

УДК 821.161.1

**ПРОБЛЕМА ОПРЕДЕЛЕНИЯ ТЕРМИНА «КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТЬ»
НА ПРИМЕРЕ ПРОЗЫ ЛЮДМИЛЫ УЛИЦКОЙ**

**THE PROBLEM OF DEFINING «CINEMATOGRAPHY LIKENESS»
IN LYUDMILA ULITSKAYA PROSE**

О. А. Васиярова

O. A. Vasiyarova

*ФГБОУ ВПО «Ульяновский государственный технический университет»,
г. Ульяновск*

Аннотация. В статье рассматривается проблема понимания кинематографичности в современном литературном процессе. Осмысливается феномен кинематографичности письма Людмилы Улицкой, анализируются особые принципы построения текста и стилистические приемы, используемые в ее произведениях.

Abstract. In this paper we consider the problem of defining the term «cinematography likeness» in the modern literature process. The phenomenon of cinematography likeness in Lyudmila Ulitskaya prose, the principles of text composing and stylistic techniques of her writing are being considered.

Ключевые слова: *современный литературный процесс, аудиовизуальные искусства, киноязык, монтаж в литературе, проза Людмилы Улицкой.*

Keywords: *modern literature process, audiovisual art, cinematography likeness of writing, film editing in literature, Lyudmila Ulitskaya prose.*

Актуальность исследуемой проблемы. Возможность изучения художественного произведения через анализ кинематографических принципов построения текста и стилистических приемов является новым источником постижения внутреннего мира произведений. Противопоставление слова и изображения на экране обрело новую актуальность в эпоху телевизионной и компьютерной действительности. В современной художественной прозе под влиянием киноискусства и киносценарной литературы сформировался кинематографичный тип восприятия текста. Проблема взаимодействия экранных искусств и литературы вдохновляет ученых на новые исследования в этой области.

Творчество Людмилы Улицкой с 1990-х годов XX века до наших дней подвергается подробному анализу со стороны литературоведов и критиков, активно обсуждается в разных источниках. Особый интерес для исследователей представляют стилевые особенности кинематографичности ее письма и экранизация произведений. Актуальность данной темы состоит в выявлении принципов кинематографичного построения текста и осмыслении взаимосвязи литературного творчества Улицкой с экранизациями ее произведений. В таком ракурсе творчество писательницы практически не изучалось.

Материал и методика исследований. Проблема литературной кинематографичности недостаточно изучена, так как она не является сугубо филологической, ее непросто отделить от современного состояния кинематографа, невозможно осознать без учета виртуального стиля современной цивилизации. Как известно, XX век характеризуется глобализацией культуры, которая в свою очередь не могла не повлиять на читателей, воспринимающих текст, на авторов, создающих их, и на сам текст с закономерностями его организации (см.: Ю. М. Лотман, И. А. Мартынова [4], В. П. Руднев [6]).

Современные исследования творчества Людмилы Улицкой в основном ограничиваются статьями в журналах и газетах. Но в последнее время в некоторых учебниках и учебных пособиях стали появляться размышления о творчестве и вкладе Улицкой в литературный процесс (Г. Нефагина. Русская литература конца XX века; Н. Лейдерман и М. Липовецкий. Современная русская литература: 1950–1990-е годы; С. Тимина и В. Альфонсов. Русская литература XX века. Школы, направления, методы творческой работы). Наибольшее внимание современной писательнице также было уделено в диссертационных исследованиях. Например, диссертация Н. Егоровой «Проза Л. Улицкой 1980–2000-х годов: проблематика и поэтика» считается одним из самых глубоких исследований творчества писательницы.

В статье применялись сравнительно-сопоставительный метод и комплекс теоретических методов: анализ и синтез, абстрагирование и конкретизация.

Результаты исследований и их обсуждение. Выделяют два направления в изучении вопроса кинематографичности литературных текстов. Первое направление – это поиск кинематографичности в произведениях литературы, созданных еще до появления кинематографа, второе направление – попытка обнаружить то новое, что принес кинематограф в литературу XX века.

Первое направление представлено такими исследователями, как С. М. Эйзенштейн, М. И. Ромм, М. И. Андронникова, Ю. Н. Тынянов, а также учеными-филологами В. В. Виноградовым, Б. М. Эйхенбаумом, В. В. Одинцовым. В этом случае образцами для изучения служат отечественные тексты А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя и Л. Н. Толстого.

Элементы киноэстетики виделись ученым в монтажной композиции фрагментов классических произведений, в способах создания крупности плана, в динамичном воспроизведении действительности, когда текст – запись видеоряда, а не последовательное описание событий.

Второе направление до сих пор не разработано и мало изучено. Ряд современных ученых (Ю. Г. Цивьян, Н. С. Цукерштейн-Горницкая, Л. А. Новиков, И. А. Мартынова) посвящают исследования этой проблеме.

Авторы культурологических работ рассматривают искусство как подвижную систему, пронизанную общими мотивами и взаимопереходящими методами. Понятие литературной кинематографичности тоже исторически изменчиво и относительно, как и само искусство.

Относительность понятия литературной кинематографичности проявляется еще и в том, что наличие в произведениях актуализированных точек зрения, языковых приемов выражения крупности плана и монтажной техники построения композиции еще не свидетельствует об их соответствии сущностным характеристикам киноискусства.

Итак, вопрос о влиянии киноискусства на искусство слова остается нерешенным до настоящего времени, а само понятие «литературная кинематографичность» не имеет точного определения.

Ю. Г. Цивьян считал, что кинематограф оказал большое влияние на художественную литературу, литературоведение и в какой-то мере на лингвистику [9].

Литературная кинематографичность у С. М. Эйзенштейна называется «принципом кино». Теоретик кино так рассуждал о кинематографичности литературы: «...писатель, который довел до предела возможности литературного письма, дальше может передать эстафету только киноискусству. Автор, который вплотную подошел к созданию киноязыка, может сделать следующий скачок в кино» [2].

Т. Г. Можяева определяет кинематографичность художественного текста как совокупность общих характеристик киноискусства и литературы, отражающих характер современного культурного развития [5, 172–174].

И. А. Мартынова определяет литературную кинематографичность как характеристику текста с монтажной техникой композиции, в котором различными (прежде всего, композиционно-синтаксическими) средствами изображается динамическая ситуация наблюдения. Вторичными признаками литературной кинематографичности являются слова лексико-семантической группы кино, киноцитаты, фреймы киновосприятия, образы и аллюзии кинематографа, функционирующие в тексте. Кинематографичный тип текста подчеркнуто визуален в самом характере своего пунктуационно-графического оформления и членения [4, 9].

Термин «кинематографичность», используемый в литературоведении, разными учеными и исследователями до сих пор понимается противоречиво.

В «Размышлениях о киноискусстве» Рене Клер справедливо замечает: «Романист, как и сценарист, может свободно располагать временем и пространством. В романе, как и в фильме, описание одного вечера может занять всю книгу и несколько лет уместятся в двух-трех строках, так же, как они промелькнули в несколько секунд в фильме. Переходы и там и здесь происходят одинаково легко» [3, 186].

Целое поколение современных авторов неосознанно пишет кинематографичную прозу. Людмила Улицкая – одна из них. Современная писательница живет и трудится в век информационных технологий. Активное использование приемов кинематографии в текстах объясняется желанием писательницы оказывать большое влияние на эмоции читателя, оставляя в восприятии и памяти яркие картины. Кинематографичность в художественных текстах Л. Улицкой проявляется через особую динамику сюжета, отражающуюся в быстрой смене картин, эпизодов, через визуальное воздействие на читателя, ретроспективный показ и другие пространственные временные «перебросы», которые активно используются в кино. Восприятие судьбы героем художественного произведения такое же, как в киноленте: «Она шла по тропинке и пыталась вспомнить, что же было в ее жизни прежде, в юности: кудрявый веснушчатый жених-студент, в тот год, когда она окончила школу, какие-то прогулки, бульвары, поцелуи в подъезде, и почему-то не сладилось; муж Сергей с тяжелым грубым телом и запахом кислого творога. И все, что было, какое-то издали виденное, в скучном кино, даже не черно-белое, а так, светло-серенькое...» («Долгая, долгая жизнь...»).

При создании кинематографического эффекта особую значимость имеет лексика, отражающая конкретно-предметное мышление автора, придающая сенсорный характер повествованию. Пунктуально-графическое оформление и членение, использование монтажного метода позволяют автору придать изображению динамизм: «Жалюзи были полуоткрыты, свет падал полосатыми прядями. Кондиционер не работал уже несколько лет. Баб в комнате было пять. Валентина в красном бюстгальтере. Нинка в длинных волосах и золотом кресте...» («Веселые похороны»).

Вышеперечисленные приемы или их часть используются большинством современных авторов автоматически в силу визуализации их сознания. Людмила Улицкая не является исключением. На примере ее произведений можно наглядно увидеть, что есть «кинематографичность» в литературе.

Кинематографический текст Людмилы Улицкой – это не только его композиционно-синтаксические особенности, но и использование невербальных элементов вместо сугубо вербального представления персонажа, описания его внутреннего мира, т. е. писательница пристальное внимание уделяет предикатам зрительного восприятия, жестам, телодвижениям, метонимичности взгляда, мимики, укрупнению их планов. Людмила Улицкая, безусловно, испытывает на себе значительное влияние кинематографа. В ее представлении присутствуют кинокадры, которые завораживают своей сменой и создают некий «экран памяти»: «Он коснулся волос, замер, медленно повел шеей, улыбнулся углами губ, и они потекли вверх, и открылись крупные верхние зубы и мелкие нижние, как у молодого щенка. И это все было крупным кадром, с увеличением. Он улыбался Тане, он смотрел на нее все тем же замедленным взглядом, и Таня уже тогда, кажется, догадалась, что в эту минуту совершается ее судьба» («Путешествие в седьмую сторону света»).

Один из основных приемов в кинематографичной прозе – «голос за кадром». Принципиально разделение внутреннего и внешнего голоса персонажа-рассказчика. Иногда персонаж-рассказчик становится персонажем-гидом, сопровождающим фильм-прозу необходимыми комментариями к сюжету. Читаем Людмилу Улицкую: «Дочь Анны Федоровны Катя сохранила о своем отце еще более смутные воспоминания. Это были обрывчатые, но крупным планом заснятые картинки: вот она, больная, с завязанными ушами, а отец приносит ей прямо в постель щенка... вот они выходят из деревянного домика с горько-дымным запахом» («Пиковая дама») [1, 113].

Кинематографичность литературного произведения зависит от изобразительного потенциала слова, литературного образа. Любое литературное произведение в различных сочетаниях и пропорциях содержит образные системы разной степени кинематографичности. Соотношение этих образных систем и позволяет конкретно решать вопрос о художественной переводимости произведения литературы в кинопроизведение. Так, в 2007 году была экранизирована повесть Людмилы Улицкой «Веселые похороны», где свою главную и последнюю роль исполнил Александр Абдулов. Можно сказать, что эта одна из «кинематографичных» книг писательницы.

Центральный персонаж повести «Веселые похороны» – Алик, художник, изобретатель действительности, которому, по его словам, не интересен театр, а интересно кино. Улицкая пишет насыщенную цветом монтажную картину мира этого героя: «Однажды, в одну из самых холодных ночей января, когда снег выпал и держался чуть ли не целую неделю, они попали на рыбный рынок... В огромном изобилии громоздились на прилавках невиданные морские чудовища с ужасными буркалами, клешнями, присосками, состоящие, казалось, из одних пастей, и необразимое количество ракушек самого фантастического вида, внутри которых укрывался маленький кусочек жидкого мяса, и змеистые существа с такими милыми мордочками, что невольно на ум приходили русалки... И вся эта тварь при белом свете фонарей переливалась синим, красным, зеленым и розовым, и некоторые еще шевелились, а другие уже закороченели... За те полчаса, что они провели в забегаловке, все изменилось – и менялось на глазах со скоростью мультипликационного фильма. Прилавки очищались и куда-то исчезали, двери складских помещений закрывались и превращались в сплошные стены, исчезали бочки с веселым огнем...».

Болезнь главного героя меняет кинокартину его мира: «Одновременно он был сильно поглощен новыми ощущениями. Он чувствовал себя легким, туманным и вполне подвижным. Он двигался внутри какого-то черно-белого фильма, только черное не было вполне черным, а белое – белым. Скорее, все состояло из оттенков серого, как если бы пленка была старой и заезженной» («Веселые похороны»).

Художественный стиль Л. Улицкой отличается краткостью изложения. Особое внимание уделено подробностям и деталям, которые, концентрируя семантический потенциал сюжета, помогают достичь емкости, содержательности, эстетичности и художественности изложения.

Динамичное изображение событий Людмила Улицкая передает на лексическом и синтаксическом уровнях. Так, психологическая доминанта стиля ее произведений позволяет точно описать внутренние переживания героев. Как отмечают критики, при анализе произведений умение из «осколков» текста «смонтировать» некое словесное целое напоминает режиссерский монтаж. Улицкая использует большой арсенал средств для передачи тяжелой внутренней борьбы, страданий: повтор слов, синтаксический параллелизм, градацию, насыщенность предложений глаголами, наречиями образа действия: «Лампы дневного света, голубоватые мерцающие палочки, висели густо. Свет был резкий, как в страшном кино, когда что-то должно произойти, и Маша почувствовала страх, что из-за этого рослого, в голубой джинсовой рубашке киногероя может рухнуть ее разумная и стройная жизнь» («Медея и ее дети»).

Л. Улицкая использует приемы параллельного монтажа, когда чередуются фрагменты сцен с одновременно происходящими в разных местах событиями. Это позволяет подчеркнуть их взаимосвязь, противопоставить героев и явления, сделать анализ событий, то есть отделить причину от следствия. С помощью этого приема значительно сокращается общая длительность эпизодов, а сюжет становится динамичнее, так как появляется возможность исключить рутинные и малоинтересные сцены, не вызывая скачков в развитии действия: «Я спускалась по лестнице со второго этажа одна, а мама стояла в дверях квартиры и ждала. Эта картина осталась у меня почему-то в этом странном ракурсе, сверху и чуть сбоку: по лестнице осторожно спускается девочка лет четырех в темно-синем фланелевом платье с клетчатым воротничком...» («Перловый суп»).

Кинометафора жизни для Людмилы Улицкой, без сомнения, актуальна: «Но теперь все умерли, жизнь как будто свернулась кольцом, и прошлое, освещенное кинематографическим светом счастья, прожорливо заглохло и пустынное настоящее, и лишенное какого бы то ни было смысла будущее» («Зверь»). Кинодискурс необходим героям Улицкой, для героев – это признак интеллигентности, для писательницы – возможность обозначить типовые сценарии: «Все произошло, как в итальянском кино. Теперь на этом месте можно поставить крест в память о моей несгибаемой верности мужу. – И Маша улыбнулась своей умной и прежней улыбкой» («Медея и ее дети»).

Не менее интересен и код, который использует писательница, чтобы перенести своего читателя в мир кино: «Отвергнув решительно и последовательно все казенные услуги, от марша Мендельсона до дорогостоящего шампанского, и ограничившись лишь напыщенным поздравлением мордуковообразной сотрудницы под красным знаменем» («Путешествие в седьмую сторону света»); «Однажды на запущенной мраморной лестнице особняка, где помещался диспансер, к ней обратился маленький лысый старик в коротких полосатых брюках и с чаплиновской живостью глаз» («Дочь Бухары»).

Иногда Улицкая не может сдержаться от оценки. В ее произведениях зачастую киноактриса – ложный кумир. Такие слова, как «киноактриса», «кинозвезда», вызывают в прозе Улицкой ассоциации с оборотнем или проституткой: «Она была тверда, сообразительна и действительно до неправдоподобности наивна: она мечтала стать киноактрисой. Все располагало к тому, чтобы Яся стала профессиональной проституткой, но этого не произошло» («Сонечка») [4, 202].

Отличительные черты кинематографического творческого мышления – визуализация отдельных образов, монтажность их построения, создание образов и картин путем чередования визуальных планов, а также способность художника создавать и поддерживать ритм внутри происходящего действия: «Мама с арфой, мама в шляпе, мама с обезьянкой в руках. Сережа – мальчик с деревянной лошадкой; школьник с прозрачным чубчиком; яхтсмен с каменными плечами; с осевшими на шею щеками, матерый, опасный; с худым лицом, вматыми висками, а в глазах не то сомнение, не то догадка» («Зверь»).

Людмила Улицкая создает визуальные картины, отражающие мир человека, через чередование общих, крупных и средних планов, подчиняясь логике заданного ритма действия [7, 168]. Деление на главы-сцены, построение повествования по принципу сцепления обрывочных эпизодов с четко обозначенными пространственными и временными границами – это те кинематографические приемы, которые используются писательницей в романе «Казус Кукоцкого». Данная книга стала лауреатом премии Букера в 2001 году и на сегодняшний день издана более чем в 25 странах мира. Роман «Казус Кукоцкого» отличается от более ранних произведений Улицкой разнообразными формами включения голосов повествователя и персонажей, их сложным переплетением и взаимодействием. Л. Улицкая, изображая художественное время в романе, передает, как оно осознается, переживается и оценивается персонажем. Для каждого героя автор выстраивает индивидуальное пространственно-временное бытие. Для Елены Кукоцкой существует «третье состояние» – тетрадь, куда она записывает собственные воспоминания и «как археолог вскрывает глубокие пласты», пытаясь понять, что происходит с ней и ее жизнью.

Основой всех кинематографических произведений Улицкой является пространственно-временной характер композиции. Такая структура позволяет автору усилить центральный образ времени, а зрителю – мысленно сопоставить, сравнить сцены, образы, что мягко подводит к развязке главных сюжетных линий. Кроме того, необходимо отметить, что в романе имеется большое количество крупных планов, выражаемых при помощи таких приемов, как наезд камеры на объект съемки, стоп-кадр. А это, по сути, является сознательной имитацией работы кинооператора.

Людмила Улицкая – не только автор, но и сценарист экранизаций своих литературных произведений. На сегодняшний день по сценарию Людмилы Улицкой снято шесть фильмов: «Сестрички Либерти» (1990, режиссер Владимир Грамматиков), «Женщина для всех» (1991, режиссер Анатолий Матешко), «Умирать легко» (1999, режиссер Александр Хван), «Казус Кукоцкого» (2005, режиссер Юрий Грымов), «Сквозная линия» (2005, режиссер Петр Штейн), «Никтокуда с любовью, или Веселые похороны» (2007, режиссер Владимир Фокин).

От глубины проникновения в замысел экранизируемого произведения во многом зависит художественное качество экранизации. Но это только половина дела. Окончательный успех экранизации зависит от качества художественного перевода литературного произведения на язык киноискусства. Именно здесь возникает немало объективных трудностей, поэтому можно говорить, что кинематографическое письмо автора произведения легче «переписать» в сценарий и экранизировать.

Феномен успеха негламурного «Казуса Кукоцкого» режиссер Юрий Грымов объясняет общей усталостью зрителей от сложных ярких оберток, раскрывая которые они раз за разом разочаровывались в содержании. Здесь же все иначе: простой и понятный язык, живые люди, у которых есть чувства, мысли, сомнения, грехи и поступки. В фильме нет ничего придуманного. Зрители в нем увидели отражение жизни, в которой живут они сами.

«Зритель, погружаясь в пространство, глубину и поток фильма, может видеть глубокие потаенные движения мысли автора первоисточника» [8]. Иначе и быть не может, ведь автор сценария и в этот раз – Людмила Улицкая.

Подводя итог вышесказанному, хочется еще раз вернуться к обозначенной проблеме. Литературная кинематографичность – не только особые принципы построения текста и стилистические приемы, а еще попытка рассмотреть широкий фронт сложных и разнообразных связей экрана и литературы на современном отрезке времени, который соответствует, наверное, самому интересному и важному этапу складывания и выработки полноценного и самостоятельного киноязыка в литературе.

Резюме. Кинематографичность текста связана с сенсорным характером восприятия писателем окружающей действительности, основными особенностями которого являются реалистичность, однозначность, предметная конкретность, детальность, фрагментарный и обрывочный характер, беспристрастность, динамичность.

Способность слова опосредованно передавать конкретные и однозначные аудиовизуальные образы, монтажный и динамичный характер объективированного повествования, свободное обращение автора с художественным временем и пространством текста и особая роль настоящего исторического в создании «иллюзии сиюминутности» в художественном произведении – вот важные составляющие кинематографичности прозы. В качестве примера творчество Людмилы Улицкой было выбрано не случайно. Ее произведения привлекательны не только для читателей, но и режиссеров. По ее книгам снимают фильмы. Ее язык прост и лаконичен, а самое главное – он кинематографичен.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асеева, О. А. Кинематографический фанатизм современных отечественных авторов / О. А. Асеева // Русский литературный язык в контексте современности : материалы II Всероссийской научно-методической конференции с международным участием (Ульяновск, 19–21 октября 2011 года) / под ред. В. Н. Артамонова. – Ульяновск : Ул ГТУ, 2012. – С. 109–114.
2. Владимирова, М. М. Всемирная литература и режиссерские уроки С. М. Эйзенштейна : учебное пособие / М. М. Владимирова. – М. : Моск. гос. ин-т культуры, 1990. – 101 с.
3. Клер, Р. Размышления о киноискусстве / Р. Клер. – М. : Искусство, 1988. – 230 с.
4. Мартынова, И. А. Киновек русского текста: парадокс русской кинематографичности / И. А. Мартынова. – М. : САГА, 2001. – 224 с.
5. Можаяева, Т. Г. Кинематографичность как одна из доминант идиостилювого развития современной художественной прозы / Т. Г. Можаяева // Междунар. науч.-практ. конф. «Проблемы прикладной лингвистики» : сб. статей. – Пенза, 2005. – С. 172–174.
6. Руднев, В. П. Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 1997. – 384 с.
7. Скокова, Т. А. Проза Людмилы Улицкой в контексте русского постмодернизма : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Т. А. Скокова. – М., 2010. – 18 с.
8. Тарасов, А. «Стена Леонардо» в творчестве А. Тарковского / А. Тарасов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.tarkovskiy.su/texty/analitika/Tarasov.html>.
9. Цивьян, Ю. Г. Кинематограф как термин литературоведения / Ю. Г. Цивьян. – Таллин : Б. и., 1982. – 206 с.