

УДК 82.09-93
ББК 83.801

DOI: 10.31862/1819-463X-2022-2-11-17

РАССКАЗ Ю. НАГИБИНА «ЭХО» В ЗЕРКАЛЕ ПОЭТИЧЕСКОГО КИНЕМАТОГРАФА

О. Н. Челюканова

Аннотация. В статье рассматриваются способы осмысления лирического начала в экранизации рассказа Ю. Нагибина «Эхо». Автор приходит к выводу, что авторам фильма удалось уловить все те смыслы, которые заложены в тексте, и перевести их в кинематографические образы, не исказив писательского замысла. Монтажное соположение предметов окружающей действительности, их ритм и расположение в кадре, рефрен кадров-символов, сопоставление событий и явлений природы, симультанная организация пространства, метафоричность содержания внутрикадрового действия, светотональные переходы изобразительного ряда, симфонизм и полифония – все это образует широкое ассоциативное поле картины, выстраивая глубинные смысловые пласты в подтексте.

Ключевые слова: детская литература, экранизация, художественный синтез, внутрילитературный синтез, лиризация, поэтический кинематограф, индивидуальный стиль, психологизм, симфония.

Для цитирования: Челюканова О. Н. Рассказ Ю. Нагибина «Эхо» в зеркале поэтического кинематографа // Наука и школа. 2022. № 2. С. 11–17. DOI: 10.31862/1819-463X-2022-2-11-17.

YU. NAGIBIN'S STORY "ECHO" IN THE MIRROR OF POETIC CINEMATOGRAPHY

О. N. Chelyukanova

Abstract. In the article the ways of comprehending the lyrical essence in the screen version of Yu. Nagibin's story "Echo" are described. The author comes to the conclusion that film makers managed to understand all the meanings that are hidden in the text and transfer it to the screen version without distorting the writer's idea. The objects of the surrounding world,

© Челюканова О. Н., 2022



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

their rhythm and position in the shot, the repetition of the symbols, the parallel between events and nature, simultaneous organization of the background, metaphoric content of infraframe action, the play of light of the visual line, symphonism and polyphony – all these methods create the field of associations, creating the implied inner meanings.

Keywords: *children literature, screen version, artistic synthesis, intraliterary synthesis, lyricalisation, poetic cinematography, individual style, psychologism, symphony.*

Cite as: Chelyukanova O. N. Yu. Nagibin's story "Echo" in the mirror of poetic cinematography. *Nauka i shkola*. 2022, No. 2, pp. 11–17. DOI: 10.31862/1819-463X-2022-2-11-17.

Обращаясь к миру детства, тем более затрагивая сферу первых романтических чувств, даровитые детские писатели разных эпох прозорливостью своего художественного таланта и тонкостью психологического чутья ощущали потребность юного читателя в такой книге, которая не просто увлекла бы его сюжетом, созвучным личной истории, но и предложила опыт сопереживания, сочувствования. Внедряясь в интимную область жизни подростка, художники слова стремились как можно более психологически тонко, поэтично, лирично и пластично изобразить образ души юного героя на пороге взросления. Жанр лирической прозы оказался наиболее адекватным поставленным задачам. Он оттачивался такими мастерами детской литературы, как А. Гайдар, А. Грин, В. Каверин, Р. Фраерман, Л. Чарская и др. В 1960–1970-е гг. их традиции продолжали развивать С. Георгиевская, В. Драгунский, Ю. Казаков, В. Крапивин, Ю. Коваль, В. Медведев, Ю. Нагибин, Е. Носов, Р. Погодин, Ю. Яковлев и др. [1; 2].

Одним из ведущих способов лиризации текста становится художественный и внутрилитературный синтез [3]. Произведения лириков в прозе живописны, прочитываются музыкально, они драматургичны и поэтичны. Все это делает произведения лирической прозы привлекательным для кинематографистов. Многие из них были переведены на язык кино. Так, в 1964 г. на Литовской киностудии был снят фильм «Девочка и

эхо» – по мотивам рассказа Юрия Нагибина «Эхо» (1960). Режиссер картины – Арунас Жебрюнас.

Жебрюнас – представитель поэтического направления в кинематографе. Его творческая манера созвучна стилю прозы Нагибина. «В прозе тогда был просторен большой рассказ с особого рода психологической и пейзажной зарисовкой, проникнутый, по замечанию В. Сахарова, “изысканным лиризмом, элегичностью и исповедальностью”» [4, с. 21]. История этого жанра была неразрывно связана с именами В. Аксенова, А. Битова, Ю. Казакова. Именно в жанре большого лирического рассказа проявился в те годы талант Ю. Нагибина.

Для прозы Нагибина характерно сочетание мудрой простоты и яркой метафоричности, синкретичности в восприятии мира. Другим достоинством является полифоничность, «многослойность» его произведений, создающая впечатление объемного восприятия мира в его противоречиях. Юрий Маркович – мастер психологического анализа. Характеризуя особенности его психологического мастерства, некоторые исследователи используют термин «диалектика души»: «О чем бы ни писал Ю. Нагибин, всегда он пишет об одном – о том, что в старину простолюдно именовалось жизнью сердца, а позднее было точно названо диалектикой души» [5, с. 124].

К приемам скрытого психологизма Нагибина относят мастерское владение

арсеналом многоаспектного синтеза. Например, Н. Атаров отмечает «детальное мастерство рисовальщика, который передачей жеста, интонации, улыбки, смеха может создать психологически точный образ героя» [6, с. 107]. Этот психологически тонкий рисунок души юной героини рассказа «Эхо» режиссер-художник Жебрюнас визуализировал средствами поэтического кинематографа. А еще для Нагибина важна музыкальность, которая проявляется и в мелодике фразы, и в многоуровневой системе повторов, особом ритмическом рисунке. Сам Нагибин признавался: «В творческом процессе осознаю, ощущаю ритм очень остро и четко. Когда я вижу, что ритм нарушается, то понимаю, что фраза, кусок не получились. Когда я пишу о чем-то мне доподлинно известном, душевно выношенном, своем, я чувствую, как меня несет упругая ритмическая волна. Если этой волны нет – надо начать сначала». И еще: «Каждый настоящий писатель-прозаик, пусть и не гигант, но заслуживающий звания художника, бессознательно наделяет свою прозу ритмом, который соответствует ритму его дыхания, его внутренней жизни» [7, с. 95]. В унисон элегичному нагибинскому «Эху» авторы напятили экранизацию глубокой музыкальной проникновенностью.

Действие фильма разворачивается в условно-романтическом пространстве некоего южного местечка, в самой картине никак не обозначенного. В рассказе Нагибина автор-рассказчик именуется его Синегорией. Синегория – вымышленный топоним. Это место, которого нет на карте, но оно запечатлено на географическом атласе детской литературы: сказочная Синегория Льва Кассиля, страна, в которой торжествуют правда и красота. Аллюзия на эту повесть опосредованно обращает нас к образу А. Гайдара, послужившему прототипом Арсению Гаю – первооткрывателю страны Синегории. В рассказе прослеживаются традиции гайдаровской лирической прозы. Эхо

тоже можно разбить, как хрупкую голубую чашку. Мотивы ветра, бури, борьбы со стихией также отсылают читательскую память к повести Льва Кассиля. Сказочные герои Синегории вступают в борьбу с беспредельной властью ветров, олицетворяющих бездуховность, глупость, чванство, властолюбие, вседозволенность и другие человеческие пороки – все, что так чуждо тонкой и поэтичной душе Вики – главной героини рассказа «Эхо» (в фильме роль Вики сыграла юная актриса Лина Бракните).

С помощью приема ретроспекции читатель оказывается в пространстве воспоминания, опозитизированного памятью детства. Подобный прием – одно из действенных средств лиризации повествования. Средствами поэтического кинематографа это пространство наполняется сказочно-мифологической семантикой, намеченной уже в рассказе. Для прозы 1960–1970-х гг. в целом характерно внимание к фольклорно-мифологическим моделям и мотивам, в чем как бы проявлялась «проекция современного (первого) плана непосредственно на масштаб Вечности, а не какой-либо другой, сходной или контрастной эпохи. Диалог современного с вечным, архетипическим, а чаще – суд над современностью с позиций вечности, построенной из фольклорно-мифологических “блоков”, оказался очень эффективной формой философизации...» [8, с. 338]. Композиция рассказа портретирует сказочную: герой с помощью волшебного помощника становится обладателем чудесного дара, оказывается перед выбором, проходит инициацию, но не выдерживает испытания, нарушает запрет и переходит в стан антигероев.

Сама местность, в которой разворачиваются события, при всей своей территориальной замкнутости, простирается не столько по горизонтали, сколько по вертикали – от морских бездн к горным вершинам. Побережье делит это пространство на верх и низ. Приятель

Вики – Роман проходит путь от восхождения к горнему, обретению дара общения с эхом, что в поэтическом подтексте означает способность к сочувствованию, душевной открытости, единению с природой, – к ниспадению в бездну предательства. Метафорически духовное падение изображено в сцене ныряния за крабом. Герой мечется в подводных глубинах в поисках добычи, дающей право быть вожаком компании местных мальчишек. При этом образ беспомощного краба приемом монтажа соплагается с образом свободно реющей чайки.

Одухотворенный чудом общения с эхом, Роман выбрасывает драгоценные для него камушки, а потом и саму коробку, их хранящую, – кинометафора отказа от материального в пользу духовного. Однако он проявляет слабость в сцене-испытании на берегу, когда в угоду мальчишкам, заботясь о собственной репутации в их глазах, предаёт доверившуюся ему девочку. Она называет его трусом, он внутренне страдает, но тщеславие и гордыня заглушают муки совести. Мотив разглашения тайны и, как следствие, душевных мук и покаяния закреплён в традиции детской литературы: А. Погорельский «Чёрная курица, или Подземные жители», Л. Чарская «Тайна» и др. Эта ситуация отзовется потом, например, в повести В. Железникова «Чучело» (1983), в стихотворении О. Высотской «Кража» (1965).

В конце концов, Роман завоевывает право называться вожаком местной ребятни, но теряет друга в лице Вики. Его запоздалое раскаяние и бахвальство статусом вожака и пойманными крабами вызывает у девочки чувство сожаления: «Что крабы – они всю жизнь ползают! А ты эхо поймай!». Девичий вызов аллюзивно отсылает зрительскую память к финальным строкам хрестоматийного для шестидесятых стихотворения М. Горького «Легенда о Марко» (1903).

При этом сама Вика, одержавшая моральную победу, опять устремляется ввысь – она спешит на самолет. При

всем драматизме финал звучит оптимистично. Роман испытывает раскаяние, визуализируемое высвобождением из цепких крабьих клешней, падающих на дорогу. Вика не держит зла, что znamená брошенная ею в море монета как символ грядущего и желанного возвращения.

Жебрюнас вручает своей героине неизменно сопутствующий ей охотничий рог. Это не просто атрибут детских игр: девочка прекрасно владеет этим древним музыкальным инструментом, способным издавать природные звуки. С трубной мелодии, возвещающей начало нового дня, начинается фильм. В едином музыкальном порыве происходит слияние душевного и природного, утреннего света и детской радости, рассветного часа и утра жизни. В рассказе рог отсутствует, но образ героини настолько музыкален, что зритель, знакомый с рассказом, начинает сомневаться в отсутствии этого инструмента в тексте.

Охотничий рог, цепкость горной серны, бесстрашно мчащейся летящей по скалам, владение языком природы – все это превращает девочку в мифологическое существо, напоминающее охотницу Диану – богиню растительного и животного мира, охоты, женственности и плодородия. В рассказе намечена подобная ассоциация: Вика (в рассказе – Витька) казалась мальчику (в рассказе – Сережа) «сказочной хозяйкой горных духов», владеющей «ключом, позволяющим ей запереть в каменных пещерах голоса» [9].

Главарь мальчишечей ватаги (в рассказе – Игорь) тоже носит с собой музыкальный атрибут – приемник. Издающий звуки легкой популярной музыки, он контрастирует с природным звучанием охотничьего рога, обнажая заданный конфликт рационального и эмоционального, природы и цивилизации. В рассказе этот диссонанс выразительно передан средствами звукописи. Пустая жестянка из-под консервов вместо мяча с плоским звуком снующая между

праздно шатающимися подростками – метафора пустоты и бессодержательности их бесцельного досуга, как, впрочем, и самих педагогически запущенных душ. Ищущий дешевого признания герой подхватывает жестянку, что на символическом уровне прочитывается как принятие правил схватки-игры.

Монтажное сцепление образов – девочки, разочаровавшейся в предавшем ее друге, и лопающихся в морской пене пузырей, данных крупным планом, – наводит на размышления о ценности человеческого достоинства и тщетности человеческой славы, – мысль, актуальная для детских писателей 1960-х гг. «Ты великий нищий», – скажет Толик, герой повести Ю. Томина «Шел по городу волшебник» (1963), обращаясь к мальчику-волшебнику, получившему все богатства мира взамен своей души. В той или иной интерпретации эта идея найдет свое отражение в «Сказке о малярной кисти» (1969) В. Витковича и Г. Ягдфельда, в повестях В. Губарева «Трое на острове» (1959), Р. Погодина «Шаг с крыши» (1968), А. Алексина «В стране вечных каникул» (1966), «Баранкин, будь Человеком!» (1961) В. Медведева и др.

Раздавленная предательством, Вика оказывается в телефонной будке на пустынном пляже. Телефонный автомат – метафора связи между людьми. Девочка набирает случайные номера. Вику радует отзывчивость людских голосов, откликающихся на ее приветствия. Эти радужные отклики для нее сродни раскатистому горному эху. В этой отзывчивости – залог утраченной было веры в теплоту человеческого сердца. Эпизод с автоматом отсутствует в рассказе. Но он оказался функциональным в поэтическом контексте картины. Оператор Йонас Грицюс вспоминает: «Приступая к съемкам сцены в телефонной будке, я пытался что-то возразить режиссеру по поводу сыплющихся из испорченного автомата монет. Сейчас, по прошествии стольких лет <...> эта сцена стала моей

любимой <...>. На вопросы “Как, почему, зачем?” он (Жебрюнас. – О. Ч.) твердо отвечал “Не знаю, Йонас. Не могу объяснить. Но так надо”» [10].

Необъяснимое с точки зрения закона техники отторжение денег автоматом после каждого разговора истолковывается аллегорически: тепло человеческого общения невозможно купить. И это позиция романтика Жебрюнаса в ведущем споре эпохи шестидесятников, заданном Б. Слуцким в стихотворении «Физики и лирики» (1959).

Конфликт рационального и эмоционального заострен в фильме броской деталью – образом наручных часов, подаренных Вике отцом. Часы размыкают замкнутое сказочное время, а попутная грузовая машина, увозящая Вику в аэропорт, знаменует выход из сказочного пространства детства. Одинокая остановка прочитывается как символ этапа жизненного пути. Образ далеко вперед открывшейся разветвленной дороги – кинометафора выбора этого пути, который всегда остается за самим человеком.

Образ дедушки, привнесенный режиссером в экранизацию, расширяет аллюзивное пространство фильма, намекая на Хемингуэевское: у шестидесятников на слуху повесть-притча «Старик и море» (1952) и ее экранизация (1958). Дедушка заплывает в бухту на старой лодке со свернутым парусом – эпизод, буквально портретирующий легко узнаваемую современниками начальную сцену поэтической картины Джона Стерджеса. Подобно юному Манолину, девочка заботится о старике. Не желая его обидеть, она уверяет дедушку, что подаренные им раковины издадут необыкновенные звуки: плывущих облаков, шуршащего песка, крика чаек, далекой песни. Дед-романтик, почувявший хитринку, способен оценить великодушие внуки. Да и сам зритель проникается доверием к уникальной способности девочки понимать язык природы. Обе картины роднит двуплановость повествования, проникновенный лиризм, музыкальность, поэтичность, внешняя

простота, строгая объективность и глубокий смысловой подтекст. Образы отца и деда, домысленные режиссером, также иллюстрируют противостояние физиков и лириков. Дед-рыбак в ореоле хемингуэвской романтики и по-городскому франтоватый отец, не способный разбудить горное эхо, – два полюса в глобальном споре эпохи шестидесятых.

Спустя три года, в 1967 г., в фильме режиссера Р. Василевского «Дубравка» (по одноименному рассказу Р. Погодина) Лина Бракните перевоплотится в девочку Дубравку, внутренне так похожую на Вику. Обе картины образуют диалогическое пространство, перекликающееся как на содержательном, так и на метафорическом уровне, приглашая повзрослевшего зрителя уже на новом возрастном витке коснуться волнующих его вопросов: дружбы и предательства, красоты и безобразия, одухотворяющей силы искусства и природы. Знакомые черты в Дубравке, окружающие ее образы бунтующего моря, непреступных скал, друга-камня, необыкновенных раковин невольно отсылают зрителя к памяти о полюбившейся истории девочки с эхом, укрупняя и расширяя ассоциативное поле картины. В свою очередь, обе кинокартины коррелируют с двумя другими, созданными в эти же годы: это «Дикая собака Динго» (1962, режиссер Юлий Карасик) и «Красавица» (1969, режиссер А. Жебрюнас). Можно вполне утверждать, что в совокупности они образуют своего рода кинотетралогию со своим сквозным метасюжетом, идейной общностью и схожим арсеналом выразительно-изобразительных средств поэтического кинематографа.

Композиция фильма «Девочка и эхо» в целом выстроена музыкально. Как уже было отмечено, музыкальность – характерная черта лирической прозы Ю. Нагибина. Режиссерская экспликация фильма Жебрюнаса вполне соотносится с партитурой концертной симфонии. Фильм начинается с трубной мелодии-увертюры, которая предваряет концерт для

рога-валторны с оркестром, в роли которого выступает сама природа. Лирический центр симфонии – партия эха, переходящая в многоголосие мятущегося ветра, бьющихся волн и летящих камней. Постепенное нарастание диссонансов подготавливает драматическую кульминацию разработки темы – предательство друга: одухотворенное звучание рога-валторны заглушают легкомысленные звуки популярного джаза. Когда острое напряжение спадает, начинается эмоционально взволнованный переход к финалу. Постепенно нарастающая полифония, переходящая в ликующее созвучие льющегося Викиного смеха, телефонных гудков, многоголосия случайных собеседников – и все это в ореоле величественных звуков природного оркестра, образует своего рода симфоническую код, провозглашающую веру в торжество человеческого в человеке.

Благодаря органичному взаимодействию творческих принципов писателя и режиссера, экранизация выросла в глубоко лиричный, поэтический шедевр, удостоенный высоких кинонаград на кинофестивалях в Локарно (1965), Каннах (1965), Прибалтике (1965), а также премией Ленинского комсомола (1970). Режиссеру картины мастерки удалось уловить все те смыслы, которые заложены в тексте, и перевести их в кинематографические образы, не исказив писательского замысла. Монтажное соположение предметов окружающей действительности, их ритм и расположение в кадре, рефрен кадров-символов, сопоставление событий и явлений природы, симультанная организация пространства, метафоричность содержания внутрикадрового действия, светотональные переходы изобразительного ряда, симфонизм и полифония – все это образует широкое ассоциативное поле картины, выстраивая глубинные смысловые пласты в подтексте. Так создатели экранизации постепенно выводят зрителя на уровень философского обобщения, провозглашающего твердую веру в отзывчивость и тепло человеческой души.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арзамасцева И. Н., Николаева С. А. Детская литература: учебник для студентов высш. пед. учеб. заведений. М.: Изд. центр «Академия», 2005. 576 с.
2. Минералова И. Г. Детская литература: учебник и практикум для СПО. М.: Юрайт, 2016. 333 с.
3. Минералова И. Г. Русская литература серебряного века. Поэтика символизма. М.: Флинта: Наука, 2004. 268 с.
4. Сахаров В. И. Мелодия прозы. Заметки о творчестве Юрия Нагибина // Литература и ты: сб. Вып. 6. М.: Молодая гвардия, 1977. 288 с.
5. Рябинина С. Память сердца // Наш современник. 1972. № 7. С. 124.
6. Атаров Н. С. Человек из глубины пейзажа. О Юрии Нагибине-рассказчике // Наш современник. 1972. № 12. С. 102–112.
7. Никольская А. О ритме художественной прозы // Вопросы литературы. 1973. № 7. С. 95–125.
8. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература. 1950–1990-е годы: в 2 т. М.: Изд. центр «Академия», 2003. 413 с.
9. Нагибин Ю. Эхо // Нагибин Ю. Избранное. М.: Детская литература, 2009.
10. Арефьева И. С. Арунас Жебрюнас. М.: Киноцентр, 1990. 142 с.

REFERENCES

1. Arzamastseva I. N., Nikolaeva S. A. *Detskaya literatura: uchebnik dlya studentov vyssh. ped. ucheb. zavedeniy*. Moscow: Izd. tsentr "Akademiya", 2005. 576 p.
2. Mineralova I. G. *Detskaya literatura: uchebnik i praktikum dlya SPO*. Moscow: Yurayt, 2016. 333 p.
3. Mineralova I. G. *Russkaya literatura serebryanogo veka. Poetika simvolizma*. Moscow: Flinta: Nauka, 2004. 268 p.
4. Sakharov V. I. Melodiya prozy. Zametki o tvorchestve Yuriya Nagibina. In: *Literatura i ty*. Iss. 6. Moscow: Molodaya gvardiya, 1977. 288 p.
5. Ryabinina S. Pamyat serdtsa. *Nash sovremennik*. 1972, No. 7, p. 124.
6. Atarov N. S. Chelovek iz glubiny peyzazha. O Yurii Nagibine-rasskazchike. *Nash sovremennik*. 1972, No. 12, pp. 102–112.
7. Nikolskaya A. O ritme khudozhestvennoy prozy. *Voprosy literatury*. 1973, No. 7, pp. 95–125.
8. Leydenman N. L., Lipovetskiy M. N. *Sovremennaya russkaya literatura. 1950–1990-e gody*. In 2 vols. Moscow: Izd. tsentr "Akademiya", 2003. 413 p.
9. Nagibin Yu. Ekho. In: Nagibin Yu. *Izbrannoe*. Moscow: Detskaya literatura, 2009.
10. Arefyeva I. S. *Arunas Zhebryunas*. Moscow: Kinotsentr, 1990. 142 p.

Челюканова Ольга Николаевна, доктор филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы Арзамасского филиала Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского

e-mail: ecc.0708@mail.ru

Chelyukanova Olga N., ScD in Education, Assistant Professor, Russian Language and Literature Department, Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod, Arzamas branch

e-mail: ecc.0708@mail.ru

Статья поступила в редакцию 22.11.2021

The article was received on 22.11.2021