УДК 791.636

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПЛАСТИЧЕСКИЕ ДЕТАЛИ В ПЬЕСЕ ЕВГЕНИЯ ШВАРЦА «ДРАКОН» И ВОЗМОЖНОСТИ ИХ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ

Ермилова Н.Б.

ФГБОУ ВПО «Санкт-Петербургский государственный университет кино и телевидения», Санкт-Петербург, e-mail: rektorat@gukit.ru

Кинематограф и литература – два вида искусства, которые тесно соприкасаются друг с другом. Кинодраматург при написании сценария может заимствовать выразительные художественные приемы, свойственные литературному произведению, значительно обогащая сюжет будущего фильма. Одним из таких приемов является использование художественных пластических деталей. Создавая сюжет, сценарист не должен забывать, что художественные детали в литературе играют такую же важную роль, как и характеристики персонажей и обстановка. Однако в этой области существуют определенные ограничения, потому что кинематограф и литература – два вида искусства, связанные между собой, но имеющие свои особенности. Автор статьи рассматривает один из таких случаев – возможность перенесения художественной детали литературного произведения на экран. На конкретном примере использования художественных деталей в пьесе Евгения Шварца «Дракон» автор статьи доказывает, что иногда словесное описание может значительно превосходить возможности визуального воплощения, что делает применение таких деталей в кинематографе нецелесообразным.

Ключевые слова: кинематограф, литература, художественная деталь, экранизация, пьеса, Дракон, Шварц, Захаров

ARTIST PLASTIC FEATURE IN EVGENY SCHWARZ'S PLAY «THE DRAGON» AND POSSIBILITIES OF THEIR CINEMA EMBODIMENT

Ermilova N.B.

St. Petersburg State University of Film and Television, St. Petersburg, e-mail: rektorat@gukit.ru

Cinema and Literature are two parts of art which closely adjoin with each other. Screenwriter when working the script can borrow the expressive art techniques from Literature to Cinema which help him to make the plot of film more interesting and rich. One of this techniques of artistic expression is to use the art of plastic parts. Creating a plot, a screenwriter shouldn't forget that the artistic details in the literature play as important a role as the characteristics of the characters and the conditions. However, there are certain limitations in this part because Cinema and Literature are two parts of art, whish closely connected themselves, but both having characteristics and means of expression. In this article the author considers one of these cases – the possibility of transferring of artist plastic feature of a literary work of art on the screen. A specific example is the use of artistic details in the play by Eugene Schwartz's «The Dragon»,the author proves that sometimes verbal description can greatly exceed the capacity of a visual representation, which makes the use of such parts in the film impractical.

Keywords: cinema, literature, artist plastic feature, screen version, play, Dragon, Schwarz, Zakharov

Известный теоретик кинематографа Бела Балаш называет изображение детали одной из основных особенностей кинематографа в одном ряду с такими понятиями, как крупный план, монтаж, меняющаяся дистанция, меняющийся ракурс. Сохраняя верность общему эмоциональному настроению произведения, деталь, по мнению Балаша, позволяет режиссеру направлять внимание зрителя определенным образом, заставляя «наши глаза следовать от детали к детали, как предписано его монтажом» и поэтому не просто «*показывать* фильм, но одновременно и *интерпретировать*» (курсив автора – Б. Балаш) [1, С. 47]

Кинематограф, новейшее из искусств, оказался способен вобрать в себя и синтезировать лучшие из приемов видения и описания жизни, которые уже создали все существующие до его появления виды искусства, в том числе и литература. Задолго до появления кинематографа художественная деталь появилась в других видах искусства – живописи, скульптуре и, конечно, литературе.

В статье «Литература и кино» видный советский режиссер Михаил Ромм, рассказывая об основных особенностях кинематографа – монтажности и пластической выразительности, отмечает, что они «в большой мере свойственны и высоким литературным образцам, а следовательно, мастерство кинодраматурга опирается не только на специфические требования кинематографа, но и на литературные традиции» [2, С. 52].

В доказательство тому Ромм приводит различные примеры кинематографического видения писателей, никогда не знавших кинематографа или не имевших к нему прямого отношения. Эти произведения – «Пиковая дама» Пушкина, «Воскресение», «Анна Каренина», «Война и мир» Льва Толстого, «Госпожа Бовари» Флобера. В своем анализе классик кинодраматургии в основном останавливается на монтажном мышлении писателей, создающих зримую картину

драматического действия с помощью продуманной смены крупности планов. В этой же статье Ромм подчеркивает, что кинематограф «более чем какое-либо другое искусство является искусством *выразительной детали* (курсив автора – М. Ромма), которая подчас говорит больше, чем сотни слов. Умелое пользование деталью – одна из основ кинематографического письма» [2, С. 47].

По определению, художественной деталью является «подробность пейзажа, портрета, интерьера или психологической характеристики героя, выделенная писателем среди всех других подробностей с целью подчеркнуть ее особое изобразительное, выразительное или символическое значение» [6]. Многообразие пластических деталей, образов и характеристик в литературных произведениях говорит о том, что при грамотном использовании ими можно значительно обогатить сюжет будущего фильма. Для того, чтобы деталь можно было перенести из литературного произведения на экран, она должна обладать в первую очередь визуальной выразительностью. При этом надо учитывать, что стилистическая выразительность словесного образа не всегда делает его выразительным визуально.

Но всегда ли возможно перенести в фильм яркую, точно найденную автором выразительную деталь литературного произведения при экранизации?

Речь здесь идет не о технических сложностях воссоздания литературного образа на экране, а о нюансах его восприятия человеком, при котором образ, описанный в литературе, существует только в воображении, а посредством кинематографа на экране воссоздается зримо.

Об этих особенностях предупреждал советский киновед и сценарист Семен Фрейлих в книге «Драматургия кино», указывая, что «чрезвычайно важно в творческой практике (в частности, в практике перевода литературного произведения на экран) ощутить, чем и как воздействует зримый, пластический образ, чем его воздействие отличается от литературного» [3, С. 13]. При этом Фрейлих приводит как пример абсолютной невозможности прямого использования на экране литературного образа поэму Маяковского «Облако в штанах». Душевные переживания поэта здесь усилены метафорой, рассчитанной на чисто литературное восприятие. «Пытаться прямо передать ее на экране – бессмысленно. В конкретном изображении она теряет подтекст, становится буквальной и абсурдной» [3, С. 13]. Это не означает, что метафорическая деталь вообще не может присутствовать в кинематографическом произведении, в мультипликации она, напротив, применяется достаточно часто, присутствует и в художественном, и в документальном кино. Но в некоторых случаях художественная деталь, которая в прямом понимании не является метафорой, обладает большой выразительностью и описана с большой степенью конкретности, не может быть перенесена на экран такой, какой она описана в литературном произведении.

Цель данного исследования – выявить особенности перенесения художественных пластических деталей из литературного произведения в кинопроизведения. При анализе работы художественных деталей использованы методы искусствоведения, описательный и сравнительный методы.

Материалом исследования выбрана работа художественных пластических деталей в пьесе Евгения Шварца «Дракон».

К работе над пьесой «Дракон» Евгений Шварц возвращался неоднократно – текст пьесы имеет три варианта, окончательный вид пьеса приобрела к 1944 году. В цикле антифашистских, антивоенных пьес, направленных против тоталитарного строя и деспотизма, начатых «Голым королем» и продолженных «Тенью», «Дракон» является завершающим и самым значимым произведением.

Театральная судьба пьесы складывалась непросто. Единственный открытый показ «Дракона» состоялся 4 августа 1944 года на сцене Ленинградского театра комедии в период его гастролей в Москве по возвращению из Сталинабада (Душанбе) [4, С. 14–16]. Пьеса попала под запрет и не ставилась в Советском Союзе в течение многих лет. В 1962 году Акимов снова осуществил постановку «Дракона» в театре Комедии, а в Москве в этом же году пьесу поставил Марк Захаров в Студенческом театре МГУ, но после нескольких представлений спектакль был запрещен. В 1981 году «Дракона» поставили в московском театре на Юго-Западе Валерий Белякович и Павел Куликов, этот спектакль выдержал три редакции.

Судьба спектакля складывалась сложно, потому что в пьесе Шварца описывалась парадоксальная и опасная для тоталитарного строя ситуация – люди, находившиеся всю жизнь под властью дракона, создали для себя собственные критерии добра и зла, чтобы оправдать свое добровольное рабство. Сразивший дракона рыцарь сталкивается с тем, что ему предстоит гораздо более трудная задача – победить то зло, которое дракон посеял в душах людей. В условиях культа личности Сталина острота и злободневность темы требовала особой формы написания.

В текст пьесы «Дракон» Евгения Шварца, как и в другие произведения этого драматурга, включена тонкая игра художественных деталей.

Тем не менее уже в самом начале пьесы Шварц прямо говорит своим читателям, что дело не в деталях, а в сути вещей. Понятно это становится уже тогда, когда рыцарь Ланцелот, попавший в незнакомый город, над которым властвует дракон, начинает расспрашивает кота о чудовище, поработившем его жителей. Кот подробно описывает его: ростом с церковь, с тремя головами, пятью когтями на каждой из четырех лап, каждый коготь величиной с олений рог и острый, как нож, выдыхает пламя, от которого горят леса [5, С. 145]. И когда все детали внешнего облика Дракона скрупулезно перечислены, перед рыцарем появляется самый обыкновенный человек. Он моложав, крепок, с белобрысым ежиком волос, солдатской выправкой и широко улыбается. Обращение его, несмотря на грубоватость, не лишено некоторого обаяния.

«Человек. Ха-ха! Я – дракон.

Ланцелот. Вы? А мне говорили, что у вас три головы, когти, огромный рост!

Дракон. Я сегодня попросту, без чинов.

Шарлемань. Господин дракон так давно живет среди людей, что иногда сам превращается в человека и заходит к нам в гости по-дружески» [5, С. 151].

Большинство описаний, которые Шварц приводит в этой пьесе, даны не в ремарках, а в диалогах. Читатель и зритель видят город, его жителей, сражение с драконом и даже кушанья на свадебном столе через пояснения, данные героями, и эти пояснения несут особую смысловую нагрузку. Архивариус Шарлемань и его дочь Эльза, описывая Ланцелоту мнимое благоденствие города, рисуют картины, которые только после некоторого раздумья начинают казаться совсем не такими умиротворяющими, как сначала.

Например, то, что Дракон вскипятил воду в озере, и с тех пор русалки стали такими смирными, что никого не топят, а торгуют спасательными поясами. В первый момент эта картина представляется почти идиллической, и только позже читатель задумывается над тем, каким страшным должен быть повелитель города, чтобы изменить даже саму природу сказочных персонажей.

Или упоминание о том, что в честь Эльзы и в знак траура к чаю в городе будут подаваться особые булочки «бедная девушка». Художественная деталь с ироническим подтекстом «особые булочки «бедная девушка» и сам факт угощения этими булочками в знак скорби – символ лицемерия и равнодушия, смысл которого прочитывается только после некоторого раздумья [5, С. 165].

Когда ближе к финалу пьесы бургомистр описывает свадебный стол, приглашая за него гостей, он произносит слова, которые кажутся страшными, только когда по-настоящему вдумываешься в них. Все это – детали готовящегося свадебного пира, на котором невеста несчастна от того, что ее выдают замуж насильно. Среди угощений, которые перечисляет бургомистр, рыба, которая «смеется от радости, когда ее варят, и сама сообщает повару, когда готова. А вот индюшка, начиненная собственными индюшатами. Это так уютно, так семейственно. А вот поросята, которые не только откармливались, но и воспитывались специально для нашего стола. Они умеют служить и подавать лапку, несмотря на то, что они зажарены. Не визжи, мальчик, это совсем не страшно, а потешно» [5, С. 198].

Рыба, которая смеется от радости, что ее варят, индюшка, начиненная собственными детьми, как символ семейственности, жареный поросенок, который служит – все эти детали, стоит только задуматься, оказываются очень страшными символами, точно соответствующими идее пьесы о драконе, которого необходимо еще разглядеть за маской добропорядочности и благонадежности.

Тексты пьес Шварца воспринимаются как настоящие литературные произведения. И в то же время, казалось бы, они должны быть еще ближе к кинематографу, чем рассказ или повесть. Тем более, что удачный опыт воплощения пьес Шварца на экране с максимальным соответствием его тексту существует – это «Золушка» режиссеров Надежды Кошеверовой и Михаила Шапиро (1947 г.), «Сказка о потерянном времени» режиссера Александра Птушко (1964 г.), «Снежная королева» режиссера Геннадия Казанского (1966 г.), «Тень» (1971 г.) режиссера Надежды Кошеверовой, «Обыкновенное чудо» в постановке Эраста Гарина (1964 г.) и одноименный фильм Марка Захарова (1978 г.). Но когда в перестроечное время на экраны вышел фильм режиссера Марка Захарова и сценариста Григория Горина по мотивам пьесы Евгения Шварца «Убить дракона» (1988 г.), фильм показался слишком тяжелым и чрезмерно наполненным сценами жестокости и насилия, особенно в сравнении со стилистически изящной и мудрой пьесой Шварца. Создавалось впечатление, что боль человеческой души, о которой писал Шварц, полностью подменялась в нем демонстрацией физических страданий. Остается открытым вопрос, смогла ли стать шокирующая жестокость

фильма экранным эквивалентом тому, что описано в пьесе. Ответить на него трудно, тем более что по прошествии значительного времени психологическое восприятие зрителя, постоянно видящего на экране кадры катастрофы и сцены насилия, стало совершенно иным. Возможно, сегодня только таким способом и можно было бы его убедить в том, что Дракон – это зло и с ним надо бороться, а с помощью изысканных образов Шварца с такой задачей было бы просто не справиться.

С точки зрения рассматриваемой темы, важно отметить, что практически ни одна из красноречивых деталей, так замечательно подобранных Шварцем в пьесе, в фильм не вошла. Но закономерно возникает и другой вопрос: возможно ли было подобрать выразительным деталям пьесы внешне сходный с ними и достойный по силе воздействия визуальный эквивалент?

Можно предположить, что в очень гротесковой трактовке этого сюжета на экране с помощью компьютерной анимации удастся воссоздать описанные Шварцем детали. Но созданные таким образом детали не смогут воплотить на экране образ чудовищной несовместимости с нормами человеческой морали и нравственности, открыв зрителю всю глубину смысла, который вкладывал в них драматург Евгений Шварц. Очевидно, что для достижения определенного эффекта воздействия описание их должно именно проговариваться в диалогах, поясняться, как оно и происходит в пьесе. Эти яркие художественные детали существуют только в словесном варианте.

Таким образом, на наглядном примере работы художественных деталей в пьесе Евгения Шварца «Дракон» можно сделать вывод о том, что существуют литературные детали, которые нежелательно переносить на экран ввиду того, что словесное описание их значительно превосходит возможности их прямого визуального воплощения и последующего восприятия зрителем.

Список литературы

1. Балаш Б. Становление и сущность нового искусства. – М.: Прогресс, 1968. – 328 с.

2. Ромм М. Литература и кино // Вопросы кинодраматургии. – 1954. – № 1. – С. 43–69.

3. Фрейлих С. Драматургия экрана. – М.: Искусство, 1961. – С. 13–159 с.

4. Шварц Е. Живу беспокойно… – Л.: Советский писатель, 1990. – 751 с.

5. Шварц Е. Обыкновенное чудо. – Л.: Лениздат, 1992. – 414 с.

6. Словарь литературных терминов // «Русские писатели и поэты»: сайт [Электронный ресурс]. – – URL: http://writerstob.narod.ru/termins/x/xud_detail.htm (дата обращения 14.01. 2014 г.).

References

1. Balash B. Stanovlenie i sushhnost' novogo iskusstva. M.: Progress, 1968. 328 p.

2. Romm M. Literatura i kino // Voprosy kinodramaturgii. 1954. no. 1 pp. 43–69.

3. Frejlih S. Dramaturgija jekrana. M.: Iskusstvo, 1961. pp. 13–159.

4. Shvarc E. Zhivu bespokojno…L.: Sovetskij pisatel', 1990. 751 p.

5. Shvarc E. Obyknovennoe chudo. Lenizdat, 1992. 414 p.

6. Slovar literaturnyh terminov // «Russkie pisateli i pojety»: sajt [Jelektronnyj resurs]. URL: http://writerstob.narod.ru/termins/x/xud_detail.htm (data obrashhenija 14.01. 2014).

Рецензенты:

Казин А.Л., д.ф.н., профессор, заведующий кафедрой искусствознания СПбГУКиТ, г. Санкт-Петербург;

Познин В.Ф., доктор искусствоведения, профессор кафедры телережиссуры и тележурналистики СПбГУКиТ, г. Санкт-Петербург.

Работа поступила в редакцию 18.02.2014.