

«ЗЕЛЕНый ШАТЕР» Л. УЛИЦКОЙ КАК КИНОТЕКСТ

Н. С. Короткова

Воронежский государственный университет

Поступила в редакцию 23 октября 2018 г.

Аннотация: в статье рассматривается явление кинематографичности литературного текста в произведении Л. Улицкой «Зеленый шатер». Анализируются приемы, с помощью которых автор визуализирует роман, в их числе так называемый «обратный кадр» и изменение динамики повествования.

Ключевые слова: современная русская литература, Людмила Улицкая, «Зеленый шатер», кинотекст, литературная кинематографичность.

Abstract: the article deals with the phenomenon of the cinematic literary text in L. Ulitskaya's novel "the Big Green Tent". It analyzes the techniques using which the author visualizes the novel, including the so-called "flashback" and the change in the dynamics of the narration.

Keywords: modern Russian literature, Ludmila Ulitskaya, "the Big Green Tent", cinematic text, literary cinematography.

В сравнении с многолетней историей таких видов искусств, как музыка, живопись, театр, история кинематографа началась сравнительно недавно. Тем не менее, в XX веке кино становится самым массовым видом искусства. Если в начале прошлого столетия это были немые, черно-белые фильмы, то в нашем, XXI веке, это фантастическое, эффектное за счет компьютерной графики зрелище. С помощью кинокартины режиссер выражает свои мысли, чувства, мнение. «Фильм — это жизнь, с которой вывели пятна скуки» [8, 1620], — сказал когда-то известный режиссер Альфред Хичкок. И это действительно так, ведь качественное кино очаровывает, пленяет, заставляет поразмышлять над различными проблемами в жизни человека или общества. Фильм может оказать огромное влияние на мысли и душу человека. Хорошая кинокартина может послужить толчком к изменениям в жизни людей, заставить их задуматься над тем или иным вопросом.

Создание кинематографа оказало огромное влияние на развитие культуры в дальнейшем. «Литература шире, обстоятельнее, чем другие искусства, отображает действительность, показывает мир в развитии, заключая в рамки романа многообразный материал, который в каждом уме живет собственной жизнью» [9, 38], — вот почему кинематограф устремился к литературе. Без нее он бы оказался только техническим чудом, средством информации, зрелищем. Литература дала кино жизненную силу, которая стала его основой. Киноискусство переняло многочисленные приемы и сюжеты из литературы, пропустило их через свою призму, преобразовало. Этот процесс не мог не заинтересовать исследователей.

Актуальной для изучения представляется проблема взаимодействия литературы и кинематографа в процессе экранизации литературных произведений.

Большой энциклопедический словарь дает четкое определение экранизации: «...интерпретация средствами кинопроизведений другого вида искусства (прозы, драматургии, поэзии, песен, оперных и балетных либретто)» [2, 358]. Отсюда следует, что главное в экранизации — передать заложенное в первоисточнике, используя кинотекст.

В начале XX века кинематограф воспринимали как примитивный способ повествования с помощью средств изображения. Литературное произведение показывалось зачастую слишком утрированно и наиграно. Первые попытки решения этой проблемы были предприняты учеными русской формальной школы В. Б. Шкловским, Б. М. Эйхенбаумом, Ю. Н. Тыняновым и другими. Они рассматривали кинофильм как текст и язык с присущими им механизмами смыслопорождения, были предложены термины киноязыка: киноэпитет, кинометонимия, киносинекдоха, наплыв, ракурс и другие (Ю. Н. Тынянов «Об основах кино»). Таким образом, фильм становится не просто иллюстрацией к литературному тексту, но приобретает самостоятельное значение.

Киновед С. А. Филиппов дает следующее определение понятию «киноязык»: «система средств, позволяющая осуществлять передачу смысла (коммуникацию) с помощью кинематографа [17, 10]. Как и литературный текст, кинотекст должен вызывать в зрителе ответную реакцию, эмоции, чувства. Наиболее полное определение кинотексту дает Р. А. Матасов: «технически дифференцированная динамическая знаковая ситуация, являющаяся совокупностью структурных элементов киноязыка в рамках кинема-

тографического произведения, отправляющая в соответствии с единичной или множественной жанровой установкой определенное эмоциональное сообщение реципиенту в виде синергетической комбинации реализованных в киноповествовании семиотических кодов. Кинотекст характеризуется смысловой завершенностью, интертекстуальностью, полиавторской модальностью и использованием различных стилистических фигур языка кино (кинометафоры, киноэпифоры, параллелизма, эллипса)» [11, 155–165].

Кинотекст является одной из разновидностей креолизованного текста, который имеет свою структурную единицу — кадр — и свой состав. Любой кинофильм состоит из набора кадров, соединенных с помощью монтажа, что схоже с процессом соединения слов в слова и предложения. Исследователь М. А. Ефремова считает, что в составе кинотекста присутствуют две системы: лингвистическая и нелингвистическая. К первой относятся письменный и устный пласты (надписи, присутствующие в фильме, речь героев, слова песни и др.), ко второй — звуковая сторона и видеоряд (музыка, звуки, спецэффекты, пейзаж и др.). Эти две системы, находясь в непрерывном взаимодействии, создают целостное и многогранное произведение.

Существуют два направления в изучении кинематографичности литературных текстов. Первое — это ее поиск в произведениях литературы, созданных до появления кинематографа. Это направление исследовали и анализировали французский кинокритик и историк А. Базен [1], кинорежиссеры М. И. Ромм [14], С. М. Эйзенштейн [19], поэт и литературовед Ю. Н. Тынянов [15, 326–345], а также ученые В. В. Виноградов [3, 236–239], Б. М. Эйхенбаум [20, 55–85].

Во второй половине XX века зарождается до сих пор слабо исследованное второе направление анализа кинематографичности, суть которого — во взаимоотношенности кинематографа и литературы, симбиоз этих видов искусств. Современные исследователи, такие как теоретик кинематографа Ю. Г. Цивьян [18, 206], киновед Н. С. Цукерштейн–Горницкая [6], искусствовед Н. А. Дмитриева, лингвисты Л. А. Новиков и И. А. Мартыанова [10], являются авторами ряда научных работ, посвященных этой проблеме. В их исследованиях искусство рассматривается как динамическая система. Авторы считают, что понятие литературной кинематографичности исторически непостоянно и относительно, как и само искусство.

Иногда визуализация текста не связана с воздействием кинематографа на литературу. «Она обусловлена не только и не столько влиянием кинематографа, сколько самой потребностью автора динамизировать изображения наблюдаемого, столкнуть, отстранить его фрагменты в парадоксальном монтажном сопряжении, его желанием руководить восприятием читателя / зрителя, осуществляя неожиданные перебросы в пространстве и времени,

варьируя крупность плана, сжимая или растягивая время текста» [4].

Так же, как и вопрос о влиянии кино на искусство, остается нерешенным до сих пор, так и понятие «литературная кинематографичность» не имеет точного определения. Ю. Г. Цивьян считал, что кинематограф оказал значительное влияние на художественную литературу, литературоведение и в меньшей степени на лингвистику [18]. Т. Г. Можаяева говорит о том, что кинематографичность литературного текста — это совокупность общих характеристик киноискусства и литературы, отражающих характер современного культурного развития [12]. Российский филолог И. А. Мартыанова в своей книге «Киновек русского текста» дает такое определение литературной кинематографичности: «...Это характеристика текста с монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения...» [10].

Многие современные авторы пишут кинематографическую прозу. Людмила Улицкая одна из них. Писательница активно использует кинематографические приемы в текстах своих произведений. Это объясняется желанием Л. Улицкой оказать большее воздействие на эмоции читателя, оставить в его памяти выразительные и колоритные сцены. Кинематографичность романа «Зеленый шатер» Л. Улицкой выражается через особенную динамику сюжета, передающуюся быстрой сменой событий, сцен, через зрительное влияние на читателя, реверс потока времени и перемещения в нем. В романе мы видим странствия героя Ильи Брянского из материального мира в мир подземный. Это происходит во время похорон И. В. Сталина, когда Илья бродит по Москве, погружившейся в траур. Поначалу он находится в окружении «горюющих» граждан, позже попадает в систему подземной канализации. Прием «параллельного монтажа» позволяет Л. Улицкой показать полноту картины, динамичность сюжета, сопоставить события, установить их взаимосвязь, создать атмосферу эмоционального накала.

Свойственный киноискусству прием включения зрителя / читателя в пространство произведения и передача переживаний событий от первого лица происходит в эпизоде романа, когда Оленька рассказывает Тамаре свой сон. Читатель чувствует волнение героини, ее эмоции: «...на огромном ковровом лугу стоит большой зеленый шатер, а к нему тянется длинная очередь, целая толпа народу... Осмотрелась и вижу, что очередь — все сплошь знакомые лица... И собака какая-то прямо мне под ноги катится и вроде улыбается... И вдруг, представляешь, вдалеке, возле самого входа, замечая Илью... А шатер вроде уже и не зеленый, а золотом отлиывает... А двери никакой нет, такая толстая ткань, как портьерная, что ли, и этот полог как раз отогнулся,

а оттуда музыка — не могу сказать какая, с запахом таким, какого нельзя вообразить, и как будто светится» [16, 175–176].

Автор использует множество средств для описания душевных страданий своих героев: повтор слов, градацию, синтаксический параллелизм: «Миха, свидетель и, как он считал, виновник этой смерти, все переживал ту минуту, ее молниеносную случайность: вот мелькнувшие в воздухе коньки, вот металлический вопль трамвая и неопрятная куча под трамвайными колесами вместо ничтожного и вредного мальчишки, кривляющегося и скачущего вдоль улицы за минуту перед тем. Жалость огромного размера, превышающая Михину голову, и сердце, и все тело, накрыла его, и это была жалость ко всем людям, и плохим, и хорошим, просто потому, что все они беззащитно-мягкие, хрупкие, и у всех от соприкосновения с бессмысленной железкой мгновенно ломаются кости, разбивается голова, вытекает кровь, и остается одна лишь безобразная куча. Бедный, бедный Мурыгин!» [16, 39].

Также Л. Улицкая использует такой прием, как «авторское повествование», что позволяет ей сопроводить сюжет необходимыми комментариями, уточнениями характеров героев: «...вела дом без усталости всю жизнь, как бы и не замечая этого», «легкое веселое руководство, в котором смешивались в золотой пропорции легкомыслие и мудрость, здравый смысл и презрение к нему, доверие к жизни и острый взгляд» или «Маша ни на что не рассчитывала, ни на что не претендовала, тихо любила сына, радовалась».

Автор мастерски описывает происходящее, с помощью чего читатель имеет возможность полностью погрузиться в пространство романа. Она часто обращается к такому известному кинематографическому приему, как «транстрав» (кинематографический спецэффект, получаемый сочетанием поступательного движения камеры вдоль оптической оси объектива и плавного изменения его фокусного расстояния в обратном направлении): «Грузовики еще стояли вдоль улиц, и все напоминало пейзаж после схлынувшего наводнения — растоптанная обувь, шапки, портфели, разлученные навсегда со своими хозяевами, выломанные фонарные столбы, разбитые окна первых этажей. В арке дома — окровавленная стена. Растоптанная собака лежала в подворотне» [16, 63]. Подробное описание деталей, плавное движение «камеры» и драматичность описываемых событий помогают автору вовлечь читателя в происходящее, задают контекст для эмоционального воздействия.

Л. Улицкая часто использует прием под названием «обратный кадр», что позволяет перенестись из настоящего момента повествования в прошлое: действующая сюжетная линия прерывается, и зритель наблюдает действия, происходившие до этого момента времени: «Учитель коротко отвечал. Воспоминания были тягостны» [16, 48] или «Господи,

Нино! Грузинская родня, любимые кузины покойного мужа, из прошлого, из далекого прошлого...» [16, 65]. Такой прием позволяет раскрыть причину событий в настоящем, объяснить поступки героев, их мысли, чувства.

С помощью различных средств языка автор демонстрирует изменения динамики повествования. Восприятие героями романа происходящего такое же, как в кинофильме: «Все, что происходило, каждый прожитый день и час остались, как киноплёнка, годная к новому просмотру: и ловля рыбы с лодки, и ночевка на сеновале, и как влезли на леса в монастыре, и он чуть не сверзился в бездну, но Илья ухватил его за куртку, и ужасная смешная история с пчелой, которую он засунул в рот вместе с куском деревенского пирога с вареньем, а Илья немедленно вытащил пирог прямо у него изо рта, и ловко вытянул из губы пчелиное жало» [16, 153].

Людмила Улицкая является не только автором, но и сценаристом некоторых своих произведений. По ее сценарию сняты фильмы «Сестрички Либерти», «Женщина для всех», «Умирать легко», «Казус Кукоцкого», «Сквозная линия», «Ниоткуда с любовью, или Веселые похороны». Кинематографичность текстов Улицкой напрямую связана с экспрессивным восприятием ею окружающей действительности. Она реалистично, конкретно и детально передает образы героев. В романе «Зеленый шатер» Л. Улицкой описаны люди, у которых есть свои взгляды, чувства, сомнения, поступки и свои грехи. Автор в романе использует понятный язык, он прост и лаконичен и — что немаловажно — кинематографичен.

ЛИТЕРАТУРА

1. Базен А. Что такое кино? / А. Базен // Сборник статей. Пер. фран. В. Божовича (книга I). — М.: Искусство, 1972. — 384 с.
2. Большой энциклопедический словарь — М.: Просвещение, 1997. — 1456 с.
3. Виноградов В. В. О теории художественной речи / акад. В. В. Виноградов; [послел. ак. Д. С. Лихачева]. — М.: Высшая школа, 1971. — 239 с., 1 портр. — (Библиотека филолога). — Указ. имен.: с. 236–239.
4. Ворошилова М. Б. Креолизованный текст: кинотекст / М. Б. Ворошилова // Политическая лингвистика. — Выпуск (2) 22. — Екатеринбург, 2007. — С. 106–110 // <http://philology.ru/linguistics1/voroshilova-07.htm>
5. Всемирная литература и режиссерские уроки С. М. Эйзенштейна: Учеб. пособие / М. М. Владимирова; Моск. гос. ин-т культуры. — М.: МГИК, 1990. — 101 с.
6. Горницкая Н. С. Основные закономерности процесса взаимодействия киноискусства и литературы: автореф. дис. ... докт. искусствоведения / Н. С. Цукерштейн-Горницкая; Всесоюз. гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова. — М., 1988. — 49 с.
7. Дмитриева Н. Изображение и слово / Н. Дмитриева — М.: Искусство, 1962. — 322 с.

8. Еремишин О. Афоризмы. Золотой фонд мудрости / О. Еремишин — М.: Просвещение, 2006. — 1695 с.
9. Маневич И. Искусство / И. Маневич — Калифорнийский университет, 1966. — 239 с.
10. Мартьянова И. А. Киновек русского текста: Парадокс литературной кинематографичности. Монография / И. А. Мартьянова. — СПб.: Saga, 2001. — 224 с.
11. Матасов Р. А. Методические аспекты преподавания кино/видеоперевода / Р. А. Матасов // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2009. — № 9. — С. 155–165.
12. Можаяева Т. Г. Кинематографичность как одна из доминант идиостилового развития современной художественной прозы. / Т. Г. Можаяева // Междунар. науч.— практ. конференция «Проблемы прикладной лингвистики»: сборник статей. — Пенза, 2005. — С. 172–174.
13. Новиков Л. А. Лингвистическое толкование художественного текста / Л. А. Новиков. — М.: Русский язык, 1979. — 250 с.
14. Ромм М. Кинематограф в ряду искусств / М. Ромм // Искусство кино. — 2001. — № 12.
15. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. — М.: Наука, 1977. — С. 326–345.
16. Улицкая Л. Е. Зеленый шатер / Л. Е. Улицкая. — М.: АСТ, 2015. — 640 с.
17. Филиппов С. Киноязык и история. Краткая история кинематографа и киноискусства [Электронный ресурс] / С. Филиппов — StudFiles. — 12.06.2018. — Режим доступа [<https://studfiles.net/preview/4344647/2018-06-12/>] — Дата обращения: 12.06.2018.
18. Цивьян Ю. Г. / Кинематограф как термин литературоведения / Ю. Г. Цивьян. — Таллин: Б. и., 1982. — 206 с.
19. Эйзенштейн С. М. / Монтаж / С. М. Эйзенштейн. — М.: Музей кино, 2000. — 592.
20. Эйхенбаум Б. М. / Поэтика кино. Под ред. Б. М. Эйхенбаума / Б. М. Эйхенбаум. — М., 1927. — С. 55–85.

Воронежский государственный университет

Короткова Н. С., аспирант кафедры русской литературы XX и XXI веков, теории литературы и фольклора ВГУ
E-mail: Little-Alessa@yandex.ru

Voronezh State University

Korotkova N. S., Postgraduate of the Department of Russian Literature of XXth and XXIst centuries, the Theory of Literature and Folklore

E-mail: Little-Alessa@yandex.ru