

ПОВЕСТЬ В. КУНИНА «ХРОНИКА ПИКИРУЮЩЕГО БОМБАРДИРОВЩИКА»: ОТ ИДЕИ ДО КИНОВОПЛОЩЕНИЯ

К. Д. Пессяников

Ленинградский государственный университет им. А. Пушкина

Поступила в редакцию 29 октября 2020 г.

Аннотация: писатель и сценарист Владимир Кунин оставил заметный след в истории отечественного кино. По его сценариям поставлено более тридцати фильмов: «Интердевочка» Петра Тодоровского, «Ты иногда вспоминай» Павла Чухрая, «Хроника пикирующего бомбардировщика» Наума Бирмана и др. Последний из перечисленных фильмов — классика советского кинематографа. На примере этого произведения в данной статье были рассмотрены вопросы, посвященные методам текстуального «перевода» литературного произведения в сценарий и особенностям, которые возникают при последующем переносе художественной инсценировки литературного произведения на киноэкран.
Ключевые слова: повесть, экранизация, литература о войне, В. В. Кунин.

Abstract: writer and screenwriter Vladimir Kunin left a noticeable mark on the history of Russian cinema. More than thirty films have been staged based on his scripts: “Intergirl” by Pyotr Todorovsky, “You Sometimes Remember” by Pavel Chukhrai, “Chronicle of a Dive Bomber” by Naum Birman, etc. The last of these films is a classic of Soviet cinema. Using this work as an example, this article examined the issues of methods of textual “translation” of a literary work into a script and the peculiarities that arise during the subsequent transfer of an artistic staging of a literary work to the movie screen.

Keywords: story, film adaptation, literature about the war, V. V. Kunin

Кинематограф как вид искусства неразрывно связан с литературным сценарием — законченным драматургическим произведением, которое включает в себя полное и последовательное описание сюжета будущего фильма, разработанные сцены и диалоги, раскрывающие образ главных героев. В самом начале своего пути кино обратилось к литературе за сюжетами, которых в кино тогда еще не могло существовать: «в течение двух десятилетий была «экранизирована» чуть ли не вся мировая литература и огромное количество театральных сюжетов. Кинематограф был использован как способ простой и соблазнительной фиксации театрального зрелища». [1] Со временем кинематограф нашел собственный путь и ему предрекали полное освобождение от других искусств, в том числе от литературы. Однако «эти два вида искусства не смогли существовать независимо друг от друга, и до настоящего времени кино обращается не только к произведениям современным, но и классическим, особенно в последние годы». [2, 10]

За последние десятилетия исследователям удалось пройти большой путь в изучении феномена экранизации. Например, была сделана попытка определить экранизацию как общеэстетическое явление [3]. Была создана сложная классификация жанровых разновидностей экранизации [2]. Экранизация была

рассмотрена даже как прием, который не является самостоятельным, а лишь помогает раскрыть идейно-художественный потенциал литературного произведения [4]. Все обозначенные вопросы крайне важны, только помогают они подойти к пониманию экранизации, как к уже состоявшемуся феномену общекультурного процесса.

Предметный вопрос текстуального «перевода» литературного произведения в сценарий остается в тени, хотя этот этап очень важен, ибо здесь прорабатываются все сцены будущего фильма так, чтобы они были связаны друг с другом. Благодаря работе сценариста фабула в этот период работы наполняется внутренними поворотами, подтекстами. Конкретизируется характер персонажей в их внешнем проявлении — действии. Недаром очень известно выражение французского сценариста и режиссера Рене Клера: «Мой фильм готов, его осталось только снять» [5].

Для того чтобы рассмотреть трансформацию литературного произведения в кино на сценарном этапе, обратимся к наследию писателя, который на протяжении всего творческого пути совмещал литературное творчество со сценарным делом. Писатель и сценарист Владимир Кунин оставил заметный след в истории отечественного кино, как в послевоенное время, так и в перестроечное. «Хроника пикирующего бомбардировщика» — классика советского кинематографа. В архиве нам удалось отыскать

утвержденный сценарий будущего фильма, который Кунин самостоятельно подготовил для постановщика. Наличие сценария позволит нам более объективно рассмотреть процесс трансформации первичного текста, напрямую сопоставляя не только ключевые эпизоды повествования, но и отдельные моменты.

Наглядная разница между повестью и сценарием предстает в самом начале — в экспозиции. *Повесть*: «Раскаленный воздух, смешиваясь с испарениями бензина, окутывал весь аэродром. Не было ни одного уголка, где можно было спрятаться от этой давящей духоты. Комбинезоны, надетые на голое тело, стягивались с плеч и завязывались на поясе рукавами. На блестящих от пота телах механиков и мотористов причудливо расплзались пятна отработанного масла. Выгоревшие пилотки снизу были окаймлены белой волнистой линией проступившей насквозь соли» [6]. *Сценарий*: «...Моросит мелкий дождь. Он прижимает мелкую степную траву и собирает в рябые редкие лужицы. Несмотря на плохую погоду, машины облеплены техниками, механиками мотористами. Они копаются в моторах, чистят, латают, приводят в порядок боевые машины под аккомпанемент самых обычных звуков удивительно мирного ремонта...» [7]. Однако, несмотря на это, смысловой инверсии не происходит, так как экспозиция сценария и повести представлена в одной категории художественного времени — ретроспекции. «Ретроспекция — мысленное выстраивание прошедших событий жизни в определенный временной ряд» [8].

Так в повести проводником сюжета становится личный механик экипажа старшина Кузмичев, который вспоминает все произошедшее: «Вот сто двенадцатый, сто тринадцатый, сто четырнадцатый... Сомкнутым строем стояли бомбардировщики. И вдруг разрыв. Одной машины нет. <...> Остановился Кузмичев, опустил руки. И кажется ему, что стоит на своем месте сто пятнадцатый и кто-то ему из кабины рукой машет. Улыбнулся Кузмичев, хотел было тоже рукой махнуть, и... вот уже нет самолета — валяются на пустой стоянке тормозные колодки, <...> чехлы моторные. И тут словно прорвало, схватился за голову, упал на землю...» [6]. Личное отношение Кузмичева — эмоциональный фон всей истории. Благодаря этому читатель вовлекается в происходящее, начинает сопереживать, появляется тайна. Этот эпизод дает возможность истории развиваться дальше.

В сценарии экспозиция представлена совсем иначе: возникают голоса главных героев, которые, вспоминая, устраивают своеобразную экскурсию по месту действия будущей истории: «За кадром возникает чей-то спокойный голос: — четвертый день идет дождь... — Полетов нет, и слава богу... — Каникулы, — проговорил другой голос <...> « — а вот наша машинка... — говорит первый голос — Пикирующий бомбардировщик ПЕ-2, — говорит второй» [7]. Последнее предложение — цитата из вступле-

ния к ненаписанной поэме В. Маяковского «Во весь голос»: «— Одну минуточку, — возразил третий голая сам расскажу о времени и о себе...» [7]. В. Маяковский в этой поэме предельно откровенен. Он пытается совершить ««прорыв сквозь время» в содержательном плане, (чтобы иметь) возможность поговорить с потомками так, словно они живую слушают автора». [9, 47] Герои напрямую не говорят о том, что в своем рассказе обращаются к потомкам, однако автор это подразумевает. Вспомним эпилог повести: «Помните о них. Обязательно помните!.. Они погибли, как тысячи, тысячи других...». [6] Несмотря на «прорыв сквозь время», в поэме «звучит горестный призыв:

Умри, мой стих,
умри, как рядовой,
как безымянные
на штурмах мёрля наши!

В этом призыве — высокая романтика безымянной жертвы, безымянного подвига, характерная для психологии человека эпохи революции. <...> Эти настроения ещё усиливаются к концу 30-х годов, в преддверии войны. Судьба всего поколения осмысливается как судьба жертвенная.

Нам лечь, где лечь, и там не встать, где лечь

.....

И, задохнувшись «Интернационалом»,
Упасть лицом на высохшие травы.

И уж не встать, и не попасть в анналы,
И даже близким славы не сыскать.

Так писал о героической готовности к неизбежной гибели накануне Отечественной войны молодой поэт Павел Коган, погибший в 1942 году на фронте. Это восприятие жизни, присущее многим людям его времени, а затем предвоенных и военных лет, выразил Маяковский во вступлении в поэму «Во весь голос». Далее мы убедимся в том, что состояние высокой, героической готовности к бою и гибели характерно и для главных героев «Хроники...» [10, 29]

В следующем эпизоде сценария все происходящее не просто связано с главными героями, они в центре событий: «Скользя на крыло, «пешка» шла на посадку. <...> Наконец самолет остановился, и парни второй эскадрильи окружили изрешеченную «пешку». Отрылся нижний люк, и из кабины послышался усталый голос Митькиного штурмана Пастухова: — Эй, кто-нибудь!.. Помогите... Митьку убили» [7]. Когда никто не отреагировал из-за того что «фраза штурмана прозвучала так неправдоподобно устало и спокойно», штурман обратился именно к одному из главных героев: «— Архипцев, — сказал опять голос Пастухова. — Ты здесь? Помогите...» [7].

Данная ситуация на экране выглядит очень правдоподобно не только потому что Н. Бирман — постановщик фильма, последовательно воплощает сценарий. Он активно пользуется художественными средствами выразительности. Представленный эпизод — наглядный тому пример. Во время отды-

ха герои исполняют песню «Про четырех Иванов»: «За четыре огненных года на военную тему было написано множество песен, музыкальные достоинства и художественный уровень текстов которых не всем из них позволял рассчитывать на долгую послевоенную жизнь. <...> Некоторые даже были записаны на пластинки звездами тогдашней эстрады. Песня Михаила Воловаца на стихи В. А. Тодди «Музыканты» («Песня о четырех Ивановах») — из их числа. Зажигательный марш, неизменно поднимавший настроение у бойцов, появился на свет ранней весной 1943 г» [11]. После новости Кузмичева о приземляющемся самолете, когда настроение ситуации становится противоположным, мелодия помогает воплотиться сюжетному повороту. Напряженность ситуации воплощается в смене кадров: когда самолет заходит на посадку, весь личный состав аэродрома бежит к нему, чтобы быть рядом. В это время мы слышим напряженный стук барабанов, который переплетается с мелодией, исполненной на трубе. Стук барабанов держит нас, зрителей, в постоянном напряжении, а звук трубы дает эмоциональное отношение к происходящему.

Финал истории в сценарии и фильме не отступает от первоисточника: герои отправляются на боевое задание, которое становится для них последним. Напряжение усиливает двухсторонний взгляд на происходящее: когда герои находятся в воздухе, мы можем их увидеть глазами Кузмичева и командования. К тому же бой героев с немцами в повести представлен в коротких предложениях, что помогает лучше почувствовать происходящее: «Крутится сто пятнадцатый. То вверх, то вниз... Атакуют «фокке-вульфы». Пикирует сто пятнадцатый, пикируют за ним «фокке-вульфы»... Женька стреляет из пулемета, лицо перекошено. <...> Архипцев сжал зубы и надавил на гашетки пушек. Задымился один «фокке-вульф», клюнул носом» [6].

Эмоциональный пик ситуации наступает, когда Архипцев и Гуревич узнают о смерти своего товарища — Соболевского, после этого решают пожертвовать собой, чтобы выполнить задание: — Это ничего, что нас не будет... — задыхаясь, произнес Сергей. Стоянка «фокке-вулфов» росла и мчалась ему на грудь. Со страшным воем сто пятнадцатый врезался в начало стоянки и прогрохотал, стирая с лица земли аккуратную линейку немецких истребителей» [6]. Когда герои погибают, в сценарии появляется отрывок из стихотворения Б. Слуцкого «Солдатам 41-го», которым Кунин открывал повествование. Происходит не просто смысловой повтор, Кунин обнаруживает новый смысл в единстве рассказанной истории и стихотворения, благодаря чему не только финал, но и вся история обретает новую глубину.

В повести Кунин ограничивается небольшим обращением ко всем читателям: «Помните о них. Обязательно помните!.. Они погибли, как тысячи, тысячи других... Они хотели рисовать, играть на скрипке

и учить детей арифметике... Они очень хотели жить». [6] В экранизации постановщик отказывается от послесловия, воспользовавшись главной музыкальной темой фильма, которая возникает в финале в оркестровой аранжировке. Кузмичев на ее фоне уходит в поле, как это было представлено в сценарии.

Сравнительный анализ текста литературного произведения и киносценария позволил выявить особенности работы писателя-сценариста. Можно с уверенностью говорить о том, что экранизация в полной мере соответствует идейно-художественному замыслу повести, так как Н. Бирман прикладывал все усилия, чтобы не отступить от замысла. Однако способ воплощения истории на киноэкране во многом отличается от того, что предложил В. Кунин в сценарии. Это обусловлено не различными идейно-художественными установками сценариста и постановщика. Наоборот, Кунин помогает постановщику найти собственный путь для реализации первоисточника, сообразно собственным чувствам и мыслям. Он убирает в сценарии все «лишнее», что мало приложимо к воплощению на киноэкране. Н. Бирман, приняв предложенный путь, находит адекватную форму повествования, благодаря пониманию того, что у каждого из участников творческого процесса при создании фильма должна быть своя «роль». Актеры не просто исполнители диалогов и движений, они — полноценные участники творческого процесса, каждый из которых оставил свой индивидуальный след в картине. Во многом благодаря такому подходу к работе экранизация получила всенародное признание, а повесть стала широко известна.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тарковский А. А. Запечатленное время // [Электронный ресурс] / Режим доступа: «<http://www.tarkovskiy.su/texty/vrema.html>», (Дата обращения: 28.04.2020)
2. Федосеенко Н. Г. Литературная экранизация: специфика киножанра // Монография / Н. Г. Федосеенко; М-во культуры Российской Федерации, Федеральное государственное образовательное учреждение высш. образования «Санкт-Петербургский гоин-т кино и телевидения». — Санкт-Петербург: СПбГИКиТ, 2016. — С. 10.
3. Мильдон В. И. Что же такое экранизация? / В. И. Мильдон // Мир русского слова. Некоммерческое партнерство «Общество преподавателей русского языка и литературы», Санкт-Петербург. 2011. — С.
4. Романова Т. Н. «Экранизация как прием раскрытия идейно-художественного содержания литературного произведения» / Т. Н. Романова // Мир русского слова. Некоммерческое партнерство «Общество преподавателей русского языка и литературы», Санкт-Петербург. 2011.
5. Бродецкий А. Я. Внеречевое общение в жизни и в искусстве. Азбука молчания [Электронный ресурс] / А. Я. Бродецкий. — Режим доступа: <http://knigi.dissers.ru/books/pedagogika/4850-23.php>, (Дата обращения: 28.04.2020)
6. Кунин В. В. «Хроника пикирующего бомбардировщи-

ка» [Электронный ресурс] / В. В. Кунин. — Режим доступа: <http://book-online.com.ua/read.php?book=6425>, (Дата обращения: 27.04.2020)

7. Кунин В. В. Хроника пикирующего бомбардировщика (Как тысячи других): сценарий В. Кунина, Н. Бирмана. Вариант утвержденный. // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-257. Оп. 18. Д. 1818. Л. С. — 92.

8. Кондаков И. М. Психология. Иллюстрированный словарь: более 600 иллюстраций и 1700 статей / И. М. Кондаков. — Санкт-Петербург: Прайм-Еврознак; Москва: Олма-Пресс, 2003. — С. 512.

Ленинградский государственный университет имени А. Пушкина,

Пессяников К. Д., аспирант кафедры литературы и русского языка

E-mail: konstantin.pessyanikov@yandex, ru

9. Донецких Л. И. Приемы создания гиперболического эффекта в поэзии В. Маяковского / Л. И. Донецких // Вестник Удмуртского университета. Серия «история и филология». — Ижевск, 2015. — Т. 25, вып. 2. — С. 47 с.

10. Мирова Н. О вступлении в поэму «Во весь голос» // Литература: Науч.-метод. газ. для учителей словесности. 2006. 1–15 марта. С. 27–31: портр.

11. Овсянников Н. Четыре музыканта [Электронный ресурс] / Н. Овсянников. — Режим доступа: <http://www.alefmagazine.com/pub4650.html> 2017, (Дата обращения: 28.04.2020)

*Pushkin Leningrad State University,
Pessyanikov K. D., Postgraduate student of the Department
of Literature and Russian Language
E-mail: konstantin.pessyanikov@yandex, ru*