

doi: 10.20310/1819-8813-2015-10-10-233-238

АССОЦИАТИВНЫЕ ДОМИНАНТЫ В ФИЛЬМЕ «БЕЛЫЙ КВАДРАТ» ПО ОДНОИМЕННОМУ РАССКАЗУ ЗАХАРА ПРИЛЕПИНА

ПОПОВА ИРИНА МИХАЙЛОВНА

ФГБОУ ВПО «Тамбовский государственный технический университет»,
г. Тамбов, Российская Федерация, e-mail: oksanaa-n@mail.ru

НАРБЕКОВА ОКСАНА ВЛАДИМИРОВНА

ФГБОУ ВПО «Тамбовский государственный технический университет»,
г. Тамбов, Российская Федерация, e-mail: oksanaa-n@mail.ru

В статье рассматривается процесс перевода художественного литературного текста в другой вид произведения искусства – киносценарий – на примере экранизации рассказа Захара Прилепина «Белый квадрат». Анализу подвергаются ассоциативные доминанты художественной литературы в рассказе «Белый квадрат» (остатки языческого фольклора в детских играх; глум в семантике смеха; матерщина; белый квадрат; плевки; этимологически родственные слова, образованные от корня «мороз» и его синонимический ряд), преобразованные в зрительную и слуховую символику в фильме режиссера Ивана Павлючкова, созданного по мотивам прилепинского произведения. Доказывается, что режиссер, адекватно поняв писательский замысел, состоящий в показе беззащитности детства, в утверждении коллективной вины взрослых перед ребенком (не только родителей, но и окружающих людей), в постановке проблемы совести, памяти и ответственности, талантливо заменил приемы художественного творчества на изобразительно-выразительные средства кинематографа, такие как зрительный образ мутного, грязного стекла, разделяющего детей на два плана; символику осени, смерти, холода и другие. В результате ассоциативные символические доминанты первоначального словесного ряда были в полной мере воссозданы в фильме «Белый квадрат» средствами звуковой и цветовой символики, что обеспечило ему высокое признание на международном уровне.

Ключевые слова: литературный художественный текст, рассказ, киносценарий, экранизация, ассоциативные доминанты, средства изобразительности, разные виды искусства

Творчество Захара Прилепина (Евгения Николаевича Прилепина), одного из наиболее известных современных российских писателей, привлекает многих читателей, литературных критиков и сценаристов, но серьезных исследований в этой области практически нет. Остается неизученным и соотношение литературных и кинематографических приемов изобразительности, хотя уже вышли два фильма по мотивам одноименных произведений писателя – «Белый квадрат» и «Восьмерка».

«Белый квадрат» создал режиссер Иван Павлючков в 2012 г. Это экранизация рассказа, взятого из книги Прилепина «Грех» [1]. В 2012 г. фильм получил приз «Бронзовая рама» на 12 международном кинофестивале короткометражных фильмов «Невиданное кино» в Маарду (Эстония) и гран-при на международном кинофестивале «Метры» (Россия).

Актуальность поставленной нами проблемы очевидна. Анализ ассоциативных доминант ху-

дожественного текста и его экранизации позволяет объединить два важных аспекта изучения двух разных видов искусства: поэтику и содержание литературы и кинематографа, поскольку «ассоциативная доминанта – это не столько формальная, сколько содержательная единица» [2]. Под ассоциативными доминантами понимаются повторяющиеся в произведении концептуально важные слова, входящие в мотивную структуру и служащие определению главной авторской идеи. Для первичного текста, в данном случае для рассказа «Белый квадрат», особенно важна *символика названия* произведения. Она была достаточно убедительно рассмотрена в статье Е. В. Гусевой «Мотив детских страданий в рассказе З. Прилепина «Белый квадрат» [3].

Белый цвет связывается автором статьи с инициацией, взрослением ребенка: «...переходы в новое состояние выражены гибелью одного героя и ускорившимся взрослением другого» [3, с. 280].

В квадрат как вторую составляющую часть символики названия рассказа, Е. В. Гусева справедливо вкладывает смысл аналога структуры креста: «В данном рассказе квадрат сопоставим именно со знаком крестного пути – мученической смертью мальчика и муками совести его младшего друга» [3, с. 280].

Хочется добавить, что нарисованный на двери магазина кирпичом белый квадрат становится целью детской жизни, потому что обеспечивает победу в игре. Он символизирует «торжество достоинства», доказывает, что ребенок не хуже других. Именно такое «ощущение необычайного торжества» испытывает маленький Захарка, прикасаясь к белому квадрату на двери [1, с. 110]. В фильме же засыпающий Захарка видит белый квадрат перед собой: он прочно входит в детское сознание.

Основные герои рассказа – дети. Повествование ведется от имени взрослого человека, вспоминающего свое раннее детство и переживающего некоторые его моменты по сей день, поскольку произошла трагедия – погиб старший товарищ, Сашка. И хотя причиной той трагедии был целый ряд событий и обстоятельств, Захарка не снимает и своей вины. Примечательно, что сюжет рассказа *двупланный*: воспоминание, составляющее основную часть повествования, перемежается с вымышленными диалогами взрослого Захарки и погибшего Сашки. Содержание их, как правило, почти одинаковое, герой экстраполирует свое состояние, свои внутренние переживания, свою непреходящую боль в вербальную плоскость: «– Я постарел. Стареешь особенно быстро, когда начинаешь искать перед жизнью оправдания.

– Но когда сам веришь своим оправданиям – тогда легче.

– Как я могу им не верить, Саша? Что мне тогда делать?» [1, с. 110].

Таким образом, в рассказе возникает мотив *мученичества*: Захарка терзается муками совести, что не смог помочь «необыкновенному» мальчику. Сашка выделялся среди пацанов ангельским видом и поведением: «...солнечный чуб, нежной красоты лицо, всегда готовое вспыхнуть ослепительной, чуткой улыбкой» [1, с. 111]. Он был ласков с малышами, всех помнил по именам, не поучал, не матерился, что было редкостью среди «наглой» беспризорной пацанвы.

Захарку всегда тянуло к Сашке, «сердце прыгало ему навстречу», и не случайно: он чувствовал свою защищенность рядом с ним: «Я иногда представлял, что иду с ним, он держит мою лапку в своей цепкой руке, темно, и мне не страшно» [1,

с. 111]. Но все-таки Сашка был ребенок, с удовольствием проводивший время в играх, для ребенка игра – это жизнь. Сашка, стремясь достичь игровой цели, *принимает мучения* по детской неосторожности и из-за халатности взрослых.

В фильме изменен возраст главных героев: Захарка не маленький мальчик, на которого в силу его возраста мало обращают внимание пацаны, а их ровесник. Сашка же чуть младше Захарки. Обращает на себя внимание *одиночество* каждого из них. Захарку игнорируют мальчишки. Сашка тоже чужой. Он появляется неожиданно, вдруг, его никто не знает, но он выделяет среди пацанов Захарку, почувствовав в нем «родственную душу». Сашка в фильме представлен не только открытым и доверительным по отношению к Захарке, но и более спокойным, рассудительным и где-то не по годам мудрым. Раннее взросление героя вынужденное, обусловленное одиночеством в семье, в которой «папка пьет, а мама его ругает». Он живет в своем мире, в котором, однако, есть и детские игры, и свои правила-привычки: перед сном он всегда считает овец, и наивная вера в детские приметы ссор-примирений. Но маленький Сашка не проводит беззаботно все время в играх, возложенные на него обязанности – он пасет коз – способствовали формированию чувства ответственности и ответственности. Надо отметить, что он абсолютно беззлобен, с любовью говорит о своих родителях, принимает их такими, какие они есть. Тем не менее, зритель понимает, что родители не только отстраняются от воспитания, мало интересуются их времяпровождением, но и перекладывают свои обязанности на плечи детей.

В рассказе мысль о родительской ответственности за детей исходит от повествователя, который говорит, что пацаны уходили домой к «усталой мамке и подвыпившему отцу» [1, с. 113], констатируя тем самым общепринятость пьяного отцовского равнодушия к детям и смертельную усталость матерей. Когда Захарка хочет рассказать про свою игру матери, она, горячо любящая своего маленького сына, пообещав его выслушать, уходит и забывает о своем обещании, погрузившись, вероятно, в домашнюю суету, оставив ребенка наедине с самим собой. Скорее всего, подобные ситуации, когда детские обиды и радости оставались не высказанными детьми, не услышанными взрослыми, довольно часто случались во многих семьях, повторялись. Потому вина родителей здесь неоспорима. И не только родителей. Школьный сторож преступно равнодушен к детям, об этом говорит авторский метафорический образ огонька папирозы, который «вспыхи-

вал, будто сердце, последний раз толкающее кровь» замерзающего в ловушке белого квадрата мальчика [1, с. 113].

В рассказе присутствует также мотив *безблагодатности*, возврата к языческой вере. В детском фольклоре присутствуют, долго сохраняясь, уже отжившие представления о демонических силах, властвующих на земле. Дети кричат «Чур меня!», обращая свое заклинание к древнему языческому божеству Чуру. «Чур восходит к имени славянского бога родового очага, оберегающего границы земельных владений. А. Н. Афанасьев определил Чур как «божество горящего в очаге огня, охранителя родового достояния, почти домового. Обоготворенный предок чествовался под именем Чура, в церковно-славянской форме – Щура, эта форма доселе уцелела в сложном слове «пращур»... Выражением «Чур меня!» человек как бы очерчивал некие охранительные границы вокруг себя». Современные исследователи устанавливают в слове «чур» значение магического круга, через который не может переступить нечистая сила» [4]. «Чур связан с миром, он освящает и защищает право собственности» [5; 7]. Примечательно, что Чур в представлении славян был безголовым, имел вид четырехугольника [6].

«...Чур, жизнь моя, – я уже здесь, у дверей, бью ладонями» – пишет повествователь. Единственной защитой для ребят стало это заклинание, это обращение к забытому всеми идолу, а не взрослые и тем более не Ангел-хранитель. Не случайно рассказ «Белый квадрат» входит в сборник «Грех» [1], где подчеркивается вина взрослых.

Ассоциативной доминантой, которая в фильме присутствует косвенно, а в рассказе явно, является детская *матерщина*.

В рассказе автор обращает особое внимание на восприятие мата детьми и его негативное воздействие на них. Играя, дети беспрестанно матерятся. Только Сашка, как мы отметили выше, не говорил «мерзких пошлостей, никогда не матерясь» [1, с. 112].

Прилепин во всех своих произведениях поднимает проблему сквернословия, он отрицательно относится к мату, говорит о недопустимости сквернословия практически в каждом своем произведении. Писатель называет обценные слова «мусором», злыми, тяжелыми, «горькими, как махорка». «Мерзкий», «грязный», «жуткий», «нёбоскрежный», «гнилой» – все это авторские определения мата [7, с. 339].

Н. Г. Бабенко называла четыре функции, которые выполняет мат в русской литературе по-

стмодернизма в качестве «брутальной поэтики»: 1 – социально-эротическая; 2 – функция распада личности; 3 – «функция обеспечения сюжетного слома»; 4 – «функция передачи жизненной энергии» [8]. Мат с духовной точки зрения – это антимолитва, поскольку через матерные слова возбуждается черная энергия, притягиваются силы зла. «Матерящийся, доверяя мату, лишает себя помощи Божьей» [9]. Сквернословие – первый шаг к растлению, оно свидетельствует о нечистоте сердца человека, о зле, о богохульстве. Матерный язык идет от древнего язычества.

Мат в России в прошедшем XX в. обрел статус чуть ли не национального достояния, пытаясь утвердиться как неотъемлемый признак самоидентичности русского народа. Происходит героизация мата. Его представляли не переменным фоном успешного выполнения особо ответственных задач, единственно возможным средством мобилизации, важнейшей духовной составляющей побед нашего народа в мирное и военное время [9; 3].

В этом языковом явлении проявляется серьезная морально-нравственная проблема, духовное падение, случившееся с нашим народом. А ведь «смерть и жизнь – во власти языка». Мат объявляется мощным средством борьбы добра и зла.

Мат в устах детей – это показатель деградации общества. Подчеркивая, что гибнет «напрасной смертью» именно чистый от мата ребенок, а все остальные матерящиеся дети сохраняют жизнь, Прилепин выражает авторскую интенцию: дети подражают отцам, вина отцов ложится на детей.

Не случайно рассуждения маленького Захарки помещены в начале рассказа, и они занимают немалый объем для четырехстраничного произведения.

«Продолжая традиции классических авторов, Захар Прилепин утверждает, что дети могут стать как залогом спасения мира, так и предвестием его гибели» [10]. Мат или его отсутствие становятся ассоциативной доминантой текста рассказа «Белый квадрат».

Захарка, самый младший герой, матерится особенным образом. «Когда ругался я – тайно, шепотом, лицом в траву; или громко в пустом доме, пока мать на работе, – слова гадко висли на губах, оставалось лишь утереться рукавом, а затем долго рассматривать на рукаве просохшее» [1, с. 110].

Ребенок воспринимает матерщину как что-то материальное, гадкое, как насморк или рвота. Захарке кажется, что мат, которым ругались пацаны постарше, был вылеплен из иных букв», чем приносимые им самим, что они скажут и звенят,

«как маленький и злой мяч» [1, с. 110]. Но все равно Захарка старается подражать более взрослым мальчикам в матерщине, и в игре хочет быть им равным, вопреки тому, что в нем видят всего лишь малолетку и относятся к нему с легким пренебрежением, свысока.

В фильме, по нашему видению, по цензурным условиям мат не звучит из ребячьих уст, но все пацаны как бы удалены на второй план режиссером, они создают своего рода общий фон для представления только двух героев, они как бы «заштрихованы» грязным, пыльным стеклом от чистых сердцем Захарки и Сашки. Ассоциативной доминантой, таким образом, в фильме становится *разделение* детей на два плана – первый и задний.

Ассоциативной доминантой, присутствующей и в рассказе, и в фильме, являются *плевок* пацанов. Плевок является средством самоутверждения, и если «... не распустить тронутые по углам белой слюной губы, не обнажить юные клыки, то потом ничего не получится» [1, с. 112]. Это и защита, и готовность к нападению. Заявить о себе сейчас, в настоящий момент, чтобы тебя не считали слабаком, не презирали, чтобы не стать посмешищем для других. В рассказе плюется пытающийся заявить о своем превосходстве Чебряков, но стушевывается перед взглядом Сашки. В фильме такой же открытый взгляд Сашки смущает одного из пацанов, пытавшегося задеть Сашку. Кроме того, Сашка на плевки зеркально отвечает плевком. Зрителю понятно, что это не свойственно его поведению, как и то, что этот маленький мальчик может за себя постоять, а это является необходимостью в довольно жесткие времена.

В рассказе Прилепина очень важна ассоциативная доминанта *смех*. Как и мат, смех несет разделение. У пацанов смех «зубастый», «наглый», «злой хохот». У Сашки – «чуткая улыбка», а смеется он только над «грозными хулиганами – братьями Чебряковыми». Этот смех беззвучен, не оскорбителен, в нем нет глумления, как в хохоте других мальчиков, смех его «был ненатужен и весел»: «Сашка передразнил веселыми глазами движение зрачков Чебрякова» [1, с. 111].

Известно, что наибольшее количество ассоциативных доминант обычно находится в авторской речи и непосредственно связано с повествователем, которым в данном случае является «постаревший» Захарка.

В фильме режиссер Иван Павлючков учел это, но восстановить все не представлялось возможным по законам кинематографа. Ассоциативную доминанту *мороз, холод*, относящуюся преж-

де всего к людским душам, он восстановил тоже опосредованно: в пейзаже, в состоянии героя: действие перенесено в позднюю осеннюю зябкую пору, дети мерзнут, все происходит в настоящем времени, а не как воспоминания, не дающие Захарке покоя. Белым снегом занесет скоро все вокруг – белым саваном будет укрыт и Сашка, погрузившись в вечный сон. Уместно здесь отметить, что у славян белый цвет долгое время ассоциировался с памятью и забвением [11].

Возраст детей в фильме изменен для того, чтобы усилить вину всех вокруг. Как мы отмечали, Сашка показан самым младшим, а Захарка старше его. При этом Захарка знает, что Сашка мог спрятаться в холодильник: Сашка сам показал его Захарке как самое подходящее место, но Захарка забывает об этом. Ему *холодно*, продрогший, он идет домой. Только через два дня из разговоров родителей Захарка узнает, что нашли мертвого мальчика и понимает, что речь идет о Сашке. Не одевшись, он бежит к тому месту, где нарисован белый квадрат, и в слезах пытается стереть его. Сашку колотит – не столько от холода, сколько от того, что произошло. Показательно, что квадрат нарисован на стене. Холодная стена становится своеобразным символом разделения жизни и смерти, причем, не только физической смерти одного героя и жизни как таковой другого, но и рождением *нового, иного*, Захарки, потрясенного гибелью друга, отчасти виновного в этой гибели, должного жить отныне с этим чувством вины. Сашка, проявивший внимание к Захарке, открывший для него свой еще маленький внутренний мир, теперь будет присутствовать в жизни Захарки, в его мыслях, в *его* мире. Зритель понимает это по эпизоду, в котором Захарка насвистывает незамысловатую мелодию, которой научил его Сашка и которой Захарка должен был дать сигнал: позвать Сашку в их последней игре. Простое, но в данном случае удачное решение режиссера, нашедшего альтернативу второму сюжетному плану рассказа – диалогам Захарки и Сашки, о которых говорилось выше.

Ассоциативная доминанта, связанная с символом смерти – *холод, мороз* – по нашему убеждению, является самой важной и в рассказе Прилепина. Повествователь около двадцати раз повторил семантический ряд этих слов, используя их для описания физического состояния, страданий и смерти Сашки и душевного состояния других детей.

Приходящий в воспоминаниях Захарки образ мертвого Сашки имеет «мерзлое лицо с вывороченными губами и заиндевевшими скулами, по-

хожее на тушку замороженной птицы» [1, с. 111]. Он не слышит Захарку и твердит: «Холодно, Захарка, ... холодно и душно» [1, с. 111]. У него ледяные губы, «намерзшие слезы», «ледяной язык», «квадратный от холода рот» [1, с. 113] – это образ смерти, выраженный многими словами указанного ряда. Но живой Сашка предстает как «солнечный, теплый». Образ замерзшего мальчика противопоставлен «мерзостям» (от корня «мороз»), которые творят другие дети, их «мерзким шалостям», «отморозкам».

Несколько раз повторены слова «холодильник», «холодильная камера», «морозильная камера», относящиеся к причине трагедии.

Таким образом, ассоциативные доминанты – «белый квадрат», «Чур меня!», «матерщина», «плевики» и семантический ряд слов с корнями «мороз», «холод» – переданные в экранизации рассказа Захара Прилепина «Белый квадрат» посредством звуковых, зрительных и цветовых эффектов, то есть кинематографическими приемами изобразительности и выразительности, обеспечили раскрытие первоначального замысла писателя. В итоге чуткое прочтение художественного произведения выдающегося писателя талантливым режиссером привело к созданию адекватного варьирования литературного сюжета в его экранизации такого же высокого уровня.

Литература

1. Прилепин З. Грех и другие рассказы. М., 2012.
2. Пузырев А. В. О системном подходе в лингвистике. М., 2014. С. 223.
3. Гусева Е.В. Мотив детских страданий в рассказе З. Прилепина «Белый квадрат» // Знание. Понимание. Умение. М., 2013. С. 280-283.
4. Артемов В. Мифы и предания славян. М., 2013. С. 206.
5. Баженова А. Солнечные боги славян: вступительная статья // Кайсаров А., Глинка Г., Рыбаков Б. Мифы древних славян. Саратов, 1993.
6. Кайсаров А., Глинка Г., Рыбаков Б. Мифы древних славян. Саратов, 1993.
7. Прилепин З. Обитель. М., 2015.
8. Бабенко Н. Г. Язык и поэтика русской прозы в эпоху постмодерна. М., 2010. С. 221.
9. Епископ Митрофан (Баданин). Вся правда о русском мате. СПб.; Мурманск, 2014. С. 15.
10. Гусева Е.В. Концепция детства в творчестве Захара Прилепина: автореф. дис.... канд. филол. наук. М., 2014. С. 11.
11. Семенова М. Мы – славяне! Сб., 2008.

References

1. Prilepin Z. Grekh i drugiye rasskazy [Sin and other stories]. M., 2012.
2. Puzyrev A. V. O sistemnom podkhode v lingvistike [About system approach in linguistics]. M., 2014. S. 223.
3. Guseva E. V. Motiv detskikh stradanij v rasskaze Z. Prilepina «Belyj kvadrat» [Motive of children's sufferings in Z. Prilepin's story «White square»] // Znaniye. Ponimaniye. Umeniye. M., 2013. S. 280-283.
4. Artemov V. Mify i predaniya slavyan [Myths and legends of Slavs]. M., 2013. S. 206.
5. Bazhenova A. Solnechnye bogi slavyan: vstupitel'naya stat'ya [Solar gods of Slavs. Introductory article] / Kajsarov A., Glinka G., Rybakov B. Mify drevnikh slavyan. Saratov, 1993.
6. Kajsarov A., Glinka G., Rybakov B. Mify drevnikh slavyan [Myths of ancient Slavs]. Saratov, 1993.
7. Prilepin Z. Obitel' [Residence]. M., 2015.
8. Babenko N. G. Yazyk i poetika russkoj prozy v epokhu postmoderna [Language and poetics of the Russian prose during the postmodern era]. M., 2010. S. 221.
9. Episkop Mitrofan (Badanin). Vsyaya pravda o russkom mate [All truth about the Russian swearing]. SPb.; Murmansk, 2014. S. 15.
10. Guseva E. V. Kontseptsiya detstva v tvorchestve Zakhara Prilepina [The concept of the childhood in Zakhar Prilepin's works]: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. M., 2014. S. 11.
11. Semenova M. My – slavyane [We are Slavs]! Sb., 2008.

* * *

**ASSOCIATIVE DOMINANTS
IN THE FILM «WHITE SQUARE» ACCORDING
TO THE ZAKHAR PRILEPIN'S STORY**

POPOVA IRINA MIKHAYLOVNA

Tambov State Technical University,
Tambov, the Russian Federation, e-mail: oksanaa-n@mail.ru

NARBEKOVA OKSANA VLADIMIROVNA

Tambov State Technical University,
Tambov, the Russian Federation, e-mail: oksanaa-n@mail.ru

In article authors considered translation process of the art literary text in other type of a work of art – the film script – on the example of the screen version of the Zakhar Prilepin's story «White square», analyzed associative dominants of fiction in the story «White Square» (the remains of pagan folklore in childish sports; glum in semantics of laughter; foul language; white square; spittles; etymologically related words formed from a root «frost» and its synonymic row), transformed to visual and acoustical symbolics in the director Ivan Pavlyuchkov' film created and based on Prilepin's work. Authors proved that the director, having adequately understood the literary plan consisting in display of vulnerability of the childhood in the statement of collective fault of adults before the child (not only parents, but also surrounding people), directed by a problem of conscience, memory and responsibility, skillfully replaced methods of art creativity with cinema graphic means of expression, such as a vision of the muddy, dirty glass dividing children into two plans; symbolics of fall, death, cold and others. As a result the director fully recreated associative symbolical dominants of an initial verbal row in the film «White Square» by means of sound and color symbolics that provided it high recognition at the international level.

Key words: literary art text, story, film script, screen version, associative dominants, means of pictorialism, different types of art