

Трансформация литературного текста: экранизация романа Владимира Набокова *Защита Лужина* Марлен Горрис *The Luzhin Defense*

Обычно в связи с экранизацией литературных произведений говорят об адаптациях. Роман или другое произведение адаптируется к другому виду искусства - кино. Как правило, литературный текст требует сокращения сюжета или персонажей, кроме того, применяются специфические для кино приемы - музыка, визуальные эффекты, монтаж и т. д. Однако в «Защите Лужина» голландского режиссера Марлен Горрис встречается больше изменений, чем можно объяснить только переносом литературного материала в другой вид искусства. В данной работе представлен теоретический подход к описанию различных типов экранизаций, который позволяет определить фильм Горрис как трансформацию и объяснить суть изменений, внесенных в действие, систему персонажей и хронотоп по сравнению с романом. В результате фильм оказывается «потусторонностью» романа.

Ключевые слова: Владимир Набоков, *Защита Лужина*, трансформация как метод экранизации

Transforming the Literary Text: Vladimir Nabokov's Novel *Zaščita Lužina* Adapted in Marleen Gorris' Film *The Luzhin Defense*

One usually speaks of adaptations in connection with screen versions of literary works. A novel or other work is adapted to a different art form, cinema. As a rule, a literary text requires reduction in terms of plot or characters; in addition, film-specific techniques such as music, visual effects, editing, etc. are applied. In *The Luzhin Defense* by Dutch director Marleen Gorris, however, there are more changes than can be explained by the transfer of literary material to another art form alone. This article presents a theoretical approach to describe different types of screen adaptations, which allows us to define Gorris's film as a transformation and explain the essence of the changes made in the action, system of characters, and chronotope in comparison to the novel. As a result, the film appears to be the novel's "otherworld".

Keywords: Vladimir Nabokov, *The Luzhin Defense*, transformation as a method of film adaptation

1

Творчество Набокова во многих отношениях связано с кинематографом. Автор живо следовал за тогда еще молодым видом искусства и часто проводил время в кинотеатрах Берлина. Его посещение кино и его следование за актуальными тенденциями кинематографа подробно излагается в монографиях *Nabokov at the Movies* (Wyllie 2003) и *Nabokov Noir. Cinematic Culture and the Art of Exile*

(Parker 2022). Там также исследуется, как его интерес к фильму выражается не в последнюю очередь в его романах, в которых довольно часто не только возникает тема кино, но и можно наблюдать кинематографические приемы. Тематически, как упоминает Ева Мазиерска (Mazierska 2011: 2), кино играет роль и в романах *Король, дама, валет* или в романе *Дар*. В романе *Защита Лужина* (Набоков 1990), например, не только бывший меценат Лужина, Валентинов, пытается привлечь главного героя, пытающегося отказаться от своей страсти к шахматам, к участию в фильме о шахматных турнирах (ср. Набоков 1990: 141–2), а сам Лужин смотрит в кино вместе с женой фильм, в котором тоже играют в шахматы (ср. Набоков 1990: 112). Кроме того, в *Защите Лужина* и в других романах Набокова (например, *Камера обскура* или *Король, дама, валет*, ср. Mazierska (2011: 2)) встречаются кинематографические приемы. В *Защите Лужина* это выражается, например, в частых описаниях мелких деталей (например, описание ночной комнаты в третьей главе романа, ср. Набоков (1990: 20)) или в подробном описании мимики и жестов протагонистов, как будто крупным планом (например, в конце четвертой главы, когда описывается реакция отца на письмо, в котором сообщается о смерти жены, ср. Набоков 1990: 40), часто в связи с мнимой переменной установки камеры.¹ Неудивительно, что его романы не раз экранизировались. Мазиерска пишет, что Набоков принадлежит к тем авторам, произведения которых чаще всего адаптировали к кинематографу (Mazierska 2011: 1). Самая известная экранизация, вероятно, – это экранизация романа *Лолита* Стэнли Кубриком 1962 года. Одну из самых интересных экранизаций, однако, представляет собой экранизация нидерландского режиссера Марлен Горрис *The Luzhin Defense* (2000), не в последнюю очередь из-за того, что она одновременно улавливает суть многих деталей романа, но при этом трансформирует действие так, что возникает совсем новый смысл.

2

Хотя часто в связи с экранизациями литературных произведений говорят об адаптациях (например, Aragay 2005, Hutcheon 2013), уже давно, особенно в немецкоязычных исследованиях об экранизациях, стал использоваться термин ‚трансформация‘.² Флориан Зенгер, например, различает четыре вида экранизаций: транспозицию, адаптацию, трансформацию и трансфигурацию (Sänger 2009: 19–27).

В случае транспозиции литературный текст драматизируется, и экранизация представляет собой театральное произведение, только не на сцене, а на экране. В большинстве случаев транспозиция касается именно экранизации драматических текстов. Актуальным примером может служить экранизация пьесы Петера Вайса *Расследование. Ораторий в одиннадцати песнях* (Peter Weiss, Die Ermittlung. Ein

¹ Мазиерска (Mazierska 2011: 2) упоминает, кроме того, “the use of frames, stage directions and descriptions suggesting specific camera positions and movements”.

² Schneider (1981: 17–21) одной из первых описывает экранизацию как трансформацию текстовой системы. На нее опираются и другие теоретики, например Albersmeier (1988: 17), Sänger (2009).

Oratorium in elf Gesängen (Weiss 1967)) режиссера РП Каль/RP Kahl (2024), – фильм, который пользуется, в основном, текстом пьесы и представляет ее как будто на сцене, только без публики (хотя монтаж и смена плана позволяют говорить уже про переход к адаптации).

В адаптации возникают точки зрения разных нарративных инстанций. Как и в случае транспозиции, в адаптации фильм очень близок литературному тексту, но в большей мере использует специфические медиальные возможности, как, например, монтаж, для специфической кинонаррации. Примером может служить адаптация новеллы *Маркиза О ...* Генриха фон Клейста французским режиссером Эриком Ромером (1976). Фильм дословно пересказывает оригинал, но пользуется при этом различными кинематографическими приемами, которые в данном случае оказываются иллюстрациями к рассказу.

Трансформация исходит из того, что литературное произведение и фильм представляют собой различные знаковые системы, и поэтому требуется трансформация литературного текста. Зенгер (Sänger 2009: 23) опирается на теоретика экранизации Ирмелу Шнайдер, которая определяет *трансформ* как некую общую базу и романа, и фильма, который в каждом случае реализуется по-разному (Schneider 1981: 132). Так называемые интенциональные аналогии между литературным текстом и фильмом одновременно определяют их равноправие во всех отношениях (ср. Schneider 1981: 119). Примером могут служить многочисленные экранизации, например экранизации, сделанные Тарковским (*Солярис*, 1972 или *Сталкер*, 1979), экранизации *Анны Карениной* Александром Зархи или *Войны и мира* Сергеем Бондарчуком (обе 1967).

Трансфигурация содержит элементы определенных литературных произведений, но уже не пытается быть верной литературному источнику. Часто это касается экранизаций античных мифов или классиков – таких, как Шекспир и другие, например, экранизация шекспировского *King Lear* японского режиссера Акиры Куросавы (1985), фильм *Ран*, в которой действие перенесено в Японию, или немецкая экранизации *Станционного смотрителя* Густава Уцицкого [Gustaw Ucicky] (1940) под заглавием *Der Postmeister*, где смешиваются разные мотивы, не имеющие ничего общего с повестью Пушкина, или экранизация только ершалаимской части романа *Мастер и Маргарита* Михаила Булгакова польского режиссера Анджея Вайды для немецкого телевидения (1972), в которой действие происходит в тогда современной Германии.³ В целом, трансфигурация представляет собой крайний случай экранизации.

Следовательно, в понимании Шнайдер, трансформация является необходимым процессом, когда на базе определенного художественного произведения создается фильм. Таким образом роман или другое произведение адаптируется к иному виду искусства, кинематографу. Как правило, литературный текст часто требует упрощения фабулы или сокращения количества персонажей; кроме того,

³ Подробнее об этих экранизациях см. Meyer-Fraatz (2013, 2017).

применяются специфические для фильма приемы, такие как музыка, визуальные эффекты, монтаж и пр. В фильме *The Luzhin Defense*, однако, наблюдается больше изменений, чем можно было бы объяснить только медиальными условиями переноса литературного материала в другой вид искусства, хотя нельзя сказать, что эта экранизация отличается совсем свободным обращением с романом. Как будет показано, эта экранизация как раз свидетельствует о глубоком знании не только романа, но и автора и, как кажется, даже литературы о романе. Трансформация касается разных уровней текста, начиная с хронотопа, системы персонажей и заканчивая разными финалами. В дальнейшем будут описаны эти трансформации на разных уровнях художественного/литературного текста. При этом мы намерены показать, что в определенных деталях фильм очень близок роману. В конце концов будет предпринята попытка объяснить, почему трансформативные изменения выглядят именно так, как их можно наблюдать. Возникает вопрос, к какому типу относится экранизация Горрис. Она, несомненно, больше чем адаптация, но можно ли сказать, что она представляет собой только трансфигурацию? Чтобы найти ответ на этот вопрос, необходимо сравнить роман и фильм с точек зрения различных компонентов их нарративной структуры.

3

Хотя роман и фильм пользуются различными медиальными приемами, их связывает тот факт, что они рассказывают определенную историю, причем роман представляет собой основу для фильма. Оба представляют собой нарративные тексты в широком понимании термина наррация. Наррация охватывает две главные сферы: действие, в котором выступают разные персонажи, и хронотоп, пространственно-временные координаты действия. Эти две сферы и будут в дальнейшем критериями сравнения двух текстов, литературного и кинематографического.

Что касается персонажей, все главные герои романа присутствуют и в фильме. Однако в фильме они характеризуются по-иному по сравнению с романом. Это выражается, не в последнюю очередь, в том, что в фильме все персонажи имеют имена и отчества. В романе Лужина все время зовут только по фамилии, лишь в самом конце романа открываются имя и отчество. Его жена совсем безымянна, а в фильме ее зовут Натальей. С этим связано и то, что в разговорах употребляются также краткие формы имен, Наташа и Саша. “However, having names also points to them having distinctive identities, which Nabokov questions in his book, rendering both something unfinished” (Mazierska 2011: 149). То, что Мазьерска определяет как недостаток романа, на самом деле указывает только на медиальную разницу между фильмом и романом. В романе безымянность функционирует, потому что это словесное искусство, которое читатель, особенно в данном случае, может полностью оценить только зная конец. Зато в коммерческом фильме зритель хочет быть в состоянии следовать за показываемыми событиями и понять их без углубления в рассказанное задним числом. Таким образом, возникает различие между сконструированными, искусственными, совсем не реалистическими персонажами

в романе⁴ и психологически мотивированными характерами в фильме. Лужин в романе отнюдь не симпатичный персонаж и внешне не очень привлекателен: он описывается как довольно толстый, и его нелепость в обиходе с другими людьми вызывает скорее смех или непонимание, чем симпатию: «Все в столовой смотрели на этого полного, мрачного человека, который жадно и неряшливо ел и иногда задумывался, водя пальцем по скатерти» (Набоков 1990: 46). В фильме он почти стройный, у него симпатичная улыбка; в романе упоминается, как он, криво улыбнувшись, надел соломенную шляпу: «Именно – криво: правая щека слегка поднималась, справа губа обнажала плохие, прокуренные зубы, и другой улыбки у него не было» (Набоков 1990: 39). В общем его внешность в фильме гораздо привлекательнее, чем можно было бы предполагать, читая роман; единственный телесный недостаток в фильме – его хромота, хотя как раз об этом в романе речи не идет, в нем Лужин ходит с тростью скорее потому, что ему тяжело ходить из-за избытка веса. Флешбеки в фильме также служат психологизации не только Лужина, но и других персонажей (Mazierska 2011: 156), в то время как роман рассказывается почти хронологически; только в четвертой главе встречаются флешфорварды (Набоков 1990: 38–9), что, скорее, указывает на всеведующего нарратора, чем на психологизацию персонажей.

Разница между женой Лужина в романе и невестой в фильме состоит в значительно большей самоуверенности последней. Хотя она в романе тоже выбирает Лужина в мужа против воли родителей, в фильме это решение подчеркивается не только ее самосознанием, но и тем фактом, что у Лужина есть конкурент, который вполне соответствует представлениям родителей об идеальном зяте, но отвергается Натальей. В фильме решение Натальи в пользу Лужина лучше мотивируется и показывает ее самостоятельность. Вообще, женские персонажи в фильме (кроме матери Лужина) сильнее, чем в романе. С этим связаны и два существенных различия, которые больше всего бросаются в глаза: во-первых, финал фильма сильно отличается от концовки романа. Роман заканчивается тем, что Лужин буквально исчезает; последние слова нарратора: «Но никакого Александра Ивановича не было» (Набоков 1990: 152), т.е. кроме черного квадрата окна⁵, в которое он выбрасывается, ничего от героя не остается. В некоторых исследованиях тот факт, что Лужин перед тем, как выпрыгнуть из окна, увидел, «какая именно вечность угодливо и неумолимо раскинулась перед ним» (Набоков 1990: 152), приводит авторов к заключению, что Лужин как будто не покончил с собой, а, как пишет Жужа Хетени, летит (ср. Hetényi 2007: 587). Владимир Александров утверждает, что Лужин ушел в потусторонность (Alexandrov 1991: 82–3). Для этого вывода в самом тексте, однако, нет достаточных обоснований (так, Александров сам же признается, что в романе есть только намеки на переход

⁴ Жужа Хетени проработала в многочисленных статьях, частично вошедших в монографию (Хетени 2021) не-реалистический характер прозы Набокова, который играет словами, буквами разных алфавитов (визуализируя их), включением экфрасиса разных картин, пользуется масонскими мотивами, интертекстуально реагирует на других авторов и их произведений – т.е. произведения Набокова – это литература, которая тематизирует саму себя, а не реальную жизнь.

⁵ «В верхней [части окна] чернела квадратная ночь с зеркальным отливом». (Набоков 1990: 150) Далее снова упоминаются и «черная ночь» и «квадратная ночь». (Набоков 1990: 151)

Лужина в потусторонность). Исчезновение в пустоте подчеркивается уже процитированной лаконической фразой «Но никакого Александра Ивановича не было». Упал ли он на улицу или улетел в иной мир, об этом текст молчит. Феликс Филипп Ингольд показывает в своей статье о Набокове, что Набоков всегда хочет иметь контроль надо всем, что касается его личности и его творчества (Ingold 1992). И все-таки неоднозначный конец Лужина, очевидно, допускает разное понимание текста, хотя лаконичность конца, скорее, приводит к заключению, что Лужин просто исчезает. Прежде всего, этот конец подчеркивает, что роман написан совсем не реалистически (это подтверждает и Хетени, когда она описывает мasonicкие и дантовские элементы в романе, ср. Hetényi (2007)). Кроме того, тот факт, что Лужин видит в воздухе черные и белые квадраты как эффект отражений окон в ночи, придает описанию ситуации перед самым выбрасыванием из окна иронический оттенок. В романе жена Лужина перед самым его концом предстает, скорее, беспомощной: сначала она произносит его фамилию и таким образом пытается удержать Лужина словами от последнего поступка, находясь около окна спальни и смотря на попытку мужа протиснуться через окно ванны, потом Лужин слышит пронзительный голос со стороны жены (ср. Набоков 1990: 151). В фильме невеста не присутствует при самоубийстве жениха, а ждет его в церкви, и только потом видит его мертвым, лежащим на газоне перед гостиницей.

Фильм не только показывает мертвого Лужина, но и в целом рассказывает его историю совсем иначе, чем роман; прежде всего это выражается дополнением в форме успешного окончания его шахматной партии с Турати его невестой. В романе Лужин терпит полный крах: он должен прервать турнир и партию против Турати; после возвращения из санатория он пытается больше не думать о шахматах, однако тайком, в голове, все-таки решает шахматные проблемы, а когда Валентинов буквально ловит его, чтобы принудить его сыграть в шахматы для кино, он убегает и не видит другого решения, кроме как выброситься из окна ванной комнаты собственной квартиры. Как уже упоминалось, роман ни в коем случае нельзя назвать реалистическим. Он сознательно не строится как реалистический роман, в нем на примере Лужина, между прочим, показан и конец романтического гения: отец Лужина хочет, чтобы сын стал музыкальным гением, однако сын открывает для себя шахматы и в первые годы в самом деле оказывается гением, хотя со временем его шахматная гениальность пропадает, и после временного нового подъема все кончается уже упомянутой катастрофой. Притом рассказчик романа описывает все безо всяких эмоций. Главный персонаж в романе является прежде всего чудачком, но, как уже упоминалось, совсем не обязательно симпатичным, и не только мать и отец жены не понимают, почему их дочь его полюбила. В фильме Лужин, как уже говорилось, оказывается более симпатичным, и, в отличие от романа, где мать не раз спрашивает дочь, не беременна ли она (что, насколько становится понятно читателю романа, невозможно), в фильме показано, как Лужин и его подруга занимаются в постели любовью. В романе даже в первую брачную ночь, после того, как новоиспеченная жена приняла ванну, не происходит того, что можно было бы ожидать, потому что, когда она возвращается в спальню, полураздетый Лужин уже спит (ср. Набоков

1990: 107). Зато в фильме они не успеют повенчаться, так как похищение Лужина Валентиновым происходит непосредственно в запланированный день венчания, и невеста напрасно ждет жениха в церкви, потому что тот после побега от Валентинова кончает с собой.

Кроме иных сексуальных отношений героев, в фильме совсем другой хронотоп. Действие фильма происходит на итальянском курорте, – пространство, которое в романе только упоминается, но никогда не реализуется: два раза отец жены Лужина предлагает, сначала дочери и жене, второй раз молодым супругам, съездить на итальянские озера, где, по его словам, очень приятно, но молодая пара так никогда туда и не съездит (ср. Набоков 1990: 90, 122). С этим связана и игра в теннис, о чем в романе также говорит отец жены Лужина. Два раза упоминается это слово, а именно, когда отец предлагает дочери и жене отдохнуть на итальянских озерах (ср. Набоков 1990: 90) и когда упоминается, что «на сизом катке» летом находится площадка для тенниса (Набоков 1990: 118); но в романе в теннис не играют.

С другой стороны, в фильме подчеркиваются некоторые мотивы и ситуации, которые типичны для Лужина, например, то, как он познакомился со своей будущей женой (она приносит ему потерянные из пиджака вещи), как он с опозданием отвечает на вопрос о том, как долго он уже играет в шахматы (а именно с определением не только лет, но и недель и дней) или тот факт, что Лужин в санатории в момент помешательства пытается выкопать шахматные фигуры, которые он в детстве закопал в саду в поместье родителей. Таким образом становится ясно, что фильм, хотя место действия и перемещено на итальянский курорт, все-таки пытается сохранить близость с романом. В связи с этим следует упомянуть и сцену, в которой Лужина спасают молодые люди. В романе это происходит после прерванного турнира, когда пьяные молодые немцы находят потерявшего сознание Лужина и отвозят его на такси в дом родителей невесты, потому что они находят у него открытку с этим адресом. В фильме это молодые фашисты в черных рубашках, которые увозят Лужина, беспомощно лежащего на лугу. В романе эти молодые люди просто пьяны (что является и высмеиванием немецких юношей), в фильме содержится намек на политическую ситуацию Италии конца 1920 годов. Этот намек немного удивляет. Хотя известно, что Набоков ненавидел нацистов, в романе никакого политического подтекста нет. Возможно, что режиссер фильма хотела этим продемонстрировать свое знакомство с личностью и взглядами Набокова. Мазьерска указывает на то, что посмертное завершение дела мужа в фильме Горриса напоминает задачу Веры Набокова как главного хранителя наследия мужа, а хронотоп курорта с гостиницей как место жительства – намек на жизнь Набоковых в Швейцарии (ср. Mazierska 2011: 158). Таким образом, Горрис включает в свою трансформацию романа и элементы биографии автора.

Однако самым важным отклонением от романа является финал фильма и, в связи с этим, отношение Натальи к шахматам: в фильме невеста Лужина, в отличие от жены в романе, интересуется шахматами и даже присутствует на партии

против Турати, как будто представляя ангела-хранителя Лужина. После смерти Лужина она находит записки покойного и играет последнюю партию турнира, как бы замещая умершего жениха. То есть все действие фильма происходит там, где персонажи романа никогда не были, а в конце фильма осуществляется то, что для Лужина в романе остается невозможным: его невесте удается выиграть партию против Турати, таким образом посмертно завершая дело покойного.

4

Как можно определить экранизацию *Защиты Лужина* терминологически и какую роль играют трансформации хронотопа и действия?

Скорее всего, экранизацию Горрис все же можно назвать трансформацией. Чтобы назвать ее трансфигурацией, не хватает произвольности в изменениях отдельных элементов, потому что их все еще можно найти в романе; разве что конец можно отнести к трансфигурации, но, скорее, может быть истолкован как ответ режиссера автору романа. Некоторые приемы, например, введение хронотопа итальянского курорта, даже могли бы быть элементами адаптации, во всяком случае это сосредотачивание на одном месте можно объяснить и жанром фильма, и его близостью к драме. Также важное отклонение от почти хронологического рассказа романа с только очень редкими флэшфорвардами состоит в том, что в фильме хронология событий на курорте регулярно перебивается флэшбеками, которые рассказывают о детстве Лужина. Они вполне соответствуют жанру, в котором нет времени для подробного последовательного рассказа биографии героя, начиная с детства и кончая его смертью. Как раз эти флэшбеки по содержанию оказываются очень близкими к роману, разве что в романе они не выступают как флэшбеки, а рассказываются хронологически. Но, как уже говорилось выше, эти флэшбеки в фильме связаны с психологизацией персонажей, чего в романе нет. Кроме того, бросается в глаза осуществление в фильме того, что в романе не реализуется, но о чем идет речь. Как уже было упомянуто, отец невесты/жены Лужина дважды предлагает отдохнуть на итальянских озерах, причем первый раз он упоминает, что там можно играть в теннис. Лужин и его (в романе) безымянная невеста/жена туда не едут, и в теннис в романе тоже никто не играет: теннис только упоминается как нереализованная возможность. В романе мать жены Лужина постоянно желает своей дочери родить, но в описаниях семейной жизни в романе подчеркивается, что это невозможно. Как уже упоминалось, в фильме показано, как оба страстно занимаются любовью и даже намекается на то, что Наталья беременна. Но самой отчетливой реализацией того, чего в романе нет, но могло бы быть, оказывается концовка: невеста как бы посмертно дарит Лужину победу в возобновленной партии с Турати, причем эту победу она одерживает с помощью предсмертных записок Лужина.

Тот факт, что действие в фильме происходит в месте, в котором в романе ничего не происходит, указывает на утопичность действия в экранизации по отношению к роману, а именно в дословном смысле понятия 'утопия' как 'не-место' или

отрицание места. Можно сказать, что экранизация из романа о крахе шахматного гения делает утопию его посмертной победы в прерванной партии. На это же (на что указывает Мазьерска) намекает и возможная беременность Натальи и, таким образом, жизнь Лужина как бы продолжается (ср. Mazierska 2011: 154). Также возможность телесной любви в фильме указывает на что-то, что в романе остается вне возможностей персонажей. Признание Лужина в любви, когда его невеста играет в теннис, является очередным утопическим моментом в фильме. Александров также утверждает, что существуют настоящие любовные отношения между Лужином и его женой, которые тесно связаны и с шахматами (Alexandrov 1991: 62–3), что позволяет предполагать, что Горрис читала эту монографию. Однако в романе Лужин относится к невесте/жене скорее как аутист или ребенок, что вызывает сомнения в убедительности интерпретации Александрова.

Тот факт, что женские характеры в фильме, как правило, сильнее, чем в романе (за исключением матери Лужина), указывает и на определенную феминистскую установку режиссера. Уже писали о том, что экранизацию Горрис можно рассматривать в контексте экранизаций романов Джейн Остин того же времени, когда был снят данный фильм, и в которых женские протагонисты также сильнее, чем в романах (Vidal 2005). Но и этот феминистский оттенок также является лишь элементом утопизации действия в фильме, в том смысле, что фильм реализует то, чего персонажи в романе достичь не могли.

5

Подводя итоги, можно заключить, что экранизация сознательно трансформирует роман Набокова, в котором создан, в общем, скорее отрицательный образ главного персонажа и который отнюдь не интересуется социо-психологическими вопросами в смысле реализма, хотя в протагонисте вполне очевидно описывается аутист. Но не в этом суть романа. Поэтому и превращение простых пьяных немецких юношей в итальянских фашистов является серьезным отклонением от сути романа, в котором германская политика не играет никакой роли. Роман Набокова с помощью образа страстного шахматиста деконструирует романтическую гениальность, описывая главную шахматную партию при помощи музыкальных терминов (ср. Набоков (1990: 79–80); на это указал и Александров (1991: 58–9)). Уже в начале романа упоминается, что отец Лужина хотел, чтобы сын стал музыкальным гением и что начало интереса Лужина к шахматам связано с концертом в доме Лужиных и со словами одного из музыкантов, что «комбинации, как мелодии» (Набоков 1990: 21). Но именно крах шахматного гения и его буквальное исчезновение в конце романа, о котором рассказывается беспощадно и без малейшего сочувствия со стороны нарратора, подчеркивает, что эмоциональность, психологичность и социальная проблематика в романе не важны. Утопизирующая трансформация Горрис делает из романа что-то другое, а именно мелодраму. Горрис пользуется важными мотивами романа, но в центральных пунктах стремится превратить их в нечто противоположное, что можно описать переносом действия в 21-й век и феминистской точкой зрения. Мазьерска

пишет о фильмах Горрис и других женщин-режиссеров: «Stylistically, Gorris' films, in common with the works of many women directors of her and younger generations, especially those who adapt literature (such as Jane Campion and Patricia Rozema), attempt to reconcile the demands of feminist and mainstream cinema» (Mazierska 2011: 147). Именно потому, что можно связать действие фильма в некоторых деталях и с биографией Набокова, можно говорить и о посмертном диалоге режиссера с автором романа, что тоже представляет собой утопию или, пользуясь словом Набокова, действие фильма буквально переносится в потусторонность романа. Таким образом, утопичность получает и авторефлексивное измерение. Удалось ли это или нет – это совсем другой вопрос.

ЛИТЕРАТУРА

- Vladimir ALEXANDROV, 1991: *Nabokov's Otherworld*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Miraia AVAGAY, 2005: Reflection to Refraction: Adaptation Studies Then and Now. *Books in Motion. Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Ред. Miraia Aragay. Amsterdam, New York: Rodopi. 11–34.
- Marleen GORRIS, 2000: *The Luzhin Defense*. [Film]. Great Britain/France.
- Zsuzsa HETÉNYI, 2007: Un pont sur la rivière: code maçonnique et code dantesque dans le roman de Vladimir Nabokov *La défense der Loujine*. *Slavica Occitania* 24. 583–99.
- Linda HUTCHEON, Sean O'FLYNN, 2013: *A Theory of Adaptation*. London, New York: Routledge.
- Felix Philipp INGOLD, 1992: Der Autor als Despot. Vladimir Nabokov. *Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität*. München, Wien: Carl Hanser Verlag. 216–47.
- RP KAHL, 2024: *Die Ermittlung. Ein Oratorium in elf Gesängen*. [Film]. Deutschland.
- Stanley KUBRICK, 1962: *Lolita*. [Film]. Great Britain/USA.
- Akira KUROSAWA, 1985: *Ran*. [Film]. Japan.
- Ewa MAZIERSKA, 2011: *Nabokov's Cinematic Afterlife*. Jefferson, London: McFarland.
- Luke PARKER, 2022: *Nabokov Noir. Cinematic Culture and the Art of Exile*. Ithaca, London: Cornell University Press.
- Eric ROHMER, 1976: *Die Marquise von O. / La marquise d'O...* [Film]. BRD/Frankreich.
- Florian SÄNGER, 2009: *Literatur und Film im Feld narrativer Theorien. Analysemöglichkeiten von Literaturverfilmungen unter besonderer Berücksichtigung der Erzählposition und Fokalisierung am Beispiel Wolf Haas' Komm. Süßer Tod*. Aachen: Shaker.
- Irmela SCHNEIDER, 1981: *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Tübingen: Niemeyer.
- Belén VIDAL, 2005: Playing a Minor Key: The Literary Past through the Feminist Imagination. *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship* 2. Ur. Miraia Ayagai. Amsterdam: Rodopi, 263–85.
- Andrzej WAJDA, 1972: *Pilatus und andere. Ein Film für Karfreitag*. [Film]. BRD.
- Peter WEISS, 1976: *Die Ermittlung. Oratorium in elf Gesängen. Stücke I*. Frankfurt: Suhrkamp, S. 257–449.

- Barbara WYLLIE, 2003: *Nabokov at the Movies. Film Perspectives in Fiction*. Jefferson, London: McFarland & Company.
- Gustaw UCISKY, 1940: *Der Postmeister*. [Film]. Deutschland.
- Сергей БОНДАРЧУК, 1967: *Война и мир*. [Фильм]. СССР.
- [Sergej BONDARČUK, 1967: *Vojna i mir*. [Fil'm]. SSSR.]
- Александр ЗАРНИ, 1967: *Анна Каренина*. [Фильм]. СССР.
- [Aleksandr ZARNI, 1967: *Anna Karenina*. [Fil'm]. SSSR.]
- Андреа МАЙЕР-ФРААТЦ, 2013: Немецкая экранизация «Станционного зрителя» 1940 года. *Немецкая литературная классика на русском экране и русская на немецком. Материалы международной конференции 6-7 декабря 2012 года*. Ред. В. И. Мильдон. Москва: ВГИК. 98–108.
- [Andrea MEYER-FRAATZ, 2013: Nemeckaja èkranizacija „Stancionnogo smotritelja“ 1940 goda. *Nemeckaja literaturnaja klassika na russskom èkrane i russkaja na nemeckom. Materialy meždunarodnoj konferencii 6-7 dekabrja 2012 goda*. Red. V. I. Mil'don. Moskva: VGİK. 98–108.]
- Андреа МАЙЕР-ФРААТЦ, 2017: Экранизация романа «Мастер и Маргарита» польского режиссера А. Вайды и югославского режиссера А. Петровича как критические комментарии к современности начала 1970-х годов. *Михаил Булгаков и славянская культура*. Ред. Н. А. Лунькова, Н. Н. Старикова, Е. А. Яблоков. Москва: Совпадение. 234–44.
- [Andrea MEYER-FRAATZ, 2017: Èkranizacija romana „Master i Margarita“ pol'skogo režissera A. Vajdy i jugoslavskogo režissera A. Petroviča kak kritičeskie kommentarii k sovremenosti načala 1970-h godov. *Mihail Bulgakov i slavjanskaja kul'tura*. Red. N. A. Lun'kova, N. N. Starikova, E. A. Jablokov. Moskva: Sovpadenie. 234–44.]
- Владимир НАБОКОВ, 1990: Защита Лужина. *Собрание сочинений в четырех томах* 2. Москва: Издательство «Правда». 3–152.
- [Vladimir NABOKOV, 1990: Zaščita Lužina. *Sobranie sočinenij v četireh tomah* 2. Moskva: Izdatel'stvo 'Pravda'. 3–152.]
- Андрей ТАРКОВСКИЙ, 1972: *Солярис*. [Фильм]. СССР: Мосфильм.
- [Andrej TARKOVSKIJ, 1972: *Soljaris*. [Fil'm]. SSSR: Mosfil'm.]
- Андрей ТАРКОВСКИЙ, 1979: *Сталкер*. [Фильм]. СССР: Мосфильм.
- [Andrej TARKOVSKIJ, 1979: *Stalker*. [Fil'm]. SSSR: Mosfil'm.]
- Жужа ХЕТЕНИ, 2021: *Сдвиги. Узоры прозы Набокова*. Бостон, Санкт Петербург: Academic Studies Press. Bibliorossia.
- [Zsuzsa HETÉNYI, 2021: *Sdvigi. Uzory prozy Nabokova*. Boston, Sankt Peterburg: Academic Studies Press. Bibliorossia.]

POVZETEK

Običajno v povezavi s filmskimi priredbami literarnih del govorimo o adaptacijah. Roman ali drugo delo je prilagojeno drugi umetniški obliki, filmu. Praviloma je treba literarno besedilo prilagoditi z vidka zgodbe ali likov, poleg tega pa se pri adaptacijah uporabijo specifične filmske tehnike, kot so glasba, vizualni učinki, montaža itd. V filmu *Obramba Lužina* nizozemske režiserke Marleen Gorris pa se pokaže več sprememb, kot bi jih lahko razložili zgolj s prenosom literarnega gradiva v drugo umetniško obliko. Filmsko dogajanje je za razliko od romana

postavljeno v italijansko letovišče, kar je v okviru adaptacije še vedno povsem sprejemljivo, a film se od romana razlikuje tudi po svojem koncu in po vlogi ženskih likov. Posledica teh razlik sta dve neodvisni zgodbi, zato je v primeru obravnavane ekranizacije utemeljeno mogoče govoriti o transformaciji romana.

Razprava predstavlja teoretični pristop k opisu različnih vrst ekranizacij, ki nam omogoča, da film Marleen Gorris opredelimo kot transformacijo in razložimo bistvo sprememb, ki so v primerjavi z romanom nastale v predstavljenem dogajanju, sistemu likov in kronotopu. Poleg tega na osnovi primerjave izpostavljam, da njena transformacija predstavlja utopizacijo nekaterih elementov dogajanja, saj se v filmu dejansko dogodijo stvari, ki so v romanu zgolj nakazane kot potencialne, doajajo se v krajih, o katerih liki v romanu zgolj govorijo, na koncu pa se v filmu uresniči tisto, kar v romanu nikakor ni bilo mogoče. S psihologizacijo likov v filmu in s koncem, v katerem Lužinova zaročenka dokonča partijo s Turatijem in v njej zmaga, se tako vzpostavlja nekakšen dialog režiserke z avtorjem romana, v katerem se rojeva svojevrstna filmska *onostranskost* romana.