

УДК 791.43.01+УДК 7.036

**ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ
В ЭКРАНИЗАЦИИ ПОВЕСТИ Ю. ТРИФОНОВА «ДОЛГОЕ ПРОЩАНИЕ»**

© 2012 г.

Н.В. Пученкина

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

natpoutchenkina@gmail.com

Поступила в редакцию 09.12.2011

Анализируется использование приемов, близких к импрессионистической эстетике, их роль и функции в экранизации повести Ю. Трифонова «Долгое прощание», рассматривается философско-эстетическая составляющая фильма.

Ключевые слова: кинематограф, экранизация, импрессионизм, экзистенциализм, субъективный монтаж, параллельный монтаж, саундтрек.

Импрессионизм со времен своего зарождения не был единым движением, но скорее объединением людей, ищущих принципиально новые пути выражения собственных взглядов в искусстве. У импрессионизма не было ни какой-либо единой теории, ни провозглашенных манифестов: основатели течения сознательно отказывались структурировать и теоретизировать новую манеру отображения действительности на холсте, отдавая предпочтение индивидуальным ощущениям и восприятию. Со временем феномен импрессионизма вышел за рамки живописи и нашел свое отражение в музыке, литературе, кинематографе. Без преувеличения можно сказать, что импрессионизм — это не только течение в искусстве, но образ мысли и способ художественного отображения личного восприятия мира, поэтому элементы импрессионистической поэтики можно найти во многих современных произведениях, формально к данному течению не принадлежащих.

Перед Сергеем Урсуляком, взявшимся перевести повесть Юрия Трифонова «Долгое прощание» на язык кинематографа, стояла задача более чем непростая: уместить в чуть более ста минут экранного времени повесть, философская глубина которой позволяет поставить ее в один ряд с наиболее выдающимися литературными произведениями XX века.

В повести «Долгое прощание», если обратиться к фабуле, рассказывается история совсем обычная, чуть ли не вульгарная: молодая актриса Ляля Телепнева, устав от предвзятого отношения к себе в театре, но больше из-за жалости влюбляется в провинциального, бездарного, но в будущем успешного драматурга Смолянова, который, по сути, является своеобразным отражением, кривым зеркалом ее собственной ду-

ши. Не без его участия Ляля начинает получать главные роли, блистать на сцене и упиваться успехом, новым социальным статусом, богатством. Гражданский муж Ляли — тоже драматург, и в нем легко просматриваются автобиографические черты самого Трифонова — талантливого, но непонятого, недооцененного. Расставшись, Гриша и Ляля поодиночке добиваются успеха, потеряв при этом самое важное — собственное счастье. Эту потерю режиссер показывает очень тонко: если в повести фабула совпадает с сюжетом, то в экранизации действие нелинейно и начинается с конца: постаревшая, измученная бытом Ляля встречает в очереди бывшую театральную подругу, что служит толчком к началу ретроспекции.

Стоит отметить, что сам факт обращения режиссера к использованию ретроспекции как основного принципа построения повествования указывает на связь с традицией художников-импрессионистов, призывавших отталкиваться в выборе сюжета от мимолетных мгновений, за каждым из которых, несомненно, стояла некая история. Жизнь Ляли можно сравнить с судьбой мадам Бовари, если бы последняя не совершила самоубийства. Стремление вырваться из бедности в итоге приводит героиню к пошлому образу жизни: дома культуры, очереди, туфли на каучуковой подошве. Важно отметить, что в момент, когда Ляля встречает бывшую театральную подругу, она невольно отворачивается на мгновение, испытывая явное сожаление о несостоявшейся, в конечном итоге, жизни, пусть и отмеченной недолговечным успехом. Эта встреча вызывает в ее памяти воспоминания об определенном этапе жизни, о молодости, и начинается то самое «долгое прощание»: прощание с иллюзиями, с прошлым, с прожитой

жизнью, в конце концов. И здесь чрезвычайно важно то, как именно режиссеру удастся показать впечатление от времени в его непостоянстве, изменчивости, субъективности: моменты из прошлого, вырванные кусками, фрагментами, погружают зрителя в сознание героев и дают ему прочувствовать те самые глубинные личные переживания, ценимые основателями импрессионизма.

Однако если у художников-импрессионистов не было иной возможности отразить на холсте субъективные впечатления, то в арсенале кинорежиссера есть масса разнообразных приемов: начиная с монтажа и заканчивая используемым саундтреком. С помощью монтажа режиссер отбирает кадры, чередуя их в определенной последовательности, тем самым добиваясь нужного восприятия. Один из приемов, характерных для импрессионистического кино, – это построение временных рамок картины в виде флэш-бэков: повествование начинается с условно-настоящего времени, но основная часть картины – отсылка в прошлое. Отметим, что использование флэш-бэков сближает фильм с традицией импрессионизма в кинематографе, течением, среди первых провозгласившим нелинейность повествования в качестве одного из важнейших приемов художественной выразительности. Как отмечает исследователь кинематографа Дэвид Бордвелл, «режиссеров-импрессионистов интересовали не только действия человека, но и события в его голове. Более чем кто-либо другой в мире, они манипулировали временем и субъективностью рассказа (часто показывая события не с точки зрения вездесущего, невидимого наблюдателя, а с точки зрения героя). Чтобы показать воспоминания, они часто использовали флэш-бэки; весь фильм мог быть флэш-бэком или серией флэш-бэков» [2].

Важно отметить, что, как и на картинах импрессионистов, в кадрах прошлого нет места деталям, поэтому все дано в набросках, штрихах. Сродни живописным полотнам, фильм Сергея Урсуляка включает в себя демонстрацию своеобразных снимков-отпечатков действительности. Но, в отличие от картин импрессионистов, которым важно было запечатлеть природу в движении, в её изменчивости, кадры Урсуляка скорее напоминают застывшие формы, подчеркивающие отсутствие внутреннего развития, если угодно, положительной динамики в характерах героев.

Возвращаясь к монтажу, необходимо отметить следующее: в сцене, где Ляля задерживается на дне рождения, Сергей Урсуляк использует параллельный монтаж, показывая попеременно

кадры с тремя различными смысловыми центрами: с точки зрения Ляли, ее мамы и Гриши. Эти чередующиеся сцены объединены одной эмоцией – бессилием. Бессилием от ожидания, от неизвестности, от предательства. Парадоксально, но по мере нарастания напряжения режиссер не ускоряет ритм картины, но, наоборот, в кульминационной сцене, где Гриша, измученный ожиданием, бежит и падает в снег, Урсуляк использует «Ноктюрн Си-бемоль минор» Шопена – музыку по характеру скорее созерцательную и меланхоличную. Это, с одной стороны, говорит о неоднозначности оценки, которая дается прошлому, а с другой – о восприятии времени в своей непостоянности, скоротечности, что особенно ярко ощущается в контрасте со статичными воспоминаниями и кадрами из прожитой жизни. Таким образом, использование Урсуляком саундтрека в определенной степени влияет на ритм фильма. Как отмечал Андрей Тарковский, «ритм картины возникает в соответствии с характером того времени, которое протекает в кадре и определяется не длиной монтируемых кусков, а степенью напряженности протекающего в них времени» [3]. Гармонируя или вступая в конфликт с происходящим в кадре, музыкальные фрагменты то ускоряют, то замедляют внутренний ритм картины, обращая внимание зрителя на внутреннее состояние героев или выражая авторскую позицию на происходящие события. Сами по себе эти музыкальные отрывки не являются характерными для импрессионистической традиции, однако использование их в сочетании или в контрасте с определенными кадрами (падающим снегом, сценами ожидания, мелькающими видами из окна) служат для создания общего тона картины, словно бы дополняя палитру художника иными красками. Таким образом, музыку (основой саундтрека для фильма послужили произведения Моцарта, Баха, Шопена) можно выделить в отдельный персонаж картины: появляясь в кульминационные моменты, она невероятно точно передает меланхоличный, даже экзистенциальный тон повествования.

В приемы, близкие к импрессионистической стилистике, вписывается также и выбор ракурсов, в частности, использование режиссером метонимии: в сцене, где Гриша рассказывает свою жизнь жене, фрагменты их диалога показаны со сверхкрупного плана глаз героя, смотрящего на жену через зеркало заднего вида, что подчеркивает дистанцию и непонимание между ними. Подобные кадры близки к субъективному монтажу и возникают в разные моменты фильма, в том числе и в самом конце, где глазами

Ляли, едущей в троллейбусе, зритель наблюдает за мелькающими однотипными многоэтажками, по контрасту передающими ощущение мимолетности прожитой жизни. Перечисленные приемы отсылают к технике режиссеров-импрессионистов, среди которых фигурируют Луи Деллюк, Абель Ганс, Жермен Дюлак, Жан Эпштейн, снявшие за десятилетний период между 1918 и 1928 годами целую серию выдающихся картин, в частности, «Наводнение» (Луи Деллюк, 1924), «Верное сердце» (Жан Эпштейн, 1923) «Десятая симфония» (Абель Ганс, 1918). «Улыбка мадам Бёде» (Жермен Дюлак, 1923). На заре формирования французского авангарда именно киноимпрессионисты обратили внимание зрителя на внутренние переживания и состояния героя. Отметим, что как бы скуден ни был в то время арсенал кинорежиссеров по сравнению с современными достижениями, киноимпрессионистам удавалось экспериментировать с доступными средствами, например, с ритмом монтажа и использованием подвижной камеры. Однако с развитием кинематографа у режиссеров появилось больше возможностей для передачи своих философских и эстетических взглядов, в частности, стала доступной работа с цветом, в том числе, варьирование цветовой палитры кадра, присутствие или отсутствие цвета как один из способов создания художественной выразительности.

Так, основная часть «Долгого прощания» выдержана в черно-белой стилистике, но режиссер оставляет некоторые моменты, запечатленные в цвете: это условное «наше время» и пара мгновений из прошлого, представленных в излюбленно-импрессионистической колористике с использованием светло-голубых, синих, кремовых оттенков. Как известно, импрессионисты провозглашали превосходство субъективного видения над всеми существующими традициями. В «Долгом прощании» цвет также появляется в моменты проживания чего-то настоящего, искреннего, но в то же самое время глубоко личного; он передает то самое впечатление субъективного, столь значимое для эстетики импрессионизма. Играя на контрасте этих мгновений, Сергей Урсуляк поразительно тонко иллюстрирует лейтмотивом повторяющуюся фразу, которую Гриша вспоминает из «Бесов» Достоевского: *человеку для счастья нужно столько же счастья, сколько и несчастья.*

Еще один важнейший момент, о котором стоит упомянуть, – это использование режиссером кадров со снегом. Как неоднократно отмечалось исследователями, одной из постоянных

тем импрессионистов была вода: с ее помощью легко передается изменчивость, непостоянство, мимолетность. Сочетая фрагменты с падающим снегом с закадровым прочтением стихотворения Пастернака «Снег идет», Урсуляк добивается похожего эффекта: в беготне, суете, поисках медленно утекает жизнь героев (*Снег идет, густой-густой, / В ногу с ним, стопами теми, / В том же темпе, с ленью той / Или с той же быстротой, / Может быть, проходит время? / Может быть, за годом год / Следует, как снег идет?*) [4. с. 216]. Как подчеркивается музыкой, цветом, монтажом, в этих мгновеньях, растянутых в памяти до вечности, и была настоящая жизнь, в борьбе, в неудачах. Однако это настоящее счастье оказывается воспринято героями только через призму прошлого: подводя своеобразный итог своей жизни и Ляля, едущая в трамвае, и Гриша, рассказывающий в машине эту историю своей жене, осознают ценности тех минут и бессмысленность всего остального, пусть и связанного с формальным успехом. Таким образом, с помощью обрывочных воспоминаний, цвета, монтажа Сергей Урсуляк рисует меланхолично-трагичную картину: жизнь героев прожита, и в монотонно плывущих кадрах однотипно застроенной Москвы ярко прослеживается как невозможность возвращения в прошлое, так и невозможность с ним попрощаться, поскольку только там и была настоящая жизнь.

Подводя итог, еще раз перечислим, какими приемами, близкими к эстетике импрессионизма, воспользовался режиссер для того, чтобы передать на языке кинематографа основные идеи повести «Долгое прощание». Итак, это в первую очередь нелинейность повествования, использование флеш-бэков, минимализация деталей, параллельный и субъективный монтаж, метонимия в ракурсах, цветовые решения. Кроме того, не ограничивая палитру визуальными приемами выразительности, Урсуляк обращается к звуковым средствам, наполняя картину изысканным саундтреком из классических произведений. Все перечисленные приемы создают определенную атмосферу, неуловимо присутствующую как на многих полотнах импрессионистов, так и в самой повести: атмосферу скоротечно ускользающего времени и статичности воспоминаний. Подчеркивается также и то, что дать правильную оценку событиям прошлого у героев получается только очень субъективно и лишь по прошествии прожитых лет. Так и на полотнах Моне разглядеть главное можно, только отступив от самой картины на несколько шагов.

Список литературы

1. Бордвелл Д. Французский импрессионизм и сюрреализм (1918-1930) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kino.ru.usoz.ru/publ/28-1-0-294> (дата обращения 17.03.2011).
2. Тарковский А.А. Лекции по кинорежиссуре. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.tarkovskiy.su/texty/uroki/oglavlenie.html> (дата обращения 17.03.2011).
3. Пастернак Б. Л. Сочинения: В 2 т. Тула: Филин, 1993. Т. 2. 382 с.
4. Трифонов Ю. В. Долгое прощание. Другая жизнь. Дом на набережной. Время и место. Опрокинутый дом. М.: Слово, 1999. 576 с.
5. Фрейлих С.И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. М.: Академический Проект: Фонд «Мир», 2007. 512 с.
6. Андреев Л. Г. Импрессионизм. М.: МГУ, 1980. 249 с.

IMPRESSIONIST MOTIFS IN THE FILM ADAPTATION OF YURI TRIFONOV'S «LONG FAREWELL»*N.V. Puchenkina*

The article examines the use of techniques and motifs related to the impressionist aesthetics, their role and functions in the film adaptation of Yuri Trifonov's «Long Farewell» in terms of its philosophical and artistic content.

Keywords: cinema, film adaptation, impressionism, existentialism, subjective editing, parallel editing, soundtrack.