

*В.Г. Моисеева (Москва, Россия)*

### **К вопросу о кинематографичности художественного текста (на материале повести В. Некрасова «В окопах Сталинграда»)**

*Аннотация:* В статье анализируется понятие кинематографичности художественного текста. Рассматриваются способы трансформации словесного образа в визуальный с сохранением характерного для литературного произведения видения действительности. Сопоставление повести В.П. Некрасова «В окопах Сталинграда» и ее экранизация (фильм «Солдаты» 1956 года) позволяет проследить процесс трансформации словесного образа в визуальный.

*Ключевые слова:* кинематографичность, словесный образ, визуальный образ, киноязык, экранизация, В.П. Некрасов, Великая Отечественная война

---

*V.G. Moiseeva (Moscow, Russia)*

### **To the Question of Cinema Potentials of Literary Text (based on V. Nekrasov's Story "In the Trenches of Stalingrad")**

*Abstract:* The article analysis the concept 'cinematographic' in literary text. The ways of transforming a verbal image into a visual one preserving the vision of reality characteristic of a literary work are studied. A comparison of V.P. Nekrasov's story "In the Trenches of Stalingrad" and its film adaptation (the 1956 film "Soldiers") allows to trace the process of transforming a verbal image into a visual one.

*Key words:* cinematographic, verbal image, visual image, cinematic language, film adaptation, V.P. Nekrasov, Great Patriotic War

Термин «кинематографичность», достаточно широко используемый по отношению к художественному тексту, тем не менее до сих пор остается дискуссионным, и разные исследователи придают ему различное значение. Говоря о кинематографичности, например, прозы Пушкина или Толстого, очевидно, имеют в виду не влияние кинематографа на писателей, а некие общие для литературы и кино принципы художественного видения и приемы организации художественной структуры. В исследованиях такого рода «кинематографичность», на наш взгляд, не является термином в строгом смысле слова, это скорее метафора, в основе которой сходство форм репрезентации реальности в словесном искусстве с хорошо известными человеку эпохи кино техническими приемами киноискусства. Когда речь идет о художественных произведениях XX–XXI вв., авторы работ под «кинематографич-

ностью» понимают либо некую совокупность качеств киноискусства и литературы, дающих представление о современном культурном пространстве, объединяющем разные виды искусств<sup>1</sup>; либо, как И.А. Мартьянова, имеют в виду характеристику самого текста «с преимущественно монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения»<sup>2</sup>.

Как видим, в качестве основного признака кинематографичности художественного стиля рассматривается монтажная техника композиции. Спорность такого утверждения очевидна. В качестве аргумента *contra* приведем название одной из статей В. Шкловского, составивших книгу «Энергия заблуждения», – «В жизни все монтажно, только надо найти, по какому принципу», т.е. монтажность есть атрибут самой жизни, вместе с тем, как пишет Шкловский, осознанию этого мы обязаны технике кино: «Мир монтажен. Это мы открыли, когда начали склеивать киноплёнку. Это открыли люди, пришедшие со стороны, – врачи, скульптуры, художники, актеры; они увидели, что разные чувства можно выразить одинаковыми, но по-разному смонтированными кусками <...>. Мир существует монтажно, искусство бессюжетное тоже монтажно. И без монтажа, без противопоставления нельзя написать вещь, по крайней мере хорошо написать»<sup>3</sup>. Возвращаясь к работе Мартьяновой, отметим, что и сама исследовательница понимает: предложенное ею определение не может служить основанием для вывода о влиянии кино на литературу, поэтому говорит о том, что кинематографичность «обусловлена не только возможным влиянием кинематографа, но самой потребностью автора динамизировать изображение наблюдаемого, оstrarить его фрагменты в монтажном сопряжении. Она мотивирована его стремлением руководить читательским восприятием, создавая неожиданные перебросы в пространстве, сжимая или растягивая время текста, варьируя ракурсы и планы изображения»<sup>4</sup>. Это уточнение Мартьяновой, по сути, возвращает нас к понятию кинематографичности в его первом и втором значениях.

Примером того, как используется понятие «кинематографичность» для характеристики художественного стиля писателя, может служить работа А.Н. Мансуровой, посвященная прозе Ю. Бондарева. Исследовательница утверждает, что «зримые синтетические бондаревские картины несут в себе «мысль чувствующую», вызывают «почти физическое» ощущение описываемой объективной реальности, и это говорит о большом таланте писателя и его «кинематографическом» видении мира»<sup>5</sup>. Нельзя не согласиться с тем, что Бондареву удается добиться эффекта почти физически ощутимого соприкосновения с изображаемой реальностью, однако спорным представляется вывод на основании этого о кинематографичности (даже если этот термин взят в кавычки), его прозы. «С белесого неба стремительно падала на переправу тяжелая тень, оскаливаясь пулеметными вспышками»; «Брезент взметнулся над краем воронки, и сюда, к костру, горячо дохнув, ворвалась ночь»;

<sup>1</sup> См., например: *Можгаева Т.Г.* Кинематографичность как одна из доминант идиостилевого развития современной художественной прозы // Проблемы прикладной лингвистики: междунар. науч.-практ. конф., 27–28 дек. 2005 г.: Сб. ст. Пенза, 2005. С. 172–174.

<sup>2</sup> *Мартьянова И.А.* Кинематографичность литературного текста (на материале современной русской прозы прозы) // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2017. № 1. С. 138.

<sup>3</sup> *Шкловский В.Б.* Энергия заблуждения. Книга о сюжете. М., 1981. С. 151.

<sup>4</sup> *Мартьянова И.А.* Кинематографичность литературного текста (на материале современной русской прозы прозы). С. 138.

<sup>5</sup> *Мансурова А.М.* Проза Ю. Бондарева. Творческая эволюция: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1979. С. 159.

«Тусклыми монетами заблестели в темной колее облитые росой опавшие листья»; «Лихорадочно красными мотыльками забились вспышки на том берегу»<sup>1</sup> – ряд примеров можно было бы продолжить, но уже приведенных достаточно, чтобы понять: для Бондарева характерно стремление к воссозданию не визуально, а эмоционально четкой картины действительности (в данном случае увиденной глазами профессионального художника, на что указывает литературность построения фразы, выбор метафор и сравнений). Как передать эту эмоциональную окрашенность словесного образа в образе визуальном? С одной стороны, эта экспрессивность – подсказка для режиссера, с другой – вопрос в том, какие механизмы для передачи этой экспрессии будут найдены. Здесь невозможно простое перенесение словесного образа на экран. Подтверждение этому мы найдем в экранизации повести «Батальоны просят огня» 1985 г., где общая картина войны, построенная на конкретных деталях (играющих значительную роль и в произведении), «изъятых» из контекста авторского экспрессивно-эмоционального слова, не складывается в тот трагический образ войны, который мы видим в повести.

Другое понимание кинематографичности, – возможно, не менее спорное, чем те, о которых речь шла выше, – это определение тех элементов в структуре художественного текста, которые могут быть основанием для трансформации словесного образа в визуальный, «перевода» с языка литературы на язык кино. Анре Базен писал о проблеме экранизации литературного произведения: «У романа есть, разумеется, свои собственные средства; он оперирует языком, а не изображением, его интимное воздействие на изолированного читателя отличается от влияния фильма на массы зрителей, сидящих в темных залах. Но именно различия эстетических структур делают поиск эквивалентов задачей особенно деликатной, требуют еще большей изобретательности и богатства фантазии от кинематографиста, действительно претендующего на достижение сходства. Можно утверждать, что с точки зрения языка и стилистики кинематографическое произведение находится в прямой зависимости от своей верности оригиналу. По тем же причинам, по которым дословный перевод никуда не годится, а перевод слишком вольный заслуживает, по нашему мнению, осуждения, мы считаем, что хорошая экранизация должна суметь воспроизвести суть и буквы и духа первоисточника»<sup>2</sup>. Насколько возможно создание такого рода «перевода», сохраняющего в экранизации «суть и буквы и духа» первоисточника, зависит, на наш взгляд, от того, насколько переводимы на киноязык художественные элементы, их определяющие.

Именно в последнем значении мы будем использовать термин «кинематографичность» при анализе повести В. Некрасова «В окопах Сталинграда». Экранизация повести вышла в прокат в 1956 г. под названием «Солдаты» (см. ил. 1<sup>3</sup>). Почему уже перед выходом на экран было изменено название, можно лишь предполагать. В титрах было указано, что фильм создан по мотивам повести Некрасова. Исследователь истории экранизации Е.В. Волков высказывает предположение, что это было обусловлено значительными расхождениями с повестью, многие из которых связаны с требованиями, предъявленными худсоветом Ленфильма и военными экспертами. Можно согласиться с выводом Волкова: «<...> повесть гораздо откровеннее с точки зрения правды о войне, чем фильм <...>. Фильм оказался более идеологически вы-

<sup>1</sup> Бондарев Ю. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1: Батальоны просят огня; Юность командиров: Повести. М., 1984. С. 42, 45, 73, 85.

<sup>2</sup> Базен А. Что такое кино? Сб. ст. М., 1972. С. 137.

<sup>3</sup> Фотография буклета взята с сайта, посвященного творчеству В.П. Некрасова: <https://nekrassov-viktor.com/video/cinema/>



Ил. 1. Буклет

держанным, нежели повесть»<sup>1</sup>. Однако, на наш взгляд, сохранить «суть и буквы и духа» повести создателям фильма удалось, подтверждением чему служит тот факт, что критика в адрес фильма во многом повторяла те претензии в «узости» взгляда на события Великой Отечественной войны, которые звучали и в отношении повести<sup>2</sup>.

Важную роль, конечно, в судьбе фильма сыграло то, что сценаристом выступал сам Некрасов, а также то взаимопонимание,

которое возникло у него с режиссером Александром Гавриловичем Ивановым. Как вспоминал писатель, «на худсовете, – я очень волновался, – встал высокий, седой человек и сказал: – “Думаю, что мы с автором сценария о многом будем спорить, в чем-то не соглашаться, в чем-то пытаться друг друга переубедить, но...” – и тут произошло то, что нас сблизило навсегда – он сказал: “но как бы мы ни спорили, как бы ни ссорились, последнее слово будет за ним – он автор...” Это сказал человек, который проработал в кино миллион лет, а я был в этом деле неоперившимся новичком... И мы начали работать»<sup>3</sup>.

Что в поэтике повести Некрасова определяет пути, способы трансформации словесного образа действительности в кинематографический?

Некрасов выбирает форму повествования, позволяющую представить изображаемое в двух временных парадигмах – длящегося настоящего и завершенного прошлого. Читатель точно знает, когда происходили описанные в повести события: сентябрь 1942 – январь 1943 года. Однако первая же фраза – «Приказ об отступлении приходит всегда неожиданно» – переносит читателя внутрь события. Используемый здесь *Praesens historicum* (настоящее историческое) «погружает» читателя в хронотоп представляемых событий, что является константой драматического действия, в том числе в его экранной форме. Вместе с тем выбранная форма повествования – от 1-го лица – четко обозначает границы действия; это как съемка одной камерой с ракурса, определяемого местоположением героя – условно говоря «оператора». Такая форма повествования, во-первых, затрудняет создание масштабной картины действия, а во-вторых, при ней характер героя определяет тональность повествования. Как ее сохранить и вместе с тем расширить визуальное пространство действия? По словам режиссера, они, совместно с Некрасовым на последнем этапе работая над сценарием, нашли следующий выход: в качестве связующего звена текста сценария использовали «голос за кадром» как внутренний монолог героя<sup>4</sup>, что и позволило сохранить на экране лирическую тональность повествования. Отметим, что соединение разных временных парадигм и расширение временного горизонта действия образно представлено в финале фильма.

<sup>1</sup> Волков Е.В. Образы Сталинградской битвы в советском художественном кино // Новый исторический вестник. 2015. №44. С. 141.

<sup>2</sup> Подробнее о прокатной судьбе фильма см. статью Е.В. Волкова «Солдаты». Как пробивался на экраны фильм по мотивам лучшей повести о Великой Отечественной войне // Родина. 2015. №8. С. 130–133.

<sup>3</sup> Некрасов В.П. Александр Гаврилович Иванов. Некролог для радио. 10 октября 1984 г.: <https://nekrassov-viktor.com/Books/Nekrasov-Alexander-Gavrilovich-Ivanov/>

<sup>4</sup> Иванов А.Г. Полвека в кино. Л., 1973. С. 40.

После освобождения Сталинграда (это совпадает с временем окончания действия повести) главный герой фотографирует своих друзей-однополчан, а потом мы видим эту фотографию на стене (см. ил. 2), и визуальный ряд сопровождает внутренний монолог героя – размышление о том, как и чем живут те, с кем его свела война, сейчас, когда им уже за тридцать. Сцена фотографирования, лица на фотографии передают настроение, которым отмечен и финал повести, – радость победы, а фотография становится символом памяти, обозначает тему, являющуюся сквозной для всего творчества Некрасова. Поэтому, несмотря на отступления от текста повести, финал фильма звучит совсем по-некрасовски.



Ил. 2. Финал: Фото на стене

Фильм снимался в черно-белом цвете, так как «киноповествование о войне и трагедии народа, по замыслу кинематографистов, не стоило показывать в цвете»<sup>1</sup>. Трудно сказать, насколько выбор монохромного изображения был определен именно художественными соображениями: создание цветного кино было тогда процессом дорогим и трудоемким, – но безусловно то, что монохромный визуальный ряд соответствует той установке на документалистичность повествования, которая является доминантой художественного стиля прозы Некрасова, и в контексте современной фильмографии, когда обращение к черно-белому кино используется именно как художественный прием, так и воспринимается.

С документальной литературой стиль повести Некрасова сближает также особое внимание к деталям. Об этой смысловой нагруженности детали говорит Керженцев – главный герой повести, выражая здесь, безусловно, авторскую мысль: «Есть детали, которые запоминаются на всю жизнь. И не только запоминаются. Маленькие, как будто незначительные, они въедаются, впитываются как-то в тебя, начинают прорастать, вырастают во что-то большое, значительное, вбирают в себя всю сущность происходящего, становятся как бы символом. Я помню одного убитого бойца. Он лежал на спине, раскинув руки, и к губе его прилип окурок. Маленький, еще дымящийся окурок. И это было страшней всего, что я видел до и после на войне. Страшнее разрушенных городов, распоротых животов, оторванных рук и ног. Раскинутые руки и окурок на губе. Минуту назад была еще жизнь, мысли, желания. Сейчас – смерть»<sup>2</sup>. В приведенном фрагменте важна не только

<sup>1</sup> Волков Е.В. «Солдаты». Как пробивался на экраны фильм по мотивам лучшей повести о Великой Отечественной войне // Родина. 2015. № 8. С.132.

<sup>2</sup> Здесь и далее текст повести В. Некрасов «В окопах Сталинграда» цит. по: <https://nekrassov-viktor.com/Books/Nekrasov-V-okopax-Stalingrada/>

мысль о знаковости детали, но и выбор детали, воплощающей в себе трагедию войны. Этой силе смерти автор противопоставляет силу памяти, поэтому герой повести так внимателен практически к каждому встреченному им на войне человеку. Это обостренное внимание к человеку передано и в экранизации повести и передается с помощью крупных планов персонажей.

С такого крупного плана начинается киноповествование в фильме «Солдаты» (см. ил. 3): лицо пожилой крестьянской женщины, на котором отразились и тревога, и упрек отступающей армии, и боль за происходящее. Ю.М. Лотман писал, что данное крупным планом воспринимаются в кино как метафора<sup>1</sup>. Такую роль играет крупный план эпизодического персонажа в начале фильма, раскрывая перед зрителем драматизм происходящего.



Ил. 3. Крестьянка



Ил. 4. Лейтенант Фарбер (актер Иннокентий Смоктуновский)

Иные функции выполняет крупный план персонажа, наделенного индивидуальными характеристиками (см. ил. 4). Какие детали определяют образ персонажа в повести: «долговязый, сутулый, в короткой по колено шинели, в очках. Его фамилия Фарбер. По-видимому, из интеллигентов “видите ли”, “собственно говоря”, “я

<sup>1</sup> См. об этом: *Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. Таллин: Ээсти Раамат, 1973.

склонен думать»); «усталый, как всегда рассеянно-безразличный. Смотрит в одну точку, поблескивает толстыми стеклами очков. Глаза от бессонницы опухли. Щеки, и без того худые, еще больше ввалились»; «Я ни разу не видел его улыбающимся, я даже не знаю, какие у него зубы»; «Трудно его назвать неаккуратным, он всегда выбрит, и подворотничок у него всегда свежий, но это, по-видимому, привычка или воспитание, внешности же своей он не придает никакого значения. Шинель на два номера меньше, хлястик под лопатками, на ногах обмотки, пилотка с растопыренным верхом, петлиц нет». Эта интеллигентность и равнодушие к внешнему виду, погруженность в себя – все передано в одном кадре, но здесь сыграно актером еще и то, что в повести откроется о персонаже позднее, в ходе развития действия – визуальный образ позволяет в одном крупном плане сосредоточить характеристики, разделенные в однолинейной повествовательной структуре.

Подводя итог, мы можем сказать, что на сегодняшний день ситуация с термином «кинематографичность» в определенной степени напоминает ситуацию с понятием «романтизм» в XIX в., иронически охарактеризованную П.А. Вяземским в письме В.А. Жуковскому (от 23 декабря 1824 г.). Романтизм для него как домовой: многие верят, что он существует, но где его найти и как обозначить – «как наткнуть на него палец?», неизвестно. Что, однако, не отменяет значимости самого понятия, возможности его использования при исследовании проблем взаимодействия литературы и кинематографа, перевода литературного материала на киноязык. И если говорить именно об экранизации художественных произведений, а не о создании кинематографического произведения «по мотивам», то важно изначально выявить те элементы художественной структуры произведения, которые могут быть основанием для трансформации словесного образа в визуальный.

## ЛИТЕРАТУРА

*Базен А.* Что такое кино? Сб. ст. М., 1972. 383 с.

*Васиярова О.А.* Проблема определения термина «кинематографичность» на примере прозы Людмилы Улицкой // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2014. № 1(81). С. 41–47.

*Волков Е.В.* Образы Сталинградской битвы в советском художественном кино // Новый исторический вестник. 2015. № 44. С. 128–151.

*Волков Е.В.* «Солдаты». Как пробивался на экраны фильм по мотивам лучшей повести о Великой Отечественной войне // Родина. 2015. № 8. С. 130–133.

*Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. 135 с.

*Мартьянова И.А.* Кинематографичность литературного текста (на материале современной русской прозы) // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2017. № 1. С. 136–141.

*Сведения об авторе:*

Виктория Георгиевна Моисеева,  
кандидат филол. наук  
ст. научный сотрудник  
филологический факультет  
МГУ имени М.В. Ломоносова

Victoria Moiseeva,  
PhD  
Senior Researcher  
Philological Faculty  
Lomonosov Moscow State University  
moisvik44@gmail.com