФАНТАСТИКИ В ЭКРАНИЗАЦИЯХ «ОТЕЛЬ ‘У ПОГИБШЕГО АЛЬПИНИСТА’» и «СИЯНИЕ». 34](#_Toc103535472)

[2.1 Область человеческого: редукция положительного, актуализация отрицательного в системе персонажей. 35](#_Toc103535473)

[2.1.1. Деструкция семейного аспекта. 36](#_Toc103535474)

[2.1.2 Изменение оптики восприятия главного героя. 57](#_Toc103535475)

[2.1.3 Редукция системы второстепенных персонажей. 105](#_Toc103535476)

[2.2 Область фантастического: деструкция фантастики в экранизациях. 119](#_Toc103535477)

[2.2.1 Разрушение «мистической сущности» . 119](#_Toc103535478)

[2.2.2 Редукция фантастического положительного начала. 136](#_Toc103535479)

[2.2.3 Редукция побочных проявлений фантастики. 144](#_Toc103535480)

[2.2.4 Технические аспекты деструкции фантастического в экранизациях: пространство, цвет, художественное время. 157](#_Toc103535481)

[2.2.5 Психоаналитический уровень вытеснения фантастического. 169](#_Toc103535482)

[Заключение 190](#_Toc103535483)

[Библиография 196](#_Toc103535484)

[Приложение №1. 202](#_Toc103535485)

# Введение

Экранизации литературных произведений – дискуссионный вопрос в литературоведении, киноведении и для обычного реципиента. С одной стороны, многие придерживаются позиции, предполагающей сохранение концептуального ядра первоисточника и достижения максимально возможной близости к оригинальному тексту; с другой стороны, экранизация часто трактуется не как переложение текста, но как самостоятельное произведение искусства, которое не должно досконально совпадать с первоисточником. При этом, однако, практически всеми авторами и исследователями признается сложность и важность процесса адаптации текста для его последующего пересказа киноязыком, о чем свидетельствует, в частности, наличие в числе номинаций премии «Оскар» награды за лучший адаптированный сценарий. Для работы над экранизацией часто привлекают авторов оригинальных произведений во избежание потери важной концептуальной составляющей.

Кинофильмы «Сияние» (1980 г.) и «ОуПА»[[1]](#footnote-1) (1979 г.), экранизации одноименных романов Стивена Кинга (1977 г.) и АБС[[2]](#footnote-2) (1969 г.), с нашей точки зрения, представляют собой интересные примеры тенденции, проявляющейся во многих экранизациях фантастических произведений, а именно, когда при адаптации подобных текстов для киноэкрана они меняют жанровую составляющую и лишаются большей части своей фантастической специфики. Полемика вокруг подобных экранизаций не утихает и сегодня: «Сияние» многими критиками и учеными признается одним из ключевых произведений современной кинофантастики, несмотря на неприятие С. Кингом и концептуальные расхождения с оригиналом; «ОуПА» входит в канон фантастических экранизаций советского кино, несмотря на некоторые концептуальные расхождения с первоисточником братьев Стругацких.

**Актуальность выбранной темы и научная новизна** обусловлены отсутствием научных сопоставлений экранизаций «Сияния» и «ОуПА», а также малой степенью разработки вопроса о разрушении фантастического начала в экранизациях. Так, изучение экранизации С. Кубрика актуально и сегодня, однако аспект деструкции фантастики, на котором концентрируется наша работа, остается неисследованным; экранизация Г. Кроманова и ее первоисточник с точки зрения литературоведения и киноведения могут быть отнесены к практически забытым источникам, исследуемым только в контексте детективного жанра, поэтому их междисциплинарное изучение представляется нам особенно актуальным. В частности, научная новизна выражается и в нашей гипотезе, позволяющей рассматривать произведения с новой стороны. **Эту гипотезу** **можно сформулировать следующим образом:** в экранизациях режиссерами осуществляется жанровая трансформация оригинальных произведений (уход из области фантастики в сторону психологического триллера) и нарушение жанровых ожиданий зрителя через деструкцию фантастического начала. Деструкция фантастики сопровождается кардинальной редукцией человеческих положительных качеств персонажей при актуализации отрицательных, что и позволяет осуществить жанровый переход.

**Целью работы** является подтверждение или опровержение выдвинутой гипотезы. В соответствии с поставленной целью необходимо **решить следующие задачи:**

**-изучить** историю понятия «фантастическое», его специфику в литературоведении;

**-сопоставить** трактовку фантастического в авторских концепциях С. Кинга и братьев Стругацких;

**-рассмотреть** влияние психоаналитических концепций на киноиндустрию;

**-провести анализ заявленного литературного и кинематографического материала** в аспекте деструкции фантастического;

**-изучить** механизмы экранизации, направленные на изменение жанровой природы первоисточников в областях человеческого и фантастического

-**произвести** сопоставительный анализ экранизаций «Сияния» С. Кинга и «Отеля ‘У Погибшего Альпиниста’» братьев Стругацких.

**Объектом исследования** является жанровая природа экранизаций и первоисточников, в то время как механизмы осуществления жанрового перехода от фантастики к психологическому триллеру и сам процесс деструкции фантастического будут являться **предметом исследования**.

**Материалом исследования** являются романы «Сияние» Стивена Кинга (1977 г.) и «ОуПА» братьев Стругацких (1969 г.), а также одноименные экранизации Стэнли Кубрика (1980 г.) и Георгия Кроманова (1979 г.). Подобный выбор материала работы позволяет исследованию находиться в системе междисциплинарной компаративистики, что усиливает общую актуальность работы и ее **практическую значимость**. Она будет заключаться в возможности использования результатов исследования как в литературоведении, так и в киноведении, а также в результатах сопоставления, ранее никем не осуществленного, что актуализирует потенциал дальнейшего изучения проблемы.

**Структура работы** определяется поставленными задачами и логикой анализа материала романов и экранизаций; работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка библиографических источников и приложения.

**Первая глава** «Специфика фантастического в литературе» создает теоретическую базу для практического сопоставления материала и состоит из шести частей. **В** **первом параграфе** мы рассматриваем историю понятия «фантастическое»; **во втором параграфе** акцент делается на поэтике фантастического в литературоведении; **в третьем параграфе** исследуется трактовка фантастического у Кинга и Стругацких и анализируются творческие предпосылки сопоставления творчества авторов; **в четвертом параграфе** рассматриваются основания изучения экранизаций «Сияния» и «ОуПА»; **в пятом параграфе** уделяется внимание роли психоаналитических концепций в кинематографе.

**Вторая глава** «Деструкция фантастики в экранизациях «Отель ‘У Погибшего Альпиниста’» и «Сияние» состоит из 2 параграфов. **В первом** говорится об области человеческого, редукции положительного и актуализации отрицательного в системе персонажей (подробно рассматривается деструкция семейного аспекта, изменение оптики восприятия главного героя, редукция системы второстепенных персонажей), **во втором** – об области фантастического, в которой деструкция фантастики состоит в равномерном разрушении как положительных, так и отрицательных проявлений (подробно рассматривается деструкция фантастических ключевых концептов первоисточников, редукция побочной фантастики, технические аспекты деструкции фантастики и психоаналитический уровень ее вытеснения).

# ГЛАВА 1. СПЕЦИФИКА ФАНТАСТИЧЕСКОГО В ЛИТЕРАТУРЕ.

## 1.1 Фантастическое: история понятия.

Понятие «фантастическое» и связанные с ним феномены полностью вошли в жизнь современного человека. Закрепив свое положение в языковом и культурном бытовании, фантастика из массовой культуры постепенно перемещается в поле изучения гуманитарных наук. Современная социокультурная ситуация способствует актуализации анализа специфики взаимоотношений реального и вымышленного, возможного [Михайлов 2008:11], что, в свою очередь, объясняет постоянно увеличивающееся количество работ (статьи Золотарева И.Л., Головачевой И.В., Назаровой Н.К., Ершовой Э.Б., Долговой Н.Б., Белова А.А., Дрябиной О.В. и др.), посвященных разработке аспектов и проблем, связанных с фантастическим спектром. Фантастика предоставляет широкие возможности для изучения и за счет многообразия форм своего художественного выражения. Примерами сфер фантастического можно считать киноленты, художественную литературу, телесериалы, компьютерные игры и рекламу – подобная широта возможностей приводит к тому, что специфика понятия размывается, его все сложнее верно идентифицировать.

Для терминологической определенности следует разграничить фантастическое и смежные с ним понятия. Под фантастическим мы понимаем вслед за Тодоровым колебание, испытываемое человеком, живущим в рамках нормативных законов природы, когда он встречается с чем-то сверхъестественным. Он следовал за В.С. Соловьевым, отмечавшим, что фантастическое всегда должно оставлять формальную возможность простого объяснения обыкновенной, всегдашней связи явлений, причём, однако, это объяснение окончательно лишается внутренней вероятности [Соловьев 1966:376]. Это понятие следует отграничивать от непосредственно фантастики как жанра и метода в художественной литературе, который использует фантастическое для нарушения границ реальности, введения элемента необычайного. Таким образом, фантастика не тождественна фантастическому, и область нашего исследования более узкая, чем целый жанр. Однако понятия фантастического и фантастики в значении элемента необычайного могут употребляться тождественно. Следовательно, в нашей работе возможно употребление термина фантастика в значении фантастическое, если не идет речь о специфике жанра в целом.

Обращение человека к сфере фантастического в литературе константно, и на основании работ исследователей фантастического (Брандис 1967, Бритиков 1970, Каргалицкий 1971, Полякова 1988, Тодоров 1999, Ковтун 2008, Муртузалиева 2019) можно выделить следующие этапы развития фантастического:

**Этап 1. Фантастическое в античной литературе.**

Этот этап связан с описанием фантастических приключений в разных частях света, в том числе вымышленных. Часто ему сопутствует описание экзотических и фантастических явлений, не всегда разделяемых между собой. К примерам подобных произведений можно отнести «Невероятные приключения по ту сторону Туле» А. Диогена, «Историю Александра Великого» Псевдо-Каллисфена, частично романы метаморфоз, «Климентины» - древнехристианский роман II века, изобилующий фантастическим. Из-за интереса к чудесному возникает особый жанр нехудожественной прозы (парадоксография).

**Этап 2. Фантастическое в средневековой литературе.**

Раннее средневековье (с V по XI век) характеризуется подавлением чудесного и фантастического, а в XII-XIII веках происходит его активное возрождение. Вновь появляется жанр парадоксографии через «книги чудес» Марко Поло, Раймунда Луллия, Джона Мандевиля. Мотивы волшебных сказок проникают в героический эпос, формируя рыцарский роман, который до XV века оставался аккумулятором всего чудесного и фантастического. В это время в культуре начинает закрепляться кельтская легенда о Короле Артуре и его окружении, в которой фантастическое сочетается с реалистическим, а рыцари отправляются в приключение в фантастические страны.

**Этап 3. Фантастическое в эпоху Ренессанса.**

М. Сервантес и его «Дон Кихот» завершают развитие рыцарского романа. «Дон Кихот» не только пародирует фантастику рыцарских похождений, но и начинает реалистический роман. У Ф. Рабле встречается первый пример фантастической разработки жара утопии («Телемское аббатство»), как затем в «Новой Атлантиде» Ф. Бэкона являет, представляющей собой научно-фантастическую игру воображения. Часто начали встречаться библейские образы, стимулирующие развитие фантастического («Потерянный рай», «Возвращенный рай» Дж. Мильтона). Развивается фантастика видений как выразителя сверхъестественного плана существования (в том числе встречается в «Божественной комедии» Данте).

**Этап 4. Фантастическое в XVII и XVIII веке.**

Фантастическое не имеет в этот период самостоятельного значения. Фантастические образы используют для осложнения интриги. Фантастическое становится дополнительным средством плутовского романа («Хромой бес» Лесажа, «Влюбленный дьявол» Казота), философского трактата («Микромегас» Вольтера), идеологической сатиры (Дж. Свифт). Маньеризм и барокко, для которых оно было постоянным фоном и дополнительным художественным планом, постепенно уступает место классицизму, чуждому использованию фантастического не рационалистически. Постепенно начинают появляться романтические фантастические образы, развивается их генетическая двойственность.

**Этап 5. Фантастическое в романтизме.**

Этап связан с именами романтиков – Л.Тика, Новалиса, Л.А. Арнима, Ф. Шлегеля, Ф.В.Й. Шеллинга, Ш. Нодье, С.Т. Колриджа, Э.Т.А. Гофмана и др. Характерные мотивы – раздвоение личности, двойственность мира, священное безумие, эскапистское стремление найти убежище в царстве фантастического. Романтики находились в писке идеально-духовного мира, а Гейдельбергская школа стала использовать фантастическое как источник сюжетов, придающий дополнительный интерес земным событиям. Для этого периода характерно обращение к предшествующим ресурсам фантастического, его первоисточникам – собирание фольклора. Развивалась детская фантастика (сказки Андерсена). Гофман стал выразителем синтеза фантастического, так как в своем творчестве применял его в готическом романе, литературной сказке, фантасмагории, реалистической повести («Золотой Горшок»). В России этап связан с творчеством Жуковского, Одоевского, Пушкина, Гоголя, Погорельского. Готический аспект фантастического развивал Э.А. По, в творчестве которого можно найти примеры зарождающейся научной фантастики («История Артура Гордона Пима», «Низвержение в Мальстрем»).

**Этап 6. Фантастическое в реализме**

В этот период фантастическое оказалось на периферии литературы из-за стремления и изображать действительную жизнь. Могла появляться для сатирических или утопических целей (рассказы Достоевского). Активно начала развиваться научная фантастика в творчестве Ж. Верна и Г. Уэллса, где изображаемый мир реален, но преображен наукой положительно или отрицательно. Герои таких произведений часто помещались в будущее, и взаимодействовали с неизведанным и новейшими научными открытиями.

 К концу XIX века и началу XX фантастическое снова становится актуальным в творчестве неоромантиков, символистов, сюрреалистов. Сильно развивается детская фантастическая литература (Кэролл, Коллоди, Милн, А. Толстой, Носов, Чуковский, Грин), где фантастический мир неизменно оказывался связан с приключениями.

**Этап 7. Фантастическое в XX веке. Первая половина.**

Научная фантастика становится доминирующим направлением. В начале века к фантастическому наиболее активно прибегают Жулавский, Уэллс, Г. Доминик. В СССР наиболее близко к этому полюсу располагаются Булгаков, Беляев, Обручев и А. Толстой. Михаил Булгаков считается апологетом развития магического реализма. Активно развивается жанр фэнтези, связан он с именами Толкина, Говарда, Клайва Льюиса, Лавкрафта, Кольера. Постепенно развивается кинофантастика (например, культовый немой фильм «Метрополис» 1927 года).

**Этап 8. Фантастическое в XX веке. Вторая половина.**

На этом этапе активно появляются новые направления научной фантастики и фэнтези. Так, появляется космоопера, развивается культура научно-фантастических и фэнтезийных комиксов. Разочарование в прогрессе и науке дает стимул, с одной стороны, дальнейшему развитию эскапистскому фэнтези (Ле Гуин, Желязны, Андерсон, Муркок), а с другой стороны уходом фантастики в область психологически-социальных драм (Брэдбери, Герберт, Дик, Азимов, Хайнлайн).

Во второй половине XX века кинофантастика перенимает пальму первенства у фантастики литературной, это эпоха ее расцвета, вызванная развитием технологий кинопроизводства (известные режиссеры направления – Скотт, Верховен, Бертон, Лукас, Джексон, Спилберг, Карпентер). Появляется кинофантастика элитарная, к которой относят работы Кубрика, Тарковского, Гиллиама.

**Этап 9. Современная теоретическая неопределенность фантастического.**

Фантастическое находится на пике популярности, расширяя сферу своего влияния через настольные и компьютерные игры, сферу интернета. Усиленный интерес к исследованиям фантастического привел к появлению большого количества децентрализованных концепций без единства и целостности теории. А.Н. Михайлов констатирует, что на данный момент еще не сформирована целостная теория [Михайлов 2008:9]. Увеличение «веса» фантастики вызвало интерес ученых из многих областей гуманитарного знания, что привело к появлению многообразных концепций фантастического в литературе, искусствоведении, киноведении, театроведении и проч. С этим этапом связаны имена М. Бриона, С.Н. Зенкина, П. Пави, Х. Холлендера, Ю.М. Ханютиной, Б.К. Гранта и др. Таким образом, современная ступень характеризуется наличием большой базы наблюдений и концепций, которую еще предстоит осмыслить и структурировать. Важную роль в этом этапе сыграло появление кинематографа и его взаимодействие с фантастической литературой. Так, Сергей Зенкин отмечает специфику изображения фантастики в кино [Зенкин 2006:74]: с одной стороны аттракционная природа кинематографа превращает фантастическое в трюк и технический фокус, но с другой стороны самые обычные предметы могут быть сняты странно и чуждо без каких-либо визуальных сверхъестественных мотивов. Таким образом, фантастическое в кинематографе представляется непосредственно в образах, которые зрители должны считывать как образы «иного».

## 1.2 Поэтика фантастического.

На сегодняшний день нет общепринятой классификации литературной фантастики из-за терминологической неопределенности и многообразия трактовок роли фантастического элемента в тексте. Все исследователи так или иначе отмечают, что в ближайшее время создание такой классификации невозможно, и каждая концепция литературной фантастики будет иметь определенные недостатки. К основным жанрам принято относить научную фантастику, фэнтези, альтернативную историю, социальную фантастику, хоррор и их подвиды. Специфика фантастики как таковой в том, что она легко синтезирует с другими жанрами и поджанрами, из-за чего часто появляются фантастические детективы и прочие примеры жанрового синтеза.

Развитие фантастического в киноиндустрии можно считать одним из самых продуктивных из-за визуальности как преимущества над литературной фантастикой, которая практически лишена подобного преимущества. Видимое зрителем на экране вызывает большее ощущение достоверности, что приобрело еще большее значение после изобретения спецэффектов. Сейчас кинофантастика – наиболее популярный и прибыльный жанр кино, обращение к которому не теряет актуальности. Жанры кинофантастики в целом схожи с жанрами литературной, наиболее активными можно считать научную фантастику, фэнтези и фильмы ужасов.

Попытки классифицировать фантастику и определить специфику фантастического предпринимались неоднократно. Так, одной из первых классификаций видов фантастической поэтики можно считать работу Жан-Поля Рихтера, который характеризует ее через взаимодействие с поэтикой реального [Рихтер 1804]. Так, он выделяет три возможности введения в текст фантастического плана повествования: материальный способ (постепенное разоблачение нереального); идеальный (создание нереального без объяснения его природы); истинный (неразрушение фантастического и его одновременная гармоничность с миром реальным).

Для русской прозы существует следующая классификация фантастики: сказочная реальность (народное мировосприятие, не нуждающееся в толковании и мотивации), психологическая фикция (фантастическое рассматривается как произрастающее из психологии человека, его болезненного сознания), литературное допущение (второстепенность плана фантастического, его роль сводится лишь к инструменту для демонстрации реальности и ее аспектов) [Семибратова 1973]. Эта классификация методологически полезна для работы тем, что позволяет обнаружить сходство поэтики и проблематики С. Кинга и братьев Стругацких (см. пункт 1.4).

Говоря о развитии поэтики фантастического, стоит отметить особенности ее изменения и эволюции, а именно постепенный переход в 20 веке от внешней сферы к сфере внутренней (фантастическое исходит не извне, а непосредственно из героя – как следствие, появляются психологические трактовки сюжета) и планомерное расширение художественных возможностей и спектра проблематики [Чебанюк 1979:8].

Многие исследователи прошлого и современности выделяют двойственность фантастики как ключевую ее особенность. Так, А.Н. Михайлов выделяет следующие черты, присущие поэтике фантастического [Михайлов 2008:12]:

-генетическая двойственность (фантастическое располагается на границе веры и неверия, реальности и ирреальности, стремясь погрузить в эту неоднозначность, недосказанность реципиента)

-туманность, «недовыраженность» образа (способствующая двойственности поэтики)

-попытка баланса между мимезисом (стремлением изобразить в произведении максимально близкий к действительности мир и имитировать реальность в одном или более аспекте) и нереальным, гипотетическим, что также приводит к двойственности и смешению черт разных литературных жанров

-противоречивость требования к воспринимающему (фантастическому необходимо согласие на возможность изображаемого от реципиента, но введение сверхъестественных элементов разрушает выстроенное доверие)

Таким образом, двойственность фантастического заложена на генетическом уровне – она выступает как репрезентация нереального, девиантного, экстремального, избыточного или дефицитного, чуждого – поэтому для него таким важным является фигура чужака, «другого», которая часто выражается через образ призрака, двойника или монстра [Головачева 2013]. Благодаря такому приему фантастика всячески углубляет противоречия между фантастическим и реальным, нормативным и ненормативным, а также способна наглядно репрезентировать доминирующий для времени ее выхода проблематический пласт [Чумаков 1974: 12].

В нашем исследовании также ключевую роль играл деконструктивисткий подход и, в частности, концепция Ц. Тодорова. Одно из самых известных определений фантастического принадлежит этому автору, и в нем делается акцент не только на природе фантастического, но и на особенности поэтики произведений, в которых она актуализируется: фантастическое есть колебание, испытываемое человеком при конфликте законов природы, единственно легитимных для его миропонимания, с явлениями, выходящими за его рамки, т.е. со сверхъестественным [Тодоров 1999:59].

Ключевым концептом для автора становится именно аспект неуверенности, колебания – персонажа и читателя. Именно поэтому фантастическое подвергается постоянной опасности в процессе повествования, так как в любой момент способно испариться. Так, через оптику персонажа или читателя мы воспринимаем представленные в произведении факты без возможности их точного истолкования, т.е. испытываем колебания (в том числе касательно восприятия самого героя, который может лгать или иметь какие-либо ментальные проблемы). Повествовательное лицо при этом выражено, как правило, «Я», которое принадлежит всем, отождествляется с усредненным читательским лицом [Тодоров 1999: 88].

Исследователь также вводит классификацию видов фантастического, которая в более поздних работах дорабатывалась и осмыслялась другими учеными: фантастическое-необычное, при котором сверхъестественное в конце получает рациональное объяснение; фантастическое-чудесное, при котором сверхъестественное и его возможность в реальном мире в конце признается автором; фантастическое в чистом виде, при котором существование сверхъестественного остается без рационального толкования; чудесное в чистом виде, для которого характерно фантастическое, ни у кого не вызывающее удивления. Данное разделение будет чрезвычайно актуально применительно к материалу работы, так как в процессе экранизации произведения, с нашей точки зрения, меняют природу своей фантастики. В этой связи очень показательно замечание Ц. Тодорова о том, что психоанализ заменил, вытеснив из художественного поля, фантастическую литературу, и это часто используется режиссерами, экранизирующими фантастические произведения.

Важным в работе Ц. Тодорова кажется и то, что для него важно противопоставление научной фантастики как сверхъестественного и детектива как выражения рационального начала. И «Сияние, и ОуПА, сочетают в себе черты детектива и используют при этом фантастическое начало, поэтому крайне интересным представляется баланс этих сфер при переносе на киноэкран. Тодоров также отграничивает фантастическое от неявной фантастики (прямое вмешательство фантастических образов в сюжет, повествование и т.д. уступает место цепи совпадений и соответствий с прежде намеченным и существующим в подсознании читателя собственно фантастическим планом – термин Ю. Манна) и магического реализма (метод, при котором мистические элементы включены в реалистическую картину мира и становятся нормативны [Шаршун 1932]), считая невозможным отнесение перечисленных категорий к одному пласту фантастики.

Последним аспектом, который мы хотим акцентировать, является специфика времени восприятия фантастического произведения, описанная Тодоровым как цепь событий и фактов, последовательное восприятие которых позволяет в полной мере осознать природу фантастического в конкретном романе или экранизации. Значит, фантастическое диктует необходимость наличия цепи случайностей и происшествий, постижение которых позволяет важному аспекту подобных произведений – тайне, интриге, загадке (который сближает их с детективом) – что не позволяет воспринимать подобный сюжет второй раз с тем же заявленным чувством колебания [Чернышева 1985: 34]. Т.А. Чернышева отмечает родственную природу детектива и фантастического начала, так как детектив, с ее точки зрения, тоже является в какой-то степени повестью об удивительном. Сближает их и изначальная генетическая установка на аналитизм мышления, к которому прибегает герой или читатель в попытках постичь истину и непонятную ему природу вещей. Говоря о природе романа тайн, В. Шкловский отмечает, что «прямым наследником романа тайн является сыщицкий роман, в котором сыщик не что иное, как профессиональный разгадчик тайн. Дается тайна — преступление, потом обычно ложная разгадка — следствие полиции, затем восстанавливается истинная картина убийства [Шкловский 1929:148]. При сочетании детективной и фантастической линии повествования, что встречается и в «Сиянии», и в «ОуПА», главный герой, с нашей точки зрения, становится таким сыщиком, перед которым встает загадка бытия, подразумевающая несколько возможных ответов. Фантастическая и реалистическая трактовка тайны соприкасаются, при этом легитимной в фантастическом романе остается нечто фантастическое как виновник или стимул происходящих событий. О природе тайны в детективе говорит также и И.П. Смирнов, заявляя, что «детективные романы и рассказы отличаются от остальных текстов о тайне главным образом тем, что рисуют такой таинственный мир, для которого невозможно самораскрытие» [Смирнов 1996:28]. Такая тайна должна разоблачаться фигурой извне, будь это сыщик, инспектор, следователь (как инспектор Глебски из ОуПА) или же человек, который оказывается в вынужденном положении необходимости раскрыть окружающие его тайны (Джек Торранс из «Сияния»). Такой тайной для материала нашей работы становится фантастическое как таковое, и главный герой сообразно своей оптике восприятия должен постичь его природу.

Концентрация на фантастическом образе, ключевом для произведения, приводит к тому, что он становится центром композиционно-смысловой системы произведения, которому подчиняются все его аспекты, от сюжета до каких-либо мелких деталей [Каргалицкий 1971: 114]. Так, система становится фантастически-ориентированной, однако должна сохранять при этом установку на сохранение эффекта колебания. Делает она это с помощью обилия реальных деталей быта, выстраивая опоры для «внешнего правдоподобия» [Бритиков 1972: 154]. Такой подход зачастую мог приводить к подавлению фантастики другим, более правдоподобным жанром (например, детективом), что является крайне важным в контексте нашей работы о вытеснении фантастического пласта из фантастического произведения при экранизации. Поэтому, по нашему мнению, важно уделить внимание тому, как фантастическое функционирует в контексте системы, которую подчиняет себе. Можно предположить, что оно перераспределяет систему, представляя явление, чуждое реальному миру, в неожиданном контексте, деформируя первооснову этого мира. Деформация в подобном художественном мире есть его средство построения и одновременно условие. Стоит отметить, что следует отличать условность от фантастического: условное подчиняется естественному порядку вещей, являясь просто ярким его проявлением, в то время как фантастическое есть нарушение естественного хода жизни, девиация, деформирующая мир [Лотман 1970: 112]. Элементы, которые разрушают автономию реального действия, будут сигналами, намеренно обращенными автором к реципиенту; в их число входит непроизвольность действий, аномалии внешнего вида и поведения героев, нарушение логики и хаос, необычное без объективных на то причин [Манн 1996:123].

**Необходимо кратко описать концепции литературной и кинофантастики, также заслуживающие внимание:**

1) Интересна концепция Хьюго Гернсбека, основополагающая для англоязычных стран, в которой установилось принципиальное разделение фантастики на два направления – фэнтези (описывается невозможное в картине мира каждого человека) и научную фантастику (описывается принципиально допустимое в рамках науки и ее законов). В рамках этих направлений принято рассматривать меньшие поджанры. Схожим образом действует К. Мзареулов, отрицая разделение фантастического жанра на мелкие поджанры, и выделяет три направления – условная фантастика (фактор необычайного здесь присутствует в чистом виде – автор концепции причисляет к этой категории некоторых классиков русской литературы, главным образом Гоголя), фэнтези, научная фантастика [Мзареулов 2004].

2) А.Н. Осипов предлагает, наоборот, разветвленную концепцию, в которой отдельно рассматривается научная фантастика, а также сатирическая и юмористическая, утопия и антиутопия, приключенческая, психологическая, фэнтези, стимпанк и киберпанк [Осипов 1999]. Сопоставление концепции с предыдущей наглядно показывает принципиальную обособленность и оригинальность каждого исследователя в построении классификаций и концепций в рамках литературной фантастики.

3) Е.Н. Ковтун в работе «Поэтика необычайного» придерживается структурного подхода к фантастическому, и рассматривает не поджанры фантастики, а модели выражения ирреального (например, потенциально возможное в рациональной фантастике, чудесное в фэнтези и т.д. [Ковтун 1999:11]).

4) Особого упоминания заслуживает многоаспектная и главная концепция советской фантастики Бритикова А.Ф «Русский советский научно-фантастический роман». Автор стремился в ней проанализировать особенности дореволюционной и советской фантастической прозы до когда 60-х годов 20 века. В своих построениях он отмечает, что развитие русской фантастики в 20 веке шло аналогично западной (начало – утопии, приключенческая литература с элементом фантастики, бурное развитие бульварной фантастики), в дальнейшем был спад разнообразия, связанный с политической системой, вплоть до 60-х годов, прихода в литературу Стругацких и многих других разнообразных авторов. К недостаткам концепции, с нашей точки зрения, можно отнести местами чрезмерную идеологизированность и предвзятость к некоторым авторам. Так, фантастика Ефремова описывается как безупречная и почти каноничная, в то время как Стругацкие получают двойственную оценку – Бритиков отмечает их художественное мастерство, но постоянно указывает на недостатки их прозы. Концепция также оказывается важна с точки зрения актуализации проблем советской фантастики. Так, автор отмечает, что на момент выхода его книги в СССР не существовало ни одного литературного журнала, специализирующегося только на фантастике. К выделенным проблемам также можно отнести выделение популярности советской фантастики в сочетании с нежеланием исследователей с ней работать из-за ее «второсортности» [Бритиков 1970].

## 1.3 Трактовка фантастического в концепциях С. Кинга и братьев Стругацких и творческие предпосылки сопоставления творчества авторов.

Трудно недооценить вклад Стивена Кинга и АБС в фантастическую литературу – они занимают в ней центральное место. С. Кинг не только «легализовал» литературу ужасов, но и сделал ее самой популярной и высокодоходной в мире на данный момент [Тлеупова 2012:75]. Генетически его творчество оказывается связанным с Эдгаром Аланом По, Говардом Филлипсом Лавкрафтом, Брэмом Стокером, Реем Брэдбери. За свою профессиональную деятельность он получил множество наград за вклад в развитие фантастической литературы и литературы в целом (премия Брэма Стокера, Всемирная премия фэнтези, награда Британского общества фэнтези, премия О. Генри, медаль за выдающийся вклад в американскую литературу, за вклад в мировое фэнтези, Национальная медаль США в области искусств), что подтверждает важность и центральность его роли в этой области. Его произведения изучаются исследователями регулярно, можно привести следующие примеры главных работ:

**1) Жизнь и творчество**

Лиза Роугек. Сердце, в котором живёт страх. Стивен Кинг: жизнь и творчество (2008) – монументальная биография писателя, анализирующая предпосылки своеобразия творчества писателя.

Эрлихман Вадим. Король тёмной стороны. Стивен Кинг в Америке и России (2006). Многоаспектное исследование о специфике популярности произведений Кинга в России, сочетающееся с неизмеримо меньшим количеством русскоязычных работ о творчестве автора.

**2) Поэтика и проблематика**

Различным аспектам поэтики и проблематики посвящены многочисленные работы исследователей: Тахтарова 2018 – специфика идиостиля Кинга; Горохов 2004 – традиции и новаторство фантастики Кинга; Капусткина 2022 – функции метатекста; а также различные концептуальные и жанровые исследования. Данный перечень демонстрирует, что изучение произведений Стивена Кинга чрезвычайно многоаспектно, при этом актуально и сегодня.

АБС занимают центральное место в советской фантастике. Это советские прозаики, кинодраматурги, братья-соавторы, бесспорные лидеры советской научной фантастики на протяжении трех десятилетий и самые известные советские писатели-фантасты за рубежом (на начало 1991-х гг. — 321 книжное издание в 27 странах); их влияние на советскую, российскую и мировую фантастику также сложно переоценить. За свою профессиональную деятельность только в период с 1959 по 1990 год они получили более 15 различных наград и премий, половина из которых была зарубежная, что подтверждает вклад писателей в фантастическую литературу и литературу в целом. Их произведения изучаются и сегодня, можно привести следующие примеры основных работ по их творчеству с кратким комментарием:

**1) Жизнь и творчество**

Ант Скаландис. Братья Стругацкие (2008). Первая монументальная биография о Братьях Стругацких, получила большое количество премий, несмотря на критику некоторых аспектов. Характеризует данную работу большое количество источников и обработанного материала, что позволяет обращаться к ней и как к библиографическому источнику.

Вишневский Б. Аркадий и Борис Стругацкие: двойная звезда (2004). Книга содержит биографические материалы, стенограммы бесед с авторами, художественный анализ их произведений.

Володихин Д.М., Прашкевич Г.М. Братья Стругацкие (ЖЗЛ, 2012). Биография в серии «Жизнь замечательных людей», которая концентрируется на природе фантастического в произведениях АБС, которая позволила им стать главными советскими фантастами.

**2) Поэтика и проблематика**

Различным аспектам поэтики и проблематики посвящены многочисленные работы исследователей: Евдакова 2015 – философия АБС; Микешин 2015 – социальная метафизика АБС; Неронова 2010 – специфика главного героя Стругацких; Фролов 2012 – проблемы периодизации творчества АБС; Коновалова 2014 – синтез жанров у АБС; Иоффе 2012 – интертекст у АБС и проч. Данный перечень демонстрирует, что изучение Стругацких чрезвычайно многоаспектно, при этом актуально и сегодня.

Если говорить о сравнении отношения авторов к ирреальному, то Стивен Кинг неоднократно высказывался о сущности фантастического и своем понимании данного феномена. Его позицию можно найти в разнообразных предисловиях и послесловиях к романам, сборникам рассказов и повестей, в обращениях к «постоянному читателю», а также в публицистических работах «Пляска смерти» и «Как писать книги». В перечисленных работах Кинг подробно исследует феномены ужасного и фантастического [Кинг 2003], связывая их с понятием нормы. Так, одним из основных тезисов становится убежденность Кинга в том, что любая история о фантастическом в том или ином проявлении является лишь аллегорией, символизацией наших реальных проблем, переживаний и фобий [Кинг 2003:214]. При этом появление этого объекта, конфликтующего с реальностью и ее укладом, пугает или удивляет обычно не непосредственно своей природой, но нарушением общепринятого порядка, нормы, т.е. отклонением от привычного. Важно отметить, что автор часто говорит об особенности современной ему (добавим: Стругацким) культуры, которая заключается в намеренном подавлении фантастического начала как в жизни, так и касательно художественных произведений, так как реципиент пытается все объяснить рационально, часто вопреки установке автора. В свою очередь, само фантастическое часто рассматривается как противовес культуры, показательное отражение неудовлетворенности культурой, и одновременная проекция страхов, желаний человека, подавленных самой культурой [Трушникова 2006: 32].

Подобная установка культуры, с нашей точки зрения (интересно, что АБС тоже говорят о попытках приручения и подавления жанра фантастики) наиболее ярко выражается именно в экранизациях фантастических произведений, что будет подробно показано во второй главе нашей работы.

Наиболее методологически близкими позиции Кинга нам кажутся критические манифесты Роже Кайуа, которые тоже толкует фантастическое как конфликт, скандал, отрыв, аннексию чего-то ирреального реальности. Появление в тексте фантастического противоречит его незыблемым законам, нарушает общепринятые нормы жизни и поведения, поэтому и происходит подобное столкновение [Кайуа 2006: 110].

Важно в этой связи то, что для братьев Стругацких, как и для Кинга, ключевым концептом творчества также является концепт нормы. Так, в ОуПА сам замысел произведения построен на игре с нормой: АБС взяли нормативный жанр детектива, убийства в закрытой комнате, и попытались расширить эту норму. Конфликт главного героя с фантастическим также построен на нормативном поведении полицейского инспектора, стандартных отношениях чувства и долга, в то время как введение фантастического приводило к конфликту нормы и происходящего в романе.

АБС в многочисленных публицистических статьях выразили свое отношение к фантастике, являющейся неотъемлемой частью их произведений. Наиболее ярко их взгляды отражены в статье «Фантастика – литература», в которой авторы рассуждают о природе фантастического [Стругацкие 1965: 135]. Так, ими отмечается противоречивость феномена, вокруг которого не утихают споры уже десятки лет, касаемо его специфики и назначения. Считая, что невозможно ограничивать роль фантастики популяризацией науки и научно-технического прогресса, АБС говорят о важности широкого спектра проблематики общефилософского характера, который предлагает фантастика. Из этой позиции ими выводится определение, что фантастическое есть отрасль литературы, которая подчиняется общелитературным тенденциям и рассматривает общелитературные проблемы, однако включает в себя «элемент необычайного», который может принимать различные формы выражения. Так, элемент необычайного у Стругацких, в частности, в ОуПА, оказывается неразрывно связан с колебанием и интригой, через него выражается природа фантастического, присутствующая в произведении.

При сопоставлении творчества С. Кинга и АБС можно выделить ряд черт поэтики и проблематики, которые сближающих творчество писателей. Так, образ главного действующего лица совпадает – он, как правило, усреднен, герои могут быть завершенными (преимущественно, второстепенные персонажи) и становящимися (главные герои). Двойственность образа главного героя часто достигается за счет его бытования между сферой реального и фантастического, и наибольший интерес эти отношения представляют для определения природы изображенного писателем фантастического [Артамонов 2010: 4]. Психологизм, а также социальная, политическая, общечеловеческая проблематика, выбор между чувством и долгом, определение ценности человеческой жизни – все это характерно для упомянутых авторов [Иванов 2018: 12], [Ахмедов 2016]. Герои упомянутых авторов склонны к постоянной рефлексии собственных и чужих поступков, осмыслению мира и их места в нем, находятся в постоянной динамике развития [Неронова 2015].

По классификации Семибратовой, прозу АБС и С. Кинга мы относим к смешанному уровню произведений, прибегающих к фантастическому для психологической функции (тогда оно служит стимулом для запуска внутреннего конфликта главного героя – но важно отметить, что фантастическое предстает в таких случаев не порождением болезненного сознания, но принадлежащей реальности, пусть и девиантной, формой бытия), инструментарной функции (фантастический план повествования позволяет в формате конфликта нормативного и ненормативного показать какие-либо особенности реального мира).

Характерно и то, что фантастическое в произведениях писателей предстает как объективная часть реальности, не нуждающаяся в мотивации сама по себе – она скрыта от среднестатистического человека, но существует объективно, подтверждается в художественном мире на концептуальном уровне. Эта деталь, характерная для авторов, важна с точки зрения аспекта экранизаций и деструктивных действий режиссеров в отношении фантастического, чему и посвящена наша работа.

Еще одна особенность поэтики, отмечаемая у Стругацких [Чернышева 1985], с нашей точки зрения, в полной мере характерна для Кинга – «миметическая избыточность». Добавления, уточнения, реальные детали быта обычных людей – встречаются на всех этапах и уровнях текста, и их наличие направлено на то, чтобы убедить читателя в реальности происходящего и сохранить как можно дольше эффект колебания. Вне зависимости от типа героя, его профессии, обоим авторам свойственна приближенная к механической фиксация таких, казалось бы, необязательных бытовых деталей, которые в совокупности оживляют условную модель художественного текста. У Кинга она также часто используется для описания городов глубинки штата Мэн, так как топос города очень часто встречается в его творчестве.

## 1.4 Основание для сопоставления и изучения литературных экранизаций «Отель ‘У Погибшего Альпиниста’» и «Сияние».

С. Кинг является одним из самых экранизируемых писателей США, и самым экранизируемым писателем-фантастом современности. Ученые отмечают, что, несмотря на подобную популярность, кинематографический код его произведений оказывается крайне сложным для адекватного переноса на киноэкран из-за романтико-реалистической двойственности плана изображения, а также из-за динамики и внешнего мира, и внутреннего мира героя [Артамонов 2010: 10]. Перечисленные особенности поэтики автора привели к тому, что большая часть экранизаций автора признана неудачной и не отражает всей глубины повествования, критикуется за несоответствие сюжету первоисточника и малую художественную ценность. Однако те, что оказались удачными, и сегодня находятся на самых высоких местах зрительских рейтингов (например, «Побег из Шоушенка» и «Зеленая миля» Ф. Даррабонта, согласно информации ресурсов IMDB, Metacritics, Rotten Tomatoes, Кинопоиск и др.).

В схожей ситуации оказались братья Стругацкие. Являясь главной фигурой советской фантастики долгое время, АБС логичным образом всегда были очень востребованы для различного рода экранизаций, и до сих пор остаются самыми экранизируемыми русскими фантастами. Однако самыми известными и высоко оцененными примерами являются экранизации, которые лишь косвенно касаются сюжета первоисточника («Сталкер» А. Тарковского, «Трудно быть богом» А. Германа, «Дни затмения» А. Сокурова), что позволяет говорить и о трудности перевода в кинотекст произведений братьев Стругацких.

Если говорить о схожести заявленных в материале работы произведений, то начать следует с времени создания произведений – «Сияние» было написано С. Кингом в 1977 году, а ОуПА братьями Стругацкими в 1969 году, что позволяет отнести их к одному периоду и допускать наличие в них схожих действующих тенденций поэтики и проблематики. Экранизации этих романов (1980 и 1979 год соответственно) обнаруживают такую же закономерность. Сходство сюжетов первоисточников обращает на себя внимание, что наглядно можно увидеть на примере кратких синопсисов романов.

Так, синопсис романа «Сияние» можно описать следующим образом: молодой учитель Джек Торранс устраивается на работу в горный отель «Оверлук» сторожем на зиму и к концу осени переезжает туда со своей семьей: женой Уэнди и пятилетним сыном Денни. Шикарный отель пользуется дурной славой: в нем постоянно происходят странные и жуткие события. Денни — ясновидящий и телепат, что влияет на демоническую природу отеля – сын становится катализатором пробуждения зла. Джек Торранс — бывший преподаватель и начинающий писатель, после женитьбы его характер испортился, он стал выпивать и распускать руки. Он случайно сломал руку своему сыну и сильно избил одного из своих учеников за то, что тот проколол шины его автомобиля. Эта работа нужна ему, чтобы успокоиться, написать свою пьесу, провести время, пока ему снова не разрешат работать в школе.

Синопсис романа «ОуПА» звучит так: действие происходит в горах в некой европейской стране. Полицейский инспектор Петер Глебски, от имени которого и ведётся повествование, приезжает на отдых в небольшой отель «У Погибшего Альпиниста», где всеми делами заправляет хозяин Алек Сневар и его помощница Кайса. На третий день после прибытия Глебски весь отель просыпается от звука лавины, которая ночью перекрыла Бутылочное горлышко — единственный выезд из ущелья, где расположен отель. Телефон также не работает и таким образом связь отеля с внешним миром обрывается. Алек Сневар и Глебски обходят отель и оказывается, что только один из гостей, Олаф Андварафорс, не откликается из-за закрытой двери своего номера. После того как дверь вскрыли, выясняется, что Олаф убит. После допроса постояльцев и расследования один из гостей, господин Мозес, объясняет Глебски, что на самом деле он пришелец с другой планеты. Его жена Ольга и Олаф Андварафорс — роботы. Глебски задерживает пришельцев и становится причиной их гибели, о чем жалеет спустя 20 лет после описываемых событий.

Таким образом, в обоих случаях обнаруживается смешение нескольких жанров и тематических линий (частично детективная и психологическая составляющая, мистика, мотивы безумия и изоляции). Ключевым концептом обоих произведений становится фантастическое начало, изменяющее основной баланс сил в произведениях и двигающее их сюжет. Герои вынуждены постоянно взаимодействовать с фантастическим, которое при этом описывается авторами как достоверная и легитимная часть художественной системы. Следовательно, можно говорить о концептуальной схожести произведений и необходимости их компаративистского анализа. Важно отметить, что эта близость сохраняется даже несмотря на традиционную относимость «Сияния» к жанру ужасов (в то время как ОуПА толкуется скорее как представитель научной фантастики). Как отмечает ААА, главной разницей между ужасами и фантастикой можно считать в противопоставлении разума (фантастика) и тела (ужасы) [Кит Грант 2006:23]. Фантастика рассматривается исследователем как жанровая область, сосредоточенная на проблемах с «головой», т.е. психикой, в то время как фильмы и литература ужасов концентрируются на страхе за тело человека, увечьях и потере над ним контроля. С нашей точки зрения, «Сияние» можно лишь условно отнести к литературе ужасов по этой классификации, так как произведение концентрируется как раз на влиянии фантастического зла на психику человека, за которой уже следует потеря способности управлять своим телом. В то же время ОуПА, несмотря на формальное отнесение к фантастике, провоцирует не только страх за разум инспектора Глебски, но и за ненадежную телесность, при которой каждый может оказаться роботом или пришельцем. Таким образом, оба произведения и их экранизации обнаруживают сходства в нарушении привычных жанровых границ, а также в поэтике и проблематике.

Стоит сделать отступление и сказать о том, что в контексте нашей работы ОуПА будет рассматриваться как роман, несмотря на то, что большая часть исследователей считает это произведение повестью. С нашей точки зрения, ОуПА следует считать романом из-за принципиально большего объема данных всех уровней. Так, повесть должна тяготеть к хроникальному сюжету, воспроизводящему естественное течение жизни. Количество персонажей в повести, в целом, меньше, чем в романе, причём характерное для романа чёткое разграничение между главными и второстепенными персонажами в повести, как правило, отсутствует или это разграничение несущественно для развития действия. Побочные сюжетные линии в повести (в отличие от романа), как правило, отсутствуют, повествовательный хронотоп сконцентрирован на узком промежутке времени и пространства, а количество страниц меньше, чем в романе. Нам кажется отнесение ОуПА к повести условным из-за несовпадения с большинством из перечисленных критериев: хроникальность сюжета нарушена описанием событий с перспективы двадцатилетнего осмысления событий и отдаленным от основного сюжета эпилогом; главный герой, инспектор Глебски, принципиально отделен от второстепенных персонажей, и это ограничение существенно из-за выбранной точки зрения на события; побочные сюжетные линии в тексте присутствуют; сохраняется лишь узкий промежуток времени (частично, эпилог конфликтует с этой установкой) и меньшее количество страниц (условный критерий). Аналогичным примером можно считать «Рудина» И.С. Тургенева, который он сначала называл повестью, а затем романом. Мы уверены, что и «Рудин», и ОуПА, можно считать романами, чего мы и будем придерживаться на протяжении всей нашей работы.

ОуПА многими исследователями трактуется, сообразно авторскому замыслу, как неклассический фантастический детектив. Несмотря на сохранение некоторых классических детективных черт (локальное место действия, убийство в закрытой комнате), специфика произведения расширяется за счет введения в текст фантастического элемента, что изменяет в корне всю структуру произведения, разрушая каноны жанра. Так, фигура детектива меняется на инспектора – т.е. человека, обычно не ведущего расследование, только в критических обстоятельствах, из-за чего он постепенно теряет точку опоры, связь с ситуацией; в текст вводится преступление без состава преступления – настоящего убийства в романе нет; основной коллизией становится не поиск виновного, а безуспешные попытки Глебски поверить в невероятное, выйти за рамки своего мировоззрения (а это ключевой концепт почти всей прозы С. Кинга), из-за чего произведение распадается на две части [Калинина 2012: 15]. Подобный подход характерен и для «Сияния», так как оно вбирает в себя элементы готического, детективного, фантастического романа, строит на них свой «фундамент», и, тем не менее, как книга, так и экранизация, активно избегают и пародируют клише перечисленных жанров и меняют их структурную составляющую [Доннелли 2018: 12].

Схожесть главных героев и происходящих с ними событий говорит о целесообразности подобного сопоставления. Инспектор Глебски стремится освободиться от своей жизненной роли, избавиться хотя бы ненадолго от преследующих его в жизни неудач, ищет уединения в горном отеле, но в итоге оказывается вынужден вести расследование (в котором следствие в классическом смысле заменяется лишь осмыслением и константной иронией героя), которое приводит его к конфликту нормы земной и инопланетной, моральный выбор в котором неоднозначен [Козьмина 2011: 13]. Джек Торранс, являясь писателем, приезжает в горный отдаленный отель для работы смотрителем, ищет в нем уединения, спокойствия и бегства от жизненной рутины и неудач. В процессе работы он также вынужден вести расследования о природе фантастического в отеле, оказывается в центре конфликта с самим собой и своими моральными установками нормы. Некоторые исследователи отмечают, что подобный схематизм героя используется для испытания идеи героя (в данном случае, человеческая противостоит фантастической) в философской фантастике XX века [Козьмина 2015:22]. Для нее также характерно наличие какого-то переломного события, двуплановость сюжета и схематизм героев – что отчасти применительно к каждому из перечисленных произведений.

Стоит также отметить, что «Сияние» достаточно часто изучалось, в совершенно различных контекстах, из-за его сложной структуры, нескольких пространственно-смысловых уровней, наличия мотивов двойничества, безумия, лабиринтов и проч. [Пискош 2013: 11]. Произведение также изучалось в контексте интертекстуальных параллелей (Красавченко 2016), специфики пространства (Юрьева 2021), мифологического пласта произведения (Новикова 2018), как часть литературы ужасов (Гончаров 2020), как наследник готического романа (Гладков 2012) и т.д. ОуПА изучался меньше, из-за того, что является образцом раннего творчества братьев Стругацких, одним из наименее исследуемых романов. Произведение изучалось с точки зрения соотносимости с фантастической криминальной литературой (Козьмина 2011), близости проблематики к творчеству Айзека Азимова (Ахмедов 2016), в контексте философской повести (Козьмина 2015), эволюции главных и второстепенных персонажей в творчестве АБС (Козлов 2020).

Сходство экранизаций «Сияния» и «ОуПА» обращает на себя внимание со вступительных кадров в первую очередь выбором места действия – в обоих случаях фигурирует удаленный от цивилизации горный отель, мотивы безумия и отчуждения. Синопсис экранизации «Сияния» можно описать следующим образом: Джек Торренс с женой и сыном приезжает в элегантный отдалённый отель, чтобы работать смотрителем во время мертвого сезона. Вынужденная изоляция и неудачи в творчестве постепенно приводят главного героя к безумию и желанию убить членов своей семьи. В это время синопсис экранизации «ОуПА» звучит несколько иначе: приехав по срочному вызову в отель, инспектор полиции не обнаружил ничего уголовнонаказуемого, но подметил происходящие там странности. Вскоре инспектор обнаружил тело убитого постояльца. Подозрение падает на всех, кто живет в отеле. На основании сравнения кратких описаний сюжета фильмов можно выделить следующие сближающие черты, позволяющие проводить сопоставительный анализ: мотив изоляции (снежная буря в первом случае и лавина во втором), удаленности от цивилизации места действия; выстраиваемые жанровые ожидания вокруг интриги, детективной линии и элементов триллера; схожесть главных героев, которые находятся в центре художественной системы и анализируют ее; фантастические элементы, присутствующие в первоисточниках экранизаций, непосредственно в фильмах подвергаются деструкции. Большое количество близких тенденций также сочетается с почти одинаковым годом выпуска кинокартин – 1979 год у ОуПА, 1980 год у «Сияния», что косвенно подтверждает возможность концептуальной близости экранизаций. «Сияние» вышло позже на один год, что исключает возможность заимствования Г. Кромановым материала С. Кубрика и актуализирует компаративистский анализ. Оба романа и оба фильма были так или иначе выпущены на протяжении 70-х годов 20 века, которые характеризовались смягчением холодной войны между СССР и США, эпохой застоя в СССР и политического кризиса в США. 70-е также можно характеризовать как время расцвета жанра хоррора и кинофантастики в целом – многие известные режиссеры начали работать в этот период (Карпентер, Ардженто, Крэйвен, Рэйми, Хупер).

## 1.5 Влияние психоаналитических концепций на кинематограф.

Развитие психоанализа и кинематографа происходило в один временной промежуток. Символично, что работа Фрейда «Исследования истерии», в которой он впервые выводит дефиниции своих знаменитых понятий (бессознательное, перенос, вытеснение), выходит в 1895 году, и в том же году братья Люмьер устраивают первый публичный киносеанс [Мазин 2012]. Несмотря на то, что сам Фрейд не считал фильмы серьезным средством выражения искусства и не видел в них потенциала для психоаналитического изучения, постепенно произошло обратное, и уже сам психоанализ сильно повлиял на развитие кинематографа XX века. Само желание обнаружить потаенные желания людей оказалось крайне привлекательным для фильмопроизводства [Изотов 2018]. Так, огромный пласт фильмов этой эпохи в той или иной степени намеренно стали репрезентировать психоаналитические подтексты [Элькан, Путра 2019]. Особенность психоанализа проявилась в том, что он проник в культурное сознание современного человека не через медицину, науку, а через изобразительное искусство, художественные фильмы и литературу [Путра 2018]. Несмотря на то, что с развитием этих концепций во многом была установлена их если не ложность, то практическая недоказуемость, тем не менее, культура и кинематограф как одна из ее главных частей всегда активно пользовались разработками психоанализа, даже не всегда принимая его как состоятельную концепцию [Попов 2014], поэтому и в работе важно обратить внимание на этот аспект.

Сюрреалисты первыми заговорили о кинематографе как о подражании человеческим сновидениям. Так, основоположник сюрреализма Андре Бретон трактовал кинофильм как источник выражения подсознательных процессов из-за возможности использования специфики монтажа, а именно наложения, замедления и др. [Лэпсли 1988]. Несмотря на подобный интерес, первые серьезные попытки применения психоаналитической теории к кинолентам датируются только послевоенным (после Второй мировой войны) временем. Подобные попытки, с нашей точки зрения, были закономерны. Любое художественное произведение, насколько бы оно ни было миметично, все же вымысел, фантазия художника, писателя или режиссера, к которой он во время создания относится серьезно, хоть и отделяя от действительности [Фрейд 1995: 133]. Художественная деятельность интересует психоаналитиков как деятельность, в которой находят свое отражение бессознательные импульсы, воспоминания, желания [Попов 2014]. Глебски – рассказчик, Торранс – писатель, потому каждый из них создает определенный мир словом. Такой мир – особенно, в первую очередь, мир с фантастическим началом – является, по мнению исследователей, зеркалом «неудовлетворенности культурой» [Трушникова 2006]. Фантастика появляется в исторически-социальном контексте, заложена им, и бессознательно, с одной стороны, проецирует страхи, неудовлетворенности конкретной эпохи, а с другой их компенсирует, выявляя подавленное нормативной культурой. В свою очередь, психоаналитические концепции возникали как попытка объяснить и проанализировать подобные проявления, что привело к тому, что фантастическое и его образы традиционно рассматриваются этим направлением в ключе отражения культурных жертв, страхов и цензурирования.

Стремление к эскапизму как характеристика, которую очень часто получал кинематограф за время своего бытования и изучения, оказался также важен для психоаналитического подхода, который трактовал его как уход в специфическую реальность, позволяющую выйти из-под власти реальности и ее инстанций в неподконтрольную им сферу желаний и свободы. Таким образом, стремление человека к фантастическому само по себе трактуется как проявление эскапизма, а в контексте кинематографа подобное направление позволяет наиболее ярко продемонстрировать и выявить неоднозначность исторических процессов, каких-либо явлений жизни и проч., поэтому фантастические образы в кино встречаются практически с момента его создания из-за разнообразия художественных средств и различных сюжетно-содержательных элементов.

 «Сияние» С. Кубрика, стало одним из главных объектов фрейдовского психоанализа из-за глубокого психологизма, а также из-за изображенной борьбы внутреннего и внешнего, конфликта нормативного и возможного поведения, конфликта реального и фантастического [Иванов 2018: 20]. С одной стороны, главный герой Джек сочетает в себе склонности к алкоголизму, саморазрушению, эскапизму, агрессии, а с другой любит сына больше жизни и всячески пытается справиться с собой, детской травмой и собственным воспитанием – такое сочетание неизбежно ведет к психоаналитическим трактовкам произведения, что, в свою очередь, по нашему мнению, повлияло на экранизацию С. Кубрика.

# ГЛАВА 2. ДЕСТРУКЦИЯ ФАНТАСТИКИ В ЭКРАНИЗАЦИЯХ «ОТЕЛЬ ‘У ПОГИБШЕГО АЛЬПИНИСТА’» и «СИЯНИЕ».

В нашей работе мы разрабатываем гипотезу о разноуровневой деструкции фантастического в литературных экранизациях. Механизм ее реализации состоит из одновременной редукции человеческих положительных черт, в целом фантастических проявлений любой направленности, а также актуализации человеческих отрицательных качеств. Подробнее наш подход к рассмотрению этого процесса описан в Приложении №1 [см. – *страница 202*]. Также деструкция фантастического связана с разрушением жанровых ожиданий, о чем нами было упомянуто во введении. Мы согласны с позицией исследователей, считающих, что восприятие любого произведения «влияет жанровое ожидание, настраивающее воспринимающего на ту или иную типическую коммуникативную ситуацию» [Седов 2002: 42]. Подобным образом рассматривались жанровые ожидания в позициях рецептивной эстетики. В частности, Х. Яусс считал, что для каждого произведения ожидания читателя складываются из препозиции жанра, его особенностей и привычных используемых в нем тем [Яусс 2004: 194].

А. Компаньон в работе «Демон теории» [Компаньон 2001: 179], посвященной различным теоретическим проблемам литературоведения, также затрагивает эту проблему, замечая, что жанр является своеобразным горизонтом ожидания произведения: он становится посредником между произведением и читателем как сосредоточие ожидаемых норм и правил, сообщающее читателю препозицию текста. С позиции нашего исследования можно считать, что процесс экранизации как осуществления или разрушения жанровых ожиданий наиболее репрезентативен, так как режиссеры подвергают оригинальные произведения концептуальной обработке. В нашем случае ожидания выстраивались следующим образом: «ОуПА» воспринимался авторами как попытка смешать жанр научной фантастики и детектива, но в экранизации роль фантастического значительно снижается, и произведение ближе располагается к смеси детектива и психологического триллера; роман «Сияние» трактуется как смесь готической мистики и психологического фильма ужасов, где фантастические концепты играют ключевую роль, в то время как экранизация концентрируется на жанре психологического триллера и подвергает деструкции почти всю фантастику.

Во второй главе мы будем соотносить по принципу соотнесения препозиции романов, продуцирующих одни жанровые читательские ожидания, с материалом экранизаций, эти ожидания разрушающим, что позволит продемонстрировать механизм деструкции фантастики как главный в процессе жанрового перехода.

## 2.1 Область человеческого: редукция положительного, актуализация отрицательного в системе персонажей.

В данном параграфе будет рассмотрена система персонажей, их взаимоотношения с природой фантастического в романах и их экранизациях. На этом уровне будет важен аспект невротическо-психотических отношений, так как он напрямую связан с отношениями фантастическое-реальное. Так, для невроза является более характерным преимущество влияния реальности, а для психоза – перевес «Оно» [Фрейд 1924]. То есть – невроз не отрицает реальность, в то время как психоз отказывается от нее и пытается заменить.

Персонажный уровень будет рассмотрен через оппозицию Глебски – Торранс, будет проведен анализ семейного аспекта, роли и функций второстепенных персонажей, их взаимоотношения с фантастическим.

Рассмотрение уровня системы персонажей наглядно показывает, что деструкция фантастического начала в экранизациях сопровождается редукцией в них положительных человеческих черт, а также увеличением количества негативных личностных проявлений. Так, многие моменты неопределенности морального компаса в отношении поступков героев произведений заменяется негативной определенностью и однозначностью их действий. С помощью осуществления этого алгоритма, по нашему мнению, становится возможной деструкция фантастического начала и его замена не негативное человеческое (в произведении исчезают проявления фантастического и положительные человеческие качества, что при сохранении основной сюжетной канвы приводит к вынужденному акценту на поиск зла в самих героях, обращение к их психологии).

### 2.1.1. Деструкция семейного аспекта.

Данная тема важна для обоих экранизациях для реализации жанрового перехода, однако представлена режиссерами по-разному.

**В книжной препозиции «ОуПА»** семейный аспект не играет главной роли, но присутствует на протяжении всего повествования. Так, несмотря на то что изначальная мотивация инспектора Глебски заключается в том, что ему хотелось отдохнуть в одиночестве две недели («Я был один. Благословенное небо, всеблагий Господи, наконец-то я был один!» [1:12][[3]](#footnote-3)), то есть буквально отдохнуть от работы и семейной суеты, сам Глебски отмечает, что все равно очень любит свою семью, родственников и друзей, просто очень устает от постоянного вовлечения в семейный круговорот, и ему необходимы две недели для того, чтобы побыть наедине с собой и собственными желаниями: «Нет, я люблю своих детей, я люблю свою жену, у меня нет никаких злых чувств к моим родственникам, и большинство моих друзей и знакомых вполне тактичные и приятные в общении люди. … Для меня две недельки отчужденности и одиночества – это как раз то, что нужно. И чтобы не было ничего такого, что я обязан делать, а было только то, что мне хочется делать» [1:13]. Мы узнаем об этом в самом начале повествования, и воспринимаем героя как примерного семьянина и человека, взявшего небольшой отпуск от собственных обязанностей для сохранения душевного равновесия и непричинения вреда близким («Мне хорошо с самим собой, с моим собственным телом, еще сравнительно не старым» [1:13]). Главный герой в состоянии испытывать какие-либо чувства, способствующие теоретическому построению иных сексуальных или семейных связей, т.е. способен оценить красоту или привлекательность другого человека, ему не чуждо живое сознание и чувствование, связанное с эмоциями – на протяжении произведения он несколько раз в той или иной степени отмечает внешность или потенциальную возможность отношений со многими второстепенными персонажами противоположного пола, а именно с Брюн, Кайсой, госпожой Мозес и др. Например: «Я смотрел на Кайсу и понимал Згута. Пышечка-кубышечка на фоне постели выглядела необычайно заманчиво». Персонаж несколько раз из-за алкогольного опьянения ловит себя на мысли о близости к измене, но никогда не оказывается к ней фактически близок, что может говорить о нем как о живом человеке со своими слабостями, с которыми он борется.

Усталость постоянного пребывания Глебски в семейной среде вызвана не его скрытой мизантропией, а скорее трудностью любого брака, от которых любому человеку периодически необходим отдых («Я гикнул и побежал навстречу солнцу, все наращивая темп, зажмурившись от наслаждения, выбрасывая из себя … тоску мелочных хлопот жены и наскоков подрастающего поколения» [1:17]). Это подтверждается также тем, что подобное стремление к временному одиночеству Глебски испытывает не только к членам семьи, но и ко всем окружающим, что проявляется в общении с другими постояльцами отеля («Я немедленно ощутил сильнейший позыв к одиночеству» [1:35]). Таким образом, можно проследить следующую закономерность – герой бежит от внешнего мира и семьи в том числе, но бежит временно, сохраняя к ним любовь и теплые чувства. Во время происходящих событий, связанных с убийством, Глебски о семье практически не вспоминает, но это легко объясняется его постоянной и вынужденной вовлеченностью в дело, необходимостью решать огромное количество проблем и общим психологическим напряжением. Особенно важным становится в данной связи то, как герой взаимодействует с семьей после завершения основной сюжетной линии, что наглядно отражено в эпилоге. Так, главным и показательным проявлением важности семейного аспекта для главного героя можно считать то, что как минимум жене он рассказал обо всем с ним произошедшем, не раз искал утешения в разговорах с ней и изливал ей душу, что говорит о чрезвычайной близости и уровне доверия. Это можно подтвердить следующими цитатами: «Когда мне становится совсем уж плохо, жена садится рядом и принимается утешать меня»; «Я сам научил ее говорить так, только теперь она уже забыла об этом, и ей кажется, что это ее собственная мысль»; «И все-таки от ее утешений мне становится немножко легче» [1:255]. Данные фрагменты подтверждают, что Глебски очень часто обсуждал болезненные события с женой (так часто, что «научил» ее говорить особым образом, а для этого требуется длительная вовлеченность в процесс), а также старался самостоятельно по возможности справиться с душевной проблемой, прибегая к помощи жены только в крайнем случае (что говорит о стремлении оградить близких от влияния своего горя, а также о крайней степени доверия и любви, раз в самую тяжелую минуту Глебски обращался именно к жене). Немаловажно и то, что от помощи жены ему становилось действительно легче, что также говорит о прочных эмоциональных связях между ними.

Подробная литературная препозиция введена в исследования для того, чтобы показать, что она коренным образом отличается от выражения семейного аспекта в экранизации Г. Кроманова. Так, семья в кинофильме упоминается лишь однажды – и также в самом начале, но совершенно с другой ролью. «Самое странное, что рассказать, как все это было, я не могу никому, ни жене, ни друзьям, ни, не дай Бог, начальству. Всю правду знаю только я» – данный пример, несмотря на свою единичность, очень репрезентативен с точки зрения изменения системы ценностных координат в фильме. Так, можно заметить, что жена, друзья и начальство приравнены друг к другу по степени значимости с помощью конструкции с равноправными однородными членами предложения. Но если в книжном первоисточнике Глебски одинаково любит/нейтрален по отношению к представителям его круга общения, то здесь они как будто одинаково ему безразличны. Это подтверждается тем, что ни друзья, ни жена, ни начальство не вызывают у героя той степени доверия и привязанности, чтобы поведать им гложущие его тайны (получается, что герой оказывается одинок еще до приезда в отель, и ни к кому не привязан). Что характерно, дети им даже не упоминаются, что говорит либо о его полном безразличии к ним, либо об их фактическом отсутствии. Таким образом, герой далек от близости к семье при внешне сохраняющейся формальной связи с женой, что говорит о деструкции в фильме семейного начала. Этот тезис подтверждается и дальнейшим развитием сюжета, при котором герой за весь оставшийся полуторачасовой хронометраж ни разу не вспоминает ни про членов семьи, ни про друзей, и зритель не получает о них никаких сведений. В фильме так же отсутствует эпилог и какая-либо реакция членов семьи на поступки главного героя. Все эти положения, вкупе с другими изменениями системы персонажей, позволяют говорить о том, что для инспектора Глебски из экранизации семья перестает играть важную роль в жизни, и практически пропадает из его мыслительно-чувственного поля, что приводит к тому, что герой не бежит в горы для поиска временного одиночества, а одинок изначально, лишен семейной принадлежности и отнесенности. Таким образом, вся информация, связанная со связью Глебски и семьи, искусственным образом удаляется из экранизации произведения, что, в свою очередь, открывает дорогу для негативных проявлений человеческого и меньшей представленности в кинотексте фантастического плана действия, вплоть до его тотальной деструкции.

**Схожие тенденции можно проследить и в кинофильме «Сияние»**, однако они более разнообразны и репрезентативны из-за акцента на судьбе целой семьи в условиях горной изоляции. Если Глебски бежит в поисках временного одиночества (в книге) и оставляет семью за пределами изображения, то Джек Торранс вынужден взять ее с собой из-за общего семейного неблагосостояния. Нам доступна возможность проследить деструкцию семейного начала на протяжении всего фильма, ведь все члены семьи взаимодействуют между собой и участвуют в основной сюжетной линии на протяжении всего романа и экранизации.

Для сопоставительного анализа сначала обозначить литературную препозицию семейного аспекта. Так, в романе Стивена Кинга отношения в семье складываются следующим образом: В книге нет четкого выделения главного героя, так как и сын, и мать, и отец получают примерно одинаковое количество времени рассмотрения. Каждый член семьи становится ключевым лицом, от которого ведется повествование, в посвященных им главах. Это позволяет автору раскрывать взаимоотношения в семье с трех точек зрения, и показать специфику конфликтов со всех вовлеченных в них сторон. Следовательно, в романе можно выделить трех главных героев – Уэнди Торранс (мать), Джек Торранс (отец) и Дэнни (сын). Про каждого из них следует сказать отдельно, чтобы проследить трансформацию семейного аспекта в экранизации Стэнли Кубрика.

**А. Джек Торранс**

Роман начинается с внутренней фокализации (от лица персонажа) Джека, и через нее мы получаем первую характеристику его жены и сына – а именно «необыкновенные» [2:11[[4]](#footnote-4)], хотя эти персонажи нам пока не представлены. Буквально с самого начала романа мы знаем препозицию персонажа – безоговорочную любовь к сыну, сочетающуюся с проблемой контроля гнева и собственных поступков, усугубленной алкоголизмом в прошлом. Джек искренен в своих к нему чувствах (точка зрения внутренней фокализации, используемая автором, позволяет читателю не сомневаться в этих положениях), и подтверждений этому можно найти очень много на протяжении всего текста романа: «Не приведи Господь, чтобы с ним что-то приключилось» [2:39]; «Джека охватила волна почти безысходного чувства любви, от которой на его лице появилось каменно-мрачное выражение» [2:52];

«За что я особенно люблю тебя, док, – сказал он, возвращая коробку, – так это за отменный вкус. Тебе нравятся такие же вещи, как и мне самому. Да, ты определенно плоть от плоти моей» [2:147] – в данной цитате наглядно отражается схожесть отца и сына, обуславливающая отчасти крепость их отношений и высокую степень способности к взаимопониманию;

«А затем ее оттолкнули в сторону с такой силой, что она ударилась о вешалку с полотенцами, и Джек опустился перед мальчиком на колени» [2:156] – этот пример показывает алгоритм действий Джека в критических ситуациях, подтверждающий его теплые чувства к сыну, при котором в моменты опасности его приоритетной задачей становится защита сына ценой всего остального;

Как это ни парадоксально, наивысшая степень проявления подлинной любви к сыну может быть найдена в описании эпизода, когда Джек ломает ему руку. Интерес представляет не сам поступок, который связан с алкогольной зависимостью и невозможностью управлять гневом, а реакция на него. Подтвердить это можно следующей цитатой: «Треск сломавшейся кости был не громим, а оглушающим. Этого звука оказалось вполне достаточно, чтобы стрелой пронзить всепоглощающий красный туман. Но вместо того, чтобы принести с собой свет, звук впустил в сознание новые черные облака стыда и сожаления, страха и мук совести конвульсивно агонизирующей души. Это был чистейший звук, оставивший прошлое по одну сторону, а будущее – по другую. … Джек стоял рядом, растерянный и поглупевший, бессильный постичь, как что-то подобное могло произойти» [2:29]. Здесь наглядно отражается палитра чувств человека, совершившего ужасный поступок по отношению к своему любимому сыну, чувство стыда и раскаяния, невозможности изменить уже совершенное и оттого бесконечная тоска. Все перечисленное не могло быть возможно, если бы он действительно не любил Дэнни.

По мере продвижения сюжета Джек ведет борьбу с искушением темных сил отеля «Оверлук» – и постепенно проигрывает, однако даже в состоянии, близком к полной подмене личности, он не может допустить мысли о том, что способен причинить своему сыну фатальный вред, связанный с угрозой жизни и здоровья. Это подтверждают следующие цитаты: «Нет. Нет, Дэнни, никогда» (контекст – о сне, в котором он убил Дэнни молотком» [2:339];

«Мой сын никаким боком не причастен ко всему этому» [2:421] – даже на последнем рубеже собственного сознания и битвы с отелем Джек до финала пытается спасти Дэнни ценой собственной жизни;

«Беги отсюда. Скорее. И всегда помни, как я любил тебя» [2:519] – в последний момент именно любовь к сыну позволяет Джеку остановиться и не причинить ему вред, на время одержав верх над сущностью, взявшей над ним контроль.

Также крайне важной для Джека Торранса предстает его жена Уэнди, без которой он буквально не может себе представить свою собственную жизнь («Единственным, что помешало ему перешагнуть порог питейного заведения, стало отчетливое понимание, что в таком случае Уэнди решится уйти и заберет Дэнни. А их уход будет для него смертным приговором» [2:53]). Несмотря на все разногласия и семейные проблемы, он ее также любит.

**Б. Дэнни Торранс**

Для его изображения характерна смешанная фокализация – внутренняя как персонажа, и нулевая как всевидящего нарратора (из-за фантастического дара предвидения, конструирующего все повествование). Следовательно, благодаря такой повествовательной стратегии именно Дэнни становится лицом наибольшего знания, в чем-то сближающимся по этому показателю с автором произведения. Первое, что мы узнаем о Дэнни Торрансе – его безграничная любовь и привязанность к отцу. «Пятилетний мальчик, ждущий своего папочку» [2:22] – такое описание мы наблюдаем от лица матери, Уэнди, которая в полной мере понимает, насколько на данном жизненном этапе отец предстает для более важным, нежели она сама. Субъективная оценка сразу же подтверждается фактическим материалом – мальчик несколько часов сидит на улице и ожидает возвращения отца; отказывается от предложения матери починить модель планера, обуславливая это скорым возвращением отца («Но взгляд Дэнни уже опять был устремлен в дальний конец улицы. – Нет, папа его починит» [2:23]); на подсознательном уровне он во всем стремится подражать отцу как любимому человеку, в частности, перенимает его лексический пласт («Папа говорил, что он может. Бензонасос, сказал он, превратился в полное дерьмо» [2:23]); таким же образом перенимает мимику и язык тела («Дэнни лишь пожал плечами, и Уэнди увидела, насколько он похож на отца. Самому Джеку этот небрежный жест не удался бы лучше» [2:114]). Аналогичный пример – «Он вытер губы левой рукой, бессознательно имитируя жест отца» [2:218]. Следовательно, можно утверждать, что главный человек в жизни Дэнни Торранса – его отец, даже несмотря на то, что он сломал ему руку, что говорит о действительно сильном чувстве со стороны сына.

Таким образом, чувства отца и сына друг к другу взаимны, сильны и искренни. Так, после возвращения отца с собеседования, между ним и сыном происходит следующий диалог:

«Дэнни мгновенно вскочил с бордюра, принялся размахивать руками, пританцовывать и кричать: Эй, папа! Привет! Привет! Он подошел к отцу и зарылся лицом в подбитую овчиной джинсовую куртку, обнимая его крепко-крепко. Джек обнял сына в ответ.

– Я люблю тебя, папочка, я так ждал тебя! …

–Я тоже тебя люблю» [2:49-50]. Приведенная цитата подтверждает не только на лексическом, но и на эмоциональном уровне, насколько Дэнни привязан к Джеку, как он его ждет и любит. Автор достигает этого с помощью использования парцеллированных восклицательных предложений, демонстрации некоторых особенностей языка тела, акцентуации важности тактильного контакта. Прослеживается также прямое мотивированное желание добиться каких-либо успехов, чтобы порадовать именно отца – например, самоотверженное и кропотливое обучение Дэнни читать в достаточно раннем возрасте.

Для Дэнни также важным становится любовь отца и матери друг к другу, их единение. Для него главным приоритетом становится их совместное счастье: «Дэнни не до конца понимал причину их веселья, но ему было все равно. Главное, что они любили друг друга» [2:86]. Дэнни готов пойти на любые лишения, лишь бы поспособствовать их воссоединению и ликвидации тенденции к разводу, которая на время возникла из-за алкогольной зависимости Джека и инцидента с рукой Дэнни. Так, на протяжении большей части повествования Дэнни не показывает то, как ему не нравится в Отеле, а также старается игнорировать свои чувства-предвестники приближающейся опасности («Он тихо радовался за папу и маму, но не мог избавиться от чувства нарастающей тревоги» [2:90]). Это обусловлено желанием любой ценой (даже собственной безопасности) оберегать хрупкий союз отца и мамы, а также осознанием того, насколько важна работа в отеле для будущего их семьи. Таким образом, пятилетний мальчик во всем пытается следовать не личностным интересам, а интересам их семьи как единого и живого целого, которое он пытается сохранить, что характеризует персонажа положительно. Этот факт говорит также об изначальной важности семейного аспекта в романе и его многоуровневой структуре изображения.

Необходимо отметить некоторые аспекты экстрасенсорики Дэнни, т.е. его дара «Сияния», благодаря которому он способен прочитывать чужие мысли и эмоции. Подробнее дар будет рассмотрен в аспекте деконструкции прямой фантастики, в данном параграфе необходимо рассмотреть только эту его грань. Со временем Джек Торранс все больше склоняется к полюсу помешательства, вызванному демонической природой отеля «Оверлук», и начинает угрожать жизни членам своей семьи. Обособленность интенций Джека от навязанных ему отелем помогает установить как раз усиленные возможности восприятия Дэнни. Так, несмотря на смещение личностных мотивов Джека, почти на каждой точке этого процесса он сохраняет главные мысли о любви к своей семье, которые постепенно вытесняются (не до конца) фантастическими процессами: «Он правда беспокоится о нас. Он нас любит и совсем не хочет, чтобы мы чувствовали себя одиноко» [2:252].

**В. Уэнди Торранс.**

Для изображения этой героини характерна внутренняя фокализация. Персонаж изначально предстает третьим звеном любовного треугольника отец-сын-мать. «Дэнни стал папиным сынком почти с самого начала. … Он любил маму, но был папенькиным сынком» [2:74]. Джек, в свою очередь, больше всего на свете любил именно сына, но и Уэнди никогда не была лишней в этих построениях. Со своей стороны она всегда любила и сына, и мужа, как и они ее: «Потому что, так или иначе, все, во что она действительно верила, опиралось на ее любовь к Джеку. Ведь она никогда не переставала любить его. … Сына она любила тоже» [2:75]. Уэнди осознает свое нахождение как бы на втором плане семьи, но воспринимает это как данность, неотрицательное следствие гармонии между отцом и сыном. Однако такое восприятие не всегда удается осуществить, что часто приводит к ревности сына к мужу из-за их близости: «Когда отец и сын были вместе, она порой становилась для них как будто чужой» [2:114]. Однако такие мысли сразу вызывают у Уэнди осознание собственной неправоты, стремление их подавить и сильное чувство стыда, что говорит о наличии постоянной внутренний борьбы с самой собой, аналогичному борьбе Джека с собственным гневом, что в каком-то смысле укрепляет отношения в семье потенциальной возможностью понять проблемы друг друга. В частности, стремление Джека измениться и его работа над собой вызывает крайне положительную реакцию Уэнди, способствует укреплению их чувств: «Мне не было так хорошо со времен нашей свадьбы. Я люблю тебя» [2:148].

На протяжении всего повествования семья представляется героине главной ценностью, а именно благополучие ее сына и мужа, поэтому даже несмотря на все разногласия и ссоры, Уэнди до последнего момента продолжает волноваться за мужа, испытывать бессильную тревогу и желание ему помочь любой ценой – до момента, когда это становится попросту невозможно [2:241].

Важной особенностью Уэнди как персонажа становится ее способность к постоянной рефлексии и самоанализу. Пытаясь определить наилучший исход для их семьи, она постоянно пыталась смотреть на ситуацию с разных точек зрения, а именно с перспективы себя, отца и сына, и это обусловлено стремлением подобрать такое решение проблемы, которое было бы максимально близко к объективному и удовлетворяющему всех. Этот фактор является ключевым в осознании деструкции семейного аспекта в экранизации, так как в ней совершенно не рассматриваются возможные альтернативные взгляды на ситуацию. Уэнди из экранизации неспособна представить себя на месте другого члена семьи, неспособна анализировать текущую ситуацию, и не стремится к этому. Что характерно, она лишена каких бы то ни было стремлений и желаний, что в фильме способствует ее подчинению воле Джека, аморфности и безволию.

**Г. Семья в аспекте нескольких поколений**

Для героев романа «Сияние» важной составляющей семейного аспекта становится не только их отношения здесь и сейчас, но и предшествующий базис, выстроенный в семьях, которые их взрастили. Его введение в текст романа позволяет понять сложную природу взаимоотношений героев и предпосылки, которые повлияли на развитие их личностей. Это может быть эпизодическое, но важное для сюжета упоминание, либо сюжетная линия, комплексно влияющая на все повествование. К первой категории можно отнести семейные предпосылки установления специфики дара сияния Дика Холлорана (привнесённые через внутреннюю фокализацию), ко второй категории – сюжетные линии, посвященные родителям родителей Дэнни, т.е. Джека и Уэнди (нулевая фокализация всеведующего автора и внутренняя при повествовании их от первого лица).

1. Дик Холлоран вводит в роман еще одну грань семейного аспекта, отсутствующую в экранизации – аспект приобретенного, некровного родства, не биологически обусловленной семьи. Дик становится первым человеком, который способен понять Дэнни, которому тот может довериться и рассказать обо всем, что его тревожит, и надеяться на полное понимание. Такая близость становится возможной благодаря их врожденной и общей способности сверхчувствования, которую они не выбирали, как и семейное родство. Не родные люди становятся в очень короткие сроки буквально родными из-за фантастической предпосылки, однако в дальнейшем сближаются из-за схожести характеров и трагических событий. Подобное развитие событий становится возможным благодаря двум факторам – важности семьи и ее благополучия для Дэнни, переживания, связанные с этим; правильный алгоритм действий в семье Холлорана. Переживания и важность семейного аспекта уже были продемонстрированы в одном из предыдущих пунктов, поэтому важно привести доказательства и для второго тезиса. Для этого следует привести следующие цитаты:

«Ты наделен особым даром – объяснил Холлоран, поворачиваясь к нему. – Лично я всегда называл это сиянием. Еще моя бабушка пользовалась этим словом. Когда я был мальчишкой не старше, чем ты сейчас, мы частенько сиживали с ней на кухне и вели долгие беседы, вообще не раскрывая ртов» [2:102], – ключевая цитата, в краткой форме излагающая весь алгоритм действий бабушки Холлорана. Осознавая необходимость наставничества при таком серьезном и важном даре, бабушка (счастливое совпадение, что у члена семьи есть схожая особенность) рассказала внуку все то, что сама знала об этой проблеме. Из многочисленных реплик Дика также становится ясно, что для семьи в целом это не была тайна или табуированная тема, хотя далеко не все ее члены обладали таким даром. Таким образом, ребенок в сложившейся сложной ситуации никогда не чувствовал себя одиноким, мог обо всем рассказать, а также получать оперативные консультации по волнующим его вопросам. В семье была выбрана такая стратегия поведения, при которой врожденный талант не подавляется, а развивается в практических занятиях, что Дик и делал со своей бабушкой. Такой подход, в свою очередь, помог Холлорану осознать важность такого же рода помощи для Дэнни, в семье которого его дар практически игнорировался и не обсуждался. Так Дэнни приобрел еще одного члена семьи, который всегда может прийти на помощь, чем он и воспользовался в финале романа. В дальнейшем же приобретенное родство позволило Дику стать практически приемным отцом Дэнни (после смерти Джека и окончания событий в отеле «Оверлук»).

«– Должно быть, чувствуешь себя чуток одиноко, думая, что ты такой один? Дэнни, который порой испытывал не только одиночество, но и страх, кивнул» [2:103] – благодаря семейной модели и ее отличий от модели семьи Дэнни, Холлоран способен практически сразу сделать вывод о том, что Дэнни в подобной ситуации просто необходима поддержка, а долг Дика в сложившейся ситуации – ему в этом помочь.

«Да, я имею об этом некоторое представление, – сказал Холлоран без тени иронии» [2:106] – важно и то, что Холлоран благодаря семейным установкам и собственному опыту, их подтверждающему, осознает всю серьезность проблемы, и несмотря на столь ранний возраст (5 лет) взаимодействует с ребенком как с взрослым и равным ему.

Все это приводит к подробной и доверительной беседе в машине Дика, позволившей Дэнни приобрести некровного родственника и впервые почувствовать себя по-настоящему понятым. Эпизод первой беседы Дэнни Торранса и Холлорана в дальнейшем будет разобран в контексте деструкции семейного аспекта в экранизации и деструкции непосредственно фантастического спектра демонстрируемых событий, поэтому в контексте работы он становится очень важным.

**2. Семья Уэнди и Семья Джека**

Часто в романе появляются упоминания о родителях Джека и Уэнди, а также влияние их воспитания на характеры главных героев. Во время анализа собственных поступков и размышлений о каких-либо дальнейших действиях в вопросах урегулирования семейных конфликтов они обращаются к собственному опыту из детства. Данные факты говорят о том, насколько данная тема в романе важна, и как много ясности данные включения вносят в специфику семейного аспекта романа. Подтверждают данный тезис следующие цитаты: «Той осенью она наконец-то полностью порвала со своей матерью. В этом ей помог Джек. Ей только и нужно, что продолжать измываться над тобой» [2:63] – со стороны семьи Уэнди читатель узнает о том, что отношения со своей матерью Уэнди характеризует крайне негативно, в дальнейшем определится их специфика как абьюзивно-манипулятивные. Это говорит как о ее сложном детстве, так и о том, как долго эти негативные отношения сохранялись и были для нее проблемой, от которой она хотела избавиться. Важно и то, что переход в новую фазу семейных отношений и осознания себя ей помог сделать именно Джек, как звено ее будущей семьи и главная поддержка. Он, скорее всего, не смог бы ей помочь в этом отношении, если бы не его собственный негативный семейный опыт, чему в романе также есть подтверждения.

«Она ведь велела тебе никогда больше не возвращаться, так? Чтобы даже твоя тень никогда не падала на ее порог, так? Тогда почему же она не вешает трубку, когда слышит твой голос?» – Джек умело развенчивает манипуляции матери Уэнди, демонстрируя ей негативную природу их отношения и стимулируя ее их скорейшим образом прекратить, чтобы не отравлять их собственные семейные отношения.

Учитывая паранормальные способности восприятия Дэнни, важным предстает и его мнение касательно этого вопроса: «Она только и думает, что мне с ней было бы лучше. Прикидывает, как ей отнять меня у тебя, мамочка. Я не хочу ехать к ней» [2:254]. Следовательно, пятилетний ребенок выдает матери Уэнди безапелляционно негативную оценку и осознает, насколько ее влияние вредно для мамы и для него самого. Выбирая между зимовкой в горном отеле в одиночестве и зимовкой у матери Уэнди, семья склоняется к первому варианту, это также подтверждает, что подобная линия поведения матери по отношению к дочери тянется с самого детства. Уэнди постоянно думает о том, похожа ли она на свою мать, и это удерживает ее от определенных мыслей или действий – то есть для нее крайне важным становится принципиальная непохожесть на предшествующий негативный опыт в семье в рамках построения своей собственной. Это одна из главных особенностей персонажа в романе, непосредственно влияющая на развитие семейного аспекта.

Аналогично негативный семейный опыт имеет Джек, однако в его ситуации читатель видит не отсутствие любви и эмпатии между родителями и ребенком, но смешение любви, любви-вопреки и страха. Так, «до семи лет Джек любил этого … мужлана, любил сильно и вопреки всему – тумакам, шишкам, а порой и синякам под глазами» [2:277]. Таким образом, Джек Торранс рос в условиях постоянного физического насилия в семье отца с непостоянной психикой. Такая психологическая ненадежность не могла не повлиять на развитие личности мальчика и, скорее всего, обусловила проблемы с управлением собственными эмоциями, что мы наблюдаем на протяжении всех событий романа. В данном эпизоде мы получаем косвенное упоминание о том, что отец Джека легко мог уронить его, если в момент игр был сильно пьян, что говорит о том, что алкоголизм в семье Торрансов уже встречался в предыдущих поколениях, и Джек испытывал негативные влияния алкоголя на организм еще до момента собственной зависимости, при этом имея негативный пример отца (которого он любил, несмотря на все недостатки).

Можно отметить и полное отсутствие гармоничных отношений в семье, а именно: «старшие братья ненавидели отца», «мама терпела его», «его порой пугала сама мысль, что во время игры на него упадет сзади широкая отцовская тень» [2:278]. Налицо отсутствие какого-то единства и гармонии, то есть отношения, построенные на страхе, насилии и терпении. Характерно, что, несмотря на все свои сложности характера, взрослый Джек Торранс действительно любит своего сына и жену и находится в постоянной борьбе с собой, старается избегать негативный тенденции семьи, в которой он был воспитан. Любовь к отцу закончилась, когда «отец с помощью своей трости отправил в больницу маму» [2:278], «избил ее беспричинно, внезапно и даже без скандала» [2:279], то есть Джек еще в раннем возрасте получил наглядное подтверждение того, чем заканчивается постоянное насилие в семье, а отец становится символом того, чем Джек быть не хочет (тем не менее, чувствуя часть его в себе, и постоянно с этим борясь). Так, он больше всего старается следовать этому идеалу в отношениях с сыном, и, например, старается не доходить до рукоприкладства: «Придется снова поговорить с парнем, как только он отойдет от шока. Причем разговор будет сдержанный, но жесткий. Джек был уверен, что нашлось бы немало отцов, которые не ограничились бы одними увещеваниями» [2:311]. Таким образом, можно сказать о том, что Джек, как и Уэнди, используют свой негативный дисгармоничный опыт для установления гармоничной и целостной семьи, стремясь каждый по-своему быть непохожими на собственных родителей.

На основании вышеперечисленного можно сделать вывод о том, что проблемное поле семьи для романа «Сияние» оказывается многоуровневым и очень важным. Семья Торранс предстает не идеальной, но связанной крепкими любовными узами. Ее члены разговаривают друг с другом, взаимодействуют, по возможности пытаются совместно решать проблемы, заботятся друг о друге (часто тайно и самоотверженно), то есть в семье крепкие эмоциональные связи. Так, например, в романе они «при солнце все вместе выходили гулять» [2:266], в то время как в экранизации Джек Торранс ни разу на экране не проводит время вместе с сыном. Можно сделать вывод о том, что эта семья на момент въезда в отель представляется единым целым, стремящимся к совместному счастью его членов путем преодоления всех препятствий. Так считает и Уэнди («Она ощущала, что они втроем накрепко и навечно прикованы друг к другу. И что если их триединство и может быть разрушено, то не одним из них, а только какой-то внешней силой» [2:75]), и Джек (который не представляет своей жизни без Уэнди и Дэнни, бросил ради них пить), и Дэнни (любой ценой стремится к совместному счастью родителей, даже если от этого страдает он сам). В таком контексте поездка и работа в отеле представлялась семье «началом новых добрых времен» [2:75]. Таким образом, мною была описана литературная препозиция семейного аспекта, позволяющая семье в положительных ее проявлениях как целостному явлению бороться с фантастическим злом. Теперь необходимо установить, как семья как основа этой борьбы в экранизации Стэнли Кубрика распадается.

**Деструкция семейного аспекта в экранизации «Сияния».** В рамках деструкции семейного аспекта в экранизации можно наблюдать деформацию эмоционального фона многих внутрисемейных взаимодействий. В частности, можно выделить несколько эпизодов, в которых эмоции практически полностью редуцируются, вплоть до смены качественной направленности (положительные импульсы становятся отрицательными или нейтральными). Так, первым ярким примером становится совместный переезд в «Оверлук» всей семьи на машине Джека Торранса. В книжном первоисточнике эта поездка характеризуется атмосферой расслабленности и больших ожиданий, члены семьи постоянно неформально общаются между собой (например, Джек постоянно пытается положить жене руку на бедро, а она отмахивалась и смеялась [2:78]) и пребывают в хорошем настроении. В экранизации С. Кубрика совместная дорога в отель сопровождается постоянным, неотрывным и практически неморгающим взглядом на дорогу главы семейства, нарочитым отсутствием его интереса к Уэнди и Дэнни. Отец выглядит отстраненным и раздраженным (что соотносится с его равнодушными ответами Уэнди о воспитании ребенка), уже уставшим от их общества, игнорирует реплики жены, хотя абсолютно точно их слышит. В свою очередь, мать и сын также не проявляют особо интереса в общении с Джеком, не проявляют никакого энтузиазма относительно предпринятой поездки. Можно ответить и то, что в первоисточнике природные виды вокруг машины представлялись супругам величественными и красивыми, в то время как в кинотексте это не вызывает у них какого бы то ни было интереса. Таким образом, семья Торранс не выглядит как семья буквально с самого начала повествования из-за взаимной отстраненности и неестественности союза.

Важным для подтверждения нашего тезиса является сопоставление эпизодов разговора отца и сына о том, причинит ли он вред своей семье. Диалог из книги показан со стороны Джека, диалог из экранизации со стороны Дэнни. Джек С. Кинга проявляет очевидно положительный эмоциональный спектр, поэтому вопрос Дэнни «Ты ведь никогда не сделаешь маме больно, верно?» [2:159] приводит к тому, что лицо Джека искажается, как от удара, а также ощущению им чувства любви, захлестывающего подобно волне. Повествование от лица Джека и переживание им данного события позволяет говорить о достоверности переживаемого чувства, ясности ума и осознании собственных недостатков (в тексте ни разу не используется прием ненадежного повествователя, что в целом нехарактерно для художественного творчества С. Кинга). Важно, что в кинотексте данная сцена строится по иным принципам, стремящимся к разрушению института семьи на экране. Сцена концентрируется на Дэнни, входящим в комнату спящего отца, но мотивация его прихода не диалог с отцом, а лишь желание забрать для игры свою пожарную машину. Мальчик не хочет разбудить отца, поэтому заходит в комнату очень тихо, однако отец оказывается бодрствующим – и вместо того, чтобы испытать облегчение от отсутствия возможности нечаянно разбудить его, ребенок испытывает страх и замешательство от необходимости с отцом разговаривать. Стоит сказать и о том, что в количественном соотношении в экранизации отец практически не разговаривает с сыном на протяжении всего хронометража. В итоге Джек Торранс, на момент этого эпизода уже проявляющий все признаки наступающей душевной болезни, пугает сына своими странными репликами и ненормальной мимикой, реакцией на которые становится аналогичный вопрос о том, не причинит ли отец вреда своей семье. При фактическом совпадении ответов с книжным первоисточником, налицо отсутствие проявления Джеком каких-либо положительных чувств/эмоций по отношению к сыну. Важно и то, что Дэнни обладает даром сияния, и способен улавливать истинные мысли и эмоции – и то, что при разговоре с отцом он крайне испуган, может говорить как раз о том, что Джек ничего не испытывает по отношению к сыну/относится к нему отрицательно. Следовательно, его заверения о любви к сыну и их с матерью безопасности – ложь (тезис о том, что практически все то, что Джек говорит в экранизации, является ложью, будет подробнее разобран в одном из подпунктов этого параграфа).

На этих примерах можно проследить основополагающую тенденцию «Сияния» и «ОуПА» – практически полную ликвидацию семейного аспекта. Так, она осуществляется и в межличностных внутрисемейных взаимодействиях, и в контексте изменения особенностей отдельно взятой личности внутри нее. К примерам нарушения взаимоотношений также можно отнести эпизод со сломанной рукой Дэнни. В литературном произведении это одно из ключевых событий, вокруг которого строится все раскаяние Джека и попытки изменить себя, в то время как в экранизации эпизод становится периферийным и неоднозначным, что с самого начала закрывает Джеку путь к возможности положительных изменений. Кубрик даже не демонстрирует его зрителю, и знаем мы о нем только со слов Уэнди и самого Джека, который только за барной стойкой упоминает, что раз сорвался и поднял на него руку. Описание Уэнди с исследовательской точки зрения намного более интересно, подтверждает и негативные тенденции в качественном изменении характеров персонажей. Так, Уэнди говорит: «Он поранился. Вывихнул плечо. Такое бывает. Случайно. Мой муж выпил и вернулся на три часа позже. В тот вечер он был в плохом настроении. Дэнни разбросал по полу свои тетрадки, и муж схватил его за руку, чтобы выставить из комнаты. Часто таким образом наказывают детей в парках, на улицах. Но на этот раз муж перестарался и вывихнул ему плечо». Из этой цитаты можно сделать несколько важных выводов:

-Джек не сломал Дэнни руку, а только вывихнул плечо.

-Уэнди пытается уйти от ответственности или собственной оценки на происходящее, что говорит либо об ее апатии, либо о постоянном страхе перед мужем. Фильм не дает однозначного ответа на этот вопрос.

-Уэнди скорее приписывает вину в произошедшем сыну или несчастному случаю, нежели мужу, потому что цепочка рассказа врачу об инциденте строится сначала на том, что Дэнни поранился сам, самостоятельно и случайно, и только потом появляются подробности об участии Джека в этом инциденте. Это говорит либо о полном его оправдании и поддержке, либо о подчинении мнению мужа и общей запуганности. Само по себе насилие над ребенком она не осуждает, оправдывая его повсеместным бытованием в мире.

-В ее рассказе меняется причина того, почему Джек вывихнул сыну плечо, а именно разбросанные тетрадки, а не разбросанные листы пьесы Джека, над которой он долго работает. В любом прочтении это не оправдывает поступок мужа, однако в экранизации стимул для агрессии становится еще меньше, абсолютно мизерным а, следовательно, не должным вызывать такую реакцию у психически здорового человека.

-Фрагмент цитаты «на этот раз муж перестарался» говорит о том, что скорее всего Джек прибегал к менее выраженным формам насилия на регулярной основе, или, как минимум, это был не первый подобный раз.

-Монтажная склейка и переход к другому временному пласту сразу после слов Уэнди не оставляет возможности врачу высказать свое мнение, поэтому мнение Уэнди (обусловленное негативным влиянием Джека) остается безальтернативным

Таким образом, на материале одного эпизода уже виден качественный распад семьи и ее постепенное разложение в самом начале фильма. Уэнди безвольно пытается оправдать тиранию собственного мужа, и остается неясным насколько ее собственное мнение принадлежит ей самой, а не навязано им же.

В системе персонажей происходят качественные изменения. Джек Николсон в роли Джека Торранса, как неоднократно отмечалось критиками и самим Стивеном Кингом, с самого начала проявляет признаки приближающегося сумасшествия, которое при этом ничем не обусловлено на экране, кроме как ненавистью к собственной семье.

Уэнди в романе отличается внешне (блондинка с внешностью кинозвезды против запуганной и апатичной роли Шелли Дювалл), но не подавляется мужем и выступает с ним равным членом семьи, гораздо более активно и активно противостоит Джеку за счет своей внутренней силы и независимости. В экранизации Уэнди полностью подавлена и безвольна, однако единственная сохраняет какую-либо эмоциональную связь с сыном, поэтому в фильме присутствуют несколько эпизодов их совместной игры на улице и прогулок, что можно назвать рудиментом насыщенной и важной семейной системы «Сияния». На протяжении всего остального хронометража персонаж практически никак себя не проявляет, только кричит и в панике убегает от своего мужа. Важной иллюстрирующей это деталью, по моему мнению, можно считать то, что нож, который Уэнди использует как средство обороны против Джека, в фильме ей берется в руки в последний момент, импульсивно и бездумно, несмотря на прогрессирующее давно сумасшествие Джека, в то время как в романе она готовит и прячет его заранее, осознавая всю тяжесть и опасность ситуации.

Дэнни сохраняет свой номинальный пятилетний возраст, однако на этом положительное сходство заканчивается. В экранизации он практически всегда действует обособленно и в рамках своего возраста, не взаимодействуя с матерью и отцом, не проявляя к ним каких-либо теплых чувств. В фильме он предстает достаточно замкнутым мальчиком, его дар и способности становятся скорее поводом волноваться за его психическое здоровье и внешним сходством с расстройствами аутистического спектра. Этот фактор мешает установлению близкосемейных отношений с поваром Холлораном, потому что Дэнни неспособен ему открыться и так с ним взаимодействовать – в том числе в конце экранизации Дика убивают, что разрушает на уровне фабулы возможную близость его и Дэнни окончательно, оставляет Дэнни без поддержки близкого человека в после катастрофы, влияющей на психику. Он никак не пытается помочь своим родителям, ни разу за фильм не проявляет каких-либо положительных эмоциональных стимулов по отношению к своему отцу (то же самое можно сказать и о Джеке Торрансе), что разрушает главную положительную семейную линию в романе, любовь отца и сына, которая позволяла обоим противостоять фантастическому злу и собственным отрицательным проявлениям человеческого. В романе он также открыт к общению, осознает свои способности, не по годам умен и сообразителен, очень любит свою семьи и готов ради нее на любые лишения – все эти положительные черты Кубриком ликвидируются или частично редуцируются, что позволяет сделать безоговорочно главным героем Джека Торранса, во всех его отрицательных новых качествах. Этот вопрос плавно подводит нас к важной теме изменения оптики восприятия главного персонажа в контексте разрушения фантастического начала, о чем пойдет речь в следующем пункте работы.

### 2.1.2 Изменение оптики восприятия главного героя.

В центре литературных произведений, а также их киноэкранизаций, которые послужили материалом нашей работы, находится противостояние человеческого и фантастического. Главной репрезентирующей и воспринимающей стороной из первой группы становится главный герой/главные герои, а со стороны второй группы – фантастическое зло. Так, основной персонаж произведения становится главным механизмом описания встреченных им фантастических явлений, иными словами – их оптикой восприятия. Через конфликт иной реальности и реальности привычной, реципиент произведения может глазами центрального героя установить их специфику. В этой связи крайне важно обозначить деструктивные тенденции в восприятии встречаемых потенциально ирреальных явлений. На оптику влияет и фактор негативизации характера, что было описано в работе ранее, однако данный аспект наиболее прямолинейно демонстрирует намеренное уничтожение фантастического поля.

Оптику главных героев также важно учитывать в контексте нарратологической категории «точка зрения», являющейся центральной в этой дисциплине. Данное понятие введено Г. Джеймсом в эссе «Искусство романа» (1884), в дальнейшем дополнено П. Лаббоком, и означает отношение нарратора к повествуемой им истории. Таким образом, данная категория взаимосвязана с заявленной в нашей работе категорией оптики восприятия (более узким понятием). Практическое рассмотрение изменения оптики главного героя в экранизациях, с нашей точки зрения, демонстрирует глубинные изменения концептуальной составляющей, а именно изменение точки зрения и роли нарратора. Так, согласно классификации Ж. Женетта [Женетт 1998: 204] (нулевая, внутренняя, внешняя фокализация – термины, соотносимые с понятием точки зрения) изменения в экранизациях можно описать следующим образом:

1) роман «Сияние» можно отнести к смешанному типу нулевой (повествование ведется с точки зрения всеведущего нарратора) и одновременно внутренней (повествование ведется с точки зрения персонажа) фокализации – повествование представляет собой восприятие и описание происходящих событий попеременно Джеком, Уэнди и Дэнни, при этом Дэнни можно отнести к всезнающему нарратору из-за его дара чтения мыслей и чувств. При этом в романе часто присутствуют описания событий и персонажей с точки зрения всезнающего автора, находящегося над текстом. Читатель имеет доступ к мыслительному процессу всех главных героев. Таким образом, можно говорить о наличии в романе сложной структуры отношений точек зрения.

2) роман «ОуПА» можно отнести к внутренней фокализации, так как все повествование ведется от лица непосредственного участника событий инспектора Глебски. В это время читатель имеет постоянный доступ ко всем мыслительным процессам героя.

3) В обеих экранизациях отношения фокализации изменяются сообразно тенденции на деструкцию фантастики и разрушение жанровых ожиданий – фокализация меняется на внешнюю, при которой повествование ведется с точки зрения объективного нарратора, не имеющего доступ в сознание персонажа или не предоставляющего его зрителю. Так, реципиент лишается возможности непосредственно наблюдать за мыслительным процессом героев, поэтому потенциальная возможность определять мотивы их поступков становится практически невозможна. Экранизации также концентрируются на изображении главных героев и их действий, однако роль повествования отводится объективной камере, безотносительной к изображаемому ей миру. Такой подход, с нашей точки зрения, упрощает структуру фильма и усложняет возможность восприятия концептуального поля реципиентом. В частности, Ц. Тодоров рассматривает характер восприятия изображенных нарратором событий в категориях истинности/ложности, полноты/частичности [Тодоров 1975:71], и эти отношения в экранизациях Кубрика и Кроманова также изменяются: в романах манифестируется стремление к истинности и полноте за счет изображения мыслей героев, в то время как экранизации концентрируются на потенциальной ложности всего изображаемого через частичное отображение событий. Этот подход режиссеров укрепляется тем, что любая экранизация воспринимается как переход от цитатного дискурса (текст первоисточника) к пересказанному, когда рассказчик-режиссер пересказывает содержание первоисточника (термины Ж. Женетта).

В. Шмид, отмечая неполноценность категории знания («что именно подразумевается под «знанием» – общее знание мира, знание всех обстоятельств действия, включая его предысторию, или знание того, что в данный момент происходит в сознании героя» [Шмид 2003:115]) перечислил все его составляющие, которые изменяются из-за смены жанровой концепции и деструкции фантастики в экранизациях Кубрика и Кроманова. Реципиент лишается знания о предыстории событий и персонажей, не получает информации о процессах в сознании героя, не знает всех обстоятельств действия. Таким образом, все перечисленные аспекты изменения точки зрения оригинальных произведений способствуют изменившейся оптике главных героев и жанровой трансформации. Человек и главный герой стали описываться не с точки зрения его самого или всевидящего наблюдателя, а через субъективную призму взгляда стороннего наблюдателя-режиссера.

К еще одному изменению в экранизации можно отнести концептуальное изменение роли рассказчика, описанной В. Шмидтом в его типологии нарраторов [Шмидт 2003:77]. Оптика восприятия героев меняется и за счет того, что в первоисточниках они играют ключевую роль (в «Сиянии» Джека, Уэнди, Дэнни можно отнести к группе рассказчиков-главных героев, активно участвующих в сюжете, как и инспектора Глебски в «ОуПА», в то время как в экранизациях герои стремятся стать непричастными очевидцами или хроникерами, которых события будут затрагивать лишь косвенно).

Главным стимулом изменения восприятия героев в обеих экранизациях становится изменение мотива их поездки и ее препозиции. Так, в романе «ОуПА» герой приезжает в отпуск, в то время как в экранизации оптика Глебски кардинальным образом меняется – Глебски во время приезда в отель находится при исполнении. Он пребывает по анонимному звонку, сообщившему об убийстве в отдаленном горном курорте. То есть инспектор изначально едет туда работать – а именно для того же, от чего он так стремился убежать хотя бы на время в первоисточнике. И вместо того, чтобы исполнить свое постоянное желание об отдыхе и уединении, он вынужден в месте, сакрально предназначенном для отдыха – и где все занимаются именно этим – продолжать нести службу. И это прямым образом отражается на его взаимодействии с фантастическим и общем восприятии окружающих явлений. Глебски приезжает в отель по анонимному вызову из него («Я ехал по вызову в горный отель»), ведет беседу с Алеком Сневаром, владельцем отеля, из которой получает сведения о том, что никто якобы с таким звонком не обращался, и это какая-то ошибка. Инспектору при исполнении этого хватает для того, что потерять к своей работе всяческий интерес и утратить за нее ответственность, поэтому без всяких проверок комнат или гостей он звонит начальству и говорит о том, что столкнулся с ложным вызовом. Он также отмечает, несмотря на раннее время суток, что сегодня уже не сможет вернуться обратно, и вынужден провести ночь в отеле – при этом отвечает Сневару, что он «с удовольствием проведет здесь день и ночь». Эта фраза также косвенно подтверждает то, что Глебски приехал достаточно рано, в первой половине дня, так как собирается провести здесь день. «Сегодня я, пожалуй, не успею» – в этой фразе и сопровождающем ее тоне отчетливо видна халатность Глебски и его быстрый отказ от служебных обязанностей. «Все предвещало прекрасный вечер. Мысленно я благодарил капитана, пославшего меня сюда» – данный пример показывает, что Глебски не допускает даже гипотетической возможности того, что ложный вызов в отель мог оказаться не ложным, хотя он не предпринял для такой уверенности никаких действий. Таким образом, устанавливается парадоксальная пропорция между книгой и экранизацией – чем больше книжный Глебски не хочет работать в нерабочих условиях, тем больше он работает на пределе своих возможностей; чем больше Глебски из экранизации работает, тем меньше и хуже он это делает, хотя никаких жалоб на усталость от работы или от жизни от него на протяжении всего фильма не поступает. Чем больше книжный Глебски бежит от работы, тем больше он ее находит; чем больше Глебски из экранизации работает, тем больше он не способен анализировать окружающие его явления. Из данного сравнения можно сделать сопоставительный вывод:

Глебски (роман) – приезжает в отель с целью отдохнуть, поэтому воспринимает все окружающие его явления до определенного момента как обыкновенные и свойственные уединенному отелю в горах с его странными постояльцами. Несмотря на это, когда дело доходит до исполнения его привычных обязанностей, герой демонстрирует креативность мышления и вынужденный максимум своих мыслительных возможностей, хотя номинально он находится в отпуске.

Глебски (экранизация) – приезжает в отель по специальному анонимному вызову как человек, который по роду занятий должен быть готов вести расследование. При самом беглом осмотре холла отеля и разговоре с его владельцем Глебски сразу меняет свои служебные обязанности на готовность отдохнуть день и ничего не делать. При видимом отсутствии негативного мнения касательно его собственной жизни или работы, Глебски демонстрирует в своих поступках невозможность не только принятия фантастического, но и просто проведения причинно-следственных связей, часто реагируя на улики через призму не необходимости раскрыть преступление, но испорченного вечера.

Важно отметить и то, что Глебски из первоисточника неоднократно отмечает, что род его привычных занятий не связан с раскрытием преступлением, а относится к так называемой «бумажной работе». «У меня скучная специальность, – ответил я, – должностные преступления, растраты, подлоги, подделка государственных бумаг» [1:11]. Тем не менее, оказавшись в критической ситуации необходимости занять эту роль в условиях замкнутого пространства, Глебски прикладывает для этого все физические и ментальные ресурсы своего организма, и практически добирается до разгадки. В это время Глебски из экранизации приезжает дело именно расследовать, что может говорить о том, что для него это занятие рутинное, и при такой оптике восприятия Глебски не видит очевидных закономерностей, отказывает от главных параллелей и постоянно раздражается необходимостью вести расследование, что приводит к его неудачному исходу.

Таким образом, из-за измененной оптики восприятия инспектор Глебски в экранизации получает меньший спектр возможных для восприятия явлений вопреки препопозиции. Во время расследования потенциального убийства фокус его внимания должен был быть многократно усилен, но оказывается практически сразу рассеян и усыплен, что мешает ему еще больше, чем прототипу из романа, воспринимать фантастическое. Уверенный в собственной правоте, Глебски с трудом интерпретирует окружающие его явления, до последнего отрицает очевидное и в конце не раскаивается в содеянном.

Важнейшей концептуальной особенностью изменения оптики восприятия героя в обеих экранизациях становится отсутствие демонстрации зрителю их мыслительно-чувственного процесса. Зритель оказывается в ситуации невозможности проникнуть во внутренний мир главного героя, неспособен убедиться в достоверности им высказываемого, что усугубляет возможности эмпатии к нему и понимания его мотивов каких-либо действий. Реципиенту остается единственная возможность интерпретировать его личность – через совершаемые на экране действия, которые из-за негативной редукции личностных черт героев не поддаются анализу. В фантастических экранизациях возможность передать внутренний мир героя отсутствует, и поэтому фантастическое персонажами практически не рефлексируется, а, следовательно, его присутствие в кинотексте значительно уменьшается и происходит сдвиг в сторону психологических трактовок происходящего.

Таким образом, отсутствие возможности соприкосновения с внутренним миром главного героя делает оптику его восприятия заведомо более отрицательной. Это закономерным образом сочетается с намеренной негативацией в экранизации черт характера главного героя, и в сумме это приводит к восприятию главного персонажа как исключительно отрицательного проявление человеческого зла, что в свою очередь упрочняет его доминирование над злом фантастическим. Основной перечень сопутствующих тенденций выглядит так:

**1. Негативация характера главного героя.**

Негативация включает в себя изменение баланса личностных характеристик героя, при котором количество отрицательных черт, в том числе новоприобретенных, значительно перевешивает количество черт положительных (что часто включает в себя их редукцию). Мы уже продемонстрировали данную тенденцию в рамках деструкции семейного аспекта. В экранизациях отсутствуют практически все положительные черты инспектора Глебски и Джека Торранса, связанные с отношениями к семье – семья либо полностью исчезает из их жизни, либо вызывает у них только отрицательные эмоции. Подобному влиянию подвергаются и другие личностные черты главных персонажей. Оба героя постепенно перемещаются к полюсу психоза, утрачивая связь с реальностью, отрицая ее и пытаясь заменить собственными проекциями сознания. В подобном мыслепостроении, сливающем воедино все негативные черты героев и их апатию по отношению к окружающему их миру, не остается места для проявлений фантастического, так как все оно замещается человеческим негативным. Из-за смены в экранизациях фокализации с внутренней (от лица персонажа) на внешнюю (безоценочный нарратив) зритель лишается возможности однозначно интерпретировать изменившуюся мотивацию героев и их поступки.

**Так, Джек Торранс** **в экранизации Стэнли Кубрика** становится паталогическим лжецом. В литературном оригинале этот персонаж находится в постоянной и противоречивой борьбе с самим собой и собственными отрицательными стремлениями. Он борется с алкоголизмом и трудностями с управлением гневом, что не делает его однозначно положительным персонажем, однако располагает его на линии движения к изменению в лучшую сторону. Герой не отрицает реальность, постоянно испытывает различную палитру эмоций спектра «стыд» и «раскаяние», что позволяет ему встать на путь исправления ради благополучия семья и самого себя (их любовь он ценит больше собственной жизни).

Джек Торранс в исполнении Джека Николсона предстает перед зрителем в другом свете. Главная его черта – важность отцовства – редуцируется, из-за чего между ним и сыном нет никакой эмоциональной привязанности, и, как следствие, в фильме практически отсутствуют их совместные сцены, где было бы их хотя бы номинальное взаимодействие. Джек намеренно и постоянно избегает общества своей семьи, игнорирует их, стремится к одиночеству. Таким образом, он всеми средствами игнорирует навязанную ему реальность, что, как мне кажется, приводит его к новой черте характера – паталогическому желанию врать, тем самым лексически маскируя собственную непринадлежность миру, в котором он находится. Можно привести следующие примеры:

(11.05) «Я в отеле, и у меня тут еще много дел» – еще до переселения Джек демонстрирует ложью свое действительное нежелание проводить время с семьей, так как в действительности дел у него никаких нет, работу он уже получил, то есть он просто ищет любого повода, чтобы побыть в одиночестве.

(53.46) «У меня слишком много дел», «Я никогда не сделаю тебе ничего плохого» + «Я в восторге от отеля, хотел бы остаться здесь навечно». Сцена единственного взаимодействия с сыном в первой половине фильма, когда номинально Джек еще не становится сумасшедшим, как мне кажется, очень показательна с точки зрения выстраивания лжи Джеком. С моей точки зрения, Джек говорит правдиво только о тех вещах, которые ему по-настоящему важны в его нововыстроенной реальности. Отель становится для него местом, в котором можно максимально избегать членов его семьи, а также стать по-настоящему важным его звеном, получить признание в центре придуманной им реальности, подчиняющейся его законам. В рамках сравнения Джека книжного и Джека из экранизации можно выявить закономерность – чем больше человеческих качеств в первоисточнике он терял, тем больше ему нравился отель, и усиливалось желание в нем остаться (т.е. изначально он ему не нравился, пока он еще боролся с влиянием демонов). В то время как в кинофильме Джек изначально в восторге от отеля и его влияния, что говорит о его личностной деградации и изначально нездоровой психике.

(1.08.01, эпизод первого разговора с барменом Оверлука) «Я никогда его пальцем не тронул» + «Я люблю его» + «Ну ладно, я сделал ему больно, неумышленно, совершенно случайно» – данный перечень цитат также очень репрезентативен. В разговоре с барменом Оверлука (который является либо демоном, либо порождением больного сознания самого Джека) герой сохраняет свою неискренность, хотя мог бы быть с ним предельно откровенен. Так, «я никогда его пальцем не тронул» – очевидная ложь, у нас множество свидетельств в фильме о том, что это произошло либо один раз, либо даже больше. «Я люблю его» – фраза также не получает ни единого подтверждения в фильме, так как родительское чувство Джека редуцируется. Дальнейшее развитие монолога показывает, с одной стороны, лживость предыдущих фраз, а с другой не дает однозначной искренности, так как вывих плеча/сломанное плечо не соотносятся с утверждением о том, что Джек только сделал сыну больно, причем неумышленно и случайно. Это подтверждается также тем, что Джек Стэнли Кубрика также не испытывает раскаяния и внутренних терзаний, поэтому во время эпизода, когда сразу после кошмара в рабочем кабинете Уэнди ошибочно признает его виновным в попытке задушить Дэнни, он даже не понимает, почему это произошло. С моей точки зрения, ему безразличен инцидент со сломанной/вывихнутой рукой Дэнни, он не испытывает за него чувство стыда, а оттого не в состоянии понять, почему Уэнди в аналогичной ситуации обвинила именно его. Джек не считает себя виноватым в произошедшем, скорее позже негодует о том, что Уэнди про это не забыла.

(1.24.10) «Я из тех, кого интересует, кто платит за его выпивку» – ложь по поводу собственных принципов, потому что практически сразу после этого Джек забывает про собственный постулат и пьет все, что ему наливают. Это подтверждает сам факт того, что ни одному его слову верить нельзя, и все заверения в любви сына и жены легко могут оказаться ложью.

(1.42.39) «Одна работа, никакого веселья, бедняга Джек не знает веселья» - в аспекте лжи эта фраза, которую Джек писал на протяжении всего своего пребывания в Оверлуке, говорит о двух важных факторах – в психотической реальности Джека свое пребывание в отеле он рассматривает как наполненное работой и заботами, о чем ранее говорит Дэнни, однако мы видим, что в реальности он ничего не писал, а всю работу по отелю за него выполняла Уэнди; даже в ней он лжет, потому что неоднократно за весь фильм мы убеждаемся в его крайне положительном отношении к отелю. Так, реальность, в которой нужно работать и писать, вытесняется психотической, выстроенной Джеком, в которой ему абсолютно комфортно без этого (и семьи) и «весело».

(1.52.50) «Тебя ожидает большой сюрприз. Ты никуда не уедешь. Сходи, посмотри на снегоход и на рацию, поймешь, о чем я говорю» – Джек говорит Уэнди о том, что это он намеренно сломал снегоход и рацию, чтобы они с сыном не могли выбраться. Джек рад этому факту, так как он соотносится с его новой реальностью, поэтому абсолютно честен с женой в том, что в его новых интересах.

(1.48.24) «Я не собираюсь трогать тебя. Я хочу только вправить тебе мозги» - очевидная ложь Джека, намеренно насыщенная противоположным подтекстом для манифестации собственных намерений с одновременным их оправданием, при котором убийство Уэнди будет адекватным и необходимым в новой реальности героя.

Все вышеперечисленное приводит нас к выводу о том, что неискренность Джека связана в первую очередь с психозом и построением новой реальности – у Джека нет причин лгать во многих случаях, что говорит о том, что он сам верит в сказанное, и оно соотносится с выстраиваемым им миром.

**Аналогичным образом выстраивается изменение характера инспектора Глебски**, влияющее на его оптику восприятия и взаимоотношения с другими персонажами. На этот процесс оказывает влияние вытеснение из экранизации нескольких важных сюжетных особенностей, а также редукция персонажных положительных черт. Так, в романе «ОуПА» личность инспектора Глебски представлена как раздираемая конфликтом противоречий, спровоцированных как внутренними, так и внешними факторами. Из-за такого подхода персонаж обладает положительными и отрицательными чертами характера, которые находятся в постоянном противоречии. В данном пункте мы сконцентрируемся на изменении его поля испытываемых эмоций и на взаимоотношениях с второстепенными персонажами. Косвенно мы коснемся также некоторых измененных в экранизации личностных качеств героя, соотносимых с уровнем эмпатии и эмоций, про отношения героя и работы будет подробно сказано в следующих пунктах. Так, можно привести и прокомментировать цитаты по следующим категориям:

**А. Юмор инспектора Петера Глебски.** С нашей точки зрения, способность воспринимать чужой юмор и шутить самостоятельно свидетельствует о б**о**льших способностях к эмпатии. Герой романа, в отличие от своего аналога из экранизации, часто обращается к сфере юмора:

(в разговоре с Симонэ) «Я ведь альпинист… – Погибший? – сострил я и сейчас же пожалел об этом, потому что он снова обрушил на меня лавину своего замогильного хохота» [1:24] – многоуровневый пример художественного мышления Глебски. Здесь он подтверждает свою возможность шутить к месту (что подтверждается реакцией слушателя), а также в своих мыслях (несмотря на ограниченность рамками полицейского чиновника) сравнивает смех собеседника с лавиной и дает ей эпитет «замогильный», что говорит о его развитых способностях к художественному анализу и восприятию действительности. Такой талант, с нашей точки зрения, позволяет иметь более развитое чувство юмора.

«Приду вот сейчас к себе в номер, а за моим столом расселся скелет с дымящейся трубкой в зубах» [1:19] – данная цитата демонстрирует склонность Глебски к употреблению юмора наедине с собой, в собственных мыслях или когда рядом нет других людей. То есть, он прибегает к юмору не из-за общественного одобрения, как в случае с его поведением, но из-за самостоятельного желания это делать (следовательно, юмор Глебски естественен). Также он допускает фантастику в своем мировоззрении как часть культуры, поэтому в юморе часто к ней прибегает, что позволяет ему косвенно соприкасаться с фантастическим полем.

**Б. Способность признавать свои ошибки.** На протяжении текста всего романа и кинотекста экранизации инспектор Глебски ведет очень сложное расследование, поэтому ошибки неминуемо его преследуют. С точки зрения негативации персонажа важно то, как он реагирует на свои оплошности, способен ли объективно оценивать собственные поступки и критически относиться к своим решениям. С нашей точки зрения, Г. Кроманов ликвидирует склонность Глебски к постоянному самоанализу, чтобы усилить негативацию персонажа. Так, в романе можно найти следующие примеры этой черты героя:

(Брюн) «Сначала снимите очки. Я не желаю покупать кота в мешке. Это была ошибка. Девушка обиделась и куда-то пропала, а подросток остался и принялся хамить» [1:79] – в общении с другими постояльцами Глебски пытается понять их желания и не обидеть резким словом. У него редко получается, однако он стремится учитывать мнение людей, с ему не понятной и чуждой ментальностью, он открыт для диалога, в рамках которого признает свои поведенческие ошибки и пытается их исправить.

(о том, что не предпринял никаких мер касательно господина Мозеса) «Плохо. Но это я сам виноват» [1:128] – при наличии каких-то ошибок в ведении расследования Глебски их признает и не перекладывает ответственность на других. При этом он понимает, что в сложившихся условиях объективно не может успеть сделать все, что необходимо, и это помогает ему стараться быть менее субъективным в оценке происходящего.

«Почему-то я вспомнил, что не обыскал Хинкуса. Багаж его обыскал, шубу обыскал, а самого его – нет. Должно быть, потому, что он представлялся мне жертвой» [1:187] – пример, в котором Глебски анализирует сразу две свои ошибки, пытается в реальном времени (не постфактум) определить их причины, чтобы, вероятно, не допустить подобного в будущем.

(препозиция эпизода, когда Глебски расслабился и был оглушен Хинкусом) «Я сидел на краю бильярда, свесив одну ногу, а другой упираясь в пол, покуривал себе и при этом, дурак этакий, самодовольно разглядывал струйки дыма в солнечном луче» [1:212] – в данном примере описывается уже итоговый вариант анализа собственных ошибок после происшествия, где Глебски честно дает своим действиям сугубо негативную оценку и относится к себе критично. То есть, инспектор анализирует все события как во время их протекания, так и после, прикладывая максимально возможное количество усилий к этому процессу.

В экранизации Глебски не признает своих ошибок, часто просто игнорирует их. Так, Глебски признает несколько своих ошибок – в частности, то, что:

1. «Я сделал **одну** ошибку – не догадался, что эта история необычная». Оценку эту герой дает как повествователь, с перспективы уже произошедших событий. При этом данное утверждение кажется абсурдным, так как Глебски с самого начала не встретил ни одного «обычного» факта в данной истории, чтобы прийти к какому-то иному выводу. Это говорит о деформированном восприятии Глебски в экранизации, делающем невозможным какой-либо контакт с фантастическим.

2. «Я совершил главную ошибку – связал Мозеса и Луарвика с убийством Олафа». Глебски противоречит сам себе, ведь ранее с перспективы повествователя, как и в данном случае, заявлял о том, что совершил только одну ошибку. При этом важна избирательность его суждений – говоря о главной ошибке, он выбирает какой-то второстепенный факт, который не мог оказать существенного влияния на ход дела. Если учитывать тот факт, сколько ошибок Глебски совершил в кинофильме, и сколько он признал, что у этого персонажа либо полностью отсутствует возможность критического мышления, либо он склонен в принципе отрицать очевидное и подвержен соответствующему психоаналитическому процессу. Обе эти возможности укладываются в новую художественную систему и в смену жанровой формации, привнесенные режиссером.

Рассуждения о правоте Глебски также можно отнести к этому пункту. «Прав я был, или нет?» [1:252] – и в романе, и в экранизации, присутствует в неизменном виде фраза о том, что Глебски долго думал о собственной правоте «во время скучных дежурств и бессонных ночей», однако меняется ее контекст. В романе она сопутствует описанию других моральных и физических мучений от сомнений, называется точный срок подобного состояния Глебски (больше 20 лет), в то время как в экранизации эта фраза подается изолированно и в начале повествования, что обесценивает ее. Кроманов не демонстрирует раскаяния Глебски, что подчеркивается в завершающем эпизоде, когда он как бы обращается к зрителю сразу после событий, не постарев (то есть время раскаяния не было, герой лишается возможности проанализировать собственную правоту). Это приводит к тому, что герой в экранизации не разделяет для себя правоту формальную и фактическую, объясняя свой поступок так: «Ну? Что уставились? Нет! Я поступил правильно. Я выполнял свой долг. Я не нарушил закон, он свят для меня. Скажете, что вся эта странная компания погибла? Ну и что? Давайте, будем логичны. Если они люди, то они жулики и получили заслуженное. Если они не жулики... Но тогда они и не люди! И какое мне дело до них, нелюдей?». То есть он обращается к логике и формальной стороне вопроса, игнорируя важность любой жизни, демонстрируя полное отсутствие эмпатии. Так, в персонаже режиссером разлагаются все составляющие человеческого положительного и актуализируются отрицательные черты. Это подтверждается также тем, что Глебски в романе отделяет формальное от фактического, говоря: «Формально я был прав. … Наверное, они действительно были пришельцами. Совесть у меня болит, вот в чем дело. Иногда мне становится так плохо, что мне хочется найти кого-нибудь из них просить, чтобы они простили меня. Я даже вступил в общество имени Адама Адамского, и они вытянули из меня массу денег, прежде чем я понял, что все это только болтовня и что никогда не помогут они мне найти друзей Мозеса и Луарвика» [1:254] – в данном ключевом для произведения примере показаны все проявления положительного в персонаже, отсутствующие в экранизации. С нашей точки зрения, само наличие эпилога после стольких лет сомнений говорит о том, что Глебски все-таки решил для себя, что он был не прав. Это соотносится с его действиями и мыслями – он жаждет прощения, испытывает муки совести (при своей формальной правоте), предпринимал практические шаги для поиска пришельцев (что говорит о его приобретенной способности верить в фантастическое, даже несмотря на встречу шарлатанов). Все это не оправдывает действий героя, как и в экранизации, но оставляет ему возможность двигаться к полюсу человеческого положительного. Подобным стимулом в романе также служит оценка событий других участников конфликта, в экранизации отсутствующая – в частности, Симонэ «до смерти не сказал мне ни слова» [1:255], что позволяет герою строить свое мнение не только на базе своих рассуждений.

Подводя итог, следует сказать о том, что с нашей точки зрения способность критически мыслить и анализировать собственные ошибки, учитывать их опыт как положительное человеческое качество позволяют Глебски 20 лет сомневаться в правильности своего выбора и раскаиваться за содеянное. В экранизации эта часть поля человеческого положительного редуцируется, что делает такое развитие персонажа невозможным.

**В. Принципы ведения расследования.**

Важная часть и первоисточника, и его экранизации, через которую Глебски взаимодействует с фантастическим и пытается анализировать его. Строится расследование на характеристике главного героя, личностные черты которого напрямую влияют на его принципы ведения следствия. С учетом всего вышеописанного становится ясно, что главный герой в экранизации подходит выяснению следствий и причин с редуцированным восприятием, эмпатией, и меньшей соотнесенностью с человеческим положительным, что негативно сказывается на его выводах и взаимодействии с людьми. На примерах из романа можно наглядно продемонстрировать то, как Глебски в первоисточнике ведет расследование, к чему это приводит, и как эволюционирует этот мотив в экранизации. Так, Глебски в романе подходит к делу с такими принципами:

**-препозиция участия в расследовании.**

Как уже было отмечено ранее, препозиция участия в расследовании связана с изменением мотивации приезда главного героя. Глебски в романе приезжает в отель для долгожданного отпуска, и его вмешательство в выяснение обстоятельств убийства является вынужденным, в то время как инспектор в экранизации прибывает на место целенаправленно для расследования, но быстро переключается на возможность его избежать. Это приводит к тому, что восприятие Глебски из романа должно быть настроено на игнорирование странных фактов (из-за стремления к отдыху), в то время как восприятие Глебски из экранизации должно быть сосредоточено на выявлении нарушителей порядка (ложный вызов и формальное нахождение при исполнении). Парадоксально, но при такой препозиции Глебски №1 постоянно замечает закономерности происходящего и подходит к следствию более профессионально, чем Глебски №2, отрицающий очевидное и не желающий выполнять свои прямые обязанности. С нашей точки зрения, изменившиеся способы ведения расследования инспектора связаны с негативацией персонажа и редукцией его положительных черт (позволявших ему быть более объективным в важных вопросах и замечать больше закономерностей, не склоняясь к предвзятости). Так, можно выделить следующие особенности Глебски-следователя в романе и в экранизации:

**Глебски №1 (роман).**

**1. Специфика точки зрения.** Его восприятие, благодаря долгой работе в полиции, автоматически настроено на выявление потенциально опасного или необычного (редкий случай, когда автоматизм в контексте романа можно рассматривать частично положительно). Петер хочет избегать оптики человека при исполнении, но не может – это приводит к усилению процесса выгорания, однако позволяет на первых этапах лучше вести расследование.

«Что-то изменилось в моем номере, я почувствовал это сразу» [1:16] – только познакомившись с обстановкой своего номера, Глебски уже способен замечать незначительные изменения обстановки, произошедшие в его отсутствие.

«И тут до моего сознания дошло, что из кухни слышатся голоса хозяина и Кайсы, и какое-то странное подозрение впервые осенило меня» [1:48] – номинально еще не произошло ничего существенного, однако инспектор уже приближается на интуитивном уровне к разгадке мистической личности погибшего альпиниста, хотя не находится при исполнении и не должен этого делать.

Его восприятие представляется очень острым и внимательным к мелким незаметным деталям: «И тут произошла заминка. Крошечная такая заминочка, но я ее уловил» [1:141].

**2. Роль детектива/следователя.** «– Инспектор… – проворчал Мозес. – Фальшивые квитанции, подложные паспорта… Так вы имейте в виду, Глебски, у меня паспорта не подложные. Память хорошая?» [1:32] – во время отдыха и в дальнейшем никто инспектора как детектива/следователя не воспринимает (т.е. человека, который может по всем правилам вести расследование и обладающего необходимыми для этого навыками). Сам Глебски неоднократно отмечает свою специализацию и осознает тот факт, что он не может полноценно заниматься такими вещами (однако должен в силу обстоятельств). Глебски сам говорит, рассуждая о причастности Хинкуса к делу: «Черт, никак не соображу… Опыта не хватает. Тоже мне, Эркюль Пуаро» [1:66], что подтверждает его малоопытность в подобных делах и осознание величины расстояния от него до настоящего детектива.

«Ну почему это не фальшивый лотерейный билет и не подчищенная бухгалтерская книга? Там бы я быстро разобрался…» [1:102] – Петер постоянно говорит о том, как ему сложно работать вне его специализации, однако к каждому непонятному эпизоду пытается проводить многоступенчатый причинно-следственный анализ на пределе своих возможностей, с максимальной самоотдачей, что говорит о нем позитивно как в качестве работника, так и в качестве человека.

«Я буду сидеть и думать. Рано делать выводы» [1:134] – Глебски в романе понимает свою неопытность и стремится не делать скоропалительных выводов, в отличие от Глебски в экранизации, который практически не размышляет подобным образом.

**3. Отношение к долгу и делу.** Глебски – человек со своими достоинствами и недостатками, поэтому долгом он при необходимости также способен пренебречь или вольно его истолковать. Так, Глебски незаконно проникает к Хинкусу и взламывает его чемодан ради собственного успокоения: «Конечно, я не имел ни малейшего права вторгаться в чужой номер и производить там обыск или даже осмотр без ордера. Но я чувствовал, что это необходимо сделать, иначе я не смогу спокойно спать и вообще жить в ближайшее время» [1:65]. При этом во многих ситуациях Глебски проявляет профессиональные умения чаще и лучше, чем в экранизации. Так, во время обнаружения убийства Олафа («Возмужалый бог был безнадежно мертв [1:99]) он в первую очередь профессионально опечатывает дверь и маркирует место убийства – то есть делает то, что должен согласно всем необходимым процедурам (и чего Глебски в экранизации не делает). Подобным образом он стремится следовать моральному кодексу полицейского в каких-либо побочных соблазнах, не берет взятку Луарвика и проч.: «Был большой соблазн ответить утвердительно и посмотреть, что из этого выйдет. Но я честный полицейский чиновник» [1:175]. Глебски также часто опирается на мысль о хорошем коллеге Згуте, который в фильме как персонаж пропадает.

**4. Итог расследований и побочных сюжетных линий.**

Глебски, несмотря на неудачу в главном деле (обусловленную многими дополнительными сложными факторами), в романе открывает истину в нескольких меньших загадках. Так, он путем продолжительных расспросов и наблюдений разгадывает амбивалентность пола чада Брюн («Я не парень, мы же с вами обручились» [1:78]), раскрывает тайну личности погибшего альпиниста (подробно описано нами в соответствующем пункте работы).

**5. Усталость и желание уйти от ответственности.**

В ходе расследования Глебски, страдающий от синдрома профессионального выгорания, подвергается ситуации вынужденной повышенной ответственности, из-за чего страдает из-за физиологических и психических проявлений стресса. Он практически не спит, несколько дней вынужден решать проблемы вне его обычной компетенции. Следующие примеры это подтверждают:

«Я чувствовал, что у меня начала подрагивать щека» [1:97] – налицо состояние нервного тика, который часто сопровождает стресс.

«– Не трудитесь, Симонэ, – произнес я угрюмо. – Вы все равно не успеете развязать галстук» [1:117] – чем больше запутанных обстоятельств в деле появляется, тем больше Глебски, морально не готовый к подобной нагрузке, ожесточается и погружается в депрессию. Это закономерный процесс, отсутствующий в экранизации, так как там Глебски не подвержен выгоранию и находится при исполнении.

«И тут неожиданно для себя – уж очень я отчаялся и устал – я рассказал ему о Хинкусе» [1:130] – цитата показывает тяжелое состояние Глебски, в котором ему приходится вести расследование. Усталость настолько велика, что инспектор засыпает прямо на ходу: «Я разглядывал его сквозь прикрытые веки» [1:130]; «Я закрыл глаза и слушал массу чудовищных предположений относительно моих намерений» [1:150].

«Голова у меня гудела. Я устал, осатанел и, главное, не испытывал никакого охотничьего азарта. Я слишком отчетливо понимал, что это дело мне не по плечу. Ни малейшего просвета, чем дальше, тем хуже» [1:144] – усталость сочетается с ухудшением восприятия, закономерной рассеянностью внимания, осознанием собственной беспомощности – из-за которой прогрессирует надежда, что все разрешится само собой и ответственность с Глебски за происходящее снимется. Это состояние вызывает закономерную агрессию, которая в экранизации ничем не мотивированна. Из экранизации изымается мотив агрессии, вызванной неопытностью, который в романе объясняет все: «Я вам сказал: заткнитесь. Так вот, если вы будете морочить мне голову, то я начну вас подозревать. У вас будут неприятности, Алек. Я очень неопытен в такого рода делах, и потому у вас могут быть очень большие неприятности». То есть, угрозы и злоба Глебски исходят не из его негативной личности (как в экранизации), но из чрезвычайных обстоятельств.

Таким образом, Глебски №1 ведет расследование вынужденно, но на максимуме своих возможностей, эмпатии и степени самоотдачи. Чем сложнее становится дело и чем дольше Глебски подвергается стрессу, тем хуже у него способность принимать верные решения, тем сильнее актуализируется закономерное желание бегства. С нашей точки зрения, в экранизации методы ведения расследования Глебски деградируют, прямо пропорционально увеличению в инспекторе человеческого негативного, ранее нами описанного.

**Глебски №2 (экранизация).**

На примере нескольких эпизодов можно подтвердить отсутствие профессионализма Глебски, сочетающееся с его негативными качествами:

И в романе, и в экранизации Глебски видит записку об опасности Хинкуса, которую ему подбрасывают. «Господина инспектора Глебски извещают, что в отеле находится в настоящее время под именем Хинкус опасный гангстер, маньяк и садист, известный в преступных кругах под кличкой Филин. Он вооружен и грозит смертью одному из клиентов отеля. Господина инспектора убедительно просят принять какие-нибудь меры» [1:63] – текст записки не меняется в кинофильме, однако меняются обстоятельства получения записки. В романе ее подбрасывают на стол Глебски в номер, залив и испортив его гуммиарабиком, что вызывает у него шок и ярость («Я был до такой степени взбешен и ошарашен…» [1:64]). Инспектор думает, что это глупая часть мистификации от не самых умных постояльцев отеля («Кретинов здесь полно, верно, но не до такой же степени!» [1:64]), поэтому не относится к записке серьезно.

И в романе, и в экранизации Глебски с Симонэ осматривают чемодан Олафа, и во время осмотра приходят к мнению, что прибор в нем либо военный, либо космический. В экранизации Глебски раздражает тот факт, что это очередная сложность, в которой он не хочет и не может разобраться: «Военное или космическое, только этого мне не хватало!». В романе та же фраза меняет контекст – произносится мысленно, а не при Симонэ, и лишь подчеркивает далекую от Глебски область, в которой он точно не сможет самостоятельно разобраться, а также нелогичность появления такого устройства в этом деле: «Политическое убийство, шпионаж, диверсия… Тьфу, глупость! Если бы убили из-за этого чемодана, чемодан бы унесли… Куда же мне его деть?» [1:127].

Глебски №2 также игнорирует тот факт, что Мозес записался как странствующий бизнесмен в месте, откуда нет никакой дороги; дает чемодан с прибором Алеку Сневару, хотя в экранизации не имел времени, чтобы с ним нормально познакомиться и начать доверять; озвучивает искаженно-выборочные обвинения, трактуя информацию только по своему мнению («Господин Мозес, вы обвиняетесь в том, что ограбили Национальный банк и убили Олафа Адравафорса!»).

В экранизации Мозес меняет прозвище «Вельзевул», связанное с главой демонов в Новом Завете, на более человеческое «Мастер», акцентирующее внимание на мастерстве его преступлений, что уменьшает количество фантастического в тексте.

Глебски №2 постоянно говорит о служебном долге и необходимости его соблюдать, однако его реплики не соотносятся с действиями, демонстрируют непонимание этого «долга». «Долг полицейского, вросший в плоть и кровь» – не до конца понятно, что в сознании этого персонажа значит эта сентенция. В момент, когда Глебски предлагают прямые доказательства, когда «я чувствовал, что правы они, а не я», он призывает «весь накопленный за 40 лет работы конформизм и рутину», чтобы вынести решение, которое противоречит как долгу полицейского, так и человеческой составляющей, и без какой-либо мотивации обрекает пришельцев на смерть. «Я полицейский, я не имею права наказывать и прощать. Я знаю только, что есть закон. Один закон для всех» – говорит Петер, объясняя свой поступок. Однако в его психотической реальности извращается само понятие закона, так как Глебски даже не удосуживается проверить гипотезу с роботами, хотя от него для этого не требовалось никаких усилий. Своими действиями он именно карает не людей, до которых ему буквально «нет дела», что говорит о персонаже крайне отрицательно. Необходимость помощи пришельцам/людям Глебски игнорирует, вынося бездоказательный вердикт об их виновности.

«Мы были отрезаны от остального мира и надеяться я мог только на себя» - с нашей точки зрения, Глебски отрезан не только от остального мира, но и от всех постояльцев отеля своим нежеланием вникать в суть проблемы и выходить за рамки привычных ситуаций. В экранизации сам ход расследования сильно редуцируется, Глебски не достигает никаких успехов (не раскрывает также личность Брюн, не соотносится никак с фантастическим, в том числе с пропавшим погибшим альпинистом). Косвенным примером может служить фраза «Мне очень хотелось, чтобы случилось чудо (трубка заговорила и отдала приказ)», в которой отношения Глебски с фантастикой разлагаются даже на уровне языковой личности. В частности, слово «чудо» редуцируется до самого примитивного и не связанного с фантастикой значения. Подобное изображение главного героя, с нашей точки зрения, не оставляет в художественной системе Кроманова места для фантастики. «Ваша жизнь оказалась слишком сложной для меня» - фраза Мозеса, которая в этом контексте может трактоваться как манифестация человеческого зла, не дающая проникнуть в кинотекст фантастике и вытесняющая ее.

Таким образом, Глебски №2 ведет расследование алогично, игнорирует прямые доказательства, применяя свое искаженное понятие «служебного долга», а также вершит судьбы людей, несмотря на свое, прямо противоположное, заявление о возможности так поступать. Такому интенсивному стрессу, как в романе, он не подвергается, от профессионального выгорания Петер не страдает, поэтому подобное агрессивное и нелогичное поведение становится возможным объяснить только максимальной негативацией его характера. В таком контексте желание бегства актуализируется как возможное подсознательное неприятие собственных действий.

**Г. Испытываемый спектр эмоций и реакция на них.**

В экранизации Г. Кроманова Петер Глебски демонстрирует исключительно негативный с нашей точки зрения спектр эмоций: радуется отсутствию необходимости работать и нечестно способствует своему неожиданному отпуску, проявляет немотивированную злобу к окружающим, апатию в критические моменты, а в рамках расследования не показывает наличие у себя каких-либо положительных способностей, позволяющих заниматься такой работой. Инспектор никому не сочувствует, не испытывает стыда, не стремится докопаться до правды – и это коренным образом отличает его от изображения в романе, где актуализируется большое количество его положительных человеческих черт. Так, Глебски в романе проявляет следующую палитру эмоций: **стыд, жалость, сочувствие.** Практически нечленимое у Глебски единство эмоций, испытываемое им на протяжении всего романа в разных вариациях. В первой половине романа Глебски узнает о «туберкулезе» Хинкуса: «Мне стало его жалко. – Черт возьми, – сказал я искренне, – сочувствую вам. Но обедать все-таки нужно» [1:72]. Проблема другого человека не оставляет Глебски равнодушным, он пытается утешить его по мере своих сил и умений, а также пытается дать ему совет. Встречаясь с ним в дальнейшем, до выяснения истинной причины его приезда, Глебски ощущает специфические муки совести: «Я проводил его взглядом, испытывая что-то вроде угрызений совести. У меня даже возникла идея снова забраться к нему в номер и извлечь все-таки из баула эти проклятые часы. Хватит с него неприятностей, подумал я [1:75]». Инспектор искренне сочувствует тяжелой судьбе Хинкуса и даже испытывает желание ему помочь, даже путем должностного проступка. Если учитывать, что он был знаком с этим человеком меньше суток, подобные стремления характеризуют Глебски как человека с высокой степенью эмпатии. Важно и то, что Глебски, человек «работы и долга», готов на нарушение, то есть в его жизни аспект работы не является диктующим правила других сфер жизни. Подобная положительная эмоциональность даже частично мешает Глебски вести расследования и не дает дать Хинкусу объективную оценку как возможному подозреваемому: «Я горестно покачал головой и вздохнул. – Ну вот, и вы туда же, – сказал я. – Ничего подозрительного в нем нет. Просто несчастный одинокий человечек. Очень жалкий… А тут еще все над ним шутки шутят» [1:80]. То есть, Глебски даже начинает защищать Хинкуса перед другими постояльцами, осознавая несправедливость его положения, что мешает ему подозревать его несмотря на «жалкую внешность».

Глебски часто хочет проявить какие-то эмоции, но ограничивает его именно работа, как чуждое его личности проявление. Например: «Дважды меня так и подмывало повернуться и предложить помощь, но я сдерживался» [1:182] – в данной цитате наглядно видно расходящиеся естественный стимул сознания и искусственные рамки чуждой нормы, в рамках которой нужно вести расследование. В романе, в отличие от экранизации, Петер часто применяет свой жизненный опыт к другим событиям и персонажам, что позволяет ему лучше и чаще применять возможности эмпатии: «Он далеко еще не пришел в себя. Я его хорошо понимал: со мной тоже бывало такое» [1:183]. Подобная борьба между желаемым и диктуемым очень сложна, поэтому в финале Глебски не успевает до конца поверить пришельцам и принять другое решение. Он не успевает окончательно избавиться от предрассудков привычной системы координат («совершенно банальная история заурядного шантажа» [1:239]), применяя чуждые рассматриваемым явлениям стандартные понятия. Мы уверены, что этот конфликт наиболее репрезентативно представлен в данной цитате: «Я смотрел на него, и мне было нехорошо. Мне было нехорошо, потому что я ему сочувствовал. … Я снова ощутил прилив сочувствия и снова попытался взвинтить себя» [1:234]. Большой пласт человеческого положительного в Глебски входит в конфликт с предписанным алгоритмом действий полицейского, однако побеждает только позже, во время раскаяния, из-за сложности подобного мировоззренческого перехода. Однако, с нашей точки зрения, герой Стругацких в романе был гораздо ближе к этому этапу, нежели его аналог у Кроманова, где манифестируется победа человеческого отрицательного и подвергается деструкции фантастика.

Нужно также отметить, что в экранизации Глебски лишен предшествующей жизни и изолирован от своего эмоционального плана, реципиент не получает подобной информации у Кроманова, как и персонаж не получает никакой препозиции вне отеля (как и Джек Торранс в «Сиянии», что ранее уже было отмечено). Именно поэтому, с нашей точки зрения, кульминационная фраза Сневара «Не одним законом жива совесть человеческая» [1:245] получает разный исход в первоисточнике и фильме: в первом случае муки совести Глебски и его раскаяние подтверждают этот тезис, во втором случае фраза развоплощается героем за счет безапелляционной уверенности в собственной правоте в финале кинофильма.

**2. Искаженное и алогичное отношение к собственным обсессиям и желаниям.**

В контексте литературных произведений «ОуПА» и «Сияние» ключевым конфликтом в области человеческого становилось противостояние героя и его обсессий, в котором он осуществлял борьбу с собой на протяжении всего повествования. Для Глебски таким явлением можно считать его работу, стремление убежать от профессионального и личного кризиса и выгорания, невозможность выйти за рамки собственного мышления и представлений о мире. Для Джека Торранса – сложности с написанием романа, алкогольную зависимость и сложности с управлением гневом. Постоянное стремление справиться с собственными проблемами и желание хотя бы кратковременных изменений характерно для обоих главных героев, позволяет им балансировать между человеческим отрицательным и человеческим положительным, и не позволяет отнести их к однозначно хорошим или плохим героям. В экранизациях Кроманова и Кубрика этот аспект также подвергается деструкции, что вносит свой вклад в разрушение фантастического в произведениях.

**Взаимоотношения с алкоголем.** Ключевой аспект романа «Сияние», так как именно с этой борьбы начинается движение книжного героя к очищению. Попытка бросить пить, успешная до поездки в Оверлук, позволяет восстановить семейные связи, т.е. человеческое положительное проявление, которые, в свою очередь, помогали до самого конца Джеку бороться с фантастическим злом и в каком-то смысле одержать над ним победу, остановив злую сущность от убийства сына.

Так, можно привести примеры из литературной основы, подтверждающие, что для Джека Торранса желание выпить постоянно присутствует в сознании, и провоцирует постоянную борьбу с собственной слабостью:
«Я больше не употребляю спиртное» [2:17] – при устройстве на работу Джек говорит не о том, что он просто не пьет, а о том, что он именно бросил пить, для него это важный и поддерживающий факт, которым он гордится.

«Но за последние 14 месяцев я не выпил и кружки пива» [2:21] – Джек в книге действительно старается подавить свою зависимость, воздерживается от употребления в 2 раза дольше, чем в экранизации, однако все равно испытывает постоянную тягу и борется с ней.

«Боже милостивый, как же ему хотелось пропустить сейчас хоть один стаканчик чего-нибудь покрепче! А еще лучше – сразу тысячу» [2:39] – в критические моменты, когда Джек испытывает проблемы с самоконтролем или в его жизни происходят плохие вещи, его желание обостряется, однако он не сдается до последнего, несмотря на то, что в такие моменты ему намного труднее себя сдерживать. Еще один пример подобного типа – ночь после увольнения, когда он ощущал «такую насущную необходимость напиться» [2:53], но, тем не менее, не сдался.

«И субботние сходки становились необходимой терапией. Они помогали ему избавляться от негативных эмоций, которые в противном случае могли копиться и копиться, пока дело не дошло бы до взрыва» [2:66] – в данном отрывке подчеркивается взаимосвязь гнева и алкоголя, что обуславливает постоянное желание пить.

«Джек готов был сказать себе правду. Он был алкоголиком – им и останется» [2:134] – Джек осознает то, что никогда не сможет избавиться от своего пагубного влечения, однако это не останавливает его в борьбе, что демонстрирует сложность сложившейся ситуации и его самоотверженность.

Важен в этой связи эпизод чтения Джеком альбома об истории отеля «Оверлук», при котором Джек постоянно вытирал губы (привычка со времен алкогольной зависимости, остаточное явление, обостряющееся в стрессовых ситуациях) и хотел выпить. Этот момент и мысль о большой книге (т.е. искушение и соблазн) настолько поглощают сознание Джека, что в дальнейшем он все ближе и ближе подходит к моменту нервного срыва и прекращения воздержания. «Автоматически вытер губы» [2:194]; «На его лице застыло сосредоточенное выражение, глаза остекленели, а переворачивая листы, он то и дело вытирал губы» [2:199]; «Джек вытер губы и пожалел, что не может выпить. Под добрый стаканчик разобраться во всем этом было бы куда легче» [2:200]; «Джек вздрогнул, ощутив нечто вроде чувства вины, словно выпивал здесь втихаря» [2:208] – все приведенные цитаты позволяют составить цепочку усиления влияния зависимости на героя. Он находится в какой-либо сложной и напряженной ситуации, от этого теряет контроль над собой и собственными эмоциями, и как следствие, желание выпить многократно усиливается. Что характерно, важным в этой цепочке становится внешний фактор, а именно выбивающее из колеи событие, которое становится ключевым для запуска всего механизма. Таким внешним фактором в романе становится именно демоническая природа отеля «Оверлук», так как до этого 14 месяцев без его отрицательного влияния Джек был способен себя контролировать.

«Ведь это она, простите за выражение, довела его до ручки и вынудила прибегать в выпивке» [2:222] – в моменты потери самоконтроля Джек стремится переложить вину в его алкогольной зависимости на кого-то другого, однако в моменты ясности ума сожалеет об этом. Мне кажется, он не может полностью контролировать этот процесс, однако все равно старается это делать.

По мере развития сюжета и усиления влияния отеля на Джека постепенно возвращались все симптомы запоя, только без употребления самой выпивки. То есть он продолжал борьбу до момента, когда сам отель фантастическим образом не предоставил ему выпивку, которую иначе невозможно было бы достать. Сразу после нарушения воздержания от алкоголя Джек окончательно теряет контроль над собой, что приводит к тому, что демоническая сущность отеля наконец-то смогла им завладеть.

В экранизации алкогольная зависимость Джека изображена иначе, как и борьба с нею. Если в литературном первоисточнике Джек Торранс одержим внутренними демонами и алкоголизмом, то Джек Торранс Стэнли Кубрика на протяжении всего фильма одержим чем-то неоднозначным и сюрреалистичным. Вместо постоянной борьбы с собой уже на сорок шестой минуте фильма после резкой монтажной склейки и перехода на зимнее время года он выглядит уже сумасшедшим, чему способствует взгляд исподлобья на домочадцев в окно остекленелыми глазами, на чем делается специальный акцент крупным планом. За весь фильм сам Джек упоминает о своем желании выпить только раз, когда уже находится в демоническом баре Оверлука («Я бы все отдал, чтобы выпить»), несмотря на то, что другие персонажи, в частности Уэнди, упоминают о том, что он борется с зависимостью. В остальное время Джек беспокоится только от того, что ему мешает Уэнди, теряется также привычка вытирать рот рукой – то есть ликвидируются и внешние, и почти все внутренние проявления алкоголизма. Подобное изображение невольно приводит реципиента к мысли о том, что Джека это не очень беспокоит – особенно учитывая то, как легко и без какой-либо борьбы он отказывается от собственного воздержания. В отличие от книги у нас нет четкой уверенности в том, что Джек действительно пил в Оверлуке предоставленный ему отелем алкоголь – это может быть лишь его психотически созданная реальность, в которой ему хватило самогипноза для убеждения себя в том, что он действительно выпил. Однако под таким ракурсом рассмотрения Джек принимает окончательное решение убить членов своей семьи даже без инородного вмешательства предположительно трезвым.

**Несмотря на то, что этот аспект для произведения «ОуПА» не является ключевым**, необходимо также рассмотреть его из-за схожей проблематики и функционального перенесения его в кинотекст в рамках новой системы. В романе алкоголь принимает в повествовании активное участие только один раз – в эпизоде первого совместного ужина Глебски и остальных постояльцев, когда еще не началось расследование («Я залпом проглотил полстакана бренди и налил еще. В голове у меня зашумело» [1:76]). До этого момента он еще чувствует себя скованным привычными рамками работы и неохотно идет на контакт с людьми. Выпив, он достигает иного состояния, которое характеризует как «на душе у меня стало совсем легко» [1:81], однако из описания его восприятия становится ясно, что эта легкость иллюзорна и только манифестирует неспособность Глебски гармонично влиться в окружающую среду. Несмотря на то, что во время маленькой вечеринки Глебски начинает активно общаться с госпожой Мозес и Брюн, постоянно испытывать положительные эмоции, принимать участие в социальных развлечениях, следующие примеры подтверждают нашу позицию: «я хохотал над анекдотами, которых почти не понимал»; «я преувеличенно стонал»; «я исполнялся неумеренного торжества»; «я распоясался до того, что снял галстук и расстегнул воротник сорочки» [1:81]. Из них следует, что инспектор даже с помощью алкоголя не может настроить здоровые отношения с окружающим миром. Так, даже в состоянии особой легкости и раскованности алкогольного опьянения верхом нарушения нормы для Глебски становится небрежность в одежде. Все испытываемые им чувства демонстрируют качества чрезмерности и искусственности, что говорит о том, что при попытке соответствовать другим постояльцам, обычным людям, инспектор терпит неудачу как в нормальном состоянии (постоянно думает о работе и не может выйти за ее рамки), так и в состоянии измененного сознания (демонстрирует не свои подсознательные стремления, но пытается мимикрировать под окружающих). В таком контексте в романе алкоголь можно рассматривать как отражение большой степени внутреннего стресса Глебски, который постоянно оказывает на него давление. В экранизации этот мотив не пропадает, но изображается противоположным образом. Довольный Глебски, которому не нужно один вечер расследовать преступления, с удовольствием пьет в баре вместе с другими постояльцами и проводит с ними время, однако количество взаимодействий с ними в этой сцене (танец, диалоги) сильно уменьшено в сравнении с оригиналом. При этом алкоголь на Глебски не действует практически никак – его поведение не изменяется, признаки внутреннего конфликта даже не обнаруживаются, как и чрезмерность проявляемых эмоций. С нашей точки зрения, Глебски Г. Кроманова в этой сцене демонстрирует свою гармоничность как человека – игнорируя собственные недостатки и возможную неправоту, он не испытывает никаких внутренних терзаний.

Для Джека Торранса можно выделить специфические особенности этого аспекта, характерные только для него и измененные в экранизации:

**1) Стремление написать пьесу и выйти из тупика.**

«Он успел опубликовать две дюжины рассказов, работал над пьесой и уже чувствовал, как где-то в глубинах сознания начинает вызревать нечто похожее на большой роман. Но потом творческие идеи иссякли, а преподавание уже не казалось надежным способом заработать» [2:55] – препозиция персонажа дает нам представление о том, что Джек – человек творческий, способный и любящий писать, имеющий практический опыт публикации в различных журналах, то есть способный писать. Однако из-за проблем с алкоголем и семейным благополучием в определенный момент жизни он сталкивается с трудностями и иссякнувшими идеями. Зимовка в качестве зимнего сторожа в Оверлуке должна помочь Джеку преодолеть жизненные и творческие трудности, в частности дописать давно задуманную пьесу и тем самым преодолеть застойный период. «Для него важнее всего было ощущение выхода из грандиозного тупика, колоссальным символом которого и стала сама по себе эта пьеса» [2:132] – данная цитата подтверждает серьезное отношение Джека к своей работе и действительное желание всеми силами написать пьесу. Теоретическое желание подтверждается и фактами – Джек начинает писать практически сразу после заселения. «Он уже прикидывал, что ему осталась всего пара недель, чтобы завершить черновой вариант, а к новому году на руках у него уже будет чистовик всей этой треклятой пьесы» – работа Джека шла действительно продуктивно, а проявление эмоций в речи персонажа опять же подтверждает для него важность перейти этот психологический рубеж. На протяжении романа несколько раз встречается подробное описание героев и событий из пьесы, что позволяет убедиться в том, что Джек действительно ее писал (в отличие от подтверждающей обратное только одной фразы в экранизации, которую он многократно писал на протяжении всего кинофильма).

Это частично подтверждается свидетельствами его жены, которая постоянно слышала, как он регулярно работает, и сравнивала звуки пишущей машинки Джека с «музыкой» [2:150]. Она, как и ее муж, интерпретирует его занятия творчеством как необходимую терапию от пагубных привычек и давящего на него прошлого, и возвращение вдохновение трактует оптимистично, как возможность для совместного счастливого будущего. В условиях, когда «слишком шаткой стала их жизнь, слишком непредсказуемым – будущее» [2:154] возможность самореализации в творчестве Джека становится ключом к решению общих и совместно-семейных проблем. Более конкретным доказательством непосредственной работы над настоящей пьесой можно считать эпизод анализа Джека собственного произведения, в котором он не смог завершить только финал, из-за того, что он уже попал под частичное влияние отеля. «Он просматривал пьесу с нараставшим внутри раздражением. Как он мог думать, что у него получается нечто путное? Это была какая-то юношеская проба пера. Таких пьес уже написаны тысячи. Но хуже всего то, что он понятия не имел, как закончить ее. А ведь совсем недавно финал вырисовывался четко» [2:317]. То есть Джек действительно работал над пьесой и дописал практически все, но когда столкнулся с внешним вмешательством отеля и нарушением гармонии собственного письма. Более веским аргументом, более достоверным, чем описание самого Джека, становится фактический пересказ сюжета пьесы и специфики некоторых персонажей [2:318-320], а также сравнительный анализ отношения автора к своим героям из начала работы и по ее завершении. В дальнейшем творчество, как и другие составляющие его личности, для Джека Торранса становятся не важны и отступают перед перспективой единения с демонической сущностью отеля «Оверлука» и постепенным замещением его собственного сознания на инородное.

Подводя итоги отображения творческого аспекта в литературном произведении, необходимо отметить, что он был еще одним проявлением человеческого положительного, позволяющим вести борьбу с человеческим и фантастическим отрицательным, и потенциал возможного успешного осуществления данной коллизии позволял сохранять баланс в заявленной мной формуле. Характерно, что именно фантастическое зло уничтожает в романе этот аспект, соблазняя героя запутанной историей отеля, и заставляя отклониться от первоначального курса. Если сравнить изображения этого аспекта в романе и экранизации, то становится очевидным, что во втором случае эта сторона человеческого положительного редуцируется и искажается, что можно продемонстрировать на конкретных примерах.

**В фильме препозиция изначально задается следующим образом** – мы знаем, что Джек стремится написать какую-то книгу, но с самого начала мы не знаем о ней ничего. «У меня складывается замысел новой книги» – говорит он на собеседовании в отеле. Из этой фразы может следовать, что написание книг для Джека – практически рутина и постоянный процесс, так как новая книга (а не первая) предполагает как их больший размер, чем несколько рассказов из книжного аналога, так и то, что была как минимум одна перед ней. Мы видим только одну сцену непосредственной работы над книгой, ни одной сцены исполнения им своих прямых обязанностей как смотрителя отеля. Единственная сцена работы сопровождается конфликтом с Уэнди, где Джек вымещает на нее всю злобу и ругает за то, что она помешала ему писать и пришла к нему, причем все это он говорит в довольно грубой форме под немое согласие Уэнди. Важной эта сцена предстает в аспекте человеческого отрицательного, так как при еще относительно здравом уме Джек демонстрирует свою крайнюю степень ничем не обусловленной злобы по отношению к жене (в дальнейшем это подтверждается фразой «Я позволял портить тебе мою жизнь, теперь не позволю»). В аналогичном эпизоде в фильме Уэнди отвлекает Джека «смачным поцелуем» [2:153], ему ничем это не мешает работать и не раздражает, он рад ее видеть. Это в очередной раз подтверждает то, что у Джека полностью отсутствуют положительные связи со своей семьей. Можно отметить, что подобная агрессия при отвлечении от работы на секунду (при том, что мы знаем, что писал он одну фразу) говорит о его серьезном отношении к собственному творчеству и искаженном его восприятии как настоящего.

В экранизации Джек Торранс также лишается права на творчество режиссером превентивно, что подтверждается монтажными переходами. В пример можно привести эпизод, когда Уэнди спрашивает Джека о том, как продвигается его работа над книгой. «Идей полно. Хороших нет. Что-нибудь придумается. Надо только выработать привычку писать каждый день» – в этой цитате чувствуется некая небрежность по отношению к собственной судьбе, хотя в книге написание пьесы Джек рассматривал как способ преодолеть все свои проблемы, как своеобразный психологический рубеж. Кубрик выносит однозначный вердикт шансам Джека на успех, когда сразу за этим с помощью резкого монтажного перехода располагает сцену игры Уэнди и Дэнни, где его жена кричит сыну: «Ты проиграешь!». Таким образом, в самом начале киноленты уже есть намеки на то, что замысел Джека не возымеет успеха (что является своеобразным аргументом о изначальной одержимости Джека Торранса, так как препозиция героя до конца остается практически неизменной). Ключевым эпизодом в доказательстве прогрессирующего безумия героя и невозможности для такого состояния творческой деятельности становится эпизод, когда Уэнди первый раз подходит к столу Джека в его отсутствие и видит написанным им текст (1.42.40). «Одна работа, никакого веселья, бедняга Джек не знает веселья» – единственная фраза, которую писал Джек на протяжении всего пребывания в отеле. Уэнди просматривает почти все листы, находящиеся в накопителе бумаги у пишущей машинки, и на всех написана эта фраза, что подтверждает его постоянную работу над этим «текстом» – количество листов в формате А4 превышает любые допустимые в теории размеры пьесы, и скорее близятся к количеству страниц очень большого романа. Важно и то, что фраза везде написана не одинаково – кегль, интервал, шрифт, пробелы отличаются практически на каждом листе, однако в рамках одного листа текст сохраняет единообразие оформления. Во время пролистывания текста Уэнди можно заметить некие «поэтические вкрапления», а именно все ту же фразу, но оформленную как поэтические тексты, с разными размерами и особенностями графики. Этот факт может говорить о том, что в экранизации творчество Джека принадлежит его создаваемой реальности психоза, где его истинная неспособность писать замещается физическим аналогом и самоубеждением в том, что написанные им одинаковые фразы – действительно тяжелая работа, притом осмысленная (это подтверждается оформлением текста как настоящего, наполненного смыслом, при фактическом отсутствии этой составляющей).

Следует особо упомянуть тот факт, что, в отличие от первоисточника, нет никаких свидетельств о важности творчества для Джека. Герой Стивена Кинга оказывается в тупике не только психологическом, о чем мы уже упоминали, но и практическом – после проблем с написанием рассказов и увольнения с предыдущего места работы в школе, у Джека остается только шанс написать что-то хорошее и коммерчески успешное, чтобы вылезти из тяжелого жизненного положения. Что касается героя Стэнли Кубрика, то мы не знаем ничего о том, почему он хочет написать книгу, важно ли это для него, есть ли у него другие варианты. Подробнее этот момент будет также рассмотрен в пункте об изменениях мотивировок героев.

**2) Гнев и проблем с контролем эмоций.** Вероятно, самая главная черта Джека Торранса как персонажа, которая присуща для него на протяжении всего повествования, заставляет постоянно бороться с собой – борьба с собственным гневом и проблема постоянной возможности потерять контроль над собой. В отличие от алкоголизма, ее окончательно не искоренить – однако Джек в романе это осознает, как и свой долг как главы семьи и человека всегда стараться с этим бороться, иначе он рискует причинить вред, прямой или косвенный, близким ему людям, что для него важно не допустить.

Палитру эмоций Джека, связанную с его неудачами в этом или достижениями, вы видим на протяжении всего произведения за счет изображения мыслей главного героя. Так, первая фраза романа и поведение в связи с ней героя уже вводят эту проблематику: «Вот ведь надутый недомерок! – подумал Джек Торранс» [2:11]. Первая реакция на работодателя и необходимость сдерживать свои негативные черты характера заявляются уже здесь, что в дальнейшем приводит к его максимальной внешней доброжелательности, появлению «своей самой широкой улыбки, которую он всегда пускал в ход, если хотел обаять собеседника» [2:12] с сохраняющейся внутри злостью и нежеланием подобным образом вести себя (но необходимостью это, тем не менее, делать). Эта черта характера усиливается алкоголизмом, но не обусловлена им, поэтому воздержание от алкоголя ее не ликвидирует. Важным для аспекта человеческого положительного является сама постоянная самоотверженная борьба героя с самим собой, и то, какие именно он испытывает эмоции в моменты срывов или близкие к ним. Богатый пласт подобных примеров на протяжении романа говорит о герое и его личности положительно, также позволяет понять причины его агрессии (сложное детство и последствия психотравмы от отца-алкоголика) и то, как она влияет на его собственное состояние. Можно привести следующие цитаты:

«Джек держал руки крепко сцепленными на коленях, потирая взмокшие от пота ладони. Напыщенный маленький хмырь, напыщенный маленький хмырь, напыщенный…» [2:14] – сдерживание собственных негативных и опасных эмоций для Джека сопровождается не только психологическим напряжением, но и физическими муками, что говорит о большом количестве усилий, которые нужно на такой процесс прилагать, а также о чрезвычайной степени постоянного эмоционального напряжения.

«Твой папа иногда совершает поступки, о которых ему потом приходится сожалеть» [2:25]. Такую оценку его действиям дает Уэнди в объяснениях сыну, то есть в семье его проблему также осознают, как и то, как тяжело ему с ней справляться (что, безусловно, не отменяет его вину за его отрицательные поступки, однако является смягчающим фактором).

«Багровое облако ярости все затуманило» [2:28] Описание приступов гнева Джека часто сопровождается олицетворениями или эпитетами, сближающими их с описаниями фантастических явлений. Для Джека Торранса гнев сродни фантастическому влиянию извне, которое он почти не контролирует и после не помнит некоторые совершенные им в таком состоянии действия. Важно, что реакция на последствия всегда находится в эмоциональном поле стыда и раскаяния, сопровождается физической и психологической болью.

«Волна презрения к самому себе, мысли о суициде …» [2:54] Еще одно следствие постоянной напряженной борьбы, в которой герой по определению никогда не сможет выиграть, а именно презрение к себе как к личности, неспособной превозмочь себя самое, и оттого экзистенциальный кризис. Искренность таких рассуждений подтверждается откровенным описанием эпизода, где Джек долгое время сидел с испанским пистолетом, думаю для всеобщего блага выйти из борьбы окончательно победителем, пожертвовав собой.

«Попытки оправдать самого себя и постоянное чувство вины» [2:58] – аналогично постоянной борьбе Джека преследует постоянное чувство вины за собственную неполноценность, попытки как-то ее объяснить в положительном ключе (также обреченные на провал).

«Он снова потерял контроль над собой, хотя на этот раз был абсолютно трезв» [2:61]; «Мир окрасился в багровый цвет. Потом он помнил немногое» [2:144] – здесь описывается случай избиения Джорджа Хэтфилда, из-за которого Джека уволили из школы, сближающий происходящее с состоянием аффекта, так как сам момент драки в перспективе первого лица героя отсутствует. Джек помнит только препозицию, момент первого импульса и последствия. Алкоголь не влиял на происходящее, что подтверждает отсутствие однозначной взаимообусловленности.

«Всю свою жизнь он безуспешно стремился держать его под контролем… Стоило отцу скрыться в доме, как Джек тут же выместил обиду на бродячей собаке, ударив ее ногой в живот… Футбол стал отчасти возможностью выпустить пар.» [2:135]. Подробное описание детства Джека, предпосылок появления его неконтролируемого гнева, искренний анализ их самим героем в своих мыслях, а не рассказчиком – все это позволяет реципиенту видеть все отрицательные черты героя как обусловленные какими-либо причинами, вынужденными. Это не меняет их вектор оценки и не делает героя невинной жертвой, однозначно положительной, однако позволяет сместить баланс противостояния человеческого положительного и отрицательного в сторону первого полюса. Подобный герой способен вести борьбу против фантастического отрицательного как его моральный антипод, так как все его черты олицетворяют борьбу этого макроуровня на микроуровне персонажа. По аналогии с борьбой с собственными негативными качествами – Джек может быть противопоставлен негативным проявлениям фантастического.

 «Струны рвущего изнутри гнева все труднее сдерживать. Он заставил себя думать о Уэнди и Дэнни» [2:237] – данная цитата концептуально подтверждает механизм борьбы Джека. Против собственных фантастических одержимостей, которые усиливают черты характера со знаком минус, герой способен выдвинуть самое ценное и важное для его личности с точки зрения человеческого положительного.

«Никогда прежде он не представал перед ней таким. Потерпевшим поражение. Сломленным и побежденным. Я всегда считал, что умею держать слово» [2:365] – описание эпизода, когда Джек не сдержался и ударил сына уже в отеле, репрезентирует его личную заинтересованность в постоянном ведении борьбы, потому как любое поражение им воспринимается как преступление через собственные принципы, желания, обещания, личность. То есть важность обусловлена не просто сохранением мнимого семейного благополучия, но и соблюдением собственного морального кодекса.

«И внезапно Дэнни увидел, что перед ним действительно стоит его папа и смотрит на сына глазами, полными такой невыразимой печали …» [2:519] – важнейшая цитата в этом перечне, которая знаменует завершение книжного конфликта между человеческим положительным и фантастическим и человеческим отрицательным. Джек Торранс, до последнего пытавшийся сопротивляться инородному влиянию Оверлука, усугубляющего его собственные пороки, в самый последний момент опирается на все свои продемонстрированные автором положительные черты образа, в частности, на главную из них (на безоговорочную любовь к сыну) и дает Дэнни шанс убежать, перехватывая ментальное управление над собственным телом. Подобная победа становится возможной только при соблюдении пропорций фантастического конфликта, которые я раннее описал специальной формулой. Не имея положительных черт характера, герой не смог бы противостоять мощной силе фантастического зла. Экранизация в полной мере это демонстрирует, но, поскольку изменяется часть пропорции, то неизменно эволюционируют и другие ее части. В аспекте человека и деструкции его позитивной стороны, на первый план выходят его негативные качества – что не оставляет в кинофильме места для фантастических проявлений из-за отсутствия уравновешенной ответной стороны. Человеческое отрицательное при редукции фантастического становится однозначным и единственным злом-победителем, так как ему нечего противопоставить. Изображение попыток контроля гнева Джека и способностей персонажей интерпретировать эмоции друг друга в экранизации подтверждают этот тезис.

Так, аналогично почти полной ликвидации алкогольного аспекта, Стэнли Кубрик выносит за пределы знания зрителя мысленный фон Джека, поэтому однозначно зритель не может сказать, беспокоит ли героя эта проблема. Если судить только по его поступкам, то на протяжении всего фильма нахождение с семьей и необходимость быть вовлеченным в их быт угнетают его, вызывая бессонницу и провоцируя развитие психических проблем, которые, по всей видимости, были на протяжении всей их совместной жизни. Таким образом, описанный на собеседовании «синдром отшельника» становится закономерной реакцией на константное нежелание Джека делать то, что он делает, и быть частью своей семьи. Редкие случаи взаимодействия на экране Джека и его жены и сына происходят либо в рамках общих сцен приезда в отель и беседы с управляющими, либо приводят к показному игнорированию раздражающего импульса или прямой агрессии (как в случае отвлечения от работы в случае с Уэнди). Следовательно, Джек не подавляет гнев, но постоянно живет в нем либо в пассивно выраженной форме (игнорирование), либо в активной (прямой конфликт). Эмоциональная палитра остальных членов семьи также оказывается искаженной и лишенной положительных взаимодействий. Уэнди, с одной стороны, пытается постоянно угодить Джеку, в том числе делает за него всю настоящую работу в отеле, но постоянно за это в роли пассивной жертвы получает только проявления злобы и отсутствия любви. И на она не проявляет никакой эмоциональной реакции, появляется она лишь при страхе смерти в конце фильма. Несмотря на то, что Уэнди практически все время на экране проводит с сыном, взаимодействует с ним, однако, с моей точки зрения, она не способна интерпретировать его эмоциональный фон, что делает ее алекситимиком, т.е. человеком, неспособным распознавать свои и чужие эмоции, что сочетается с ее общей апатией в экранизации. Подтвердить этот тезис может эпизод обсуждения с сыном его желания ехать в Оверлук из начала фильма, когда на фразу Дэнни о том, что в отеле вряд ли будет кто-то, с кем можно будет поиграть, Уэнди отвечает: «Всегда нужно время, чтобы найти новых друзей». Это говорит о том, что она не распознала или не придала значения (что еще хуже в плане акцептирования мнения ребенка) эмоциональный сигнал Дэнни о том, что в отеле ему будет плохо. К тому же, подобная фраза абсолютно алогична, ведь в отеле по определению никого не будет, и никого там нельзя будет найти, чтобы с ним поиграть (апатия и пребывание в собственной реальности Уэнди). Этот факт располагает Уэнди рядом с Джеком на полюсе психоза, так как они оба пребывают в параллельных выстроенных ими реальностях, игнорируя настоящие интересы друг друга.

То же самое можно сказать и об эмоциональном фоне Дэнни, и примеров этому множество, все из которых направлены на замкнутость мальчика в своей реальности. Он не идет на контакт с родителями, не рассказывает им о чем-либо важном без какой-то объективной на то причины, не проявляет к ним любви. Так, он не ждет с работы отца после собеседования и явно не испытывает к нему какой-либо привязанности; не идет на контакт с Холлораном, практически избегая откровенности в разговорах с ним; не пытается как-то повлиять на развитие отношений отца и матери (одно из ключевых стремлений в первоисточнике, так как он любил их больше собственной безопасности). Таким образом, все проявления человеческого положительного, характерные для семьи Торранс, в экранизации отсутствуют, что позволяет в каждом из основных персонажей выдвигать на передний план либо нейтральные, либо отрицательные черты, разрушая пропорции фантастического конфликта.

**Для Петера Глебски** можно выделить специфические особенности этого аспекта, характерные только для него и измененные в экранизации:
**1)** **Работа и выгорание**. Ранее описанная смена мотивации приезда Глебски в отель в экранизации напрямую связана с деструкцией структурообразующего лейтмотива его характера в первоисточнике – а именно, в экранизации почти пропадает аспект профессионального выгорания как проблема, действительно волнующая главного героя. Остаточные упоминания в кинотексте, тем не менее, встречаются, однако лишаются главенствующего базиса, что делает их изолированными и алогичными. В первоисточнике осознание собственных проблем и желаний, с ними связанных, позволяла Глебски актуализировать свои человеческие положительные качества (так как их наличие конфликтовало с деструктивным влиянием работы на личность, в том числе с приобретенными человеческими отрицательными тенденциями).

Так, в романе работа и выгорание становятся главными темами, на которые рассуждает инспектор Глебски. Например:

«Я побежал навстречу солнцу, все наращивая темп, зажмурившись от солнца и наслаждения, с каждым выдохом выбрасывая из себя скуку прокуренных кабинетов, затхлых бумаг, слезливых подследственных и брюзжащего начальства, тоску заунывных политических спором и бородатых анекдотов… с каждым выдохом освобождаясь от самого себя – казенного, высокоморального человечка со светлыми пуговицами, внимательного мужа и примерного отца, хлебосольного товарища и приветливого родственника, радуясь, что все это уходит, надеясь, что все это уходит безвозвратно» [1:17]. Петер в ходе своих размышлений характеризует все составляющие его работы в резко негативном свете – скука, затхлость, раздражение сопровождают так или иначе каждую его характеристику. Самого себя он также характеризует негативно, но через антитезу: без контекста однозначно положительные характеристики (примерный отец, товарищ, муж) демонстрируют на самом деле свою противоположность, так как подобный человек конфликтовал бы с ранее описанной ужасной работой. То есть, Глебски ощущает искусственность своего характера, который приспосабливается к окружающей среде соответствующе. С нашей точки зрения, стремление убежать от всего перечисленного и освободиться говорит о крайней степени усталости от жизни и работы, на которых нужно играть роль в рамках ожидаемого. Таким образом, все составляющие жизни Глебски в той или иной степени приносят ему негативные эмоции, хотя он сам для окружающих его людей становится опорой и примером, вопреки собственным желаниям. Следовательно, Глебски в романе демонстрирует крайнюю степень эмпатии и альтруизма, действует до событий в отеле с учетом принесения в жертву собственной выгоды в пользу выгоды его семьи, друзей и проч. Однако постоянная приверженность подобному состоянию провоцирует внутренний конфликт и состояние неудовлетворенности собственной жизнью, в чем и выражается постоянное стремление убежать от привычной парадигмы. С нашей точки зрения, Петер осознанно старается ради блага окружающих людей, однако так у него не остается возможности самому получать удовольствие и жить полноценной жизнью, что он и надеется сделать во время отпуска. Таким образом, препозиция Глебски в романе преподносится как крайняя степень альтруизма, постепенно провоцирующая необходимость удовлетворять и собственное эго. Отпуск становится единственной временной возможностью это сделать, и когда инспектор лишается необходимого отдыха, погружается в состояние, близкое к тяжелой степени депрессии, а именно в апатию и желание полностью переложить с себя ответственность на что-либо. В экранизации герой за кадром лишается такой возможности, как и стимула высказывать собственные проблемы, что невольно приводит реципиента к мысли о том, что у Глебски их и нет. О предшествующей жизни и недовольстве от нее в кинофильме, в отличие от романа, не остается никакой информации, что автоматически позволяет воспринимать Глебски как гармоничного и относительно довольного жизнью человека, что само по себе делает его переход к полюсу психоза ассоциативно связанным с некой формой безумия.

«Я содрогнулся. Все смотрели на меня, поэтому я содрогнулся только мысленно» [1:26] – Глебски постоянно демонстрирует в романе зависимость от чужого мнения и принимает какие-то решения не на основе собственных побуждений, а с оглядкой на мнение окружающих. Подобная скованность в рамках нормы и, в частности, работы, не позволяет ему функционировать как полноценной личности из-за постоянной цензуры общества и самоцензуры в моменты, когда прямого осуждения его действиям нет.

«… Неужели вы никогда не слыхали этого имени? – Никогда, – сказал я. – А что, он попадался на подлогах багажных квитанций?» [1:39]. Работа и профессиональная область ограничивает всю жизнь Глебски и область его интересов. За ее пределами он не считает нужным что-либо знать, как и не стыдится собственной ограниченности. Установленные работой рамки он может, но не стремится пересекать.

«Не называйте меня инспектором, мне до такой степени надоело слышать это на службе!» [1:54] – Глебски осознает свое выгорание и всеми способами стремиться забыть про его повседневную жизнь, поэтому подобное недовольство чужим обращением является закономерной реакцией. Важно, что подобная усталость вызывает у инспектора не сменить работу или уйти на пенсию, а лишь временно забыть про нее, что может говорить о почти полностью подавленной воле человека, а также подтверждает его безвыходную ограниченность рамками нормы.

«Оставьте эту загадку полиции, Симоне» [1:61]; «Советую вам написать формальное заявление. Тогда я вызову полицию» [1:62] – ограниченность формальными нормами, в том числе способна помочь Глебски убегать от привычной реальности, так как в отпуске он пользуется формальным отсутствием необходимости решать проблемы или вопросы, связанные с его ненавистной профессией. Притом, в отличие от врача, общественные нормы действительно дают ему такую возможность – что одновременно усиливает контекст недовольства своими привычными обязанностями в целом.

«Мне было хорошо как никогда. Я обдумывал возникшие только что перспективы, и чем больше я их обдумывал, тем больше они мне нравились» [1:87] – сход лавины и прогнозируемую двухнедельную изоляцию Глебски воспринимает как прекрасную перспективу, и испытывает от этого истинное удовольствие. Две недели отдыха в горах с заваленным единственным путем обратно представляются ему как крайняя степень возможности реализовать свое стремление убежать от жизни. Он не думает о возможной опасности, связанной с отрезанностью от цивилизации, так как приоритетом для него становится возможность в такой обстановке залечить душевные раны.

Таким образом, подобная препозиция героя и его внутренние мучения вносят свои коррективы в его отношение к человеческому и фантастическому положительному. Нежелание и невозможность принять правильное решение в этой ситуации, поступившись привычными нормами и понятиями, обсуслена в романе не исключительной негативностью персонажа, но клубком его жизненных трудностей, исключительностью происходящих событий и физическим и психологическим стрессом. «Вместо первого отпуска за 4 года мы имеем тоскливую неразбериху и труп» [1:100] – данная цитата показывает, что Глебски оказывается перед необходимостью расследовать сложное дело и принимать судьбоносные решения в момент глубочайшего кризиса личности. «Я не могу сейчас заниматься фантастикой, мистикой, или прочей философией» [1:132] – в системе желания отчуждения от привычной реальности свалившиеся на инспектора проблемы из принципиально новых категорий не находят личностных и духовных ресурсов для их решения. Глебски в романе действительно не располагает достаточным количеством времени, чтобы осуществить необходимый мировоззренческий переход (притом, что его конформизм и чувство долга накапливались годами). «Мне нужно хоть часок поспать, иначе упаду. Проклятые оборотни, вонючие вурдалаки. Суеверия» [1:225] – у Глебски нет времени во время ведения расследования даже отдохнуть физически, он оказывается вымотан и раздражен, в таких условиях, с нашей точки зрения, фантастическое закономерно вызывает у него только агрессию и злобу, потенциально трактуется только как негативное явление. Аналогичный пример, необходимый для упоминания и подтверждающий данный тезис: «Спать было не время. Хрустя зубами от боли, я поднялся – сначала на четвереньки, а потом, упираясь в сейф, на ноги. Плечо болело ужасно. Бинт сполз на глаза, подбородок распух» [1:227] – в этой цитате показывается состояние физической и психологической усталости, которую сопровождает реальная травма. Характерен также акцент на способности к эмпатии и альтруизму героя, который из последних сил стремиться защитить других и исполнить свои обязанности, невзирая на собственные желания. Если бы не искаженное их восприятие, подобное поведение героя было бы однозначно положительным.

Череда этих факторов не позволяет оправдать поступок героя, однако служит смягчающим обстоятельством, которое в экранизации отсутствует и смещает Глебски в разряд отрицательных персонажей.

Также положительное начало в герое подтверждается фактом долгих сомнений и раскаяния персонажа после принятого в отеле решения. Все эти аспекты, расширяющие поле человеческого положительного, в экранизации редуцируются или подвергаются полной деструкции, что не позволяет Глебски получить какое-либо оправдание его поступка и обречения инопланетян на верную смерть от рук бандитов. Инспектор подвергается меньшему стрессу, лишается жизненных противоречий и внутренней борьбы, воспринимая все происходящее как просто раздражающие сознания события. В экранизации исключительная такая редукция человеческих положительных качеств подтверждается отсутствием осмысленного раскаяния Глебски.

**2) Избегание проблем и автоматизм мышления/принятия каких-либо решений.** Основополагающий мотив романа, который строится на взаимоотношениях героя с работой. С нашей точки зрения, стремление убежать от ненавистной привычной реальности провоцирует «убегание» и в тех случаях, в которых оно не конструктивно. Этот факт также частично оправдывает человеческое положительное в Глебски, а также сложности его восприятия реального положения вещей. Следующими цитатами можно подтвердить данный аспект:

«Оставьте меня в покое, дайте спокойно кататься на лыжах» [1:69]; «Хватит с меня. Я в отпуске» [1:75] – данная цитата неразрывно связана с предыдущим пунктом, однако демонстрирует другую его грань. Когда проблемы постепенно начинают окружать персонажа со всех сторон, и становится ясно, что за неимением других возможностей и альтернатив ему необходимо будет их решать, героя будет сопровождать константное желание убежать от этих проблем и переложить ответственность на кого-то другого. С нашей точки зрения, это вызвано общим выгоранием Глебски и желанием убежать в целом от своей жизни, работы, семьи, нежели более мелкими проблемами. Так, общее желание бегства от реальности в новый психотический мир освобождение перекладывается на подобное стремление в рядовых эпизодах, то есть общее соответствует частному.

«Фантастикой нельзя объяснять преступления. Я не ученый. Я чиновник» [1:230]; «Я не эксперт. Я простой полицейский» [1:236] – подобное состояние рассудка и тела снова приводит героя к попыткам убежать в свою психотическую реальность без ответственности и с всеобщей праведной нормативностью. То есть, стремление убежать в привычную, хоть и презираемую, нормативность, объясняется, с нашей точки зрения, желанием личности спасти самое себя.

Мы убеждены, что Г. Кроманов в экранизации, меняя жанровую природу первоисточника и подвергая как фантастику, так и человеческое положительное деструкции, изменил аспект автоматизма мышления. Так, если в романе желание убежать от проблем и действительности Глебски сочетается с его неискоренимым автоматизмом мышления, то в кинофильме у героя остается только автоматизм и служение некому абстрактному долгу, который он сам не до конца понимает. В романе можно привести следующие примеры автоматизма мышления:

«За езду без шлема, подумал я автоматически, пятьдесят крон штрафа и лишение водительского удостоверения на месяц» [1:18] – Глебски даже на отдыхе невольно мыслит категориями полицейского инспектора, несмотря на свое нежелание этим заниматься. За годы неприятной работы он оказывается неразрывно связан со своей профессией, что мешает ему в процессе отдыха быть желаемым собой.

«Мельком я подумал, что для ходатая по делам, даже по делам несовершеннолетних, у Хинкуса слишком уж убогий лексикон. Я старательно отогнал эту мысль» [1:76] – автоматизм оценки других людей как подозреваемых в каком-либо нарушении наглядно проявляется в этой цитате. Глебски сам не хочет думать в таком ключе и старательно отгоняет такие мысли, однако они опережают его желание.

«Я машинально поглядел на часы – было десять часов две минуты. Я ждал, весь напрягшись» [1:85] – сравнение мышление Глебски с машиной также постоянный лейтмотив романа. Многие вещи он делает быстро и неосознанно, вне зависимости от личностных импульсов.

Таким образом, автоматизм как таковой трактуется персонажем отрицательно, он безуспешно стремится его избегать. Глебски из экранизации, напротив, находится в нормативных условиях автоматизма работы, так как в отеле при исполнении, однако отсутствие тенденций личностного кризиса, порождающих в романе стремление убежать, в кинотексте приводит только к сохранению автоматизма. Глебски расследование ведет механически, однако, как мы уже показали в соответствующем пункте, изолированный автоматизм мышления и принятия решений приводит к некомпетентности Глебски и прогрессии в нем человеческого отрицательного.

### 2.1.3 Редукция системы второстепенных персонажей.

С нашей точки зрения, оба оригинальных литературных произведения нельзя было назвать абсолютно центрированными на главном герое. Так, в «Сиянии» внимание автора направлено на всю семью, поэтому каждому из ее членов уделено примерно одинаковое количество времени действия. В нем есть один второстепенный персонаж (Холлоран), оказывающий большое влияние на сюжет, а само количество второстепенных персонажей и их значимость значительно больше, нежели в экранизации.

**Холлоран** – повар отеля «Оверлук», в первоисточнике ставший Дэнни другом из-за их общего дара. В романе его роль несоизмеримо больше, нежели в экранизации, и это, с нашей точки зрения, напрямую связано с деструкцией фантастического и редукцией человеческого положительного. Так, приведем соответствующие факты про персонажа, которые соотносятся с уже описанной его включенностью в многоуровневый семейный аспект романа. При первом знакомстве с Дэнни Холлоран несколько раз удостоверяется, что не ошибся в своих предположениях касательно способностей мальчика, затем тепло с ним беседует и помогает ему выговориться, преодолеть страх одиночества и ненамеренной избранности. Он рассказывает ему все, что знает о природе дара, пытается установить с мальчиком доверительный контакт, предупреждает его об опасном номере 217 и специфике отеля, предоставляя инструкции на эту тему, которые ему самому кажутся правильными. Он не просто запрещает ему ходить в недоступное место, но и схематично объясняет, почему, понимая, что неаргументированный запрет для познающего мир ребенка равносилен побуждению к действию. Его действительно беспокоит благополучие Дэнни, поэтому вместе с алгоритмами действий он получает позволение звать повара на помощь в любой момент в случае критической ситуации. Также при проработанном характере Холлорана укрепляется область человеческого положительного, так как мотивация его приезда подкреплена его глубоко личным признанием в том, что он успел привязаться к мальчику, товарищу по дару или проклятью. Это приводит к фактическим и концептуальным расхождениям с судьбой одноименного персонажа из экранизации. В романе он проехал несколько штатов через непогоду, вступил в неравную схватку с порождениями отеля и вышел из нее победителем (чуть не лишившись жизни), привез спасительный снегоход, а также в тяжелом состоянии сумел вывести из взрывающегося дома и Уэнди, и Дэнни, путем нечеловеческих усилий [2:523]. В фильме персонаж редуцируется, что сокращает его вклад в фантастическое и человеческое положительное.

Так, сама препозиция их отношений с Дэнни и ее последствия коренным образом в экранизации меняются: при первом разговоре повара и мальчика Дэнни не идет на контакт и внутренне закрывается, Холлоран практически все время говорит один. При этом он больше рассказывает о себе и своей бабушке, нежели спрашивает мальчика о даре. Он не устраивает ему проверок дара, кроме одного телепатического сигнала, поданного им самим («Хочешь мороженого, док?» 28.00). Сама природа такой телепатии больше никак не проявляет себя, кроме считывания и отправления одной мысли (так, угадывание прозвища Дэнни «Док» матери повар объясняет популярностью мультика про Багза Банни и прецедентностью этого культурного феномена – что является ложью, однако на фоне редукции фантастических способностей в фильме и эта версия выглядит легитимно). Говоря об опасности отеля, Холлоран меняет добрый тон на угрожающий и строжайше запрещает Дэнни заходить в известный номер, однако ничем это не обосновывает и применяет прием запугивания, почти крича на мальчика. Это приводит к тому, что запрет намного проще будет в будущем нарушить, если его причины неизвестны. Также на экране не продемонстрировано никакой теплоты в отношениях Дэнни и Дика, что редуцирует в них отголоски семейного аспекта. На фоне перечисленных факторов алогичным становится приезд Холлорана. Мы не видим его однозначных последствий, посылание импульса лишь заставляет Холлорана понять, что что-то случилось и необходимо приехать – что можно расценить как просто плохое предчувствие, с помощью монтажа соединенное с желанием Дэнни позвать его на помощь. Иными словами, Дика могли заставить приехать только его интуиция и совесть – однозначного ответа, с нашей точки зрения, С. Кубрик не дает, что, учитывая последовательную деструкцию в его системе фантастического, представляется нам логичным. Все перечисленное, а также общее виденье режиссера, приводит к тому, что Холлоран становится персонажем-функцией, который только привозит снегоход в экранизации и сразу погибает от рук Джека Торранса. Он не проявляет героизм, ни с кем не сражается, погибает сразу по приезду – что не позволяет его персонажу проявить себя ни в фантастическом, ни в человеческом положительном.

Важное влияние Холлорана на фантастическое начало романа – его наставничество по отношению к Дэнни, а также само его включение в роман усиливает количество фантастических включений и их достоверность. Несколько глав «Сияния» отведены его точке зрения и написаны от первого лица, что позволяет наблюдать искренний ход его мыслей и рассуждений. После того, как Дэнни зовет его на помощь, **мы видим это событие с его точки зрения**, благодаря чему особенно ярко выражается сила дара Денни, чуть не вызвавшая при вызове Холлорана у него повреждения головного мозга, а также чуть не послужившая из-за неожиданности зова причиной автомобильной аварии. Эти фрагменты характеризуются смешанной фокализацией – Дэнни как всезнающий нарратор осознает ситуацию во всей полноте, а мы наблюдаем за сценой его глазами (как персонажа и участника событий и одновременно фигуры над реальностью, способной видеть скрытое от других). Через такую сложную структуру отношений точек зрения мы получаем максимально подробные сведения о персонажах и их действиях. Так, мы узнаем особенности способностей самого Дика – взрослого человека, отдающего отчет своим действиям и лишенного необходимости врать или воображать. Холлоран способен говорить с помощью телепатии, определенным образом улавливать чужие мысли [2:392-395], частично видеть фантастическую природу отеля Оверлук. Так, он видел фантастические проявления, связанные с живой изгородью, баром, трупом в номере 217, однако не находил в них прямой опасности из-за слабости проявления признаков и их невлияния на реальность. Важно и то, что он сталкивался с носителями подобных способностей разной степени выраженности большое количество раз, и уверен в том, что «некоторые из постояльцев тоже видели или слышали в отеле нечто странное» [2:393]. Таким образом, множественность точек зрения, столкнувшихся с проявлениями фантастического, усиливает эффект реальности, в которой ирреальное находится в сфере невидимой нормы. Следовательно, ирреальное легитимно для большего количества персонажей, и тем самым закрепляет свою достоверность.

**Уллман** – управляющий отелем, в экранизации теряет какие-либо свойства личности, и становится просто рассказчиком, проводящим собеседование для Джека и затем экскурсию для его семьи. В романе он предстает яркой и своеобразной фигурой с большим количеством черт характера. В частности, мы уже упоминали про то, что он воспринимает отель как свое детище, одержим им. При этом читатель на наглядных примерах получает информацию о том, что в действительности Уллман почти не разбирается в практических сторонах его функционирования – ответственность за все это, то есть за действительное поддержание жизнедеятельности отеля, лежит на других людях. В экранизации Уллман становится функцией, не проявляет никаких эмоций при собеседовании и в дальнейшем, не конфликтует с Джеком, пропадая тем самым из баланса сил основного конфликта произведения. Таким образом, Уллман выходит из этой пропорции, а Холлоран получает больше человеческих отрицательных проявлений, чем в романе, и меньше фантастических положительных.

**В экранизации «ОуПА»** механизмы выстраивания системы персонажей второго плана схожи, однако оригинальный романный перечень второстепенных персонажей намного шире, чем в «Сиянии», поэтому дает более обширный материал для анализа. Такие герои при переносе в поле кинотекста Г. Кромановым подвергаются редукции положительных черт, а также почти всех отношений с фантастическим (в том числе поэтому некоторые персонажи романа, с нашей точки зрения, не были перенесены в экранизацию). Так, персонажи подвергаются следующим изменениям:

**Алек Сневар** – владелец отеля и одновременно его управляющий. В романе он представлен как лысый и коренастый человек с грубой физиономией и шеей борца. Он ходил тяжелой поступью и отличался физической силой, но его взгляд часто бывал меланхолическим, исполненным печального достоинства [1:5]. Его физические характеристики также фантастическим образом способны варьироваться, и при его «тяжелой поступи» он в любой момент может стремительно «ринуться с крыльца», а его тихий голос может «мощно загудеть» [1:42]. Его внушительная внешность и выдающаяся физическая сила в экранизации редуцируются как косвенные проявления фантастики, и Алек там представлен как пожилой, худой и невысокий мужчина.

По совместительству в романе он обладает навыками механика, сам построил ветряки вокруг отеля [1:8], интересуется новейшей техникой и ее потенциальными возможностями. «Да, Петер, я философ. Я поэт, философ и механик. Вы видели мои вечные двигатели? [1:36] – с нашей точки зрения, Алек являет собой воплощение синергии, свойственное эпохе Просвещения, вызывает ассоциации с Леонардо Да Винчи. Его широкий круг занятий можно рассматривать также как косвенное проявление фантастического положительного, а именно возможной человеческой гениальности, в рамках которой можно прийти к фантастическим изобретениям сродни вечного двигателя, к чему этот персонаж и стремится. В экранизации широкое поле его интересов также уменьшается, с нашей точки зрения, для сужения возможной оптики восприятия фантастического и уменьшения влияния на мнение Глебски, поэтому в основном он предстает в фильме только как владелец отеля без ярко выраженных интересов.

Взаимоотношения его с фантастическим многообразны – с теоретической стороны он допускает существование инопланетных форм жизни, готов участвовать в подобных дискуссиях, а с практической стороны он постоянно участвует в мистификации личности погибшего альпиниста. В такие моменты он моментально способен перевоплощаться (например, резкая смена обычного голоса на трубный рёв [1:5]), самозабвенно играть и переключаться между настоящим и прошлым, будто выныривая из одного состояния в другое [1:5]. Парадоксально, что в романе наличие такого персонажа частично уменьшает шанс на фантастический исход раскрытия убийства («Алек Сневар был крепким мужчиной, он мог бы свернуть шею Олафу» [1:130]), то есть потенциально он может быть виновен, в то время как в экранизации из-за его физической формы это однозначно невозможно, и оставляет Глебски меньше реалистических вариантов раскрытия преступления.

**Сенбернар владельца отеля по кличке Лель** – весомый персонаж романа. Сам его облик и появление связано с фантастическим, так как он изображается как могучее животное ростом с теленка, что противоречит привычным для нас представлениям о физиологических параметрах данного вида. Необычность физического облика подчеркиваются когнитивными особенностями собаки – она понимает на трех языках [1:9], постоянно как бы принимает участие в разговорах или совершает важные для движения сюжета действия. В описании постояльцев отеля часто встречаются «животные эпитеты», а у представителя животных Леля, наоборот, человеческие:

«Из спальни, стуча когтями, лениво вышел сенбернар Лель, с ухмылкой посмотрел на меня и потянулся. – Ах, так это ты здесь курил? – сказал я. Лель подмигнул и помотал головой» [1:16] – с точки зрения Глебски Лель проявляет свойственные человеку повадки и как будто полностью осознает обращенные к нему реплики, а также способен отвечать на них. Безусловно, такая перспектива обусловлена установкой на юмор самого инспектора, но этот факт усиливает фантастические возможности восприятия Петера, так как он оказывается способен на такое рассмотрение хотя бы в юмористическом плане, и прибегает к нему постоянно. Фантастичность образа, в свою очередь, дополнительно усиливается действиями собаки, которые как бы подтверждают выстроенный Глебски ее образ.

«Я поговорил с сенбернаром, совершавшим ночной обход, и он согласился, что ночь действительно излишне тиха и пустынна и что одиночество – при огромных преимуществах паршивая вещь, но он наотрез отказался огласить долину воем или, в крайнем случае, лаем вместе со мной» [1:83] – собака становится тем собеседником, с которым Глебски может быть откровенным и не следовать каким-то нормам, а поэтому, с нашей точки зрения, она частично становится в оптике Глебски такой человечной.

С нашей точки зрения, Леля можно частично рассматривать и как проекцию самого Глебски, то есть Петер в каком-то смысле ведет беседы и сам с собой. «– Где ты это взял, старик? – спросил я» [1:188] – обращение старик появляется одновременно с критической точкой выгорания инспектора, и одновременно добавляет псу человечности. Будто олицетворяя желаемую грань личности Глебски, пес часто противопоставляется с Петером им самим: «Лель – умная собака. А я – идиот» [1:190].

В экранизации Лель не играет такой важной роли, Глебски не ведет с ним откровенных разговоров, а, следовательно, в произведении уменьшается количество фантастического и человеческого положительного.

**Кайса** – работница отеля и помощница Алека Сневара. В романе ей уделено мало времени, однако по многочисленным свидетельствам она склонна к мимолетным романам с постояльцами отеля (что подтверждается и словами Згута и случаем с Олафом). Алек характеризует ее как «поразительную дуру» [1:8], однако по немногочисленным ее появлениям в первоисточнике можно предположить, что это простая девушка, чувствительная и испытывающая настоящие эмоции. В экранизации персонаж редуцируется до функции служанки, которую иногда зовет Алек, без каких-либо личностных черт или яркой внешности.

**«Унылый шалун» Симоне [1:14] –** физик, один из постояльцев отеля, которому принудительно прописан «курс чувственных удовольствий». Постоянными атрибутами его появления становятся мотивы «призрачного хохота» и звука «ржавых цепей» - эти особенности так характеризует сам Глебски, что позволяет говорить о том, что фантастические элементы присутствуют в системе его мышления на лексическом уровне. Важным моментом является то, что так описывает Симоне он только на мысленном уровне, публично же не признает пугающее воздействие таких звуков, называя их «ржанием и лаем» [1:45]. Так, с нашей точки зрения, наглядно репрезентируется в романе принцип неприятия на уровне системы фантастического начала – оно осуждается на всех уровнях внутренней цензурой. Важной чертой обоих экранизаций становится потеря (из-за специфики этого изобразительных искусств) постоянного соприкосновения с мыслительным процессом главных героев. Это делает невозможным увидеть внутренний мир героя и его отношения к фантастическим проявлениям напрямую, а также смещает оптику оценки других персонажей на режиссера и зрительное ее отражение, а затем на реципиента. Так и в «ОуПА», и в «Сиянии» теряются важные текстуальные включения фантастического начала, и их невозможно адекватно репрезентировать по-другому, что снижает общий процент фантастического в обоих фильмах.

**Господин дю Барнстокр** – гипнотизер из цирка, отдыхающий в горах. Один из ключевых второстепенных персонажей для фантастического поля произведения, поэтому, с нашей точки зрения, он был изъят из экранизации. Его профессиональная деятельность связана с допустимой нормой балансирования на грани фантастики и реальности, а именно занятие различными фокусами и гипнозом публично для других людей, для которых его действия близки к настоящей магии. Алгоритм действий фокусника остается в категории непознаваемого и необъяснимого для обычного человека, что сближает его с природой фантастического, используемого во благо человека. Описание внешности фокусника также связано с фантастическим – он описывается как «невообразимо длинный» [1:19], то есть его пропорции как представителя человеческого вида не укладываются в привычные параметры нормы. Дю Барнстокр – один из главных мистификаторов личности погибшего альпиниста наряду с Алеком Сневаром, и его изъятие из кинотекста предотвращает возможность появления всех этих составляющих данной коллизии. Стоит отметить, что выразителем взглядов обычного человека в данном случае предстает инспектор Глебски, который, знакомясь с фокусником, «испытывает робость, чиновникам не свойственную» [1:20]. Глебски не понимает природы его фокусов, хотя понимает, что все они находятся в поле реального. Однако незнание принципов функционирования подобной деятельности невольно вызывает подобие страха и неуверенности, так как привычная система жизненных координат в таком случае теряет точку опоры и до момента узнавания как бы потенциально допускает возможность появление фантастического подтекста всех его действий. Деструкция данного персонажа в киноэкранизации не только уменьшает процент фантастических вхождений, человеческого положительного (его родственная связь с Брюн, которую он, очевидно, любит), но и оказывает влияние на оптику восприятия Глебски. Он лишается возможности столкнуться с даже минимальными возможностями сталкиваться с выбивающимися из привычной системы явлениями, оказывается неспособен подготовиться к появлению инопланетян на примерах, менее соотнесенными с фантастическим полюсом действия. Так, гипнотизер демонстрирует ему фокусы с яблоком во рту («Дитя открыло было рот, но дю Барнстокр сделал неуловимое движение, и рот оказался заткнут большим румяным яблоком» [1:28]).

**Брюн** – племянница дю Барнстокра, путешествует вместе с ним. Любит своего дядю. В экранизации теряет эту родственную связь, оказывается ни к кому не прикрепленной, что уменьшает присутствие в тексте семейного аспекта и человеческого положительного, а именно их теплых взаимоотношений. В романе описывается как «дитя среднего пола» [1:21], и на протяжении всего повествования Глебски оказывается не в состоянии определить его половую принадлежность вплоть до кульминации романа. «Дитя неохотно выбралось из кресла и приблизилось. Волосы у него были богатые, женские, а впрочем, может быть, и не женские, а, так сказать, юношеские. Ноги были тощие, мальчишеские, а впрочем, может быть, совсем наоборот – стройные девичьи» [1:21] – описание героини содержит постоянный мотив анормальной неопределенности, так как в нем используются противоречащие человеческой системе представлений о мире взаимоисключающие характеристики. Так, персонаж представляется как гермафродит, обладающий и мужскими, и женскими чертами внешности, а также позволяют отнести его к разным полюсам возраста (например, прилагательные женский-девичий).

Эту неопределенность также можно отнести к фантастическому проявлению, так как подобная амбивалентность в реальности полицейского чиновника становится чем-то необъяснимым, вводя в текст вариацию мотива двойничества, так как один герой как бы распадается на две отдельные личности со своими лексическо-поведенческими особенностями. Посередине между ними располагается грань среднего и неопределенного существа, в которое для Глебски превращается Брюн, когда избегает родовых окончаний в своей речи и какой-то определенности во внешнем виде. В экранизации этот мотив, близкий фантастическому полю, также редуцируется, и половая принадлежность героини определена на экране как внешне, так и лексически (однозначное использование только глаголов третьего лица и женского рода в прошедшем времени). Глебски характеризует ее как «дикого ангела» [1:45], что демонстрирует его знание основных библейских сюжетов и осведомленность об этом поле фантастического в человеческой культуре.

**Олаф** – приехавший вместе с Хинкусом постоялец, прибывает в отель позже Глебски. Крайне интересными в аспекте косвенных проявлений фантастического представляются характеристики, которую дает ему Глебски: «белокурый бог снегов» [1:45], «викинг» [1:46], «возмужалый Бог» [1:45]. Данные описания свидетельствуют об исторической эрудиции Глебски, о его способностях составлять межэпохальные и межкультурные аналогии. Постоянное присутствие в тексте концепта «Бог» ничего не говорит о религиозных взглядах Глебски, но постоянные упоминания данной единицы на лексическом уровне делают шире фантастический уровень и его потенциальные возможности. В экранизации таких упоминаний практически нет, что, с нашей точки зрения, соотносится с общим стремлением системы к деструкции фантастического. Более того, в фильме теряет все атрибуты, связывающие его внешность с фантастическим началом, а именно его исполинские размеры и величественность. Остаются только признаки, сближающие его с машиной – и в фильме, и в первоисточнике Олаф играет в бильярд «как машина, не допуская ни одной ошибки» [1:59].

Однако в романе, несмотря на то что Олаф является роботом, он ведет себя максимально близко к человеческому поведению, что усиливает фантастичность самого технического понятия «робот», меняет его привычные лексические ассоциации. «Бедняга Олаф вышел из своего номера, огромный, румяный, легкий, прошел мимо нас и добродушно улыбнулся, буркнув: “Выпить перед обедом…”» [1:68] – описание его внешности также парадоксальным образом сочетает в себе разногабаритные, противоречащие характеристики; несоответствие фигуры Бога и простодушия, максимально простых желаний; при знании того, что он робот, используемые эпитеты, подчеркивающие «живость организма» (румяный, легкий) усиливают фантастичность образа. Его занятия в романе также максимально отводят его от полюса робота к живому фантастическому организму: он успевает «нашалить» с Кайсой [1:128], частично с Брюн «он принялся меня лапать» [1:138], часто пьет, играет и отдыхает с очевидным для себя удовольствием.

**Буцефал** – мотоцикл Олафа, описываемый как железное чудовище. Выделяются его исполинские размеры («громадный мотоцикл» [1:18]) и схожесть с мифическим животным, как внешне, так и по издаваемым трубным звукам. Звуковое поле мотоцикла обширно и непостоянно, однако всегда соотносится с чем-то зоологическим – это может быть и «рёв» (какого-то крупного животного), и «жужжание» (свойственное насекомым, вероятно, так делается и акцент на его быстроту, несоотносимую с его габаритами) [1:33]. Несмотря на то, что его конструкция и функционирование описываются как техническое чудо и относятся к фантастике только косвенно, из экранизации этот мотив пропадает, с нашей точки зрения, из-за даже косвенного соотношения с фантастическим полюсом недоступного. Одушевленность данного технического средства подчеркивает и Глебски, считая, что он «губит больше жизней, чем все насильники, грабители и убийцы вместе взятые» [1:18], что на уровне лексической сочетаемости позволяет воспринимать мотоцикл как существо со своей волей, способное «губить» других людей.

**Господин Мозес** – путешествующий предприниматель, который по неизвестным для Глебски и хозяина отеля причинам стал постояльцем отеля. «Но он не коммерсант. Полоумный алхимик, волшебник, изобретатель… Но только не коммерсант» [1:35] – так характеризует его Алек Сневар, подчеркивая фантастичность его образа через самые нестандартные и близкие к области фантастики занятия для человека. Ореол тайны сопровождает персонажа до самого раскрытия его личности.

Во время его первого появления в тексте романа Глебски характеризует его как человека с «бульдожьим лицом» [1:30], и это является наглядным примером его более богатого лексического инструментария для метафор, сравнений и эпитетов, которыми он характеризует всех постояльцев вокруг себя. Животные мотивы характерны для его описания, они подчеркивают его не человеческую, иную природу: «– Нищеброды! – прорычал господин Мозес и припал к кружке» [1:146]; «хрюкнул он» [1:147]; «Мозес зарычал» [1:156]. При этом они сочетается с очевидно взрывным темпераментом лже-человека, который не привык к земной жизни, которому сложно себя контролировать – в экранизации этот мотив редуцируется за счет более меньшего количества подобных эмоциональных сцен в его исполнении.

**Госпожа Мозес –** номинальная жена господина Мозеса, в действительности являющаяся высокотехнологичным роботом. «Во главе стола царила незнакомая мне дама ослепительной и странной красоты. Лет ей было не то двадцать, не то сорок… Таких женщин я видел раньше только на фото в великосветских журналах да еще, пожалуй, в супербоевиках» [1:25]. Мотив несоответствия характерен для описания этого персонажа на протяжении всего текста, и связан он с фантастическим положительным. Ее внешность контрастирует с простым местом, где отдыхает госпожа Мозес; с привычной человеческой внешностью обычных людей, не обитателей высокого социального круга; с личностными качествами, а именно добротой и непосредственностью. Такое сочетание героями рассматривается именно как нехарактерное для обычной жизни, фантастическое, и вызывает непонимание или желание сближения.

**Хинкус** – наименее изменившийся в экранизации персонаж. Постоялец отеля с мнимым туберкулезом, а на деле опасный гангстер по кличке Филин. Частично фантастическим в романе можно считать тот факт, что при крайне уничижительной внешности оказался для Глебски опасным противником, которого тот до последнего не распознал («Хинкус все еще лежал неподвижно. Экий дьявол, а ведь посмотришь на него – соплей перешибить можно» [1:213]). Неожиданное восстание Хинкуса и удар Петера делают акцент на том, что внешний, поверхностный план – не ключевой. К этому было много соответствующих предпосылок, редуцированных в экранизации: «Глаза у него бегали, он что-то лихорадочно искал…» [1:110]; «Что вы раскисли, как старая баба?» [1:110]; «Хинкус плакал» [1:111]; «Безумное выражение налитых кровью глаз Хинкуса поколебало мою уверенность» [1:143]; «Хинкус совсем свихнулся» [1:144] – страх перед фантастическим злом заставляет Глебски считать его безумным. Факт подобного страха у опытного гангстера говорит о потенциальной силе фантастического в романе, и с этой точки зрения важно, что в экранизации показано намного меньше проявлений этого страха Хинкуса. В экранизации по телосложению и поведению он ближе находится к внешности Глебски, поэтому факт обмана чутья инспектора перестает восприниматься как что-то необычное.

Важно отметить, что в экранизации Глебски воспринимает героев не просто как чудаков со своими плюсами и минусами (как в романе), но как выражение их наихудших человеческих качеств. «Я понимал, что Брюн – глупая капризная девочка, Хинкус неграмотный и суеверный преступник, Симонэ полоумный физик с бредовыми идеями. И все же я чувствовал, что правы они, а не я» - подобные итоговые характеристики дает героям инспектор. Через негативную оптику его восприятия все остальные персонажи воспринимаются как люди, чье мнение в решении судьбы инопланетян несущественно из-за их более низкого положения. Глебски из романа таких однозначных характеристик не давал, так как не был подвержен столь сильной негативации образа. Таким образом, весь уровень второстепенных персонажей редуцируется для соответствия новой нефантастической художественной системе.

## 2.2 Область фантастического: деструкция фантастики в экранизациях.

### 2.2.1 Разрушение «мистической сущности».

Единой тенденцией для экранизаций, являющихся материалом наших работ, становится деструкция концептуально-фантастического персонажа, стоящего в центре повествования, а также сопутствующие изменения того же толка во второстепенном сюжетном поле. Таким концептом для «ОуПА» становится личность погибшего альпиниста, в то время как аналогией в «Сиянии» можно считать персонаж отеля. В обоих случаях редуцируется их влияние на сюжет и количество проведенного ими на экране времени. Оба концепта в романах по Тодорову можно считать проявлением чистого фантастического (объективная часть художественной системы), в то время как режиссерами в экранизациях предпринимается попытка движения в сторону психологического триллера, и, как следствие, к рациональности и колебанием между чистой фантастикой и фантастическим необычным (которое разоблачается в конце реалистически).

**1. Погибший альпинист.** В литературной препозиции «ОуПА» легенда о погибшем альпинисте пронизывает все повествование. Глебски узнает об этом еще даже не войдя в стены отеля от его владельца, благодаря устроенному им мини-представлению: «Там… - произнес он неестественно низким и глухим голосом. – Вон там это произошло. – Он простер указующую руку. – На той вершине. … Лопнул карабин, - все тем же глухим голосом продолжал владелец. – Двести метров он летел по вертикали вниз, к смерти, и ему не за что было зацепиться на гладком камне. Может быть, он кричал. Никто не слышал его. Может быть, он молился. Его слышал только Бог» [1:5-6]. Эта цитата является очень важной с точки зрения нескольких аспектов. Легенда о погибшем альпинисте неразрывно связана с этим местом юридически (через название отеля) и фактически (через его хозяина, помнящего, сохраняющего, и передающего ее всем постояльцам). Несмотря на реальную основу легенды и реальную личность, в ее основе заложенную, в нынешней для героев реальности эта история снабжается постоянным фантастическим ореолом, за счет которого фантастический персонаж легенды материализуется в сознании всех о нем знающих. Так, при первом посещении номера Глебски (как, видимо, при первом появлении каждого нового постояльца в каждом номере) он сталкивается с частью этого неизбывного ритуала. «Из трубки поднимался дымок… Это ЕГО трубка. Это вот – ЕГО куртка. А вот это – его альпеншток. А вот это – его саквояж» [1:10] – в данной цитате видно, что хозяин активно способствует иллюзии постоянного альпиниста в отеле в качестве духа, хранителя места и его вечного постояльца. Здесь легендарная фигура получает первые фантастические признаки: «Живет… Произнес наконец хозяин. – Живет ли? Впрочем, почему бы и нет» [1:10]. Хозяин будто сам не уверен до конца в природе этой сущности, и Глебски, который только приехал в отель и познакомился с местом, с такой перспективы еще не может точно сказать свое отношение к данной концепции. Однако уже здесь ему дается прямой намек о том, что «здесь все гораздо сложнее, господин Глебски» [1:11]. По мере развития сюжета Глебски в качестве прямого участника всех событий и полицейского инспектора напрямую сталкивается со всеми проявлениями этой сущности, и проникает вглубь ее фантастического единства.

Так, этот персонаж оказывается многогранен в своих проявлениях в тексте романа: «Давеча туфли у господина дю Барнстокра утащили. Ищем, ищем везде – нет туфлей. А они их в музей занесли, да там и оставили. И еще следы оставляют. Мокрые. Так по всему коридору и идут. А еще манеру взяли мне звонить. То из одного номера, то из другого. Приду, а там никого нет» [1:15]. Альпиниста часто не называют по имени, используя различные местоименные перифразы, часто множественного числа, как можно говорить о предельно непонятной сущности, настолько фантастической, что не только род, но и число ее номинации невозможно определить. При этом она оставляет различные следы своего пребывания в отеле, в том числе те, которые граничат со здравым смыслом – постоянные звонки из разных номеров при отсутствии звонящего возможно только человеком, владеющим мастер-ключом, то есть хозяином отеля, но его помощница Кайса смогла бы отследить эту закономерность при отсутствии других возможных реальных вариантов. Мокрые следы в коридорах и сохраненная как бы нетронутой комната альпиниста в таком контексте создают ассоциацию с приходом альпиниста в свое вечное место жилья из места гибели, то есть из-под снега упавшей лавины (оттого ноги мокрые). Подобные следы присутствия будет замечать и сам Глебски, что как бы подтверждает другие свидетельства («Что-то изменилось в моем номере, я почувствовал это сразу. Через секунду я понял: пахло трубочным табаком, совсем как в номере-музее» [1:16]).

«Разбудил меня чей-то взвизг и зловещий рыдающий хохот в коридоре. Я подскочил. … а потом снова короткий визг и призрачный хохот. Мне даже послышалось бряканье ржавых цепей» [1:23] – подобная атмосфера в отеле позволяет все происходящие вокруг явления потенциально рассматривать как отголоски фантастического, другие фантастические явления. Даже предельный рационалист Глебски из-за этого для мыслеописания хохота использует соответствующий эпитет «призрачный», что ему должно быть несвойственно. На этом фоне у него возникает даже слабая слуховая галлюцинация, связанная с бряканьем ржавых цепей, которых с реалистической точки зрения в отеле быть никак не может, а значит, ассоциация звука должна была быть более приземленной, если бы не изначально фантастическая установка природы событий в отеле. А подобная установка подтверждается практически ежесекундно и всеми постояльцами, что в рамках замкнутого пространства отеля делает ее практически достоверной, по крайней мере для совместного восприятия постояльцев: «Дю Барнстокр подтвердил, что действительно два дня назад у него пропали туфли; Симонэ, похохатывая, сообщил, что кто-то читает его книги и делает на полях пометки; Госпожа Мозес подтвердила эти сообщения и добавила, что вчера ночью кто-то заглянул к ней в окно; Чадо … совершенно не терпит, когда посторонние валяются на его, чадиной, постели» [1:27].

Глебски, несмотря на то что находится в отпуске, не может не анализировать происходящие вокруг странности, и первоначально считает их чьей-нибудь мистификацией, объясняя это спокойным поведением собаки и отсутствием ее реакции на потенциальных чужаков. На это находится контраргумент: «Конечно, в доме только свои. Он (погибший альпинист) был для Леля не просто своим. Он был для него богом, господа!» [1:34]. Это, безусловно, не доказывает истинности присутствия потусторонней фигуры в отеле, однако усиливает атмосферу фантастической зыбкости, при которой близкие к фантастике явления невозможно разоблачить с полной уверенностью.

«Не щадите меня. Говорите прямо. Вернулся, наконец, ОН?» [1:86] – несмотря на саркастическую форму фразы, в градационном ряду самых ужасных потенциальных происшествий становится вторжение фантастической личности, способное переполнить чашу допустимого человека (что в дальнейшем и случается с Глебски при обнаружении достоверности инопланетных гостей).

«Боюсь, что это не медведь, – глухим голосом произнес хозяин. – Боюсь, что это, наконец, ОН. Надо отпереть. – Не надо! – возразил я. – Надо. Он заплатил за две недели, а прожил всего одну» [1:90] – характерно в этой связи нежелание Глебски открывать дверь под любым косвенным предлогом, сочетающееся с его описанием поведения Леля. По его мнению, именно так должны вести себя собаки, встретившиеся с приведениями. Эти факты, безусловно, не доказывают веру Глебски в сверхъестественное, однако говорят о стойком присутствии подобных понятий в ассоциативном поле языковой личности. Это позволяет Глебски быть более восприимчивым к фантастическому, в том числе и к легенде о погибшем альпинисте.

По ходу повествования и ведения расследования Глебски окончательно развенчивает даже гипотетическую возможность существования этого фантастического персонажа. Так, постепенно оказывается известно, что:

1) Дю Барнстокр оказывается причастен к мистификациям появлений альпиниста (случаи с пропавшими туфлями, душем, пеплом из трубки), он сам признается в этом Глебски, отмечая невинность своих шуток ради создания атмосферы таинственности: «Я хочу чистосердечно признаться в том, что регулярно мистифицировал публику в нашем отеле» [1:111]. Он также подтверждает слова о том, что хозяин отеля немного мистификатор, однако говорит об отсутствии совместных договоренностей на этот счет.

2) Симоне также принимал участие в розыгрышах. «Я заглядывал в окна госпоже Мозес. Я звонил Кайсе из пустых номеров и устраивал посещения утопленника. Потом я собирался соорудить небольшое приведение, но так и не собрался» [1:125]. Он отмечает, что почти все постояльцы, так или иначе, принимали участие в мистификации, не только фокусник.

Однако, с нашей точки зрения, данное событие приводит к двум точкам – развенчание фантастической фигуры, разрушение потенциально возможной фантастики (итог №1) и исход, в котором фигура погибшего альпиниста материализуется как совокупное действий группы людей, не объединенных именно скоординировать свои действия (итог №2).

Итог №1 отчасти приводит к тому, что дальнейшее объяснение различных событий романа Глебски относится намного ближе к полюсу рационального, нежели фантастического, так как единичное разоблачение потенциально ирреального позволяет приложить тот же алгоритм размышлений во всех подобных случаях, как бы доказывая правоту героя, ведущего такое расследование. Представляется, что, в отличие от экранизации, такой ход сюжета не развенчивает поле фантастического, но лишь устанавливает перед Глебски закономерность: практически невозможное в привычных координатах явление должно быть рассмотрено и проанализировано для установления общей закономерности и недопущения предвзятости собственного мнения касательно определенного круга вопросов. Иначе говоря, единичный случай (особенно в таких странных обстоятельствах и атмосфере мистики) не подтверждает всю закономерность, являясь ее частным проявлением. Глебски упускает эту возможность по многим причинам – давление негативного человеческого опыта, общая усталость и размытость внимания, желание отстранения от навязанной извне проблемы. Таким образом, в этом исходе фантастическое не ликвидируется, но требует способности расширить привычные рамки восприятия.

Итог №2 в контексте работы предстает именно фантастическим единством, так как вокруг легенды о погибшем альпинисте собирается группа людей, каждый из которых без согласования действий с другими ее членами следует фантастическому желанию оживить эту фигуру, по крайней мере, в рамках сознания постояльцев и в стенах отеля «У погибшего альпиниста». В этом случае с помощью совместных действий героев и создается сущность альпиниста, пропитанная атмосферой мистики и загадочности. О ней постоянно беседуют, анализируют ее действия, что также ведет к потенциальной возможности обсуждать другие фантастические явления и шансы их бытования в рамках стандартного универсума.

**2. Отель «Оверлук» как персонаж.** Если обратиться к аналогичному примеру разрушения фантастической сущности в «Сиянии», то нужно обратиться в первую очередь к деструкции персонажной его составляющей. Изображение отеля в тексте романа дается на нескольких уровнях составной структуры, часть из которой относится к фантастическому полю, а часть к полю реалистическому. С нашей точки зрения, в экранизации сохраняется только второй уровень, что редуцирует количество фантастического в тексте. Так, если говорить о реалистическом поле изображения, то Оверлук вводится в текст не просто как декорация, а как место действия, которое обладает особыми особенностями планировки и своей собственной историей. Расположение комнат и их описания вводятся в роман еще на собеседовании с Джеком Торрансом, и это является важным в свете того, что он обязан выполнять свои обязанности зимнего сторожа и поддерживать необходимый порядок во всех этих комнатах, знать их расположение и специфику. Так, отель включает в себя:

 «Верхний этаж. Это чердак. Там абсолютно ничего, кроме старого хлама. Со времен Второй мировой войны «Оверлук» сменил нескольких владельцев, и такое ощущение, что каждый из управляющих сваливал туда ненужную ему рухлядь» [2:12] – анормальность пространства подчеркивается автором в самом начале, как и его многоуровневая система сохранения времени. Чердак изначально описывается как пустой, ничего не содержащий, однако он наполнен историческими свидетельствами проходящих через отель эпох, а также, как мы узнаем в последствии, подробные подтверждения собственной фантастической природы, собранные в специальном альбоме истинным владельцев отеля нечеловеческой природы. Таким образом, «ненужная рухлядь» с точки зрения управляющего отеля, находится в таком же «ненужном» месте – на чердаке, о котором он практически ничего не рассказывает. Так в текст включается пространственный контраст, при котором при обилии помещений, в том числе общих залов, истина скрывается в несекретной, но маленькой комнате, которая для обычных людей не является важной или интересной для изучения, притом, что там сохранены свидетельства каждой из эпох бытования отеля.

«Оверлук располагает ста десятью помещениями для постояльцев. Тридцать из них, и все это – апартаменты, находятся здесь, на четвертом этаже. Десять в западном крыле (включая президентский люкс), десять по центру здания и еще десять в левом крыле. Отовсюду открываются великолепные виды. Неужели нельзя обойтись без рекламы?» [2:13] – в дальнейшем подробно описываются все номера на всех четырех этажах, ключевой концепт архитектуры отеля – выход всех окон из всех крыльев на живописные пейзажи, что говорит об изначальной установке строительства на гуманизм, как для президентского люкса, так и для обычных номеров. Это предвещает фантастический псевдогуманизм демонической сущности отеля, при котором он сохраняет всех служащих ему людей вне времени и пространства, в рамках его единой системы они все что-то значат и продолжают свою «бесконечную вечеринку».

«Здесь, в западном крыле, находятся ресторан «Оверлук» и «Колорадо-холл». Банкетный зад и бальный зал – в противоположном, восточном крыле. Вопросы есть? – Только относительно подвала, – сказал Джек. – Ведь для зимнего смотрителя это самый важный этаж» [2:13]. Замкнутость пространства становится двухполюсной. Место жизни постояльцев и изолированной семьи Торранс располагается между сакральным чердаком и не менее важным подвалом, где заключена практическая выживаемость отеля как здания из-за нахождения там бойлера – сердца отеля.

Отсутствие аналогичной сюжетной линии в экранизации делает Оверлук скорее местом уединенной зимовки Джека и его семьи, поэтому ключевую важность приобретает именно мотив синдрома отшельника, то есть провоцируемого изоляцией безумия. Само место такой изоляции перестает играть какую-либо роль в сюжете, все, что от него необходимо – его удаленность. Большие пространства отеля, алогичность многих декораций, «пустые пространства» в планировке – факты, отмечаемые во многих исследованиях экранизации, служат, с моей точки зрения, для принципа обратной клаустрофобии, когда человек оказывается один в анормально большом пространстве и никак не может из него выбраться, несмотря на окружающие гиперболизированные комнаты («эффект большой клетки»).

Важен аспект истории отеля, который позволяет предвосхитить его фантастическую природу. Так, история «Оверлука» в романе находится на трех уровнях – общеизвестном, малоизвестном и неизвестном. К общеизвестному уровню можно отнести сведения о том, что с момента постройки отеля в 1909 году он много раз менял владельцев и управляющих, однако по немыслимым причинам он приобретал сложную судьбу и финансовые проблемы. Даже когда его приобрел Хорас Дервент, известный миллионер, изобретатель, предприниматель и т.д., от чьего прикосновения, «казалось, все превращалось в золото» [2:15], все планы по его реконструкции и ликвидации убыточности постепенно потерпели провал. Только к моменту действия романа и приезду Джека Торранса Оверлук смог выйти на безубыточный уровень, но все еще не стал способным приносить доход. «Это произошло впервые почти за семь десятилетий» [2:16], однако каких-то объективных причин подобных неудач и закономерностей на общеизвестном уровне нет. Это тот уровень знаний, который во вселенной «Сияния» доступен обычному человеку вне системы отеля (на материале газетных статей, энциклопедий, свидетельств очевидцев и других самых простых источников). Следующий уровень – уровень малоизвестный, в который частично посвящается Джек при устройстве на работу из-за специфики его работы. Эта информация, как правило, старается руководством отеля не актуализироваться, чтобы не портить и без того сложную судьбу «Оверлука», а именно происшествия, в нем происходящие. Это информация единичного случая, вне закономерности, как бы случайная – как случай с семьей Грейди, о котором Джеку рассказывают в контексте синдрома отшельника. Управляющий говорит о том, что из-за *фантастически* суровых зим, постоянной опасности стихии нужна была постоянная готовность ко всему, и этим объясняется то, что в прошлом сезоне он нанял на ту же должность Грейди, который приехал в составе всей своей семьи (жены и двух дочек). Это привело к появлению так называемых симптомов болезни – антипатии к людям, острой форме галлюцинаций и склонности к насилию, а также к тому, что «он их убил, а потом покончил с собой. Своих маленьких дочек он зарубил кухонным топором, жену застрелил из ружья, и сам застрелился из него же» [2:19]. Это информация ограниченного знания, можно сделать такой вывод на основании того, что для Джека это стало откровением, хотя он заранее знал о своем возможном (если его возьмут) новом месте работы. На таком уровне невозможно прийти к мысли о том, что подобные происшествия в отеле происходят из-за фантастического зла, единственная возможная закономерность – изоляция и вызываемое ей безумие. Подлинную фантастическую природу «Оверлука» можно идентифицировать только на уровне сверхзнания, а именно на уровне неизвестного и принципиально непознаваемого. На этот пласт знания может попасть только избранный самим отелем для выполнения каких-либо его демонических заданий и последующего слияния, каким был Грейди, а в дальнейшем и Джек Торранс. На этом уровне ему предоставляется альбом с подробной историей Оверлука, и эпизод ознакомления с ним – ключевой для эволюции персонажа. «Джек нашел альбом первого ноября, когда его жена и сын отправились на прогулку по старой проселочной дороге» [2:191]. Это произошло не сразу, только после прохождения испытательного срока Джека в отеле как смотрителя, и данное событие позволило ему полностью познакомиться со всеми аспектами истории отеля. Так, благодаря этому Джек узнает о том, что отель находился «в центре клубка финансовых манипуляций» [2:202], все о колоритных и ужасных его постояльцах [2:204-205], все о происходящих в нем проявлениях порока, а именно убийствах и самоубийствах, изменах, вовлеченности мафии и проч. Таким образом, Джек смог проникнуть в область сверхзнания, недоступного без фантастики, так как такой альбом мог существовать только вне привычных координат, и только такое знание способно склонить человека к службе демоническому отелю. «Бог ты мой, вот это сюжет! И все они жили здесь. Это была готовая книга. Дьявольски интересная. Сонмище приведений. Самоубийства и мафия» [2:206] – так отель с помощью альбома ликвидировал некоторые проявления человеческого положительного Джека, сбив его с пути творчества и написания пьесы на иллюзорную возможность написать большой роман-историю этих хитросплетений Оверлука. Важно, что недоступность этого уровня в дальнейшем подтверждается звонком Джека управляющему, который подтверждает найденную им информацию, не понимает, как он мог ее достать и грозит увольнением в случае публикации этого материала [2:225]. То есть перед нами предстает классическое соблазнение Дьяволом через какие-либо запретные блага, частично развращающая сознание, и важным для возможности такого соблазнения становится наличие такой многоступенчатой истории, представленной на страницах романа.

В литературном первоисточнике постоянно присутствуют различные тропы при описании отеля, которые позволяют говорить о нем как о живом существе, а именно соответствующие олицетворения и нарушения лексической сочетаемости. В частности, с помощью этих средств «Оверлук» часто олицетворяется, чему можно привести следующие примеры из текста романа:

«… на самом верху воцарилось здание Оверлука» [2:82] – в романе часто встречаются словесные формулировки, в которых демонстрируется не только превосходство его над окружающей средой, но и будто доминирование над населяющими его людьми. В данном случае, словоформа «воцарилось» актуализирует сразу три своих значение – как начало правления монарха (которым является сущность отеля), как процесс становления полновластным хозяином чего-либо (отель – хозяин, одушевленное существительное подчеркивает его фантастическую природу) и как процесс устанавливания чего-то, например, молчания (т.е. неолицетворенный процесс, закономерный итог предыдущего развития). Все это позволяет реципиенту воспринимать «Оверлук» как властную личность, а сохранение неживых черт только усиливает в его описании фантастический эффект.

«Уллман неизменно говорил об отеле с отчетливо слышимой одержимостью» [2:127] – мотив одержимости отелем константен для всего текста, что подчеркивает большую смысловую наполняемость этого концепта, кроме как просто условное место действия.

У Джека возникло странное чувство, словно он сделался ниже ростом, в то время как отель и прилегавшая к нему территория неожиданно увеличились в размерах и стали выглядеть более зловещими, превращая людей в карликов с угрюмой и бездушной силой» [2:128] – в тексте постоянно подчеркивается ментальное и физическое превосходство отеля, как над людьми, так и над окружающим пейзажем. В данном случае оно укрепляется из-за иллюзии аномально большого размера, благодаря которой все прочие факторы, в том числе судьбы обычных людей, здесь проживающих, становятся неважны.

«Отель был наполнен множеством едва уловимых звуков: скрипами и стонами» [2:170] – по мере освоения отеля как места жилья семьей Торранс изменяется оптика восприятия. Сначала он лишь вызывает подозрения и негативные ассоциации из-за сложностей, которые сопутствовали переезду и предшествующим событиям. Звуки в нем, пока он еще не проснулся, становятся едва уловимыми, однако многочисленными и непрекращающимися – что уже говорит о скрытых аспектах его внутренней жизни. «… будто не осы ужалили его сына – а сам отель» [2:171] – в этом контексте подобная аналогия закономерна, так как отель становится воплощением всего негативного в жизни главных героев.

Тони, показывая Дэнни его папу вместе с альбомом, говорит, что «это бесчеловечное место превращает людей в монстров» [2:179] – предвидение и сверхзнание Дэнни позволяет ему заранее получить представление о демонической природе отеля, пока все остальные герои это еще не осознали в полной мере. Но пятилетний мальчик, еще не до конца разобравшийся в своих способностях, не может трактовать такое предсказание однозначно негативно и отделить от собственного страха за будущее семьи. Тем не менее, для реципиента романа, который уже получил фактическое подтверждение дара Дэнни, такой сигнал является прямолинейным указыванием на аспект фантастического отрицательного в природе отеля.

«Ей откровенно не нравилось то воздействие, которое «Оверлук» оказывал на Джека и Дэнни» [2:241]. Уэнди Торранс, наблюдая за поведением мужа, резко меняющимся в стенах «Оверлука», приходит к выводу о причастности отеля также достаточно рано. В частности, в рамках этого влияния все симптомы запоя Джека возвращались, в том числе невозможность писать, при фактическом отсутствии алкоголя или объективных причин его нервного расстройства.

«Отель встречал непогоду невозмутимо, как делал это уже почти три четверти столетия. Его темные окна, обросшие теперь снежными бородами, бесстрастно взирали на то, как отель в очередной раз отрезает от внешнего мира. А внутри него три человека занялись своими обычными вечерними делами, похожие на микробов, угодивших в чрево огромного чудовища» [2:265]. Первые человеческие черты в описаниях отель получает еще до окончательного раскрытия всеми его сущности, причем исходят эти описания не от восприятия героя, а от всезнающего повествователя, так как все приведенные подобным образом сравнения имитируют «глаз Бога», что подчеркивается панорамным и вневременным отстраненным повествованием. Таким образом, живые черты не зависят от восприятия героев отеля и их возможных галлюцинаций, так как они существуют сами по себе. Так, Оверлук получает внешние человеческие признаки (обросшая борода) и фантастические (сравнение с огромным чудовищем). Мне кажется, что при создании этого образа использовался механизм, отсутствующий в экранизации, а именно создание отеля как фантастического объекта через аккумуляцию негативного человеческого в нем. Все, что роднит отель с человеком, либо просто внешние признаки, либо склонность к его отрицательным чертам. На фантастическом уровне подчеркивается отчужденность отеля от человеческого уровня как сверхчеловеческого существа, и делается это автором с помощью гиперболизации его размеров и одновременным понижением человека до статуса немыслящего живого существа. Мотив уменьшения роли человека на фоне фантастического в тексте также неоднократно подчеркивается, например: «Человек перестал быть всесильным и всемогущим в этих краях» [2:267]. То есть, с появлением такой сверхсущности человечество как бы отходит на второй план влияния на мир и собственной самостоятельности.

«В этом отеле есть нечто, что хочет завладеть им. И оно перешагнет через нас с тобой, если понадобится. Вот почему надо увезти его отсюда, Джек. Я это чувствую!» [2:323] – речь идет о Дэнни, которым, по мнению Уэнди, хочет завладеть отель из-за его сверхъестественных способностей. На этом этапе повествования отель уже становится для героев очевидным вместилищем какого-то «нечто», мотивы которого им на данный момент еще не известны, а природа за гранью понимания – что опять подчеркивается контрастом размеров (человек, через которого отель перешагнет). В это же время в тексте начинают все чаще появляться глаголы, чьей функцией за счет правил лексической сочетаемости становится олицетворение (употребление только с одушевленными существительными, например, глагол перешагнуть используется только в контексте живых существ).

«Он посмотрел на ряды окон отеля. И впервые заметил, до какой степени они напоминали человеческие глаза» [2:345] – постепенно герои начинают видеть внешнее сходство отеля и человека, что в сочетании с происходящими в нем событиями составляет портрет Оверлука как однозначно негативный, пропитанный произошедшими в отеле за его историю убийствами и прочим злом.

«Оверлук очень не хотел, чтобы они выбрались отсюда. Не хотел отпускать их. В конце концов, отелю было весело» [2:348] – постепенно в сочетании с персоной отеля начинают появляться модальные глаголы желания и волеизъявления, что на практическом текстовом материале подтверждает присутствие у Оверлука собственных чувств, стремлений, желаний и эмоций – всех атрибутов обычного человека, однако именно их парадоксальное сочетание с фантастическими, нечеловеческими деталями и создают многомерный образ фантастического зла, действующего вне привычных законов и закономерностей мироздания. «Это был звук чего-то живого, но не голос и не дыхание» [2:400] – пример наглядно демонстрирует, что все псевдочеловеческие атрибуты отеля, несмотря на всю их схожесть, человеческими не являются, и изображенная сущность для обычного сознания человека является недостижимой.

«Отель играет с папой, что он ему нужнее всех. На самом деле ему нужнее я» [2:399] – по такой же логике на определенном этапе повествования появляются глаголы непосредственного активного действия, а не просто желания, что укрепляет показанный в романе процесс постепенного пробуждения отеля и обретения им собственной воли и возможности ее реализовывать. Аналогичные примеры: «Оверлук решил окончательно взять их всех за горло» [2:474]; «Отель тоже будто летел ему навстречу» [2:504] – доказывают устойчивость и частотность данной тенденции.

 «Здесь только один управляющий – это сам отель, сэр» [2:428] – в конце пробуждения Оверлук становится полноправным владельцем положения, не скрывающим своей подчиняющей природы и превосходства над всем живым. Только его воля важна, и, несмотря на противодействие людей, только она должна быть исполнена. Осознание подлинной причины несчастий семьи Торранс в отеле позволяет Уэнди и Дэнни однозначно понимать, что их отец в данной ситуации пытался бороться и является жертвой, нежели виновником происходящих событий: «Это не твой папа пытался причинить мне боль. Оверлук подчинил себе твоего папу» [2:454]; «Отель поймал папу. Я хочу, чтобы папа поправился и снова стал прежним, – сказал Дэнни. Я тоже – отозвалась Уэнди» [2:455]. Таким образом, им становится ясно, что личность и воля Джека была подавлена более могущественной личностью фантастического отрицательного, истинная вина лежит именно на нем.

 «Твой отец теперь союзник отеля, Дэнни. Здесь он хотел бы остаться навсегда. Но отель хочет завладеть и тобой тоже, потому что его алчность не знает пределов» [2:509] – употребление слова союзник по отношению к отелю, с одной стороны, подтверждает его полновесную силу как персонажа и полностью закрепляет его отход от полюса стандартного пространства, а с другой частично не соответствует установленной в конце романа действительности. То есть, в действительности «Оверлук» оказывается несоизмеримо выше всех остальных персонажей, поэтому Джек Торранс принципиально не может стать его союзником, а только слугой, выполняющим его волю. Важно, что Джек, отказавшийся в конце романа подчиняться (что привело к его смерти), только попадает под временный контроль отеля, не служит ему добровольно в полной мере, что подтверждает баланс сил фантастического и человеческого в романе – при котором высший персонаж фантастического зла получает отпор от обычных людей, в которых, в свою очередь, побеждают человеческие положительные качества. Это наглядно подтверждается следующей цитатой: «Сила, владевшая Оверлуком, в облике его отца бродила пока по второму этажу» [2:511], в которой видно, что Джек Торранс стал своеобразным сосудом-вместилищем для демонической сущности, которая после последовательного влияния на него стала его контролировать. Последним и самым веским подтверждением того, что Джек Торранс не просто сошел с ума, а боролся до последнего с фантастическим злом, становится эпизод его последней встречи с сыном, во время которой экстрасенсорное восприятие его сына подтверждается очевидной достоверностью фантастического. Так, «Дэнни испытал облегчение. Это никак не могло быть его отцом» [2:516]; после фактического отказа Джека служить отелю, демоническая сущность убивает его, разбивая молотом лицо, которое в процессе «превратилось в странную, плавающую кровавую композицию из множества лиц, криво наложенных друг на друга и постоянно менявшихся» [2:520]. Эта ситуация и предшествующий контекст позволяют сделать два вывода: отель «Оверлук» является центральным персонажем романа, подчиняет себе его структуру и систему героев, при этом несомненно относится к фантастическому злу; в первоисточнике однозначно опровергается полное и беспричинное безумие Джека как человека, который боролся с фантастическим и человеческим злом до последнего. Характерно, что с ликвидацией главного источника зла – Оверлука – заканчивается текст основной части романа, но не целого произведения, и начинается эпилог, в котором Уэнди и Дэнни, при поддержке живого Холлорана, получают право начать новую жизнь благодаря победе человеческого положительного. Ключевым событием развязки становится не смерть обезумевшего Джека в заснеженном лабиринте, а полноценная смерть отеля как фантастического и ключевого персонажа системы. В его умирании резюмируется все то, что позволяет так считать: «Отель корчился и кричал, однако теперь он лишился голоса, и панические звуки, предвещавшие гибель, были слышны только ему самому – рассыпающемуся на части, терявшему сознание и волю» [2:526] – а именно наличие голоса, сознания и воли, способности испытывать боль, кричать и проч.

В пользу установления фантастического контроля (аспект, также редуцированный в экранизации С. Кубрика) говорит фактический материал романа, который последовательно подтверждает имплицитное помещение мыслей отеля в восприятие основных героев романа (которое часто сопровождается ирреальными в привычной системе координат действиями). Подобные примеры встречаются на протяжении всего текста, и их количество увеличивается с течением пробуждения Оверлука, например:

-на собеседование и при въезде Холлоран и Уллман подтверждают, что в отеле отсутствует какое-либо спиртное («Если вам захочется выпить, то, надеюсь, вы догадались захватить с собой запас спиртного. Наш бар вымели дочиста» [2:99]), однако ради подчинения воли Джека Оверлук по своему желанию материализует в помещении бара большой запас алкоголя. В отличие от аналогичного эпизода в экранизации, где процесс распития алкоголя можно интерпретировать как отражение его безумия, в первоисточнике Джек действительно напивается (хотя принципиально нигде сам не мог взять алкоголь в изоляции), что в дальнейшем подтверждает Уэнди, которая находит его со всеми первичными и вторичными признаками опьянения («Судя по запаху, он был мертвецки пьян. Вдоль барной стойки стояли винные бутылки» [2:450]). Самым весомым таким подтверждением становится сильный запах перегара, что подтверждает внешнее установление контроля над Джеком Торрансом.

-голосом отца (который, опять же, можно было бы трактовать как воспаленное воображение героя) отель сообщает Джеку об украденном универсальном ключе – чего он самостоятельно узнать не мог в той ситуации, т.е. сверхзнание используется также для контроля [2:283]

-моменты внезапных мыслей «из ниоткуда» – «У Джека на мгновенье зародилось искушение схватить ее за грудь и начать выкручивать соски так, чтобы жена заорала» [2:325]; «мысль возникла словно ниоткуда – убить Уэнди» [2:333]; «Красная смерть властвовала всюду. Дэнни нахмурился, а потом стряхнул с себя эту мысль, она не имела для него никакого смысла» [2:373]; «Убирайся отсюда грязный ниггер тебя это не касается» [2:476]; «его сознание наполнил злобный науськивающий голос: Сделай это! Сделай это, трусливая черномазая шлюха! Убей их!» [2:532]. В этих примерах можно наблюдать, как отель постоянно нейро-лингвистически пытается воздействовать на необходимых ему людей, а иногда переходит к конкретным призывам или предостережениям. Часто такие мысли не потаенные желания, а совершенно алогичны и абсурдны с точки зрения сознания, в котором они возникают. Важно, что им подвержен не только Джек, но и Дэнни, Холлоран, что говорит в пользу наличия фантастического зла.

### 2.2.2 Редукция фантастического положительного начала.

В романе «Сияние» фантастический план повествования уравновешивается потенциальной неоднозначностью фантастики как явления: существование отеля «Оверлук» на негативном полюсе сочетается с положительным проявлением фантастики, а именно с даром Дэнни, которым и озаглавлен роман. В свою очередь, в одноименной экранизации эта составляющая практически полностью пропадает и видоизменяется, что в совокупности с аналогичной редукцией фантастического отрицательного позволяет говорить о почти полной деструкции этого аспекта в экранизациях. В экранизациях неоднозначность фантастики заменяется на неоднозначность ее происхождения, что переносит вектор повествования в кинотексте на фантастическое необычное.

Сопоставительный анализ литературного произведения и экранизации позволяет определить природу дара Дэнни и Холлорана, и ее трансформацию, смещающую конфликт сил в сторону человеческого отрицательного. Так, в романе способности Дэнни несколько раз получают фактическое подтверждение, когда переходят границу сверхзнания и обычной интуиции – он способен читать мысли мамы, находящейся в другой комнате; способен найти чемодан и другие потерянные вещи там, где другие даже не могут предположить провести поиски [2:44]; способен ментально общаться на расстоянии (вызов Холлорана).

Можно с уверенностью говорить о том, что экстрасенсорика Дэнни является ключом к пониманию истинных мотивов других героев, способом сверхпостижения художественного мира произведения. Возможность узнать невозможное, с одной стороны, однозначно подтверждает насыщенность фантастического поля романа, а с другой стороны подтверждает наши тезисы про важность семейного аспекта для героев романа. «Он очень многое понимал в поведении своих родителей» [2:40] – чтение мыслей, которое постоянно демонстрируется автором как часть характера и не вызывает сомнений, позволяет Дэнни лучше анализировать их внутрисемейные конфликты и трудности. Однако чтение мыслей могло бы быть ненадежным источником информации, если бы подразумевало только считывание мыслей человека (в которых он может, например, лгать сам себе). Способности читать мысли сочетается с возможностью видеть образы чувств и эмоций в сознании других людей, что усиливается неопытностью ребенка и образной спецификой детского мышления. Совокупность такого мыслечтения можно назвать экстрасенсорным восприятием (определяющим истинные мотивы и настроения окружающих людей). Благодаря его повышенному восприятию мы узнаем, что, например:

-развод для Джека и Уэнди представлялся закономерным, но крайне нежелательным исходом всей ситуации. Они постоянно думали о нем, но взаимная любовь помогла остановить этот процесс. В частности, Джеку действительно было больно от осознания своей вины, при этом он ощущал постоянную тягу к алкоголю и боролся с ней, а Уэнди корила себя и сомневалась, «какова ее доля вины во всем этом» [2:70].

-во время процесса захвата личности Джека отелем он действительно переживал за жену и сына, а также за самого себя [2:249]. Иначе говоря, при постоянном наблюдении мыслей отца Дэнни получает правдивые доказательства того, что они с матерью ему действительно не безразличны, а также видит всю его палитру чувств к ним. В свою очередь, по мере изменений в сознании отца Дэнни замечает вторжение в его личность, странные и несвойственные ему мысли, сохраненные в них секреты.

Важной частью дара становится Тони как часть способностей с фантастической природой. Именно он показывает мальчику вещи, недоступные обычным людям, предупреждает об опасности или дает какие-либо советы. Он часто делает это во сне, поэтому часть из них становится вещими или демонстрирующими важные моменты из прошлого. Именно так Дэнни узнает об аварии, о которой Джек никому не рассказывал, или таким же способом видит предостережения о поездке в «Оверлук» задолго до того, как он с ним познакомился. Тони воспринимается самим мальчиком и окружающими также неоднозначно. В интимной беседе с Холлораном Дэнни подробно отвечает на этот вопрос. «Мама и папа называют его моим невидимым другом, – ответил Дэнни, старательно повторяя слова родителей. – Но он настоящий. По крайней мере, для меня. Иногда, если я действительно очень стараюсь что-то понять, он ко мне приходит» [2:108] – при абсолютной подлинности в контексте романа дара Дэнни сложно точно определить природу Тони (способ детского выражения сознанием непонятного ему дара через знакомую форму, или способ справиться со стрессом через образ друга-помощника, или же отдельная фантастическая сущность), однако любая из равновозможных трактовок однозначно отделяет Тони от просто воображаемого друга к полюсу фантастического. В рамках романа Тони пытается предупредить Дэнни, оберегает его, не совершает негативных поступков, что позволяет отнести его к полюсу фантастического положительного.

У Кубрика Тони действительно можно трактовать не только как воображаемого друга, вызванного к жизни травмой, но и частично как психическое расстройство, реакцию на множественные психотравмы, постоянно двигающую героя к полюсу регресса личности и аутизма. В романе Дэнни говорит доктору Эдмондсу: «Тони не смог запереть дверь, потому что он не настоящий. Он хотел, чтобы я это сделал. И я ее запер» [2:175], то есть даже если принять исходную точку, где он плод воображения мальчика, то все равно видно четкое отграничение личности ребенка от его друга или помощника. В экранизации же Тони предстает совершенно иначе, так как и изображение самого Дэнни меняется. С помощью введенного Кубриком приема Тони способен как бы разговаривать с окружающими мальчика людьми, без каких-либо ограничений (для этого Дэнни использует загнутый указательный палец и изменяет свой голос, как бы озвучивая его реплики – такие эпизоды встречаются на протяжении всех подобных контактов). То есть в представлении мальчика это изначально другой человек, и даже в моментах, когда он находится в одиночестве и говорит с Тони, он все равно использует все эти атрибуты – например, в эпизоде, когда он чистит зубы в ванной. Однако в фильме после удушения Дэнни кем-то (в романе – женщиной из номера 217, а в экранизации, предположительно, самим Джеком) он полностью уходит в себя, уступая место Тони в управлении телом. Из-за травмирующего эпизода, сообразно некоторым аспектам психоаналитической теории, личность воображаемого друга Дэнни занимает место хозяина, что позволяет ей уже не использовать никакие жесты, а также держать голос постоянно измененным. Она прямо говорит Уэнди, что с ней разговаривает не ее сын (что подчеркивается номинацией «миссис Торранс»), и до самого конца фильма нет эпизода однозначного развоплощения обратно. Таким образом, Тони вытесняет личность Дэнни, захватывая контроль над телом и разумом, однако физическая апатия и отсутствие проявления какой бы то ни было воли у Дэнни Торранса (кроме спасения собственной жизни во время погони) скорее сближает его с психическим расстройством личности, нежели с фантастической сущностью или воображаемым другом. Иначе говоря, на фоне травмирующих событий в экранизации Кубрика мы наблюдаем увеличивающуюся степень биполярного расстройства Дэнни, что уменьшает количество вхождений фантастического положительного в текст. Также стоит отметить, что еще в рамках воображаемого друга и выразителя способностей Дэнни план Тони в экранизации редуцируется до минимального.

Дар Дэнни не является единичным, что также укрепляет поле фантастического положительного. Встреча с Холлораном показывает, что мальчик не одинок в своих способностях, и многие люди в той или иной степени обладают тем же даром, что делает его закономерным в данной художественной системе. Подтверждением общего правила (что фантастическое в этом художественном мире возможно и повсеместно, но скрыто от всеобщего взгляда) становится повар отеля «Оверлук» Холлоран, как более опытный носитель этой тайны. При первой встрече с Дэнни он устанавливает с ним телепатический контакт для подтверждения его статуса носителя фантастического, затем, как более опытный с точки зрения обладания даром, проводит с мальчиком разъяснительную беседу с целью ему помочь. Выход повара на контакт осуществляется через чтение мыслей Дэнни, узнавания его секретного внутрисемейного прозвища, и передачи вербального и невербального сигнала. Что характерно, большая часть разговора проходит именно телепатически в машине Холлорана, что подтверждает подлинность способностей. Из этого читатель узнает о том, что дар «сияние» у людей встречается в слабом состоянии достаточно часто, вплоть до его неосознанности, в сильном же состоянии только Холлоран за жизнь встретил несколько подобных носителей. С практической точки зрения в разговоре устанавливается факт того, что Дэнни, несмотря на столь ранний возраст, является очень сильным носителем, и потенциал его силы поражает воображение Холлорана. Сила выявляется путем проверки направленного импульса сознания: «Врежь мне как следует. Направь мысленное усилие в мою сторону»; «Мысль стрелой вылетела из его сознания»; «Ты будто из пистолета пальнул» [2:105]. В дальнейшем, в критический момент Дэнни пользуется предложением Холлорана позвать его в случае опасности, и совершает акт его ментального вызова несколько раз, причем поле возможного воздействия потенциально очень велико, так как позвал он его через дистанцию нескольких штатов. «Удар огромной силы, от которой исчезло все вокруг. Невидимый пистолет будто пустил в висок вопль 45 калибра» [2:384] – у читателя не остается сомнений в том, что дар Дэнни не просто его воображение, а реальная сила – не только практически применимая, но и двигающая все повествование (отель из-за нее пробуждается, а Дик выезжает на спасение друга только благодаря ему).

Таким образом, Дэнни оказывается способен не только на чтение мыслей, но и на своеобразный психокинез, т.е. направленное физическое воздействие ментальной природы на объекты живой природы. Следовательно, фантастический дар сам по себе не является однозначно положительным или отрицательным, он полностью зависит от своего носителя и подчинен его воле. В рамках романа Дэнни неоднократно прибегает к его использованию, как для общения, так и с благими импульсами, что позволяет отнести все подобные вхождения к полюсу фантастического положительного. В экранизации эта область подвергается переработке и редукции, что также позволяет говорить о деструкции в фильме фантастического начала.

В романе актуализируется линия противопоставления рациональной трактовки дара Дэнни и фантастической, и связана она с походом к врачу в близлежащем к отелю городе. Доктор Эдмондс, молодой врач, выслушивает версию Дэнни о происхождении его прозрений и природе Тони, однако сам придерживается психоаналитических взглядов, и его трактовка сводится к роли развода как стимула появления «классического самогипноза» [2:182]. Пересказ основных положений теории Фрейда, сводящийся к ведущей роли надлома в отношениях в убегании Дэнни от проблем в мир фантазий [2:184], только на первый взгляд кажется героям убедительной, ведь в дальнейшем все ее рациональные доказательства в контексте общей истории теряют свою убедительность. Так, и родители Дэнни, и повествователь с помощью демонстрации однозначно фантастической природы дара, выступают против психоаналитической трактовки сияния, допуская возможность существования недоступных человеческому разуму явлений. Во время беседы доктор получает ограниченный объем информации о даре Дэнни, что и приводит его к подобным выводам – мальчик рассказывает ему про найденный отцовский чемодан в совершенно случайном месте, про предсказание неожиданной поездки в парк развлечений, читает при нем мысли матери о ее погибшей сестре, пока она находится в приемной. Действительно, все эти свидетельства человеку со стороны логичным кажется списать на излишнюю внимательность, наблюдательность, удачу или интуицию, однако на протяжении всего текста читатель наблюдает за всеми фантастическими проявлениями дара Дэнни от первого лица с позиции сверхзнания, потому для него не стоит вопроса сомнения в природе сияния. Таким образом, в романной структуре сосуществуют психоаналитическая/реалистическая и фантастическая вероятность природы сияния, и первая сначала кажется героям просто «поверхностной и легкомысленной» [2:186], а в дальнейшем полностью развенчивается самим ходом сюжета. Мы уверены, что так манифестируется ключевая роль фантастического начала – ситуацией, при которой рациональное миропонимание становится недостаточным и упрощенным. Это коренным образом отличается от экранизации Кубрика, в которой это положение переворачивается. В ней аспекты психоза, расстройства личности, психоанализа ничему не противопоставлены, редкие фантастические явления, представленные на экране, в таком ракурсе становятся алогичными, несистемными, и в основном доказывают свою несостоятельность в художественном мире Кубрика. Этот подход укрепляется режиссером на уровне фабулы – прошлое отеля также подвергается деструкции, в рамках которой мы узнаем только об одном убийстве Грейди (которое вполне могло быть случайным последствием изоляции, и в фильме это закономерно), нам не демонстрируется какой-то сложной истории убийств и преступлений, связанных с «Оверлуком». Из экранизации также рудиментарно пропадает сюжетная линия, связанная с альбомом. В романе он был главной мотивацией для слома личности Джека, так как содержал в себе полную историю отеля со всеми ее ужасами. В экранизации же альбом один раз появляется в кадре на столе у Джека (46.00), но нет никакой информации, с ним связанной. Таким образом, сверхъестественное и фантастическая художественная система переходят к психологической системе и другим акцентам повествования.

**Аналогичным образом из кинотекста «ОуПА»** пропадают все смыслы, которые связаны с фантастическим положительным или нейтральным. Пришельцы, которых пытается привести к правосудию инспектор Глебски, буквально ничем не отличаются для него от обычных людей («банальная история шантажа»), поэтому аспекты контакта двух миров и их специфики редуцируются. Пришельцы автоматически перемещаются из полюса потенциально положительного явления в область ярко негативного, само их существование до последнего подвергается сомнению, что деструктирует сам план фантастического в целом.

С нашей точки зрения, если использовать концепцию Тодорова, то описать подобные изменения фантастического можно следующим образом: романы ОуПА и «Сияние» показывают фантастическое как колебание между фантастическим-необычным (которое в конце произведение могло бы быть рационально объяснено) и фантастическим «чистым» (когда в художественной системе фантастическое существует как данность и рационально не объясняется автором дополнительно). И фантастическая природа дара Дэнни, и особенности демонического отеля «Оверлук», и наличие пришельцев у Стругацких – явления, которые герои на протяжении всего повествования стремятся объяснить рационально, но безуспешно – как раз из-за того, что фантастическое в романах достоверная и самобытная часть системы. В экранизациях подход к фантастическому меняется – и Кубрик, и Кроманов, баланс фантастического склоняют в сторону фантастического необычного, так как все подобные проявления оказываются неразрывно связаны с проблемами психики главных героев, их отрицательными человеческими качествами. И хоть полностью фантастическое из кинотекста не исчезает, но получает гораздо больше аргументов в сторону рационалистической своей трактовки. Так, на примере использования концепции Тодорова виден осуществленный режиссерами жанровый переход, заявленный в гипотезе нашей работы.

### 2.2.3 Редукция побочных проявлений фантастики.

В процессе экранизации и Г. Кроманов, и С. Кубрик ликвидируют любые дополнительные проявления фантастики практически полностью, вне зависимости от их функции в тексте. В то время как многие диалоги и монологи почти дословно перешли из романов в кинотекст, ирреальные включения зачастую не смогли в нем закрепиться. Это, с нашей точки зрения, связано с уклоном режиссеров к фантастическому необычному. Так, в «Сиянии» и «ОуПА» можно найти следующие дополнительные проявления фантастики, потерянные при экранизации:

**1) Любые упоминания фантастических явлений, ситуаций.** Пропадают как на лексическом уровне, так и на понятийном, что уменьшает общее количество представленных на экране фантастических явлений и усиливает акцент на человеческом отрицательном. Можно привести следующие примеры:

**В «ОуПА» Кроманова:**

В экранизации значительно уменьшается количество диалогов между героями, в том числе обсуждения каких-либо тем, связанных с паранормальными явлениями или просто философией. Так, в романе во время совместных приемов пищи или отдыха герои вместе с Глебски успевают многогранно обсудить темы существования в природе недоступного человеческим познавательным усилиям, разумности животных, угрозы тепловой смерти Вселенной, оживления магией зомби и прочие подобные проблемы [1:89].

Уменьшается и количество фантастических деталей самого расследования, которые могли бы помочь Глебски осуществить мировоззренческий переход и убедить его в существовании чего-то сверхъестественного. Так, в экранизации отсутствует эпизод, когда Алек Сневар (из постояльцев Глебски ему доверяет больше всего) описывает странности, которые он видел, связанные с госпожой Мозес. «Я увидел в кресле посередине комнаты то, что при желании можно было бы назвать госпожой Мозес. Это была большая, в натуральную величину, красивая кукла, очень похожая на госпожу Мозес и одетая в точности как она… Неестественность позы, остекленелый взгляд, абсолютная неподвижность черт и так далее» [1:162] – благодаря этим показаниям Глебски мог бы приблизиться раньше к гипотезе с невиданными науке роботами, однако в экранизации подобные примеры подвергаются деструкции и ограничивают оптику восприятия главного героя. В подобном ключе изменяется прозвище господина Мозеса (с Вельзевула на Мастера, лишаясь всяческих фантастических коннотаций). Хинкус, признаваясь в своей истинной роли в этой истории, в романе говорит о том, что Мозес – оборотень («Вельзевул – он ведь не простой человек. Он – колдун, оборотень! У него власть над нечистой силой» [1:217]), в то время как в экранизации его акцент смещается на совершение им очень сложных и почти невозможных преступлений, в том числе на странный грабеж Национального Банка.

Также следует отметить, что в экранизации переворачивается ключевой мотив романа, где вопреки логике Глебски все фантастические версии постоянно вытесняли все реалистические: «Нельзя сказать, что слова хозяина так уж совсем не задели меня. Почему-то все время так получалось, что версия хозяина – единственная и безумная – все время находила подтверждение, а все мои версии – многочисленные и реалистические – нет …» [1:191]. Подобная ситуация колебания, с нашей точки зрения, должна невольно отсылать Глебски к наверняка известному ему (как крайне эрудированному человеку) постулату Шерлока Холмса о том, что, отбрасывая все невозможные (в данном случае реалистические) версии, остается одна, и она будет достоверной. В данном случае Глебски получил фактическое подтверждение – пистолет, заряженный серебряными пулями, что заставляет его обратить внимание на версию с оборотнем, в то время как в экранизации эта деталь отсутствует. С нашей точки зрения, в фильме Кроманова реалистические версии героя наоборот вытесняют все фантастические за их малым количеством и редуцированностью, что позволяет Глебски практически до самого конца не сомневаться в своей правоте и невозможности появления пришельцев.

**В «Сиянии» Кубрика:**

«Словно его подменили на фантастического доппельгангера» [2:71] – пример заранее закладывает будущую возможность такого превращения, а также говорит о том, что в сознании героев присутствуют фантастические понятия, просто в начале они воспринимаются как невозможные, что в дальнейшем в корне меняется. «Она не допускала существования ясновидящих или третьего глаза, но… Что-то заставило его измениться» [2:73]. Подобные вхождения в текст появляются часто, и все они манифестируют будущие изменения в системе мышления героев. Это также закладывает саму возможность выбора на основании происходящих событий, а именно возможность смены точки зрения, отречения от устоявшейся парадигмы, если меняется реальность вокруг. В экранизации герои теряют эту способность – им не с чем сравнивать, так как почти все фантастическое из текста пропадает, и в самой системе произведения не остается другой возможности, как все изображенные события списывать на галлюцинации, стресс или безумие.

**«Живая» изгородь.** В экранизации Кубрика пропадает самый репрезентативный пласт фантастики, а именно гигантские растительные скульптуры животных, которые находились на службе у демонической силы отеля. Это было связано, по словам режиссера, с технической невозможностью представить их на экране и несовершенством изобразительных средств на тот момент для подобной цели, однако нам представляется, что первопричиной подобного решения все же является его асистемность для изменившей жанр экранизации Кубрика. Так, в романе живая изгородь играет важную роль в сюжете, появляется практически сразу и проявляет себя на протяжении всего повествования: «Впереди росла живая изгородь, постриженная в виде различных животных» [2:88]. Все ее появления, так или иначе, связаны с фантастикой. Мы видим ее перемещение и признаки жизнедеятельности при Джеке – а именно оскал, прыжки, преследование, которые он склонен воспринимать скорее как свое приближение к умопомешательству. «Нет, нет, я никогда в жизни не поверю, что такое возможно» [2:263] – живая изгородь становится еще одной предпосылкой движения Джека к полюсу психоза. Джек постоянно контактирует с этой изгородью, так как в его обязанности входит ее стрижка, и ему это не нравится: «Он и раньше считал чем-то вроде извращения кромсать и уродовать кусты и живые изгороди, превращая их в нечто, чем им быть не полагалось» [2:256]. Эта второстепенная деталь, по нашему мнению, еще раз подчеркивает тот переход, который в романе совершает семья Торранс – от неверия в возможность существования фантастических сил до непосредственного участия в связанных с ними событиях, осознании дифференциации положительных и отрицательных явлений в рамках новой для них системы. В экранизации этот пласт сюжета отсутствует, что уменьшает шанс для героев для подобного перехода. При этом изгородь точно не связана с планом галлюцинаций, так как животные один раз последовательно преследуют Дэнни [2:359], а также, защищая отель, участвуют в схватке с Холлораном, которая чуть не стоила ему жизни [2:501], а именно пытаются убить его, атакуют, наносят физический вред, а затем сгорают – налицо все атрибуты скорее объектов реальных, нежели воображаемых, причем при таком подходе галлюцинация должна была быть коллективная и безвредная.

Редукции подвергаются также **упоминания Бога** и какой-либо высшей сущности (например, в романе Джек и Уэнди иногда упоминают его в своих репликах: «Все-таки есть Бог на свете!» [2:435]). Доподлинно не известно отношение героев к вере, однако само текстуальное присутствие подобного укрепляет фантастический план. В минимальном случае первоначально Бог и вера располагаются там же, где призраки и ясновидение для героев (недопущение подобной возможности, но бытие в рамках понятийного аппарата языковой личности); в максимальном случае при вере в Бога, как нам представляется, при практических доказательствах оказывается легче поверить в бытие какой-либо фантастической сущности.

Также сокращается количество сцен, в которых проявляется истинная природа отеля «Оверлук», остатки которых в экранизации (или новые, добавленные Кубриком) трактуются скорее как галлюцинации. В частности, пропадает эпизоды, когда: Дэнни видит последствия убийства в президентском люксе [2:119]; погоня огнетушителя со свернувшимся на стене шлангом за Дэнни [2:217] и др. Даже если учесть, что все это – проявления безумия Джека, или же синдрома отшельника, влияющего на всю семью Торранс, само уменьшение экранного времени выходящих за рамки реальности сцен, по нашему мнению, ведет к итоговой смене жанра кинокартины и деструкции фантастического начала.

Из экранизации также пропадает **концепция «осиного гнезда»**, сочетающая в себе психоаналитическое и фантастическое. Отель, который наполнен осиными гнездами, готовыми в любой момент пробудиться, еще до момента появления неопровержимой фантастики помогает героям осуществить героям этот переход в мировоззрении. Так, осы, которых Джек убивает, чтобы сохранить для игры сына огромное осиное гнездо, вопреки всему снова появляются ночью, оживают и кусают его сына. «Как такое могло случиться? Путем регенерации?» [2:170] – фантастическая, недопустимая в реалистической системе регенерация, становится одним из катализаторов изменения точки зрения Джека, при которой, теоретически, становится возможно все. Из кинотекста пропадает также мотив гнезда в целом, который позволял противопоставлять пространства Оверлука. Так, в огромном многоэтажном отеле, который завораживал и пугал чету Торранс, их номер отличался от остальных своей камерностью и уютом. «Их квартирка выглядела скромнее, привлекательнее, и больше походила на обычное семейное гнездо» [2:122] – важная цитата и с точки зрения семейного аспекта, так как безопасность и умиротворенность герои находили именно в близости номера к их обычной среде семейного обитания. Такое гнездо становится обособленным от остального фантастического зла, так как в ней герои на протяжении повествования находятся в относительной безопасности благодаря семейному аспекту человеческого положительного. В экранизации эта сюжетная линия отсутствует, уменьшая количество фантастических проявлений и шансы героев осуществить мировоззренческий переход. С нашей точки зрения, выстраиваемая Кубриком система намеренно отторгает из себя всю возможную фантастику, так как ей при обилии негативных человеческих проявлений просто не остается места в кинотексте.

**Сказка о Синей Бороде**, аллюзии на которую присутствуют в романе, также пропадает из системы Кубрика, хотя ей не противоречит. Манящая, сводящая с ума запертая дверь, за которой находится великая тайна, а также любопытство, смешанное со страхом – темы и мотивы сказки, которые остаются актуальными и для экранизации, однако сама номинация пропадает. Нам кажется, что в свете остальных примеров любая подобная номинация усиливала бы фантастическое поле фильма, поэтому оставить ее Кубрик сообразно со своим взглядом на текст не мог.

Меняет свою фантастическую сущность **эпизод в номере с разлагающейся женщиной**. Если в романе с ней сталкивается сначала сын, затем отец, и мы наблюдаем за этими встречами с перспективы первого лица и имеем полную фантастическую картину, то в экранизации встреча показана только с лица Джека Торранса, что не может быть абсолютно достоверным подтверждением фантастики из-за его тяготения к полюсу галлюцинаций и безумия. При этом в романе героям удается установить, что травмировала Дэнни именно женщина из номера, а не отец: «Дэнни стоял с пустыми глазами. Отметины на его горле четко виднелись» [2:288]; «Кто пытался задушить тебя? Она. Женщина из номера 217. Мертвая женщина» [2:306]. В экранизации видения Джека ничем не подтверждаются, поэтому более реальным представляется то, что отец сам пытался задушить сына во время своих видений. Все перечисленное разрушает семейный аспект романа и одновременно уменьшает количество фантастических проявлений в кинотексте «Сияния».

**Увиденное героями карибу** в несвойственном месте, усиливающее «чувство нереальности происходящего» [2:266] – цитата из романа наглядно показывает принцип отбора материала С. Кубрика, так как практически все, что хотя бы минимально можно отнести к области фантастического (даже просто необычные явления, не противоречащие его концепции художественной реальности) не попадает в экранизацию, что в целом уменьшает количество фантастических вхождений в кинотекст.

Взрыв бойлера и уничтожение фантастического пространства [2:525] – в финале романа С. Кинга взрывается бойлер отеля, о котором все повествование заботился Джек Торранс, а вместе с ним происходит уничтожение фантастического пространства и обитающих в нем потусторонних сил. В экранизации С. Кубрика разрушения пространства не происходит, так как все демонические сущности неразрывно связаны с сознанием Джека. Данный пример наглядно иллюстрирует итоговую смену сил в конфликте фантастического и человеческого, показывая наглядный итог противостояния. В случае с литературным первоисточником уничтожается пространство, личность Оверлука, освобождается от контроля через смерть личность отца семейства. Остальные герои оказываются в безопасности, опасное место уничтожено и в дальнейшем не будет никому угрожать, и все благодаря совокупности позитивных человеческих средств героев (в том числе любви Джека к семье, которая позволила ему в последний момент помешать убийству собственного сына). В экранизации, напротив, героям удается сбежать из отеля и убить Джека, однако пространство отеля остается существовать, так как не несет в себе однозначного зла или добра. С уничтожением корня зла, находящемся в Джеке, для героев пропадает опасность (на протяжении фильма связанная с безумием и человеческим отрицательным, а не фантастическим). Появление Джека после смерти на фотографии персонала отеля в качестве смотрителя можно охарактеризовать как алогический рудимент фантастики, несоотносимый с общей системой (что будет описано подробнее в одном из следующих пунктов), а также как окончательную победу и вечную жизнь всех продемонстрированных черт отрицательного человеческого в Джеке Торрансе.

**2) Уменьшение количества тропов, особенно олицетворений и метафор.** Из «ОуПА» Кроманова пропадают все упоминания Бога, как на понятийном уровне (сравнение с богом Олафа по внешности), так и на лексическом (например, Глебски в романе часто употребляет выражения типа «боже мой», не связывая их с какой-либо высшей сущностью, однако даже такое упоминание в новую систему кинофильма не попадает). Обращения к мифологии разных стран, к которой в романе в основном обращались Алек Сневар и Глебски, также практически полностью изымаются из текста, за исключением одного упоминания африканских зомби, которое в нефантастической художественной системе Кроманова становится алогичным и даже комичным, склоняющим Глебски к неприятию возможной фантастики как таковой.

В контексте языковой личности Глебски в романе важным представляются его постоянные обращения к фантастике как маркер общей эрудиции и использовании таких прецедентных феноменов в различных тропах и в юморе. В частности, все характеристики, что дает Глебски другим постояльцам, лишаются фантастических аллюзий или сравнений (например, призрачный хохот Симонэ). Глебски перестает ссылать на каких-либо фантастических персонажей из массовой культуры, даже косвенно относимых к фантастике. Например, из текста изымается юмористическое упоминание Карлсона, к которому Глебски прибегает во время расследования: «Теперь уже больше ничего не остается, кроме Карлсона с пропеллером в заднице. Влетел, свернул соотечественнику шею и вылетел …» [1:165]. Данный пример нельзя назвать ключевым, однако он демонстрирует систематичность Кроманова по изъятию фантастики из текста романа, подтверждающую даже на базовом уровне его уход от фантастической жанровой системы к системе психологического триллера.

Подробно данная категория анализируется нами на материале деструкции персонажа отеля «Оверлук». Он аккумулирует в себе многие подобные тропы, и все они исчезают из экранизации наряду с как таковым персонажем отеля. Нужно отметить, что подобная тенденция, с нашей точки зрения, влияет на весь текст, особенно это выражается в речи персонажей. «Каменные стены располагались со всех сторон» [2:79] – так, например, метафора в описании скал, окружавших отель, никак не отражена в речи членов семьи, несмотря на их искренний восторг перед величием отеля в первоисточнике. Герои не применяют эпитеты для описания чего бы то ни было, не используют их у С. Кубрика («Темное и громыхающее место» [2:83]), что в сочетании с отсутствием возможности наблюдать за мыслительным процессом героев делает их для перспективы реципиента лишенными способности образного мышления и оригинального восприятия. Это вносит вклад в разрушение способности персонажей к критическому мышлению и мешает воспринимать объективно потенциально фантастическое.

**3) Несистемные сохраненные/добавленные элементы фантастического в экранизации.**

В «ОуПА» Кроманова к истинно фантастическим и абсолютно достоверным явлениям можно отнести только кульминацию фильма, в которой господин Мозес и Луарвик едут на спинах госпожи Мозес и Олафа на гору в попытке бегства от террористов. Однако мы уверены, что и эта сцена сделана с максимальной попыткой подвергнуть фантастическое деструкции. Так, в романе эта сцена изображена так: «Впереди мчалась госпожа Мозес с гигантским черным сундуком под мышкой, а на плечах ее грузно восседал сам старый Мозес. Правее и чуть отставая, ровным финским шагом несся Олаф с Луарвиком на спине. Старый Мозес, не останавливаясь ни на секунду, страшно и яростно работал многохвостовой плетью. Они мчались быстро, сверхъестественно быстро…» [1:247]. Важно учесть, что все это герои и, в частности, Глебски видят своими глазами. В экранизации сцена сделана иначе. Мы видим, как две пары фигур уезжают за горный склон, в то время как их преследует вертолет. После этого они пропадают из поля зрения Глебски и остальных постояльцев, их видит только зритель (то есть даже не видят их смерть, судя по расположению кадра, наблюдая лишь вертолет). Робот-госпожа Мозес не везет на себе огромного чемодана, и сам Мозес не настолько грузный в экранизации, как в романе. Мозес больше не использует, как в романе, плетку, что подчеркивало нечеловечность роботов и их отдаленность от настоящих людей. При этом лица всех, кроме господина Мозеса, не видно до того момента, когда их не сбивает ракетой с вертолета. Парадоксально, но все перечисленные в фильме от прямого попадания ракеты не получают никаких видимых повреждений и остаются лежать на земле, что можно назвать несистемной фантастикой в этом контексте, однако это видит только реципиент, не постояльцы или Глебски, поэтому эта фантастическая деталь оказывается не только несистемной, но и еще вне оптики героев. Также гангстеры в экранизации сменяются на террористов, то есть на менее мифических и окутанных в массовой культуре тайной единиц.

Стоит сказать о том, что сохраненные в экранизации фантастические явления (или добавленные Кубриком) в выстроенной им системе в количественном отношении предстают совершенно мизерными, что мы демонстрируем на материале работы, а также алогичными для общей реалистическо-психологической концепции. Сохранение незначительного количества ирреальных включений меркнет на фоне проявлений человеческого отрицательного (подробно описанных в соответствующем параграфе), что позволяет говорить о деструкции фантастики и смене жанровой природы конечного продукта. Необходимо проанализировать сохраненные С. Кубриком однозначно фантастические явления и новые, существующие только в рамках экранизации.

Так, к сохранившимся эпизодам можно отнести чудесное освобождение из кладовки Джека («На мгновение ему показалось, что по ту сторону двери стоит сама смерть» [2:467]), а также эпизод с мертвой женщиной в номере 217. Первый эпизод практически в неизменном виде появляется в экранизации, и его можно отнести к однозначно фантастическим по нескольким причинам. Происходит следующее: запертому в кладовой Джеку является некая сила (представитель отеля, в контексте фильма, возможно, часть собственного шизофренического дискурса), которую он просит его выпустить, чтобы поквитаться со своей семьей и выполнить обещание, данное отелю. Оверлук соглашается, говоря о том, что это последний шанс, и открывает дверь, выпуская Джека на свободу. В рамках романной действительности эпизод закономерен, так как на протяжении всего пребывания в отеле герои, так или иначе, встречаются с фантастическим злом, а Джека оно фактически порабощает. Для сущности с паранормальными способностями осуществить подобное действие очень просто. В экранизации – все иначе. Дверь также открывается неизвестной и, очевидно, фантастической силой, однако об ее природе нам фактически ничего не известно. Мы знаем только то, что ни находящийся в состоянии шока Дэнни, ни настроенная против Джека Уэнди, дверь бы ему не открыли, а больше в отеле никто не присутствует, что позволяет говорить о фантастическом вмешательстве в эпизод. Однако оно бессистемно, ведь до этого было недоказуемо и неотделимо от галлюцинаций Джека или следствий семейного стресса. Таким образом, в романе такое фантастическое вмешательство системно, в экранизации нет, так как фантастическое в ней подвергается деструкции и практически выходит за систему кинотекста.

Оставленный эпизод с мертвой женщиной в номере 217 также меняет свой вектор восприятия. В романе во время кошмара Джека Дэнни душит гниющая женщина из номера – этого никто не видит, потому первые обвинения падают на отца и акт насилия, совершенный в некоем лунатизме. В дальнейшем Дэнни приходит в себя и оправдывает отца, признаваясь, что это была женщина из номера, и Джек в стремлении проверить сам с ней сталкивается. То есть, два героя видят одно и то же системное проявление фантастики и достоверно подвергаются его влиянию. В экранизации изменен контекст этой сцены. Джек также просыпается после кошмара, а Дэнни выходит к нему и Уэнди со следами рук на шее, что приводит жену к такому же выводу о виновности мужа. Сын также говорит, что это был не папа, а женщина из номера, но делает он это за кадром – этот фрагмент, как и момент его травмы, остаются за кадром и пределами зрительского знания. Реципиент видит только попытку Джека проверить это утверждение в номере, где он действительно встречает гниющую даму. Однако следующая совокупность фактов изображения как бы разрушают потенциальную фантастику: мы не видим момента травмы и знаем о ней только на словах; Джек для зрителя является ненадежным повествователем с сопутствующими лейтмотивами потенциального безумия, нелюбви к своей семье и постоянными галлюцинациями – однако сцену с женщиной мы видим только с его точки зрения.

Таким образом, его точка зрения сразу предстает в системе фильма сомнительной, и автоматически заставляет сомневаться в его невиновности, а также в существовании женщины из номера, что делает этот эпизод неоднозначным для толкования, а суммарный процент фантастического в кинотексте меньше.

К добавленным фантастическим эпизодам можно отнести видения близняшек Грейди у Дэнни, несколько планов рек крови из лифта отеля, различные галлюцинации Джека (на протяжении всего повествования) и Уэнди (в самом конце при побеге из отеля). Все эти сцены не предстают в системе фильма однозначно достоверными и фантастическими, так как они неразрывно связаны с психологическим полем, а именно с неврозом Дэнни и Уэнди и психозом Джека. Так, Джек, с самого начала повествования демонстрирующий признаки неадекватности, участвует во всех сценах галлюцинаций один, никто из других членов семьи рядом не присутствует. К этому можно отнести, например, эпизоды в бальном зале и баре – из-за ненадежной оптики восприятия героя и отсутствия других доказательств реципиент не знает, как в таких случаях отделить фантастику от безумных галлюцинаций. Видения Дэнни можно объяснить его неврозом на фоне событий в семье – свой дар в фильме он практически не проявляет (точно не понятно, позвал ли он в отель Холлорана или тот просто интуитивно почувствовал опасность и приехал; Тони в фильме скорее воображаемый друг и замещающая личность, нежели фантастическая сущность), поэтому видения сестер можно списать на его фантазирование. Так, Джек узнает об убийстве семьи Грейди еще на собеседовании, а в машине Дэнни говорит о том, что все знает о насилии из телевизора – что приводит к мысли о том, что Джек мог рассказать ему эту историю, а впечатлительный Дэнни несколько раз визуализировать. В пользу этой теории говорит и то, что больше никаких галлюцинаций (кроме инверсированного слова «убийство», которое тоже к этому относится) он на протяжении фильма не видит, в отличие от постоянного контакта Дэнни из романа с фантастикой. Галлюцинации же Уэнди видит также в самом конце, после попытки ее убийства, поэтому не исключен ее общее невротическое обострение на этом фоне. Таким образом, все перечисленные фантастические явления в экранизации предстают ненадежными и подлежащими сомнению, что уменьшает фантастическое поле фильма и приводит его к смене доминирующей жанровой структуры.

### 2.2.4 Технические аспекты деструкции фантастического в экранизациях: пространство, цвет, художественное время.

**1. Пространственный уровень**

Мы исходим из положения, что в фантастическом произведении пространство предстает не просто декорацией, фоном событий, но действующим лицом, его участником [Торопыгина 2020]. Особенно актуально это в контексте нашего материала, где место действия практически тождественно. Важным является то, что фантастическое в тексте, как правило, оказывает большое влияние на пространство и его организацию, часто вызывает к жизни психологическое пространство как отражение внутреннего мира человека, передает динамику его чувств и стремлений [Каширина 2006:22].

Так, в романе «ОуПА» пространство, с нашей точки зрения, не является ключевым аспектом концептуального уровня, но создает необходимые условия для его разворачивания. После схода лавины отель из уединенного места отдыха превращается в место заключения без стен: «Выходить, вероятно, не разрешается.… Почему же? – возразил я. – Сколько угодно. И чем больше, тем лучше. – Удрать все равно не удастся, – добавил Симоне. – Обвал» [1:203]. То есть важным оказывается не столько само пространство, сколько мотив его отчужденности и замкнутости от остального мира. При этом он затрагивает не только расположение отеля, но и специфику его внутреннего обустройства, при которой «негде спрятаться, двенадцать номеров, из них только два пустуют, но Кайса убирает их каждый день, она бы заметила» [1:173]. То есть все пространство, в котором разворачивается действие, хорошо знакомо и контролируется, поэтому само по себе ценности для сюжета не представляет.

Аналогичным образом можно говорить об организации пространства в романе «Сияние». Сами по себе комнаты, коридоры отеля становятся неважны, играет роль только принципиальная отдаленность отеля от цивилизации и аспект его изоляции. Место действия за счет переноса фигуры отеля в ранг персонажей теряет концептуальную значимость, сохраняя только форму, в которой происходят различные фантастические и безумные события.

Однако в обеих экранизациях пространственный уровень начинает играть большую роль из-за необходимости визуально его реализовывать в мельчайших деталях из-за постоянного присутствия на экране. Вероятно, это вовлекает пространство в деструкцию фантастики и смену фантастической жанровой системы на психологическую.

В контексте антитезы верх-низ, актуализированной в обеих экранизациях, будут частично рассмотрены особенности использования ракурса съемки. Ракурс как наклон оптической оси при съемке позволяют снимать субъекта действия сверху или снизу, что позволяет разворачивать отсутствующие в оригинальных текстах изменения баланса человеческого и фантастического. Так, главный герой, занимающий нижнее пространство кадра, изображается превосходящим оппонента и более значительным, в то время как в обратной ситуации персонаж во всех смыслах может становиться ниже. Все перечисленные категории будут рассмотрены ниже для каждого произведения.

**Так, в экранизации «ОуПА» пространство выстраивается следующим образом:** Нам демонстрируется заснеженное горное ущелье, отрезанное от внешнего мира. Дикие бескрайние горы, ослепительное солнце и неживая белизна – все детали пейзажа как бы подчеркивают безразличие природы к происходящим событиям. Это подчеркивается и тем, что сначала показываются все перечисленные детали, и только затем появляется отель как отдаленная в пейзаже точка, а затем машина инспектора, которая еще меньше – выстраивается своеобразная градация уменьшаемой важности демонстрируемого. Мотив изоляции, в фильме неразрывно связанный с безумием, на протяжении всей кинокартины постоянен, акцентируется уже во вступление за счет панорамных планов съемки гор, на которых отсутствуют какие-либо признаки цивилизации. Если в романе Глебски приезжает в отель для отдыха, и изначально воспринимает его как убежище от обычных проблем, то Глебски в экранизации едет на рабочий вызов, что сразу делает акцент на формуле «убийство в закрытой комнате». Таким образом, пространство в фильме с самого начала изолированно от внешнего мира, а с помощью специфики съемки в нем усиливаются мотивы замкнутости (отдаленный отель в безжизненной для человека местности) и возможной опасности. Данная установка сочетается с визуальной установкой на лабиринт, привнесенной Кромановым: череда горных ущелий, среди которых есть только одна дорога к отелю; переплетение коридоров и мелких комнат, которые находятся рядом друг с другом, однако соседи часто не подозревают, что убийство происходит у них за стеной; общие пространства по типу гостиной и столовой позволяют постояльцам проводить время вместе, но таких сцен и взаимодействий становится намного меньше в угоду изоляции друг от друга. Таким образом, Кроманов использует конструкцию лабиринта в лабиринте, где лейтмотив изоляции, соответственно, усиливается в два раза. Визуально это решение сочетается с устремленностью в вертикаль, нежели в горизонталь. Так, коридор представляет собой прямоугольный параллелепипед, где высота намного превышает ширину, в то время как длина оказывается несущественной и лишь связывающей изолированные комнаты. При такой архитектуре «лазанья» Симонэ по потолку (из-за невозможности добраться до гор) получают дополнительное изобразительное значение – попытку выбраться из замкнутого пространства, заранее обреченную на провал, так как идти выбравшемуся герою было бы все равно некуда. В фильме присутствует отсутствующая в романе сцена катания героев на дельтапланах, и Глебски смотрит на них снизу-вверх, как бы подчеркивая свою невозможность выйти на более высокий уровень восприятия (важно и то, что Глебски в фильме не принимает участие в активном отдыхе вместе со всеми, в отличие от романа, также демонстрируя свою отчужденность).

Мотивы лабиринта визуально усиливают отчужденность и изоляцию, а они, с нашей точки зрения, позволяют уделять больший акцент мотиву безумия в экранизации. Так, другие постояльцы с перспективы героя и зрителя, из-за отсутствия времени на раскрытие их образов и характеров, с самого начала кажутся сумасшедшими. С перспективы Глебски все вокруг безумны, как и он в их глазах.

В экранизации, как уже было отмечено выше, актуализируется мотив антитезы верх-низ. С нашей точки зрения, она расставляет дополнительные акценты на деструкцию человеческого и фантастического положительного. Движение Глебски в контексте развития персонажа (а именно его деградация) подчеркивается визуальным и понятийным стремлением героя вниз. Приезжая в отель, находящийся в низине, он почти сразу выражает желание посетить подвал и попробовать здешнее знаменитое вино. 9.00 – Глебски замечает бутылку, сброшенную с крыши, где сидит Хинкус, сцена делает акцент на том, что инспектору необходимо подняться выше привычного ему уровня. Первая встреча с Симонэ также происходит в тот момент, когда тот находится в кадре подчеркнуто выше Глебски. Во время сцены совместного отдыха (16.00 – 18.00) танец Олафа принципиально устремлен вверх положением его головы, рук, шеи, как и танец госпожи Мозес. Эта сцена снята снизу вверх таким образом, что по положению в кадре все герои, так или иначе, оказываются выше, чем Петер. Когда Глебски на мгновение оказывается выше госпожи Мозес, она сразу ускользает из кадра. Важно отметить, что в моменты непонимания каких-либо окружающих деталей взгляд Глебски часто оказывается направлен вверх (20.05). При этом во время персональных допросов Глебски стремится посадить людей так, чтобы в кадре находиться выше их, что визуально делает акцент на его безуспешной попытке искусственно подняться на необходимый уровень – так как в таких случаях он постоянно снова оказывается ниже (допрашиваемый встает или меняет свое положение тела). Например, когда Глебски узнает о мистике от Хинкуса (01.01.50), он невольно садится и оказывается ниже его. Во время кульминации и объяснения с пришельцами Глебски находится со всеми на одном уровне, что говорит о его возможности в данном случае сделать выбор, и перейти из середины либо выше, либо ниже – Петер отказывается помочь, и снова оказывается внизу, в дальнейшем долго не может забраться по лестнице (01.15.00), как и не может более изменить своего решения. Мозесы в это время пытаются уехать по горе вверх, но для них уже слишком поздно, и они терпят неудачу. В конце все смотрят наверх, оказываясь в низине отеля – что говорит о неудавшейся попытке контакта с другим миром (притом пришельцы изначально пришли из космоса, сверху, к землянам, ожидающим внизу). Таким образом, безоговорочная победа человеческого отрицательного и Глебски как его выразителя над человеческим и фантастическим положительным манифестируется через колебания верха и низа, недоступность перехода между этими уровнями. Абстрактно-конкретный лабиринт противоречий, в котором пребывает главный герой, говорит о его невозможности выбраться за рамки собственной психотической реальности, что позволяет говорить об уровне пространства в экранизации «ОуПА» как об одном из механизмов перехода к новой художественной (нефантастической) системе.

**В экранизации «Сияния» пространство выстраивается следующим образом:** После небольшого сюжетного вступления перед нами выстраивается похожая на «ОуПА» препозиция – постепенно с помощью панорамной съемки демонстрируются пейзажи окружающей природы, постепенно переходящие от обычных лесов к заснеженным равнинам, затем горам (по мере приближения к месту главных героев на машине). Мотивы изоляции, природной незначительности человека, неживой белизны демонстрируются Кубриком так же, как и в экранизации Кроманова. Однако здесь отличается визуальное изображение самого отеля, однако, не меняющее суть продуцируемой им изоляции и безумия. Кубрик делает акцент на огромные помещения отеля, где человек от общего пространства в кадре занимает только десятую часть и часто находится на периферии (21.17).

Мотив лабиринта в экранизации актуализируется трижды, с нашей точки зрения, для перемещения главного акцента на психотические лабиринты человеческого сознания. В экранизации есть лабиринт снаружи отеля (отсутствующий в романе) в 2 раза выше человека, в летнее время используемый как развлечение; копия этого лабиринта в миниатюре в гостиной отеля, над которой часто стоит Джек и наблюдает; лабиринт бесконечных коридоров самого отеля, по которым часто ездит Дэнни. Эти выразительные средства призваны сделать акцент на ментальном лабиринте, в котором пребывает Джек, и такая тенденция отсутствовала в романе, что говорит в пользу большего акцента на человеческое отрицательное и меньшего на фантастическое.

В экранизации Кубрика, как и у Кроманова, приобретает важное значение оппозиция «верх-низ», демонстрирующая диктат акцента на человеческое отрицательное и уход от фантастической системы. Так, верх становится связан с контролем и угнетением, а низ с позицией жертвы. Можно привести следующие примеры:

(39.50) Джек смотрит на мини-лабиринт сверху вниз, в позиции главного виновника происходящих событий и человека, ответственного за все происходящее.

(42.08) Дэнни смотрит на номер 237 снизу-вверх, предвещая будущие важные события, в которых он станет жертвой. Дэнни по росту ниже всех остальных персонажей, перспектива съемки также часто это подчеркивает, поэтому Дэнни в виденье режиссера становится главной жертвой с меньшим проявлением собственной воли. В кадре он подчеркнуто ниже своих родителей, убитых сестер Грейди. В эпизоде разговора с отцом Джек подчиняет себе Дэнни и подавляет его волю, находясь в кадре выше, смотря на него с перспективы контроля, что демонстрируется через крупный план съемки.

(44.20) До определенного момента Джек мнимо терпит Уэнди, пребывая в позиции жертвы, находясь в кадре ниже ее. Однако он выходит из себя и несколько раз пытается встать, чтобы обрести полный контроль над действиями жены. В частности, в стремлении убить жену, Джек поднимается по лестнице вверх на пути к убийству, и спускается в сад, когда это ему не удается. С нашей точки зрения, это объясняется тем, что отрицательное в Джеке выше его положительных черт, что на изобразительном уровне так подчеркивается. Можно также привести примеры того, когда Джек оказывается в кадре ниже кого-то: при разговоре с Ллойдом, хотя формально тот ему прислуживает; женщина в номере 237 встает и оказывается гораздо выше Джека, он ее жертва. Это можно объяснить тем, что через эти образы сознания выражаются потаенные отрицательные желания Джека, берущие главенство над другими сторонами его личности.

**2. Свет и Тень. Цветовой уровень**

С нашей точки зрения, в романах «ОуПА» и «Сияние» цветовое смысловое поле не играет важной роли, что позволяет в экранизации режиссерам нагрузить его дополнительными смыслами, направленными на смену жанровой системы и сопутствующую деструкцию фантастики и человеческого положительного. Для демонстрации этого мы последовательно продемонстрируем роль цвета в первоисточниках и сравним с ее эволюцией в экранизациях.

**В романе «ОуПА» цветовой уровень представлен следующим образом:** Лейтмотивом романа становится постоянная белизна из-за нахождения отеля в горах. Белый цвет часто ассоциируется с чистотой, поэтому символично, что «первый контакт» происходит в подобном месте, лишенном человеческой грязи. На протяжении всего произведения погода не меняется, оставаясь солнечной и спокойной: «Прекрасное утро, – продолжала госпожа Мозес. – Так тепло, солнечно! Бедный Олаф, он не дожил до этого утра» [1:204]. В день главной катастрофы также сохраняется прекрасная солнечная погода. «Солнце, свежий воздух и чистая совесть [1:209] – так характеризует ее дю Барнстокр, надеясь на то, что она способна помочь разрешить текущие проблемы. Читателю, в свою очередь, виден сильный контраст приближающегося отрицательного конца и беспечной, равнодушно-прекрасной к этому природы. Если говорить о других цветах, то в моменты гнева персонажей несколько раз актуализируются красный и желтый цвет в их описании как маркеры негативных эмоций (ярко-желтые зубы Мозеса, покрасневшие глаза Хинкуса и др.). Функция подобного использования может трактоваться как дополнительный акцент на выходящие за рамки нормы события, этим роль использования в тексте цвета ограничивается.

В экранизации Кроманова цветовой уровень получает новые функции сообразно новой художественной системе. В частности, намного большее внимание уделено визуальному оформлению отеля. Обстановка отеля выполнена не в нейтральном, но ретро-футуристическом стиле. Такая стилистика позволяет использовать цвета неонового спектра в интерьере. В частности, фото погибшего альпиниста, в честь которого назван отель, висящее в коридоре, подсвечивается сверху неоновой рамкой, и это практически единственное употребление этого цвета в экранизации. С нашей точки зрения, это наглядно выделяет роль фантастики в экранизации. Легенда о погибшем альпинисте практически пропадает из повествования, не неся никакой существенной функции в сюжете, как и многие другие проявления фантастического, как уже было показано ранее, так что подобное выделение фотографии подчеркивает ее несущественность в новой художественной системе. Расположение рамки сверху соответствует отношениям верха и низа в экранизации, визуально не позволяя фантастике пробиться на верхний и важный уровень сюжета. Изолированность и деструкция фантастики, таким образом, подчеркивается на уровне выделяющегося из системы цвета.

Постоянным маркером усиления поля человеческого отрицательного становится темная цветовая палитра, используемая в стенах отеля. Он практически не освещен, в любое время дня герои оказываются в полумраке, что контрастирует с ослепительной природной белизной снега, лежащего вокруг отеля и уходящего в горизонт. При этом сам отель окружен горными цепями, поэтому рядом с ним значительно темнее, чем на отдалении от него. Инопланетяне в попытке бегства как раз пытаются попасть в более светлое место, наверх, но терпят неудачу. Природный свет не угасает даже ночью, луна освещает снег, а в отеле практически в любое время суток темно. Когда в отеле отключается свет из-за лавины, сильно темнее не становится.

Глебски при этом носит темные цвета (коричневый и черный), а представители сторонников инопланетян и сами прибывшие чаще использует в одежде белый цвет. Так, у господина Мозеса белая рубашка, у госпожи Мозес белое платье, Олаф блондин, что подчеркивает простоту и наивность этих персонажей, недавно прибывших на Землю. Глебски отделяется от этого уровня не только одеждой, но и его положением в кадре. Часто он оказывается подчеркнуто в тени, в то время как остальные постояльцы освещены (например, эпизод 00.15.15). Когда он прибывает в отель, встреча с Алеком Сневаром, в отличие от романа, проходит не на светлой улице, но в темноте прихожей отеля, что сразу расставляет соответствующие акценты. Финальное обращение Петера к зрителю, манифестирующее отсутствие у него раскаяния, происходит в очень затемненном помещении на почти черном фоне, что усиливает акцент на победе человеческого отрицательного.

**В романе «Сияние» цветовая палитра выстраивается аналогичным образом.** Лейтмотивом романа также становится постоянное использование белого цвета из-за нахождения отеля в горах. Он, как и в «ОуПА», делает акцент на равнодушии природы. Можно привести следующий пример: «В глаза ударило солнце. Оно явно боялось солнечного света. Вероятно, оно могло выбираться только в ночной темноте» [2:356] – думает Денни в романе, но его предположение не оправдывается, так как демоническое животное из зелени не остановил свет посреди «необъятного сверкающего белого пространства», наличие или отсутствие света представляется ему индифферентным. Подобным образом взаимодействует со светом другие проявления фантастического:

-«Джек потрудился включить свет. Яркий свет залил коридор, ведущий к главной лестнице и к шахте лифта» [2:367] – свет не прогоняет демонические сущности, они никак на него не реагируют.

 -«Свет проникал из полуоткрытой двери ванной. Сразу за ней виднелась беспомощно болтающаяся рука, и кровь стекала с ее кончиков пальцев» [2:378] – свет не помогает, в месте, где он отсутствует, ничего не происходит, в то время как в освещенной площади героя поджидает мертвая женщина из номера.

-«На залитой светом люминесцентных ламп кухне было холодно и неуютно» [2:399] – залитая светом кухня по этой же причине не способна быть безопасным местом, тая в себе потенциальную опасность.

Тем не менее, частично роль темноты как бездны, в которой обитают монстры, частично сохраняется. Так, приходя в живой бар в Оверлуке, Джек вспоминает о том, что дал зарок не пить и навсегда завязал, поклявшись. Это осознание безысходности сопровождается тем, что «в баре было слишком темно» [2:419]. Когда Джек лишается рассудка, он молит пощады, апеллируя к связи света и наличию жизни: «С отчаянным воплем он отвернулся от часов, умоляя оставить ему последнюю каплю разума, последний лучик света» [2:434].

Погода на протяжении почти всего повествования остается хорошей и солнечной («Были радостными мы в эти солнечные дни» [2:469]), в конце сменяясь бураном, однако негативные события происходят на протяжении всего повествования безотносительно к ней.

В экранизации Кубрика цветовой уровень получает новые функции сообразно новой художественной системе. В частности, схожими функциями с «ОуПА» обладают цвета неонового и кислотного спектра. Так, они встречаются в фильме исключительно как сопровождение галлюцинаций Джека, которые в первоисточнике были подлинными проявлениями фантастического, что, как и в «ОуПА», позволяет трактовать этот цвет как маркер деструкции фантастических явлений. Итак, искусственные цвета, не встречающиеся обычно в природе, сопровождают аналогичные бывшие ранее паранормальными явления. Можно привести следующие примеры: кислотно-зеленое оформление ванной комнаты в номере с мертвой женщиной, смесь фиолетового и зеленого в трупном разложении женщины (количество примеров по отношению к роману уменьшается сообразно общей тенденции на деструкцию фантастики, которой посвящена наша работа).

Система использования цвета Кубриком значительно расширяется, с нашей точки зрения, из-за большего уклона к жанру триллера и психологии. Так, можно выделить следующие важные цвета:

**Зеленый против красного.** Привнесенная Кубриком оппозиция. **Зеленый** цвет в экранизации представляет природу, мощь ее сил, цвет растений и деревьев. **Красный**, в свою очередь, оказывается неразрывно связан с человеческим отрицательным и безумием Джека. Кровавый лифт, красный ключ от зловещего номера 237, красный свитер Джека, красный пиджак Ллойда-галлюцинации, красное оформление туалета, где происходит беседа с Грейди – красный цвет здесь олицетворяет насилие и жестокость человека с деформированным сознанием. На протяжении фильма сменяется соотношение зеленого и красного, подчеркивающее победу человеческого отрицательного. Так, в начале фильма в кадре оформление многих интерьеров больше представлено зеленым цветом, Джек также носит зеленое, но с течением развития сюжета в интерьере больше преобладает красный, а Джек надевает свой красный свитер, в котором совершает убийство и окончательно сходит с ума. Так, победа красного, с нашей точки зрения, подчеркивает стремление режиссера к смене жанровой системы на нефантастическую систему психологического триллера.

**Синий.** Синий цвет становится своеобразным антонимом к красному, ассоциируясь с мотивом невинной жертвы. Одежда Дэнни преимущественно синяя (рубашка, свитер, пижама, спортивный костюм), как и одежда Дика Холлорана при первой встрече. Уэнди также носит преимущественно вещи синего цветового спектра (голубой махровый халат, синяя водолазка, рубашка, колготки), что относительно этого персонажа еще и подчеркивает то, что она берет на себя все обязанности мужа (синий как мужской цвет, так как именно Уэнди следит за порядком в отеле и бойлером). Розовый – любимый цвет Уэнди по ее заявлению, однако в нем зритель ее ни разу не видит из-за необходимости смены ролей. Синие платья также носят убитые сестры Грейди, также невинные жертвы.

Таким образом, цветовая система «Сияния», как и «ОуПА», смещает акцент с фантастического на человеческое отрицательное, что соответствует общей тенденции смены жанровой системы, которой следовали с нашей точки зрения режиссеры.

**3. Изменения специфики художественного времени, усиливающие деструкцию фантастики**

В контексте работы важно обратиться к изменениям хронотопа, так как не только пространство, но и время являются категориями, с опорой на которые человек воспринимает и анализирует окружающий мир [Бахтин 1975:405]. По нашему мнению, этот аспект можно рассматривать как дополнительное средство деструкции фантастики в экранизациях, поэтому также необходимо его упомянуть. Режиссеры по-разному подходят к его реализации, однако, с одним итоговым результатом. Так, В экранизации Кубриком осуществляется разрушение художественного времени первоисточника и его примитивизация. Режиссером вводится разделение повествования на дни и попытка его хронологизировать, что в контексте нефантастической системы смещает акцент на быструю регрессию отношений между героями (дней Кубриком показано значительно меньше, нежели их было в действительности). Фантастический аспект времени из романа практически полностью игнорируется: «В Оверлуке события не кончались, сливаясь в одно. Здесь словно царила вечная ночь августа 1945 года» [2:374].

В «ОуПА», как и в «Сиянии», режиссеры стараются сохранить фабульный ход сюжета, однако уменьшают количество времени, отведенное в первоисточнике для знакомства с персонажами и установления их отношений, что уменьшает количество человеческих положительных проявлений и возможность контакта с фантастическим. Так, вся предшествующая отелю история семьи Торранс остается за кадром, как и первые дни Глебски в отеле «У погибшего альпиниста».

### 2.2.5 Психоаналитический уровень вытеснения фантастического.

В контексте работы следует обратить внимание на основные механизмы вытеснения фантастического дискурса, которые, с нашей точки зрения, соотносятся с психоаналитическими разработками. Так, Фрейд считал, что для внутреннего конфликта человека (который характерен и для инспектора Глебски, и для Джека Торранса, и для многих окружающих их героев) характерно противостояние различных областей сознания. Когда подобный конфликт переход определенные границы, включаются различные защитные программы, а именно:

-**подавление** (вытеснение угрожающих сознанию мыслей, «забывание» травмирующих эпизодов)

-**отрицание** (неверие человека в травмирующее происходящее или отказ его признать)

-**проекция** (приписывание собственных мыслей и желаний другому субъекту)

-**смещение** (перенаправление реакции напряжения на более безопасный объект)

-**регрессия** (откат в эмоциональных реакциях, поведении назад, как реакция на какой-либо стимул)

-**сублимация** (перенаправление энергии с одного процесса на другой из-за бессознательных стимулов)

По нашему мнению, в процессе перестроения фантастических систем романов в психологические, режиссерами были актуализированы перечисленные процессы с целью деструкции фантастики и замены ее на проявления человеческих отрицательных черт, смещающие основной баланс сил в конфликте экранизаций. Активизация этих процессов позволяет изменить жанровую природу романов с фантастики на психологический триллер. На уровне выстраивания кадра эта тенденция, с нашей точки зрения, подкрепляется заменой демонстрации мыслительного процесса из первоисточника на более частое использование приема объективной камеры, когда камера расположена исходя из выбранного режиссером места, безотносительно к героям, их точке зрения и действиям. Субъективная камера позволяет зрителю пережить те же эмоции, что переживает герой, располагаясь от перспективы действующего лица, в то время как объективная камера не дает приблизиться реципиенту к внутреннему миру героя, т.е. в экранизациях последовательному вытеснению подвергаются как эмоции зрителя, так и персонажей.

Еще до детального разбора этих процессов в каждой экранизации стоит отметить общий аспект подавления на структурном уровне, а именно «забывание» режиссерами препозиции своих главных героев. И экранизация «Сияния», и экранизация «ОуПА» в процессе выстраивания новой жанровой системы редуцируют возможности героя выстроить конструктивные отношения с другими персонажами и действительностью, практически полностью убирая из структуры повествования вступления из первоисточника. Так, в кинокартине «ОуПА» инспектор Глебски, из-за изменившейся мотивации появления в сюжете, лишается возможности «акклиматизации» в системе других постояльцев отеля. Вместо того чтобы приехать в отпуск, постепенно знакомиться с героями и другими постояльцами отеля, его структурой и обычаями, Глебски в экранизации приезжает в рамках своего обычного рабочего процесса. Уменьшается количество времени, которое герой имеет для анализа ситуации – почти четыре дня в первоисточнике против одного дня в экранизации. Глебски в экранизации забывает о травмирующих событиях из своего прошлого, генетически важных для его образа в романе – об усталости от работы, эмоциональном выгорании, скованности собственных стремлений и желаний в погоне за общественно-профессиональным долгом. Так, персонаж кинофильма приезжает в отель расследовать преступление, не зная ничего о проживающих в отеле людях, и не имеет времени и возможности для морального выбора. Долг перевешивает человеческое положительное в безальтернативной ситуации, в которой герой физически не успевает многократно соприкоснуться с фантастическими проявлениями и сменить собственную систему мировосприятия, или хотя бы ее поколебать. В дальнейшем произошедшие трагические события не вызывают у героя из-за изменившейся препозиции 25 лет раскаяния и сомнений в правоте своих поступков, актуализируя процесс забывания и вытеснения.

Аналогичным образом перестраивается первый акт истории о чете Торранс. Вся структура вступления перестраивается – фильм начинается сразу с собеседования Джека в «Оверлуке», поэтому никакой картины персонажей из романа зритель не получает. Мы знакомимся с семьей Торранс в процессе их переезда, хотя в романе это знакомство осуществлялось подробно и одновременно с причинами переезда, которые в экранизации отсутствуют. Реципиент практически не получает информации о специфике семейных отношений героев, их характерах и видит лишь деформированные следствия их новых отношений, но не причины. Предпосылки новообретенной ненависти Джека к своей семье ничем не обусловлены на экране, как и тот факт, что члены семьи Торранс не проявляют друг к другу каких-либо чувств еще до начала травмирующих эпизодов. Таким образом, все проявления человеческого положительного, заявленные в книжном вступлении, Кубриком редуцируются с помощью процесса вытеснения, и в дальнейшем ходе сюжета им просто не остается места. Подводя итог, и Кубриком, и Кромановым перерабатывается акт вступления, что в трансформирующейся системе позволяет начать осуществлять переход от фантастики к другому жанру путем деструкции человеческого положительного. Специфика такого построения структуры репрезентирует важность психоаналитических процессов в экранизации, однако в нашей работе необходимо рассмотреть каждый из этих процессов более детально в каждом произведении.

**1. «ОуПА» - психоаналитическое поле экранизации**

**Подавление.** Основа конфликта Глебски в романе – противостояние между сторонами его сознания, полицейским и человеком, и эти стороны оказываются неравномерно распределенными в течение повествования. В финале романа побеждает грань полицейского чиновника, но победа эта временная и не окончательная – что подтверждается как исключительно тяжелым психологическим состоянием Глебски во время принятия судьбоносных решений, а также нескончаемым 25-летним раскаянием после проявленной слабости. С нашей точки зрения, такой длительный период манифестирует то, что в итоге в Глебски побеждает человеческое положительное – иначе подобные мучения героя были бы невозможны. Запоздалое осознание собственной вины не уберегает героя от катастрофы, однако говорит об его изменившемся мировоззрении.

В экранизации путем вытеснения человеческого положительного в герое продолжительное раскаяние (заявленное в конце романа) заменяется на одну строчку во вступлении: «С тех пор прошло много лет, но часто, во время скучных дежурств или же бессонных ночей, я вспоминаю происшедшее, и не могу до сих пор понять, прав я был тогда, или нет». Обращает на себя внимание общая парадоксальность данной фразы в контексте раскаяния из первоисточника. Так, несколько страниц эпилога и сомнений ужимаются до одного неоднозначного предложения; Глебски из экранизации вспоминает о происшедшем только во время скучных дежурство или бессонницы – то есть нерегулярно и в моменты, когда ему буквально становится нечего больше делать; раскаяние подавляется настолько, что даже за много лет Глебски окончательно не «понял» и не разобрался со своей позицией по поводу собственной правоты. Таким образом, с помощью вытеснения и почти полного забывания (в романе раскаяние преследовало Глебски всю оставшуюся жизнь) травмирующего эпизода раскаяние героя и осознание собственной вины и неправоты редуцируются до минимальной степени выраженности в моменты скуки.

Подобный флешфорвард (демонстрация эпизода из будущего) схож с приемом Кубрика из его другой экранизации – «Лолиты» 1962 года по эффекту, производимому на композиционную целостность произведения. Так, перемещение завершающего эпизода убийства Клэра Куилти в начало, как и в случае с добавленной в начало репликой Глебски, с нашей точки зрения обесценивает ее композиционную важность. Демонстрация следствия без предшествующей причины воспринимается зрителем изолированно, без логической обусловленности, и с течением повествования способная подвергнуться «забыванию» и вытеснению, так как в финале экранизации Кроманов к этому намеку на псевдораскаяние уже не обращается, что подчеркивает ее потенциально меньшую важность для героя.

С помощью вытеснения положительных личностных характеристик героя меняется природа внутреннего конфликта героя – нечеловеческий стресс и борьба сторон личности почти полностью меняются на своеобразную чашу терпения героя, которая с каждым событием переполняется вплоть до потери способности адекватно оценивать реальность и крайней степени раздражения. Все опасные для благополучия сознания мысли героя вытесняются, как и личность погибшего альпиниста, не укладывающаяся в классическое нефантастическое поле (даже несмотря на то, что основная кульминация этой линии – реалистическая). Вся история, рассказанная Глебски, начинает восприниматься как попытка забыть и вытеснить, но не травмирующие эпизоды, а просто неудобные для уже устоявшегося негативного сознания. Об этом говорит финальная сцена, скорее оправдывающая действия Глебски для себя самого, нежели осуждающая и склоняющая его к полюсу раскаяния.

Из экранизации также искусственно вытесняется желание героя отдохнуть от рутины и развеяться, вытесняется семейный аспект и все его связи с фигурой главного героя. В частности, герой не может рассказать ничего своей жене – что говорит о том, что он либо он не доверяет ей, либо не считает за важную часть своей жизни (несмотря на то, что в первоисточнике она является одним из немногих людей, которым Глебски смог рассказать всю историю и надеяться на эмоциональную помощь в ответ). Вытеснение важности профессионального выгорания приводит к тому, что Глебски парадоксальным образом сочетает в экранизации меньшее количество недовольства по отношению к своей работе с худшим выполнением своих служебных обязанностей (равнодушие и игнорирование важных аспектов, безграничная радость от недоказуемой необходимости провести в отеле ночь – «Я с удовольствием проведу здесь вечер и ночь»). Глебски из романа, находясь не при исполнении, вытесняет меньше окружающих деталей из восприятия, нежели Глебски при исполнении из экранизации.

Стоит отметить и всеобщее вытеснение – в горном отеле, где ключевыми концептами должны быть отдых и развлечения, из сознания героев они во многих случаях будто вытесняются. Так, большая часть героев представляются сразу со своей профессией, как репрезентирующей особенностью их личности и единственной важной чертой (что в аспекте редуцированных характеров второго плана и первого в новой системе становится истиной). Примеры: «Я Петер Глебски, инспектор полиции»; «Я лейтенант от кибернетики Симон Симоне»; про господина Мозеса Глебски первым делом узнает не скверные особенности его характера, а то, что он записался как путешествующий бизнесмен. Профессия вытесняет личность – меньше разговоров героев направлены на отвлеченные и философские темы, многие обращены к работе. За весь хронометраж персонажи только единожды что-то делают на открытом воздухе (катание на дельтапланах), хотя отель в основном посещают для катания на лыжах и подобных зимних активностей – сам Глебски в первоисточнике первым делом после приезда идет кататься на лыжах, сбрасывая с себя рутину. Подобные коллизии в экранизации вытесняются и будто «забываются» персонажами.

Важнейшим примером вытеснения становится мотив гипноза в романе и в экранизации, его преображение в контексте новой нефантастической системы. Так, в общем эпизоде пленения Глебски и попытки постояльцев рассказать ему об инопланетянах первой реакцией главного героя становится фраза: «К стене! Не двигаться! Прекратите этот гипноз!», однако контекстуальная обусловленность такой реакции меняется. В романе присутствует персонаж Дю Барнстокра, гипнотизер и фокусник, оказывающийся частично замешанным в мистификации личности погибшего альпиниста. Такая первоначальная реакция на рассказ об инопланетянах с данной препозицией становится логичной и ожидаемой для человека, который хочет опереться на любое рациональное доказательство невозможности фантастического – поэтому и идет обращение к постоянно присутствующему в тексте мотиву гипноза. В экранизации в связи с процессом вытеснения фантастического меняется функциональная значимость этого мотива. Из экранизации пропадают все остальные упоминания гипноза, как и персонаж Дю Барнстокра, поэтому довольно странным представляется нам сохранившееся его упоминание в этой сцене. С нашей точки зрения, у инспектора Глебски нет никакой практической причины упоминать в этом разговоре гипноз, однако он это делает, и это особенно важно в аспекте вытеснения. Если обратиться к работам известных исследователей гипноза (Сарбин 1950, Барбер 1969 Орн 1975, Хьюитт 2005), то во всех выделяется один перечень характерных для него черт. Так, гипноз есть состояние, которое не может быть вызвано против воли гипнотизируемого, в данном случае против воли инспектора Глебски. Оно также вызывается повышенной мотивацией испытуемого и его готовностью интерпретировать чужие действия и желания как свои собственные. Несмотря на то, что явление это спорное, как и потенциал роли самого гипнотизера (если больше влияет самоубеждение, нежели убеждение извне), Глебски из экранизации, в попытке истолковать запредельные для его понимания вещи, обращается в объяснении к гипнозу – максимально возможной границе реальности в его системе координат. Таким образом, он вытесняет из своего поля восприятия все фантастические трактовки с инопланетянами и роботами (которые, при ближайшем рассмотрении, представляются меньшей фантастикой, нежели фигура гипнотизера-мага) и меняет их на «реалистичную» трактовку гипноза. Несмотря на то, что достоверность такой трактовки также находится под вопросом, Глебски охотно в нее верит, хотя в контексте экранизации она бездоказательна и не имеет под собой никаких подтверждающих фактов. Следовательно, Глебски по собственной воле вытесняет в данной ситуации все, с его точки зрения, иррациональные трактовки и фактически гипнотизирует самого себя добровольно, признавая легитимность версии гипноза, в стремлении вытеснить важность его собственных решений в данном расследовании.

**Отрицание.** И в романе, и в экранизации этот психоаналитический процесс можно считать лейтмотивом, на котором строится все повествование. Последовательное отрицание очевидного, отказ его признать при сохранении подсознательной мысли «я чувствовал, что правы были они, а не я» – важные составляющие стремления героя к полюсу психоза, неразрывно связанному с отказом принимать окружающую реальность и стремлением ее заменить. Этот процесс генетически связан с предыдущим в своем функционале переделывания реальности. Однако в экранизации данный процесс получает иную препозицию, влияющую на деструкцию фантастики. Так, отрицание Глебски из романа обусловлено профессиональным выгоранием, стрессом нескольких дней и невозможностью нормально спать, необходимостью расследовать запутанное дело на собственном отдыхе и одновременной сменой некоторых мировоззренческих ориентиров. С таким сочетанием опасных для психики человека факторов кажется логичным стремление личности к отрицанию травмирующих событий. У инспектора Глебски в экранизации все обстоит иначе – прибывая по служебному вызову, Глебски вынужден остаться только на одну ночь, и изначально думает, что сможет это время отдохнуть. Однако, когда выясняется, что вызов все-таки не был ложным, герою приходится приступить к выполнению своих прямых обязанностей – расследованию дела, действительно сложного, но все события происходят в рамках всего одних суток. При этом какое-то время Глебски даже успевает отдохнуть и приятно провести время, поэтому алогичным кажется его быстро прогрессирующее состояние «тупого безразличия» и желания сбросить с себя груз ответственности. Глебски не жалуется на профессиональное выгорание, не находится в отпуске, не успевает вымотаться до предела своих возможностей, однако при встрече с травмирующими событиями с самого начала проявляет все признаки тотального отрицания окружающих событий. В ситуации, когда «профессиональные знания теряют смысл» – хотя Глебски не продемонстрировал наличие у себя каких-либо особых знаний и компетенций, и все время стремился к снятию с себя ответственности – он отрицает и игнорирует все возможности как-то докопаться до правды, часто подавляет желание других высказаться. Так, при попытке Хинкуса рассказать про сверхъестественные силы, замешанные в конфликте (уже установлено, что Хинкус – каратель, человек серьезный и вряд ли склонный к таким фантазиям), Глебски прерывает его речь парадоксальной фразой: «Хватит болтать! Рассказывайте!». В ней сочетается нежелание принимать очевидные факты, нежелание слушать что-либо, стремление прекратить свое участие в расследовании и одновременно необходимость выслушать Хинкуса так, чтобы найти какое-то удобное объяснение происходящим событиям. Так, Глебски одновременно отрицает рассказ Хинкуса, пресекает его фразой в повелительном наклонении, и одновременно хочет его продолжения, что подчеркивает противоречащей фразой «Рассказывайте!», где глагол также употреблен в повелительном наклонении. Подобным образом он поступает в моменте с рассказом о роботах и пришельцах в отеле. «Вам предлагают прямые доказательства!» – Глебски отрицает саму возможность их существования, его сознание не соглашается их принять, потому что это противоречит системе его мировоззрения, конфликтующей с фантастическим. Этот процесс иррационален, так как это действительно можно было проверить за одну минуту, и сам факт существования каких-то высокотехнологичных роботов должен быть системе Глебски ближе, чем версия с гипнозом, в которую он ранее допустил возможность поверить. Из этого можно сделать вывод о том, что Глебски актуализирует процесс отрицания для создания новой психотической реальности, в которой фантастическое не имеет силы, а Глебски не несет ни за что ответственности. Парадоксально то, что Глебски центрирует свой вымысел, однако все еще осознает, что вымысел сам по себе неконструктивен в ходе расследования. «Я хотел запугать их, хотя я знал, что эти вымыслы мне не помогут» – данная цитата наглядно иллюстрирует взаимосвязь психотической реальности Глебски и непсихотической реальности остальных постояльцев. Так, Глебски понимает, что его вымысел для других будет неконструктивен, его смогут идентифицировать и не принять как ложный факт, при этом все равно использует его – как в частной ситуации, в эпизоде с голубиной почтой и приближающимся полицейским вертолетом (хотя все понимают, что он не прилетит), так и на уровне собственного мировоззрения, где вымысел становится центром системы. Психоз Глебски, что характерно, остается недосягаемым в понимании для всех остальных персонажей, нелогичным и даже смешным. Таким образом, система негативного человеческого психоза Глебски в одиночку противостоит здоровым системам мироощущения других персонажей, в которых фантастическое присутствует и осознается как допустимое при наличии подтверждающих фактов. Сам факт, что система Глебски, основанная на человеческих отрицательных чертах, в экранизации побеждает (смерть пришельцев, уничтожение роботов, отсутствие раскаяния о содеянном) говорит о смещении сил в конфликте человеческого и фантастического в сторону первой группы явлений, и доказывает общую тенденцию к деструкции фантастики.

В связи с процессом отрицания становится более ярко выраженной сама готовность Глебски отказаться от правды в пользу вымысла. «Мне все надоело»; «к черту» - подобные фразы встречаются на протяжении всего повествования, предвосхищая невозможность Глебски принять и осмыслить должным образом фантастические явления. В романе подобные включения так же присутствуют, но там они обусловлены выгоранием и нежеланием именно работать, а не чем-то другим, в то время как Глебски в экранизации никак не протестует против своих именно должностных обязанностей – эта деталь наглядно отражает изменение концептуальной составляющей произведения в экранизации. При этом подобные стимулы в романе встречаются в общем потоке мыслей героя, и составляют малую его часть, в то время как в экранизации в силу объективных причин и специфики кинотекста мы не можем отследить весь мыслительный путь героя. «Я уже перезрел. Я скоро упаду» - цитата Глебски, демонстрирующая в романе степень его выгорания, а в экранизации лишающаяся своей мотивации из-за отсутствия данной проблематики в фильме.

**Проекция.** Приписывание собственных мыслей и желаний другому субъекту – психоаналитический процесс, мало встречающийся и в данном романе, и в соответствующем кинотексте, однако все равно выстраивающий новый концептуальный уровень. В его рамках самым важным нам представляется само поле мыслей и желаний инспектора Глебски. Как уже было отмечено, в первоисточнике реципиент постоянно наблюдает ход мышления героя, видит его эмоциональную реакцию на проблемы, обусловленную знанием препозиции персонажа и более подробным вступлением. В экранизации этот аспект практически отсутствует, а вслух Глебски почти не высказывается о своих желаниях, что может невольно привести к мысли о том, что их просто нет. Единственные высказываемые словесно стимулы обусловлены постоянным желанием снять с себя ответственность и убежать от реальности. Таким образом, в экранизации Кромановым создается особая проекция – Глебски-человек и Глебски-полицейский-чиновник, разделяющая его личность. Чиновник пытается вести расследование и управляет персонажа, в то время как человеческая сторона на протяжении всего повествования оказывается скрытой и недоступной (в основном из-за негативации персонажа и принципиальной непередаваемости мыслительной стороны жизни персонажа). При этом полицейский при исполнении думает не о долге, а о потаенных негативных импульсах, а именно о желании снять с себя ответственность и предрасположенность к психозу, что позволяет актуализировать процесс проекции для деструкции фантастики. В экранизации, теряя свои мысли и желания, Глебски-человек приписывает их второй стороне своей натуры, полицейскому, в чьей природе заложена невозможность их исполнить – все это усугубляет разрыв между человеческим и фантастическим, делает невозможным их соприкосновение.

**Смещение.** Реакции напряжения Глебски в фильме в основном выражаются через гнев и нежелание слушать кого-либо, кроме себя. Таким образом, гнев Глебски может быть направлен только на себя самого, как главного виновника всех показанных событий, однако такое мышление не может быть свойственно для персонажа, выстраивающего собственную эгоцентричную психотическую реальность. Из-за этого, с нашей точки зрения, негативные эмоции Глебски за собственный конформизм и жизненные трудности перемещаются на более безопасный объект, а именно других постояльцев отеля и пришельцев, которые ни в чем ни виноваты. Направление гнева на себя послужило бы деструкции негативных человеческих сторон личности Глебски (что и происходит в романе, предшествуя долгому раскаянию в содеянном), а поскольку этого не происходит, то можно говорить о полноправной победе в конфликте в финале экранизации человеческого отрицательного над фантастическим. Это подтверждается тем, что в экранизации частично представлены мысли главного героя (закадровый голос). В этих вставках почти отсутствует самоосуждение, но присутствует недовольство остальными и сожалением о том, что Глебски не сразу о чем-то догадался. В них нет никаких предпосылок для дальнейшего раскаяния или переосмысления собственной позиции. Можно также отметить, что в романе Глебски в финале уже готов поверить в пришельцев и даже помочь им, его останавливает взять на себя колоссальную ответственность: «Я просто не имею права верить. Это просто самоубийство – верить! Это значит – взять на себя такую ответственность, на которую я не имею никакого права, которой я не хочу, не хочу, не хочу… Она раздавит меня, как клопа!» [1:242]. То есть герой, в отличие от своего аналога в экранизации, не просто хочет снять с себя ответственность и отдалиться от сложного случая – ему очень страшно и трудно принять так быстро такой факт, который моментально перестроит всю систему его нормативных представлений о жизни, заставит решить такую проблему, которая с точки зрения общественной нормы недоступна обычному полицейскому чиновнику. Таким образом, смещение реализуется и на уровне раскаяния, изменяя мотивацию Глебски в подходе к такому масштабному решению.

**Регрессия.** В романе процесс актуализирован только частично. В самом начале повествования Глебски осознает перечень своих проблем, в том числе выгорание от работы и рутины, и сам отпуск в горах был выбран с целью хотя бы ненадолго отдохнуть, тем самым снизив свой уровень стресса. Все то, от чего он бежал, все равно находит Глебски, и в кульминации происходит временное падение героя, но этим все не заканчивается – а приводит к 20 годам раскаяния и мучительному анализу собственных поступков. То есть, регрессию можно наблюдать только временно, в чрезвычайных обстоятельствах, и за ней следуют более позитивные моменты. В экранизации, наоборот, выстраивается целая цепочка регрессивных событий, подчеркивающая общий характер деструкции положительного в персонаже и фантастики как таковой:

1. Глебски приезжает в отель работать. 2. Глебски испытывает радость от того, что можно ничего не делать и отдыхать до утра (при отсутствии отрицательного отношения к работе). 3. Глебски испытывает злость от того, что ему все же пришлось работать. 4. Глебски испытывает ярость от того, что работа оказалась тяжелой и выходящей за рамки его понимания. 5. Глебски фактически отказывается от работы и ответственности, одновременно радуясь своему «тупому безразличию». Таким образом, цепочка эмоциональных реакций в ответ на травмирующие события регрессирует от готовности исполнять свои обязанности к гневу и «тупости», нежеланию брать ответственность. Чем дольше Глебски в экранизации работает, тем больше деградируют его эмоциональные реакции, и редуцируется связь с объективной реальностью.

**Сублимация.** Перенаправление энергии с одного процесса на другой из-за бессознательных стимулов происходит в экранизации постоянно. Все импульсы Глебски для реципиента становятся как бы подсознательными из-за почти полного отсутствия его внутреннего голоса, о многих можно лишь догадываться. Так, невозможность снять с себя ответственность за происходящее приводит к перенаправлению этой энергии на отрицание существующей реальности и ее проблем, а также на поиск тех, кто потенциально мог бы взять на себя ответственность. Упомянутый в фильме процесс сорокалетнего накопления конформизма, по-видимому, перенаправлял энергию Глебски со всех остальных процессов и его желаний, поэтому в экранизации мы и наблюдаем негативацию персонажа и деструкцию семейного аспекта, как и всех описанных его межличностных отношений. 40 лет перенаправления собственных стимулов привели к тому, что никаких желаний у Глебски, кроме как уйти от ответственности, не осталось. Из-за этого деформируется и его главное стремление к «долгу», который должен был состоять в том, чтобы найти действительно виновных в сложившейся ситуации, а не к стремлению к апатии и попыткам перенаправить стимул на поиск того, кто мог бы решить все проблемы персонажа (который изначально обречен на провал, так как в отеле никто не в состоянии помочь Глебски, кроме него самого). В частности, энергия также перенаправляется на отрицание очевидных доказательств с осуществления мировоззренческого перехода, поэтому все попытки достучаться до инспектора от других персонажей также обречены на провал.

**2. «Сияние» - психоаналитическое поле экранизации**

**Подавление.** Подавление и «забывание» травмирующих эпизодов и угрожающих мыслей – ключевой психоаналитический мотив всей экранизации. На его основе, с нашей точки зрения, меняется вся система персонажей, редуцируется человеческое положительное и фантастическое положительное. Так, основной эпизод романа – травма, нанесенная Денни собственным отцом – практически полностью забывается главными героями и не упоминается, хотя до конца из кинотекста не пропадает. Уэнди упоминает о ней один раз, частично оправдывая мужа, Дэнни вообще не акцентирует на ней внимание, Джек вспоминает несколько раз, но каждый раз оправдывается и считает этот эпизод случайным. Он также хочет, чтобы о нем все забыли, и стремится к этому сам (в частности, поэтому он злится на Уэнди из-за того, что она не может окончательно это забыть). В контексте этого персонажа можно говорить и о «забывании» собственных родительских обязанности, как и любви к сыну в целом. Джек на протяжении всего фильма почти никак не взаимодействует с сыном, хотя мотив любви к Дэнни в романе был структурообразующим для героя. Подробно этот аспект был рассмотрен в рамках деструкции семейного начала в экранизации, и с нашей точки зрения именно актуализация режиссером процесса подавления приводит к подобному изменению всей системы произведения. Процессу «забывания» подвергается по такой же схеме другая ключевая характеристика героя, а именно алкогольная зависимость и борьба с ней. Отсутствие этой борьбы в экранизации (об алкоголе Джек почти не упоминает, мы видим уже в состоянии «завязки», практические муки от подобного воздержания режиссер также не демонстрирует) лишает персонажа важной части человеческого положительного, не позволяя противопоставить ее в конфликте потенциальному фантастическому. Таким образом, подавление в романе могло быть связано с положительными процессами – постоянные желание и мысли Джека об алкоголе, которые он вытесняет на протяжении всего повествования в попытках бороться с собственным недугом, переходят в обратный процесс, а именно, в своеобразное вытеснение вытесняемого.

Подавление характерно не только для Джека Торранса, но и для других персонажей экранизации. Так, в первоисточнике Уэнди подавляла свои тревожные мысли о муже из-за любви к нему и желанию сохранить семью, однако читатель постоянно видит их в главах, написанных от ее лица, что позволяет ему осознавать важность этой проблемы для героини. В экранизации этот мотив полностью подавляется. Уэнди полностью забывает о беспокойстве и сомнениях, слепо выполняет обязанности мужа по поддержанию порядка в отеле, почти никогда не озвучивает собственных желаний или несогласия с решениями мужа.

Вся препозиция персонажа Холлорана в экранизации также оказывается выстроена на вытеснении и забывании травмирующего эпизода. Предупреждая Дэнни в приватном разговоре об опасности, исходящей от номера 237, Дик в императивной и не допускающей возражений форме запрещает мальчику заходить в него, ничем свой запрет не аргументируя и проявляя явные признаки агрессии. В рамках системы фильма можно предположить два равновозможных варианта: Дик не позволяет Дэнни соприкоснуться с фантастическими явлениями с помощью попытки подавления у него самого желания это сделать, тем самым участвуя в общей тенденции деструкции фантастики; Дик видел что-то травмирующее сознание в этом номере, однако вытеснил это из своего сознания. Во втором варианте закономерной кажется агрессия и отсутствие каких-либо аргументов запрета, так как Холлоран чувствует последствия травмы, но вытеснил из своего сознания фантастическую причину своих мучений.

**Отрицание.** Неверие человека в травмирующее происходящее или отказ его признать – один из структурообразующих лейтмотивов экранизации, затрагивающий всю систему персонажей. Так, герои отрицают собственные проблемы или странности окружающего их мира:

-Джек отрицает собственное сумасшествие, без причины отрицает произошедшее с ним в номере 237 (что косвенно подтверждает его склонность к галлюцинированию), отрицает свое безразличие и даже ненависть, испытываемые к членам собственной семьи.

-Уэнди отрицает анормальное поведение мужа, как в обычное время, так и во время пребывания в отеле Оверлук. Проявленное насилие Джека к сыну ей частично кажется нормальным и оправданным, аспект его вины ей отрицается. Так же ей отрицается до последнего опасность мужа для нее самой и их сына, игнорируются прямые предпосылки приближающегося конфликта.

-Холлоран – несмотря на заявления об опасности номера 237, его действия по защите семьи нового смотрителя отеля прямо противоположны, что отрицает сам факт возможной опасности.

-Дэнни наиболее репрезентативно отрицает происходящие с ним события, непосредственным участником которых он является. Это подчеркивается режиссером с помощью визуальных средств – он постоянно закрывает либо глаза, либо лицо руками, часто во время крупных планов камеры, чтобы сделать на этом особый акцент. Дэнни не идет на контакт с окружающими его людьми (избегает близости с родителями, врачом, поваром), закрываясь в собственной психотической реальности, что ненамеренно сближает его с психозом Джека Торранса. В итоге испытываемого постоянного стресса достигает апогея психоза, вытесняя и отрицая собственную личность и заменяя ее личностью Тони, становясь лишь физической оболочкой для его мыслей и желаний.

Таким образом, все проявления процесса отрицания направлены на редукцию человеческого положительного и деструкцию фантастического.

**Проекция.** Каждый из основных персонажей экранизации приписывает собственные мысли и желания другим субъектам, игнорируя особенности их характера и наличие их собственного мнения. Так, Дэнни свое нежелание ехать в отель и волеизъявление некоторых поступков Тони, который в конце фильма его действительно заменяет. Разговор с воображаемым Тони из начала фильма, когда Дэнни стоит в ванной и обращается к самому себе в зеркале, подчеркивает желание перенести свои стимулы на кого-то другого, способного контактировать с окружающим миром без каких-либо проблем. Джек Торранс без какой-то логически обусловленной причины проецирует собственное желание быть зимним смотрителем в уединении на остальных членов семьи, говоря на собеседовании о том, что семья будет в восторге от отеля и пребывания в нем (и по непонятной причине даже в этом не сомневается). В параллельной сцене, в частности, мы узнаем о том, что Дэнни не хочет туда ехать, а Уэнди не имеет собственного мнения. Однако сам факт такой оценки Джеком подтверждает его бессознательную проекцию своих желаний на других – так как маленький мальчик, которому необходимы социальные контакты для здоровой психики, а не изоляция, не может однозначно хотеть провести длительное время в изоляции, но отец даже не допускает мысли о том, что он в чем-либо не прав. Если сравнить такую мотивацию поступков с романной препозицией, то становится очевидным иная концепция режиссера, подтверждающая важность данного психоаналитического мотива. В романе работа в отеле необходима не только Джеку, но и всей семье – они находятся в крайне тяжелом финансовом положении и буквально не имеют иных альтернатив для места работы и проживания (во многом благодаря проблемам Джека с алкоголем и гневом на прошлом месте работы и в художественной деятельности). В экранизации же все эти мотивы отсутствуют, и для реципиента не демонстрируется однозначная причина необходимости соглашаться на такую работу Джеку и его семье, кроме как его желание спокойно написать книгу. И если в романе это желание сопровождается необходимостью выхода из творческого тупика и возобновлением получения гонораров за произведения, то в экранизации все эти стимулы никак не представлены, поэтому вся поездка воспринимается как необязательное исполнение проекционного желания Джека, распространенного попутно на всю его семью.

Уэнди показывает пример обратной проекции, приписывая чужие желания, стимулы, и даже обязанности себе. Все собственные желания, заявленные в романе, на протяжении киноленты подавляются и замещаются проекцией чужих стремлений. С нашей точки зрения, именно поэтому в критике кинокартины этот персонаж режиссера получил самую негативную оценку – из-за его полностью проекционного состава характера.

**Смещение.** Реакции напряжение в фильме перенаправляются по принципу замкнутого круга: Джек свои неудачи обуславливает исключительно влиянием жены, не признавая собственной причастности к проблеме; Уэнди собственное напряжение на Джека не высказывает, заменяя его полным согласием и апатией; Дэнни недовольство, проблемы и желания перемещает на воображаемую личность Тони. Все перечисленное делает невозможным конструктивное внутрисемейное взаимодействие и противодействие человеческим и фантастическим отрицательным проявлениям.

**Регрессия.** Негативация героев и деструкция противодействующего им фантастического приводят к тому, что вся экранизация воспринимается как общий процесс регрессии, затрагивающий все уровни изображаемого. Так, эмоциональный фон семейного взаимодействия, сильно редуцированный изначально, к концу фильма полностью уничтожается. Дэнни от интроверсии и сложностей взаимодействия с другими людьми вплотную подходит к полной эмоциональной апатии и распаду личности, а его отец с внешне нормального человека переходит на полюс психоза и тотальной ненависти к остальным членам семьи, также возвращаясь к употреблению алкоголя и освобождению потаенного гнева. Уэнди как единственный человек в семье, хотя бы пытающийся взаимодействовать с другими (частое времяпрепровождение вместе с сыном, попытки угодить мужу) переходит в состояние нервной истерии и борьбы за выживание.

**Сублимация** как перенаправление энергии с одного процесса на другой в экранизации актуализируется как прямо, так и на закадровом уровне. Так, энергия, которую в романе Дэнни тратит на попытки сохранить семью и использование дара сияния, в экранизации не находит своего применения, поэтому не имеет никакого выхода и возможности ее перенаправить (в условиях изоляции). Следовательно, невозможность реализовать собственную энергию приводит Дэнни к замкнутости сознания и деградации личности, приводящей к ее замене на личность Тони. Джек также не находит выхода для перенаправления собственной энергии. Вместо желания писать, желания побороть собственный гнев и алкогольную зависимость, любви к семье и стремлению их защитить, Джек из экранизации перенаправляет всю энергию на безумие (написание одной бессмысленной строчки на протяжении всего пребывания в отеле) и ненависть к другим членам семьи, на их обвинение в собственных проблемах. Джек Торранс не получает никаких других возможностей применить свою энергию, и замыкается в собственном психозе.

Уэнди перенаправляет энергию с выражения недовольства Джеком и попыток решения семейных противоречий на процесс замещения роли мужа, принятия не выполняемых им обязанностей и полное подчинение его воле. Это приводит к невозможности реализоваться как гармоничной личности, и, как следствие, к неспособности противостоять назревающему конфликту.

Холлоран перемещает вектор своего внимания с желания помочь Дэнни и стать его ментором (в романе) на игнорирование этого в пользу собственного отдыха. Он все равно в итоге пытается прийти на помощь, но никакой эмоциональной близости между ним и мальчиком не устанавливается, что скорее демонстрирует либо алогичность его приезда, либо слишком позднее принятие за него ответственности.

Фантастическая энергия также перенаправляется режиссером и не находит выхода из-за новой нефантастической системы произведения и новой жанровой составляющей. Поэтому, с нашей точки зрения, все привнесённые Кубриком фантастические детали способны трактоваться как галлюцинации или разыгравшееся воображение (сцены с мертвыми близняшками, кровоточащий лифт как изолированное от оптики восприятия героев проявление фантастики). Подобный подход укрепляется на введении в кинотекста мотива лабиринта, который неоднократно встречается в экранизации, но не в романе – и в контексте новой системы он становится лабиринтом психологическим, а именно выразителем больного и запутанного сознания героев как главного источника какого-либо зла. В романе присутствует сад из растений и топариев, живая изгородь в форме животных – замена этих составляющих на абстрактные лабиринты сознания наглядно отражает соответствующую смену всей направленности фильма.

Таким образом, глобальным итогом применения психоаналитических процессов в экранизации можно считать концептуальное смещение главной отрицательной составляющей – с плохого места, подчиняющего себе волю не плохих, но борющихся с собой людей, на плохих людей, которые становятся главным источником зла в фильме «Сияние».

# Заключение

Проанализировав все основные особенности экранизаций «ОуПА» и «Сияние», связанные с реализацией в кинотексте аспекта деструкции фантастического начала, мы можем сделать вывод о том, что они подтверждают выдвинутую нами гипотезу об осуществлении в экранизациях жанровой трансформации оригинальных произведений и разрушении жанровых ожиданий зрителя через деструкцию фантастического начала и редукцию человеческого положительного.

Чтобы прийти к такому выводу, в первой главе мы изучили историю изучения и восприятия понятия «фантастическое» и особенности поэтики фантастического в литературоведении, а также проанализировали трактовку фантастического в авторских концепциях С. Кинга и АБС, чтобы на основании этого прийти к выявлению творческих предпосылок сопоставления творчества авторов и определению основания для компаративистского изучения литературных экранизаций «ОуПА» и «Сияние». Также мы рассмотрели влияние психоаналитических концепций на кинематограф, как потенциально значимое при реализации жанрового перехода к психологическому триллеру. Так, на основании собранных данных мы можем сделать следующие выводы:

1. История изучения специфики фантастического многомерна и насчитывает более 200 лет, условно ее можно разделить на этапы осмысления (романтический), естественности (переход на другие направления), теоретического осмысления и современной неопределенности (на этом этапе фантастическое начинает контактировать с литературой через кинематограф).

2. Двойственность фантастической поэтики заложена на генетическом уровне, благодаря чему она сосредоточена на противоречиях между фантастическим и реальным. В этой связи интересен постепенный переход фантастики в 20 веке от внешней сферы к сфере внутренней –фантастическое исходит не извне, а непосредственно из героя, из-за чего чаще появляются психологические трактовки подобных сюжетов, актуализируется мотив лабиринта человеческого сознания. В частности, психоанализ оказался способен заменить, вытеснив из художественного поля, фантастическую литературу, и это часто используется режиссерами, экранизирующими фантастические произведения.

3. И Стивен Кинг, и АБС характеризуют современную им культуру как подавляющую фантастическое начало. Ключевым концептом в творчестве автором можно считать концепт нормы, который влияет и на изображение фантастического – как некого объекта, конфликтующего с реальностью и ее укладом, пугающего нарушением общепринятого порядка.

4. Многие черты поэтики и проблематики авторов совпадают, что важно для их сопоставления: усредненный герой между сферой реального и фантастического, использование психологизма, а также схожей социальной, политической, общечеловеческой проблематикой. Фантастическое в их произведениях предстает как объективная часть реальности, не нуждающаяся в мотивации, и существует независимо от человека. Авторы также были крайне востребованы в сфере экранизаций, однако большинство из них признаются спорными исследователями и кинокритиками из-за отношений с первоисточником.

5. Романы «ОуПА» и «Сияние» обнаруживают ряд схожих черт: наличие фантастических элементов, схожесть главных героев и проблематики. При этом экранизации этих произведений также демонстрируют ряд похожих тенденций, но только в области деструкции фантастического.

6. Развитие психоанализа и кинематографа происходило в один временной промежуток. Фантастические и психоаналитические образы часто оказывались в концепциях режиссеров неразрывно связаны, отражая исторические особенности подавляемого материала в конкретной эпохе.

Во второй главе нами было подробно рассмотрено, как именно реализуются механизмы деструкции фантастического и редукции человеческого положительного в экранизациях «ОуПА» и «Сияние». Они реализуются, с нашей точки зрения, через одновременную редукцию человеческих положительных черт, в целом фантастических проявлений любой направленности, а также через актуализацию человеческих отрицательных качеств. Так, мы выделили следующие особенности осуществления жанрового перехода от фантастического начала к психологическому:

1. Для обеих экранизаций характерна деструкция семейного аспекта: любые проявления человеческих положительных качеств, связанные с заботой о семье и гармоничных в ней отношений, в кинотекст не попадают. Из «ОуПА» пропадают практически все упоминания семьи, в то время как «Сияние», первоисточник которого многими рассматривался как семейный роман, перестает им быть – герои С. Кубрика не взаимодействуют между собой, не проявляют друг к другу положительных эмоций. Семья Торранс на протяжении всей экранизации выглядит неестественной, где каждый член отстранен от другого взаимным неприятием. Соответственно, все многочисленные проявления человеческого положительного, связанные с этим аспектом и позволявшие героям противостоять фантастическому злу, в кинотексте не сохраняются, и на передний план выходят отрицательные качества героев.

2. Из-за изменения точки зрения повествователя режиссерами и манифестированной невозможностью проникнуть во внутренний мир героев, осознать мотивацию их поступков, меняется оптика восприятия главного героя как центральной концептуальной фигуры произведения. Отсутствие возможности соприкосновения с внутренним миром главного героя делает оптику его восприятия закономерно заведомо более отрицательной. Эта тенденция сочетается с намеренной негативацией черт характера главного героя в экранизации, и в сумме это приводит к восприятию главного персонажа как исключительно отрицательного проявление человеческого зла, что в свою очередь упрочняет его доминирование над злом фантастическим. Этому явлению сопутствуют следующие микротенденции:

-негативация характера главного героя, которая включает в себя изменение баланса личностных характеристик героя, где количество отрицательных черт, в том числе новоприобретенных, значительно перевешивает количество черт положительных. Можно отметить появление склонности героев к лжи, стремление их к созданию психотической реальности, редукция юмора, отмирание способности признавать свои ошибки, возможности объективно анализировать окружающие явления.

-испытываемый героем спектр эмоций включает в себя меньшее количество положительных проявлений (например, характерные для романа стыд и раскаяние исчезают), и большее количество отрицательных (беспричинный гнев, отрицание собственных обсессий, избегание решения проблем и т.д.)

3. Система второстепенных персонажей также подвергается редукции: их становится количественно меньше, притом в них так же актуализируются отрицательные качества или просто изымаются все положительные проявления. Черты таких героев, связанные с фантастическим или просто необычным, подвергаются тотальной деструкции.

4. Область деструкции непосредственно фантастического обнаруживает в обоих экранизациях следующие тенденции:

-разрушение центрального мистического концепта или персонажа вплоть до полного изъятия из кинотекста (погибший альпинист, личность отеля «Оверлук»)

-фантастическое положительное, которое делало фантастический план повествования уравновешенным в первоисточниках его потенциальной неоднозначностью, из кинотекста также изымается (возможная безвредность пришельцев, положительная экстрасенсорика Дэнни)

-фантастическое также подвергается деструкции на микроуровне побочных проявлений – из экранизаций пропадают любые упоминания фантастики из массовой культуры на лексическом и понятийном уровне, уменьшается количество художественных выразительных средств, при этом сохраняются минимальные рудиментарные фантастические включения, алогичные в новой художественной системе, выстраиваемой режиссерами

5. В экранизациях фантастическое подвергается деструкции и через технический уровень специфических для кинематографа средств, а именно через изображение пространства (само по себе не важно, важен лишь аспект его изоляции), системы света и цвета (где неестественные цвета неонового спектра маркируют остаточные и несистемные проявления фантастики), художественного времени (его примитивизация и уменьшение количества дней, отведенного героям на восприятие мира).

6. Через психоаналитический уровень вытеснения фантастического режиссерами были актуализированы процессы подавления, отрицания, проекции, сублимации, смещения и регрессии, с целью деструкции фантастики и замены ее на проявления человеческих отрицательных черт, смещающие основной баланс сил в конфликте экранизаций. Активизация этих процессов позволяет изменить жанровую природу романов с фантастики на психологический триллер.

Таким образом, в нашей магистерской диссертации проанализирована система жанрового перехода, осуществленного через деструкцию фантастики и редукцию человеческого положительного, которая позволяет подтвердить нашу гипотезу. Сопоставительный анализ произведений и экранизаций позволяет наглядно продемонстрировать все проявления фантастики из первоисточников, которые не попали в кинотекст, как и проявления человеческого положительного. Подводя итог и соотнося его со схемой из Приложения №1, можно наглядно наблюдать, как значительно большее количество человеческого отрицательного и деструкция фантастического в концепции режиссеров позволяют осуществить жанровый переход в сторону психологического триллера, где главная опасность начинает исходить не из области фантастики, а от главного героя, его безумия и неспособности адекватно воспринимать окружающий мир. В подобной системе не остается места для проявлений фантастики, вне зависимости от их оценки. Пошаговое наблюдение за персонажами и изменениями в концептуальном поле показывает последовательное изменение фокализации в экранизациях (с внутренней или смешанной в романах на внешнюю, т.е. на безоценочный нарратив), изменение рудиментарно оставшегося в экранизациях фантастического (движение от чисто фантастического к чудесному, потенциально объяснимому рационально). Каждая отдельно взятая арка персонажа в экранизациях обнаруживает в себе тенденции жанрового перехода к психологическому триллеру через деструкцию фантастики – этому же способствует изменение мотивировок событий, отсутствие морально-нравственных колебаний героев, большее тяготение к ментальным проблемам и их демонстрацией.

В связи с полученными результатами остается открытым вопрос о применении подобного метода в дальнейшем исследовании в рамках кандидатской диссертации, посвященной особенностям реализации подобного механизма деструкции в экранизациях на более большой выборке материала, или же в рамках какого-то особенно яркого в этом отношении хронологического периода.

Полученные результаты исследования важны и с методической точки зрения в рамках проведения элективных курсов и дисциплин по выбору в рамках обучения на различных уровнях обучения филологического факультета. Нахождение исследования в междисциплинарной сфере (киноведение и литературоведение), а также его ориентация на компаративистику позволяет использовать его результаты во всех перечисленных областях, что также подтверждает практическую значимость нашего исследования.

# Библиография

**Источники**

1. Кинг С. Сияние: [роман] / Стивен Кинг; [пер. с англ. И.Л. Моничева]. – Москва: Издательство АСТ, 2019. – 543 с.

2. «Отель „У погибшего альпиниста“» (реж. Григорий Кроманов, 1979).

3. «Сияние» («The Shining», реж. С. Кубрик, 1980).

4. Стругацкий А.Н. Отель «У погибшего альпиниста»: [роман] / Аркадий и Борис Стругацкие. – Москва: Издательство АСТ, 2020. – 256 с.

**Литература**

1. Артамонов Г.А. Литературный герой Стивена Кинга / Г.А. Артамонов // Вестник БДПУ. Сер. 1. Педагогика, Психология, Филология. 2009. – №1 (59) – С. 101-105.

2. Артамонов Г.А. Творчество Стивена Кинга и массовая литература США: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Г.А. Артамонов: Минск, 2010. – 24 с.

3. Ахмедов Р.Ш. Схожесть социально-философской проблематики научно-фантастических произведений Айзека Азимова и братьев Стругацких / Р.Ш. Ахмедов // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2016. – №2 – С. 54-56.

4. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Худож. лит., 1975. — С.234-407.

5. Бритиков А.Ф. Русский советский научно-фантастический роман. Л.: «Наука, Ленинградское отделение», 1970. – 448 с.

6. Васильев C.Ф. Поэтика «реального» и «фантастического» в русской романтической прозе / С.Ф. Васильев // Проблемы исторической поэтики. 1990. – Т. 1 – С. 73-81.

7. Головачева И.В. Фантастика и фантастическое: поэтика и прагматика англо-американской фантастической литературы. СПб.: ИД «Петрополис», 2013. 412 с.

8. Женетт Ж. Фигуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 944 с.

9. Зенкин С.Н. Эффект фантастики в кино // Фантастическое кино. Эпизод первый. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 408 с.

10. Иванов Ю.Ю. Готические традиции в романе Стивена Кинга "Сияние" / Ю.Ю. Иванов // Вестник Воронежского государственного университета. Сер.: Филология. Журналистика. 2018. – № 3. – С. 42-47.

11. Изотов М.О. Образ классического психоанализа в современном кино / М.О. Изотов // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2018. – №4 (21) – С. 20-22.

12. Кагарлицкий Ю.И. Реализм и фантастика / Ю.И. Каргалицкий // Вопросы литературы. 1971 – № 1 – С. 114-115.

13. Кайуа Р. В глубь фантастического / Пер. с фр. Наталии Кисловой. — СПб., 2006. С. 110—111.

14. Калинина К.А., Скогорева Н.Н. «Реквием по детективу» (Трансформация классического детектива в романе «Обещание» Ф. Дюрренматта и в повести «Отель ''У погибшего альпиниста''» братьев Стругацких) / К.А. Калинина, Н.Н. Скогорева // Язык и социальная динамика. 2012. – №12 – С.209-213.

15. Каширина С.В. Роль художественного пространства в постижении литературного текста / С.В. Каширина // Вестник Оренбургского государственного университета. 2006. – №9 – С. 180-185.

16. Кинг С. Пляска смерти. М.: АСТ, 2003. 508 с.

17. Кит Грант Б. «Совершенствование чувств»: разум и визуальное в фантастическом кино // Фантастическое кино. Эпизод первый. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 408 с.

18. Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1999. – 307 с.

19. Козьмина Е.Ю. Авантюрно-философская фантастика ХХ века и философская повесть / Е.Ю. Козьмина // Вестник Костромского государственного университета. 2015. – №21 (5). – С. 96-100.

20. Козьмина Е.Ю. Фантастическая криминальная литература: жанр полицейского романа / Е.Ю. Козьмина // Новый филологический вестник. 2011. — № 113.

21. Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. Пер. с французского С. Зенкина. М., 2001.

22. Лотман Ю.M. Из наблюдений над структурными принципами раннего творчества Гоголя / М.Ю. Лотман // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. 1970. – № 251. – С. 17—45.

23. Мазин В.А. Сновидения кино и психоанализа. СПб.: Скифия-принт, 2012. 256 с.

24. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М.: Coda, 1996. – 474 с.

25. Манн Ю.В. Эволюция гоголевской фантастики / Ю.В. Манн // К истории русского романтизма. — М., 1973. — С. 220.

26. Мзареулов К.Д. Фантастика. Общий курс. – М., 2004.

27. Михайлов А.Н. Феномен фантастического: философско-культурологический анализ: Автореф. дис. ...канд. филоc. наук. — М., 2008. 19 с.

28. Муртузалиева Е.А. Генезис и эволюция фантастики. [Электронный ресурс] // Махачкала. 2019. URL: https://inlnk.ru/VoVG0y (дата обращения: 15.05.2022).

29. Неронова И.В. Герой произведений Стругацких 1980-х годов / И.В. Неронова // Интеллектуальный потенциал XXI века: ступени познания. 2010. – №4 – С. 15-22.

30. Осипов А.Н. Фантастика от 'А' до 'Я': Основные понятия и термины: Краткий энциклопедич. справ. – М.: Дограф, 1999.

31. Пискош А. Джек в стране чудес / А. Пискош // International journal of cultural research. 2013. – №2 (11). – С. 105-109.

32. Попов Д.А. Влияние психоаналитических представлений о человеке на развитие искусства XX века / Д.А. Попов // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Философия. Психология. Педагогика. 2014. – №3 – С.38-42.

33. Путра В.А. Идея бессознательного в развитии культуры ХХ века / В.А. Путра // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2018. – №45 – С. 196-203.

34. Путра В.А., Элькан О.Б. Влияние психоанализа на киноискусство ХХ века / В.А. Путра, О.Б. Элькан // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019 – №34. – С. 100-109.

35. Рихтер Ж-П. Приготовительная школа эстетики. Вступ. статья, сост., пер. и коммент. В. Михайлова М.: Искусство, 1981.— 448 с.

36. Седов К.Ф. Психолингвистические аспекты изучения речевых жанров // Жанры речи. Саратов, 2002. Вып. 3.

37. Семибратова И. В. Типология фантастики в русской прозе 30—40-х годов XIX века: Автореф. дис. ...канд. филол. наук. — М., 1973. 15 с.

38. Сметанина Н.И. Приемы визуализации мысленных образов в сознании героя в западном кинематографе конца XX-XXI века. М., 2020.

39. Смирнов И.П. Роман тайн «Доктор Живаго». М.: Новое литературное обозрение, 1996.

40. Соловьёв В.С. Собр. соч.: В 12 т. Т. 9. — Брюссель, 1966. — С. 375—379.

41. Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.А. Фантастика - литература / А.Н. Стругацкий, Б.А. Стругацкий // О литературе для детей. 1965 – № 10 –С.131-141.

42. Тлеупова А.М. Роль творчества С. Кинга в мировой литературе / А.М. Тлеупова. — Текст: непосредственный // Филологические науки в России и за рубежом: материалы I Междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, февраль 2012 г.). — Санкт-Петербург: Реноме, 2012. — С. 75-78. — URL: https://moluch.ru/conf/phil/archive/26/1651/ (дата обращения: 14.05.2022).

43. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. Перев. с франц. Б. Нарумова. — М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. —144 с.

44. Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 110.

45. Торопыгина М.Ю. Пространство действия как символическая форма (на примере фильмов «Сияние» Стэнли Кубрика и «Начало» Кристофера Нолана) / М.Ю. Торопыгина // Материалы и доклады конференции «Наука без границ: синергия теорий методов и практик». – М., 2020. – С. 186-190.

46. Трушникова Е.Л. Место и роль фантастического в историко-культурном контексте: от архаического мифотворчества до постмодернизма: автореф. дис. ... канд. культуролог. наук: 24.00.01./Е.Л. Трушникова; ЧГАКИ. – Челябинск, 2006 – 23 с.

47. Фисенко Е.Е. Красный, синий, коричневый: цвет в «Сиянии» / Е.Е. Фисенко // The Blueprint. 2018. – №3.

48. Фрейд З. Лекции по введению в психоанализ // Фрейд З. Собр. соч.: в 10 т. М.: ООО «Фирма СТД», 2006. Т. 1. С. 18-437.

49. Фрейд 3. Художник и фантазирование: пер. с нем. / 3. Фрейд. М.: Республика, 1995. – 400 с.

50. Фуко М. История безумия в классическую эпоху / М. Фуко; пер. с фр. И. К. Стаф. СПб.: Университетская кн., 1997. – 576 с.

51. Цвейг С. Зигмунд Фрейд // Цвейг С. Собрание сочинений: в 10 т. / пер. с нем. М.: ТЕРРА, 1996. Т. 6. С. 247-350.

52. Чебанюк Т. А. Фантастическая повесть в историко-литературном процессе 20-х — начала 40-х годов XIX века: Автореф. дис. ...канд. филол. наук. — М., 1979. 23 с.

53. Чернышева Т.А. Природа фантастики. – Иркутск: Издательство Иркут. ун-та, 1985. – 336 с.

54. Чумаков В.М. Фантастика и ее виды / В.М. Чумаков // Вестник Московского университета. М., 1974. – № 2. – С. 68-74.

55. Шаршун С.И. Магический реализм. — Числа. 1932, № 6. С. 229.

56. Шкловский В.В. О теории прозы. М., 1929.

57. Шмидт В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

58. Ювченко П.А. Cтэнли Кубрик и Cтивен Кинг, чье «Сияние» ярче? / П.А. Ювченко // Школа психоанализа Фрейда-Лакана. 2016. – №20 – 15 с.

59. Яусс Х.Р. История литературы как вызов теории литературы // Современная литературная теория: Антология / Сост. И.В. Кабанова. М., 2004.

60. Donnely K.J. The Shining. NY, 2018. 144 p.

# Приложение №1.

Механизм процесса деструкции, с нашей точки зрения, строится на нарушении соотношений в пропорции, которую можно представить в виде схемы №1. Ее нарушение приводит к тому, что баланс сил фантастического и человеческого изменяется: человеческое отрицательное перевешивает человеческое положительное, в то время как и фантастическое положительное, и фантастическое отрицательное редуцируется, что склоняет общий баланс в сторону финального вида конфликта, представленного ниже на схеме №2.

**Схема №1** (Изначальный баланс в фантастических романах «Сияние» и «ОуПА»). Человеческое положительное больше представлено, чем человеческое отрицательное, взаимодействует с равнопредставленными по количеству фантастическим отрицательным (отель «Оверлук») и фантастическим положительным (дар «сияния»). Борьба в основном ведется между фантастическим отрицательным и человеческим положительным. Победителем конфликта при такой расстановке сил становится в обоих случаях человеческое положительное (раскаяние инспектора Глебски и победа любви сына и отца над отелем «Оверлук»).

**Схема №2** (Смещенный баланс в экранизациях «Сияние» и «ОуПА»). Человеческое отрицательное представлено в большей степени, нежели человеческое положительное. Они взаимодействуют с фантастическим положительным и отрицательным, равнопредставленными при намного меньшим количестве материала. Конфликт теперь ведется между человеческим отрицательным и фантастическим отрицательным, которого в разы меньше, что и обуславливает его неминуемое поражение на фоне оппонента.

1. Здесь и далее ОуПА – «Отель “У погибшего альпиниста”» [↑](#footnote-ref-1)
2. Здесь и далее АБС – братья Стругацкие (Аркадий и Борис) [↑](#footnote-ref-2)
3. Стругацкий А.Н. Отель «У погибшего альпиниста» : [роман] / Аркадий и Борис Стругацкие. – Москва : Издательство АСТ, 2020. – 256 с. – (Эксклюзив: Русская классика). В дальнейшем все цитаты из «ОуПА» братьев Стругацких приводятся по данному изданию с указанием в квадратных скобках после цитаты только номера произведения (1) и соответствующей ему страницы в формате [1:25]. [↑](#footnote-ref-3)
4. Кинг С. Сияние: [роман] / Стивен Кинг ; [пер. с англ. И.Л. Моничева]. – Москва: Издательство АСТ, 2019. – 543 с. – (Король на все времена). В дальнейшем все цитаты из «Сияния» Стивена Кинга приводятся по данному изданию с указанием в квадратных скобках после цитаты только номера произведения (2) и соответствующей ему страницы в формате [2:76]. [↑](#footnote-ref-4)