

*А.М. Высочанская*

### **Притча как один из источников театрализации киноязыка (на примере фильмов М. Захарова и Г. Горина)**

*Аннотация:* Цель данной статьи – показать на примере фильмов Г. Горина и М. Захарова, как использование притчи в сценарии способствует театрализации киноязыка и каков интермедиаальный потенциал жанра притчи. На первый взгляд, устойчивая, с трудом поддающаяся синтезу, форма притчи обнаруживает тяготение к драматургии и театру, насыщает их новыми смыслами, способствуя реализации их потенциалов как на уровне диалогов и характеров, так и на уровне постановки.

*Ключевые слова:* притча, интермедиаальность, иносказательный характер, абстрактность персонажей, бытовой сюжет, зашифрованная мудрость, авторитет

*Abstract:* The aim of this article is to demonstrate (on the examples of G. Gorin and M. Zaharov's films) how the using of parabola in the script contributes the theatricality of cinematic language and what the intermedial potential of this genre is. At first sight a parabola has the stable and heavily adapted for the synthesis form, however it appears to have the inclination for drama and theatre, providing them with new meanings and letting implement these meanings on the level of dialogs, characters and staging.

*Key words:* parabola, intermedial, allegoric nature, abstractness of the characters, everyday plot, encoded wisdom, authority

Жанр притчи корнями уходит в древность, синкретично присутствуя еще в устных фольклорных формах, как то: былины, предания, сказки, песни и т. д. На русскую, как и на всю европейскую культуру, имели огромное влияние библейские притчевые сюжеты Ветхого и Нового Заветов. Однако в советский период, когда любые отсылки к церковным и религиозным текстам были фактически невозможны, а цензура настолько строга, что писателям, художникам и режиссерам приходилось представлять свои творения в заву-

алированном виде, искусство выработало новую систему иносказаний, прибегнув к полузабытому притчевому жанру. Любое слово, любое движение актера, ракурс камеры, деталь могли служить опознавательными знаками для зрителя и читателя. В результате в рамках литературных произведений или фильмов с подчас бытовым конфликтом проявлялся конфликт надбытовой, вечный. Приблизительно по такой же схеме строятся все притчевые тексты. Рассмотрим их структуру на примере известной библейской притчи о блудном сыне, которая начинается так: *«У одного человека было два сына»*. Младший, растратив все наследство, претерпевает лишения и муки совести и только тогда решает возвратиться к отцу, чтобы наняться к нему в работники и спастись от голодной смерти. В его скитаниях чувствуется литературный драматизм, способный повлиять на читателя (слушателя) и вызвать либо осуждение, либо сострадание. По возвращении младший сын обретает прощение отца, который в его честь устраивает пир. Старший же сын возмущен тем, что отец так радушно принимает скитальца, на что тот отвечает: *«Ты всегда со мною, и все мое – твое. А о том надобно было и тебе радоваться и веселиться, что брат твой был мертв и ожил; пропадал и нашелся»*. Финальное обращение не лишено риторичности и, таким образом, выполняет ту же функцию, что и мораль в басне или сказке. Притча о блудном сыне включена в ряд притч, рассказанных Иисусом. Вне библейского контекста данную историю можно было бы трактовать по-разному, чему способствуют изначальная условность и анонимность героев и некоторое риторическое «заигрывание» с читателем (с одной стороны, герои обращаются друг к другу; с другой стороны, их слова направлены на поучение того, кто читает или слушает). Анализируя эту притчу на бытовом уровне, мы выделяем двух основных персонажей: доброго отца и раскаивающегося блудного сына. Линия их взаимоотношений является основой истории. Также есть второстепенный персонаж – старший сын, недовольный положением вещей. Он завидует брату и упрекает отца в том, что тот никогда не давал ему козленка, чтобы повеселиться с друзьями, хотя старший сын все время был при отце, уважал его и никогда ему не перечил. Фраза, брошенная обидевшимся старшим сыном, не только насыщает конфликт притчи, но еще и дополняет образ отца, который, возможно, иногда допускал несправедливость по отношению к нему, и старший сын эту обиду помнит. Персонажи правдоподобны, бытовой конфликт между ними создает эффект реалистичности. Но, учитывая то, что притча включена в ряд историй, рассказанных Иисусом, они не могут быть ничем другим, как символами всепрощающего Бога, кающегося грешника и праведника, который должен радоваться вместе с Господом обращению новых верующих. Таким образом, для понимания притчи необходимо знать контекст, в котором она рассказана.

Итак, рассматривая структуру притчи, мы выделяем следующие черты:

1. иносказательный характер;
2. абстрактность персонажей;

3. отсутствие деталей и минимизация художественных описаний;
4. бытовой сюжет;
5. зашифрованная мудрость;
6. иногда – наличие авторитета, который формулирует истину.

До сих пор такого самостоятельного киножанра, как притча, не существует: она всегда смешана либо с фантастикой, либо с мелодрамой, либо со сказкой. Это обусловлено довольно жесткой структурой, высоким уровнем условности языка и концентрированным содержанием произведений данного типа, а кино, как правило, требует жанрового синтезирования, если в нем присутствует более одной идеи. Притча в силу своей условности легче адаптируется к театральной постановке, поэтому в кино ее присутствие воспринимается именно как проникновение литературы и театра в кинонарратив. При анализе экранизаций пьес-притч важно выявить, какие дополнительные смыслы приобретают они в результате кинопостановки. Здесь следует оговорить ряд проблем, связанных с интермедальностью.

Во-первых, кино, как искусство изначально натуралистическое, с трудом воспроизводит абстрактность тех или иных композиционных элементов (исключение составляет анимация). Если мы собираемся экранировать притчу о блудном сыне, не предупреждая заведомо зрителя, что следует быть готовым найти «второе дно», она будет воспринята только на бытовом уровне.

Во-вторых, в притче наибольшее внимание уделяется диалогам или – чаще – монологам. В таком случае действие минимизировано, в то время как кино, как правило, требует постоянного действия в кадре. Предложение какого-то сюжетного развития подразумевает и развитие идеи, но подобные вещи для данного жанра нехарактерны.

С другой стороны, в притче практически отсутствует авторский голос, а все описания, представляющие наибольшую трудность для экранизации, сведены к минимуму. К тому же обилие диалогов делает данный жанр легко приспособляемым к постановке. И хотя театр с присущей ему природой условного пространства больше подходит для этого, но и кино, обладающее особыми техническими приемами, способно дать новую жизнь притче. Можно сказать, что литературу и кино сближают приемы «смены плана», такие, как, например, деталь, портрет или панорама. Также в кино органично используются монтажные приемы, и если в театре надо как-то дать понять зрителю, что герой перемещается во времени или в пространстве, используя для этой цели музыку, смену декораций, антракт и т. д., то в кино достаточно пустить строчку с указанием места и времени действия.

Итак, перед нами встает вопрос: каков интермедальный потенциал жанра притчи? Притча способна благодаря своему **иносказательному характеру** переходить в область драматургии, однако иногда она плохо сочетается с психологизмом, – тем более интересно, как она обживает пространство кино, как достигается баланс правдоподобности и абстрактности. Мы пытаемся ответить на эти вопросы, рассмотрев ряд киноповестей и пьес Г. Го-

рина, а именно: «Тот самый Мюнхгаузен» (1979), «Дом, который построил Свифт» (1983), «Формула любви» (1984) и «Убить дракона» (1988).

В отличие от отчетливо положительных или отрицательных героев пьес Шварца, чьим литературным преемником и оппонентом считается Горин, **герои** вышеуказанных произведений своим поведением **демонстрируют всю относительность добра и зла**, что является более закономерным по отношению к кинодраматургии, требующей от персонажей правдоподобия и психологической тонкости. Идею Шварца о том, что зло умеет хорошо маскироваться, Горин развивает и дополняет, показывая через поведение Ланцелота в финале, что и добро в соприкосновении с властью может легко обратиться во зло. Это можно наблюдать при сравнении пьесы «Дракон» и его адаптированной к экрану версии режиссера Марка Захарова:

«Дракон»	«Убить дракона»
Первое появление <b>Ланцелота</b> в пустом доме, его самохарактеристика: «хорошо, что я честный человек», «я не только легок, как пушинка, а еще и упрям, как осел»; он – рыцарь, спасающий тех, о ком говорится в книге жалоб в Черной пещере	<b>Ланцелот</b> сразу сталкивается с Драконом, он «завидует рабам, потому что у них нет выбора»; «рыцари ничего не могут делать потихонечку»
<b>Эльза</b> хоть и смирилась с судьбой, но спорит с Генрихом, утверждая, что Ланцелот убьет Дракона	<b>Эльза</b> говорит мало, с большой осторожностью, всегда сглаживает любые конфликты, старается поступать так, как ей приказывают
Большое внимание уделяется голосам второстепенных персонажей, каждый из них характеризует себя и дает оценку происходящему	Второстепенные персонажи из страха признают власть Дракона, но говорят об этом одинаково, отсюда – обезличенность
<b>Ланцелот</b> в финале, несмотря на свое разочарование, остается с людьми	<b>Ланцелот</b> занимает место Дракона, но, теряя любовь Эльзы, вспоминает, кто он на самом деле, и продолжает бороться с выжившим чудовищем

Столь же сложными и неоднозначными являются герои трех других рассматриваемых нами фильмов, чьи характеры проявляются в любовном треугольнике, завязывающемся вокруг неординарной личности:

«Тот самый Мюнхгаузен»: Мюнхгаузен, Якобина, Марта;

«Дом, который построил Свифт»: Свифт, Эстер, Ванесса;

«Формула любви»: Калиостро, Лоренца, Мария (к ним относится и Алексей).

При этом любовные конфликты по большей части придуманы самими героями. Между Мюнхгаузеном и Якобиной нет ничего общего, у каждого из них своя жизнь до того момента, как жители города решают превратить Мюнхгаузена в легенду и «назначить» вдову самым близким ему человеком. Она подчиняется всеобщей воле, хотя сама не любит барона. Свифт, не произносящий ни слова, все время стоит между двумя любящими его женщинами, которые спорят из-за него, но при этом равны для него. Калиостро, напротив, не любит ни Лоренцу, готовую пойти ради него на все, ни Марию, над которой он просто ставит эксперимент. Можно заметить углубление психологизма в схематичной системе взаимоотношений героев пьес-притч, свидетельствующих о влиянии кинодраматургических законов на устойчивую структуру притчи. Центральные персонажи пьес Горина – мистики, авантюристы и мечтатели, их объединяют проблемы с властью и современниками и широкая легендарная слава. У Шварца, ориентированного на театральную традицию, казалось бы, можно наблюдать таких же героев, но они намного более абстрактны, чем у Горина. Ориентация кинодраматурга на построение парадоксов делает границы между протагонистами и антагонистами весьма нечеткими. Калиостро, противостоя Алексею, не является злодеем, он больше напоминает романтического бунтаря, чей главный соперник – Бог. Мюнхгаузен – протагонист, противостоящий обществу (антагонист, таким образом, абстрактен и собирателен). В «Доме, который построил Свифт» антагонист отсутствует вовсе (хотя общество также противостоит Свифту в закадровой ретроспективе). «Дамы в беде» становятся более самостоятельными в решении своей судьбы, помощники протагониста обретают свой голос и свою линию поведения (предательство бургомистром Мюнхгаузена). Типизировать героев пьес Горина становится намного труднее. Усложнение происходит и на уровне «подачи» мудрости, которая реализуется не просто через театральную декламативную речь главных героев, как это было в пьесах Шварца, а органично, в речах и центральных персонажей, и второстепенных. Возможно, это также связано с кинодраматургическим законом правдоподобия, распространяющимся на всех действующих на экране лиц. Вместе с тем основная идея, как и в притче, в фильмах Горина и Захарова высказывается в финале: Мюнхгаузен призывает людей улыбаться (так как смех уничтожает рутину); Ланцелот показывает, что дракон сидит в голове у каждого; Калиостро признает свое поражение; Свифт начинает говорить. Но дело в том, что это не единственная **истина**, которая предлагается зрителю: в рассматриваемых нами фильмах их много, причем как зашифрованных, так и открытых. И это также связано с требованием насыщенности сцен смыслом и действия в кино. Как видим, **абстрактность характеров**, свойственных притче, в кино реализуется лишь отчасти, маскируясь под психологически выверенные мотивировки поведения героев.

Интересной является реализация **бытового сюжета** в притчевых фильмах Горина и Захарова. В отличие от классических необычных личностей в драматургии, в фильмах эти личности сверхнеобычны, их волнуют не во-

просы отношений с другими людьми, а вопросы отношений с Богом, природой, истиной, справедливостью. Оттого у них не получается «жить нормально». Они произносят монологи и фразы, которые можно расценивать как притчевые истины. С другой стороны, все эти герои испытывают простые человеческие чувства, они не являются, как шварцевский Ланцелот, статичными образами-символами. И Мюнхгаузен, и Калиостро, и даже Свифт (не говоря уже о докторе Симпсоне) испытывают в какой-то момент и возбуждение, и разочарование, и даже злость, что доказывает зрителю их многосторонность и «живость». Одновременно с этим зритель заранее имеет представление о притчевых персонажах и понимает, что это за герой и как он должен себя вести (отсюда статичность, неизменность характеров главных героев и минимальное количество их описаний в ремарках, т. е. **отсутствие детализации**). В случае с изменением характеров, как это было с Ланцелотом из киноповести «Убить Дракона», перестановка сил также предсказуема: показывая, что даже самый добрый человек может стать Драконом, Горин обращается к еще одной легенде, не западной, а восточной (бирманская сказка о Драконе, где мальчик едва не занимает после победы над чудовищем его место). Устранение деталей позволяет автору пьесы-притчи переосмыслить образ, однако он переосмысляет его в рамках определенной психологической модели, заданной образу изначально. Иносказательность действия, в свою очередь, дает возможность драматургам «открыть второе дно» в образах-символах, но в любом случае все поведение персонажей сводится к доказательству определенной истины, как это бывает в притче, а не к ее опровержению.

Если говорить о социальной проблематике советских пьес-притч, то со временем она видоизменялась, и это также связано с эволюцией типа главного героя. Если изначально это человек низкого или среднего социального статуса (у Шварца: свинопас, ученый, странник), то затем (в пьесах 1970-х гг.) на первый план выдвигается человек мыслящий и мечтающий, способный обличить абсурдность мира в иносказательной форме. Именно вкупе с сатирическим началом притча возрождается в советском кино, так как социально-философская тематика пьес-притч включает в себя и тему любви (почти во всех вышеуказанных пьесах есть любовная линия), и тему одиночества (в основном она связана с главными героями) и пр. При этом в центре внимания человек, и это ключевой момент: притча ассимилируется драматургией и подчиняется ее психологическим законам. Но, в отличие от драматургии, в которой психологические законы соблюдаются полностью, пьесы-притчи имеют свои особенности, приобретенные в результате синтеза. Во-первых, в них **нет деталей**, характеризующих персонажей. Во-вторых, **герои не обязательно должны отличаться манерой речи**. Можно предположить, что «полнокровность» персонажи пьес-притч обретают постольку, поскольку в драматургию внедряется сатирическое начало. Авторы создают иллюзию точности, злободневности, конкретности, но на самом деле это маски, за которыми стоят идеи и символы. Вместе с тем здесь нет претензии на реалистичность (как



в реалистических пьесах): абстрактность действия не скрывается, но хорошо вуалируется, чтобы зрители могли воспринять сложные философские идеи, сочувствуя героям.

Схожесть интонаций, с которыми произносят свои речи такие персонажи, как Свифт, Ланцелот и Калиостро, бросается в глаза. В их монологах много риторических восклицаний, часто носящих афористический характер, порой они имеют и оттенок лиричности. Речь антагонистов (Дракона) также афористична и парадоксальна. Такое явное различие между языком, на котором говорят главные, символические персонажи и второстепенные, вызвано смешением жанра драмы и притчи. Если драматургия требует максимального раскрытия психологического характера и состояния персонажа, то притча, наоборот, стремится к универсализации и обезличиванию. Стирая индивидуальные черты, драматург обращается не столько к нашим чувствам, сколько к интеллекту. Зритель должен понимать, какие из образов являются символами, а какие лишь персонажами, реагирующими и комментирующими их действия. Так, второстепенные персонажи, которые призваны «создавать фон» в пьесах, отличаются яркими речевыми характеристиками, как то: риторизм и развернутые монологи (Рамкопф и Бургомистр), рефрены (Бургомистр говорит о своем безумии, Эстер и Ванесса постоянно говорят о занятости Джонатана Свифта) и т. д. В драматургии жанр притчи приобретает очень важную черту: **показывается реакция людей на предлагаемые авторитетами идеи**. Так, если привести в качестве примера киноповесть Горина «Дом, который построил Свифт», где в дом писателя приходят гости из будущего, можно наблюдать прямую пародию на то, как другие трактуют деятельность и поступки легендарного человека. Подобная сцена есть и в фильме «Тот самый Мюнхгаузен», когда Рамкопф устраивает экскурсию по дому барона. Таким образом, действия главных героев – интеллектуально влияют на зрителя, а второстепенных персонажей – эмоционально.

В заключение хотелось бы сказать, что притча – один из самых консервативных жанров, но при этом довольно легко поддающийся синтезу в кино, открывая новые возможности реализации как смысловых аспектов (эзопов язык, система персонажей, смысловые нагрузки монологов и диалогов), так и постановочных (абстрактность декораций, театрализованная актерская игра). Зритель практически сразу различает героев, чьи характеры и истории можно назвать притчевыми, и персонажей, добавленных драматургом или сценаристом ради соблюдения психологических законов в пьесе. Однако это не воспринимается как нечто чуждое кинонарративу, напротив, как нечто органичное, так как рассмотренные нами фильмы, строго говоря, ближе к театру, чем к «чистому кино» (и по актерской игре, и по декорациям и пр.). Но, пожалуй, именно эта условность, поддерживаемая создателями кинолента не только на уровне постановочном, но и на текстологическом, придает тот самый незабываемый шарм, за который зритель так любит фильмы Захарова и Горина.

*Сведения об авторе:*  
Анастасия Михайловна Высочанская,  
студентка 5-го курса  
филологический факультет  
МГУ имени М.В. Ломоносова

Anastasia M. Vysochanskaya  
5<sup>th</sup> year student  
Philological Faculty  
Lomonosov Moscow State University  
stasyaeto@yandex.ru