

УДК 82-31:791

**ОСОБЕННОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ
ВСТАВНОГО ТЕКСТА В ЭКРАНИЗАЦИИ РОМАНА
«ЗУЛЕЙХА ОТКРЫВАЕТ ГЛАЗА» Г.Ш. ЯХИНОЙ**

Шпак Э.Р.

В статье рассмотрено своеобразие трансляции вставной сказки о птице Семруг из романа «Зулейха открывает глаза» Г.Ш. Яхиной в экранизации режиссера Е.М. Анашкина (2020). В результате сопоставительного анализа сказки и фильма в плане структуры, сюжетно-мотивной организации, образной системы, контекста выявляются особенности репрезентации «текста в тексте». В заключение делается вывод о значении внесенных в сценарий изменений относительно первоисточника, а также о причинах сохранения отдельных фрагментов сказки.

Ключевые слова: экранизация, вставной текст, «текст в тексте», основной текст, роман, киноинтерпретация, монтаж, сказка, репрезентация.

**REPRESENTATION FEATURES OF THE INSERTED TEXT
IN THE FILM ADAPTATION OF THE NOVEL
“ZULEIKHA OPENS HER EYES” BY GUZEL YAKHINA**

Shpak E.R.

The article considers the peculiarity of fairy tale inserted transmission about the bird Semrug from the novel “Zuleikha opens her eyes” by Guzel Yakhina in the film adaptation directed by Egor Anashkin (2020). As a result of the comparative analysis of the fairy tale and the film in terms of structure, plot-motive organization, image system, context, the peculiarities of the representation of “text in text” are revealed. In summary, conclusions about the significance of the changes made to the script relative to the original source, as well as about the reasons for the preservation of individual fragments of the fairy tale are made.

Keywords: film adaptation, insert text, “text in text”, main text, novel, film interpretation, editing, fairy tale, representation.

«Зулейха открывает глаза» – первый роман Г.Ш. Яхиной [7], вышедший в 2015 г. Вызвавшее большой отклик у научного и литературного сообществ произведение принесло современной писательнице победу в премиях «Ясная Поляна», «Большая книга», «Книга года». Обладающий кинематографическим потенциалом текст романа изначально был написан Г.Ш. Яхиной в формате сценария, а уже затем как литературное произведение. Вскоре роман был экранизирован режиссером Е.М. Анашкиным. Однако на сегодняшний день анализу художественной структуры и образов романа Г.Ш. Яхиной в киноинтерпретации посвящены лишь одна работа Д.А. Щукиной [6] и отдельные фрагменты статей Д.А. Куклевой [3], А.С. Ниткалиевой и Л.Е. Герасимовой [1], М. Сафарова [5]. При этом внимание ученых обращено к трансляции на экран основного повествования, то есть истории переселения раскулаченных из Татарстана в Сибирь, а не «текста в тексте» о шах-птице Семруг.

Итак, перечисленные факторы свидетельствуют об актуальности выбранного для настоящего исследования вектора – выявить своеобразие репрезентации вставной сказки о Семруге в экранизации романа «Зулейха открывает глаза» Г.Ш. Яхиной (режиссер Е.М. Анашкин, 2020) [2].

Вначале отметим, как во вступительной заставке всех серий фильма (кроме первой) обыгрывается сказочный сюжет: нарисованные птицы переселяются из разрушенных темными силами мест в другие края, где обретают в единении обретают счастье и гармонию [2]. Внимание зрителя неслучайно фокусируется на одной птице, ее образ становится проекцией главной героини Зулейхи, которой также предстоит покинуть дом, четырех дочек, погребенных в деревенском лесу (см. птичьи яйца в гнезде), друзей-переселенцев и обрести покой на чужбине. «Птичья» же тема звучит в заставке первой серии: здесь на снегу дети вытаптывают фигуру Семруга – мудрой шах-птицы, с помощью которой разрешается сказочный конфликт. Панорамная съемка сверху снежной фигуры с медленным отдалением от нее создает

ощущение масштабности, зрелищности образа, что подчеркивает его значимость в контексте киноистории.

Позже образ Семруга «оживет» во вставных анимациях – фрагментах собственно сказочного текста: см. вторую (0:17:35-0:20:32), третью (0:06:12-0:06:59), пятую (0:20:00-0:21:13), шестую (0:42:29- 0:46:09) и восьмую (0:41:00-0:42:00) серии [2]. Смена точек зрения (от повествователя к персонажу Зулейхе) влечет за собой изменение в мировосприятии: в фильме это сделано за счет использования отличной от основной графики для выделения вставного нарратива. Другая функция указанного киноприема заключается, на наш взгляд, в создании впечатления «нарисованной», придуманной реальности, что соответствует жанровой установке сказки на вымысел.

На протяжении всей киноленты единый стиль вставной анимации будет сохранен, однако монтажная техника при соединении сказочного текста с основным будет видоизменяться. Так одним из ключевых инструментов становится прием наплыва, придающий склейке кадров плавность. Кроме того, медленное уменьшение яркости предыдущего кадра и увеличение яркости следующего с небольшой паузой между ними обозначает гармоничное сосуществование двух миров – волшебного (абстрактного) и реального (Советского Союза 1930-х гг.).

В большинстве сцен вставной нарратив буквально вплетается в основное повествование. Освещаемая ниша в стене мечети (вторая серия), мука, раскиданная на кухне в Семруке (5 серия), рисунки Юзуфа, слушателя сказки (6 серия), – все становится фоном для сказочного сюжета. Так, птицы водят хоровод под танцующее пламя свечи, идут по «снегу» (муке). Примечательно, что подобный принцип используется и в литературном произведении. Вспомним фрагмент романа, который следует сразу после «текста в тексте», тем самым завершая главу «Шах-птица» [7, с. 402-403]. Финальный абзац представляет собой переплетение объективно-авторского повествования от третьего лица и сознания Юзуфа. Так сказка продолжает «жить» за рамками вставного текста: убитые на охоте рябчик и селезень с уткой, как пишет Яхина,

«сами того не зная, проделали в его (Юзуфа – Э.Ш.) руках долгий путь», не через поселок, а через «семь широких и коварных долин, в обитель сказочной шах-птицы» [7, с. 402]. При этом в скобках уточняются подробности пешего путешествия птиц: «рябчик – быстро перебирая короткими лохматыми ножками, а селезень с уткой – кое-как, заполошно крякая и тяжело переваливаясь на широких перепончатых лапах» [7, с. 403]. Сблизить вымысел и реальность также позволяет прием иронии: вместо «сиятельного» Семруга и самопознания дичь встречается с поваром Ачкенази и его очевидными планами на ужин. Однако сказка и на этом не заканчивается, ведь в воздухе остается «парить отливающее изумрудом перо», напоминающее о заглавном герое вставного текста [7, с. 403].

Отметим, что ведущий в романе и в сказке мотив пути дважды актуализируется в роли связующего компонента нарративов. Первым примером может служить монтажный переход во второй серии, построенный на ассоциации с заключительной фразой сказки: «Летели и не знали, сколько препятствий предстоит им пройти на этом долгом длинном пути, прежде чем мечта их сбудется» [2]. Вымысел здесь сменяется реальным изображением поезда, готовящегося к отъезду (как покажет развитие событий, действительно «долгому» и «длинному»). В следующей, третьей, серии зритель увидит иное монтажное решение: после нарисованного в уже знакомом сказочном стиле поезда появится реальный паровоз, везущий раскулаченных в Сибирь [2]. Совпадение цвета (черный), формы, направления движения (справа налево) транспорта не только помогает органично соединить два различных повествования, но и подчеркивает схожесть судеб сказочных и «романных» героев. Последнее, на наш взгляд, определяет авторскую мысль: вставная сказка о Семруге лаконично и в переносном смысле повествует о жизни раскулаченных в 1930-х годах. Так обозначенная в романе прогностическая функция «текста в тексте» реализуется и в экранизации «Зулейхи...».

Думается, решение режиссера Егора Анашкина разделить сказку на фрагменты и смонтировать их с соответствующими по сюжету и проблематике

частями основной истории продиктовано именно прогностическим потенциалом «фольклора». В оригинале же «текст в тексте», во-первых, представлен сразу целиком, помещен в один временной промежуток, во-вторых, завершает главу «Шах-птица» в части «Жить», в которой описывается только жизнь в Семруке.

Такое усложнение композиции в киноленте напоминает структуру третьего романа «Эшелон на Самарканд» Г.Ш. Яхиной [8], где песня «Спи, мой мальчик...» фрагментарно вставлена в разные части книги [8, с. 55, 128-129, 267-268]. В указанном произведении значение колыбельной также определяется ее способностью предсказывать судьбу «романных» героев – начальника эшелона Деева, детей-сирот и врача Буга.

Остановимся на реализации прогностического потенциала фрагментов сказочного текста в фильме «Зулейха открывает глаза» [2].

1. Во второй серии начальные строки сказки становятся своеобразным эпиграфом к развитию основного действия. Показательны финальные слова рассказчицы Зулейхи, уже упоминаемые в настоящей статье: «Летели и не знали, сколько препятствий предстоит им пройти на этом долгом длинном пути, прежде чем мечта их сбудется». Закономерным переходом к реальной истории раскулаченных становится приветственный гудок паровоза и быстро возникающий из темноты источник звука. Так мотив пути, обозначенный вербально, а затем аудиально и визуально, связывает вставной и основной нарративы, предсказывая дальнейший ход событий.

2. Отрывок из сказки, помещенный в следующей серии, метафорически описывает ее ключевые события – потоп на барже и спасение тридцати пассажиров. Здесь переключки между вставным и основным текстом особенно заметна при сопоставлении лексического яруса романа и вставной сказки без изменений, представленных в фильме: «молния <...> раскат грома <...> буря началась мгновенно, вдруг <...> горизонт качается, волны швыряются пеной, чайки стрелами мечутся в воздухе, матросы носятся, как кошки с подожженными хвостами» [7, с. 218-219] и «в сотрясаемой грозами Долине

Смятений смешались день и ночь, быль и небыль <...> все, что птицы с таким трудом познали за долгое путешествие, было сметено ураганом» [7, с. 401-402] соответственно. Примечательна замена в последних строках сказочного текста конкретного числительного («В живых осталось *тридцать* (курсив здесь и далее наш – Э.Ш.) самых стойких птиц») на неопределенное местоимение: «И все-таки *кто-то* выжил». Думается, такое внесение неясности в дальнейшую судьбу героев сделано с характерной для сериального типа композиции целью – заинтриговать зрителя.

3. В следующих сериях «Зулейхи...» используется прием ретардации. Так в пятом выпуске фраза заглавной героини «В живых осталось тридцать самых стойких птиц» отсылает к уже известному зрителю факту о тридцати переселенцах, которые, несмотря на долгие месяцы пути, физическое и моральное истощение, опасные условия жизни, смогли добраться до пункта назначения и наладить жизнь в поселке на берегу Ангары. При анализе репрезентации сказки в данной серии немаловажна роль контекста: Юзуф, сын Зулейхи, тоже выжил, в отличие от четырех умерших дочек главной героини, что для матери сродни чуду. Обретение семьи предстает благополучным разрешением одной из магистральных коллизий основного текста, что соотносится с финалом сказочного отрывка: «И поняли птицы, что достигли они, наконец, чертогов Симурга. А по растущей в их сердцах радости почувствовали его приближение». Кольцевая композиция эпизода позволяет проследить метаморфозы в состоянии маленького Юзуфа, которому Зулейха рассказывает историю о шах-птице: плач до начала сказки сменяется молчаливым спокойствием после монолога героини.

4. Своеобразием отличается структура шестой серии. При актуализации собственно вставного текста также используется прием ретардации. Зулейха обращается к пропущенному фрагменту сказки, который составляет значительную часть событий: «Птицы летели день и ночь, выбиваясь из сил, и скоро достигли они подножья вожденной горы. Здесь им предстояло отказаться от крыльев и пойти пешком. Взойти на вершину можно было лишь

путем страданий. Сначала горная тропа привела их в Долину Исканий... (текст сокращен нами – Э.Ш.) затем пересекли они Долину Любви... в Долине Познания... в коварной Долине Безразличия... Оставшиеся попали в Долину Единения, где каждый ощутил себя всеми и все – каждым». Такое возвращение в прошлое связано, на наш взгляд, с двумя задачами. Во-первых, режиссер стремится, вслед за писательницей, подчеркнуть воспроизводимость, вечность «фольклорного» текста. На это указывает мотивирующий сказочное повествование диалог подросткового Юзуфа и его матери, практически дублирующий оригинал [7, с. 398]:

- Мама, а расскажи еще про птицу Семруг.
- Тысячу раз уже рассказывала.
- Ну расскажи в тысячу первый.
- Слушай... На чем мы остановились? [2]

Во-вторых, с помощью замедления основного действия отдалается кульминация, что создает дополнительное напряжение и ожидание у зрителя. При этом происходит любопытная замена: вместо развязки романа завершается вставная сказка. Финальная формула «каждый ощутил себя всеми и все – каждым» проникнута жизнеутверждающим пафосом победы добра над злом. Однако читатель знает, что у текста есть продолжение: внимательный зритель уже слышал его в третьей и пятой сериях.

5. Заключительная серия совмещает в себе две намеченных предыдущими сериями тенденции – использование характерных для кинопоэтики принципов флэшбека и флэшфорварда. Начальные строки вставного фрагмента, представленного в восьмой серии, соответствуют первой модели: фраза «в живых осталось тридцать самых стойких птиц» актуализирует память аудитории о прошедших событиях. Реминисцентный фон заключительных слов также узнаваем: «Все они и есть Симург. И каждая по отдельности, и все вместе». Однако это же высказывание содержит в себе и новую мысль, которая станет понятной при обращении к будущему. Именно после произнесенного вместе финала Юзуф и Зулейха могут расстаться, выбрав разные пути, при этом

сохранив в себе истину Симурга. В подтверждение этому снятые далее крупным планом рисунки Юзуфа сменяются изображением реальных птиц в небе, которые летают стаей и складываются в причудливые фигуры. Приведенная сцена перекликается с финалом заставки каждой серии: там из кружащихся по одной траектории птиц создается единое целое, функционирующее по общему круговому механизму.

В последней же серии особенно интересны новаторские приемы включения сказки о Семруге в основной нарратив. Так зрителю вначале мельком, а затем крупным планом показывают многочисленные иллюстрации сказки, сделанные слушателем Юзуфом. Такое решение представляется нам логичным и оригинальным: сын Зулейхи обладает талантом художника, а потому закономерно, что мальчик с интересом «переводит» свою «любимую» историю на привычный ему визуальный язык [7, с. 399]. Эти же рисунки, как видно из следующих кадров, Юзуф сохраняет и в подростковом возрасте: они всё так же висят на стене его комнаты.

Метафорически этот кинотекст можно интерпретировать так: народная мудрость, заложенная в сказке, актуальна в любой период жизни. Потому естественной выглядит сцена, в которой взрослый Юзуф, заходя к матери в комнату, произносит: «Мам, расскажи сказку».

Важно, что в приведенной сцене Юзуф выступает не только как слушатель, но и как рассказчик. В речи Зулейхи паузы сменяются дополняющими репликами сына, досконально знакомого с текстом. Повторяя соответствующий фрагмент романа [7, с. 400-401], данный эпизод актуализирует следующую идею: Юзуф из слушателя эволюционирует в безусловного «носителя» сказочной правды, который способен сохранить и передать ее другим. Герой уже живет по законам волшебного текста, верит в чудо и близкое счастье, а Зулейхе лишь предстоит научиться этому у сына. Подтверждением этой мысли служит следующая за указанным фрагментом сцена: комендант Игнатов входит к героям с метрикой и советует Юзуфу бежать из поселка ради спасения от нового начальства в лице Горелова. Иными

словами, именно после рассказанной матерью и сыном сказки Юзуф может продолжить путь духовных исканий.

Другим новаторским решением является финал фильма: режиссер показывает продолжение жизни Юзуфа, чего в оригинальном тексте нет. Интересно, что в небольшой по хронометражу эпизод также включается вставной текст: крупным кадром показывается книга «Легенда о птице Симург», иллюстрации к которой сделаны Юзуфом, после чего его дочь просит снова рассказать эту историю. Мотив двойничества (ребенок слушает семейную сказку о Семруге) работает здесь на решение двух задач: показать преемственность текста, его актуальность для любого поколения и подчеркнуть неразрывную родственную связь Зулейхи, Юзуфа и его детей (дочери и сына). Для иллюстрации последней мысли стоит обратить внимание на финал серии, где с помощью монтажной техники перемежаются два видеоряда – Юзуф-мужчина и Юзуф-мальчик радостно бегут навстречу Зулейхе-бабушке и Зулейхе-матери [2]. Такое совмещение двух временных планов в сильной позиции кинотекста в очередной раз демонстрирует универсальность рассказанной истории, в которой сказка о Семруге становится символом любви, помогающей пройти через многочисленные испытания на пути к счастью.

Итак, фильм «Зулейха открывает глаза» Е.М. Анашкина является не только буквальным переложением литературного текста на киноязык, но и самобытным произведением, в котором знакомая история дана с нового ракурса. Опираясь на классификацию экранизаций Г.А. Поличко [см.: 4], данное кино можно отнести к группе «по мотивам». Трансформация романа на уровне композиции, образной системы, сюжета уравнивается передачей ключевой мысли Г.Ш. Яхиной, что в том числе прослеживается за счет сохранения в истории сказки о Семруге.

Среди особенностей киноинтерпретации «текста в тексте» можно выделить такие черты, как фрагментарное расположение сказки в сериале, ассоциативные монтажные переходы между вставным и основным нарративом, перестановка и повтор сюжетных «этапов» сказки, сокращение лексического

материала, комбинированная и отличная от основной графика. Неизбежным является эффект порождения новых смыслов, которые, однако, органично сосуществуют с изначальной ролью «текста в тексте», обозначенной Г.Ш. Яхиной: сказка о Семруге интерпретируется режиссером-постановщиком как символ любви, единения, преемственности поколений, при этом судьба сказочных птиц остается проекцией основного нарратива романа. Значимость же вставной сказки о Семруге определяется, во-первых, самим фактом включения текста в сценарий, во-вторых, спецификой трансляции первоисточника на экран.

Список литературы:

1. Герасимова Л.Е., Ниткалиева А.С. Поэтика романа Гузель Яхиной «Зулейха открывает глаза» // Язык и мир изучаемого языка: сборник научных статей. 2018. С. 260-263.
2. Зулейха открывает глаза. Сериал [Электронный ресурс] // Смотрим [сайт]. 2020. URL: <https://bit.ly/3eoZSKU> (дата обращения: 04.09.2023).
3. Куклева Д.А. Сюжетообразующая роль топонима (Семрук) в романе Гузель Яхиной «Зулейха открывает глаза» [Электронный ресурс] // Наука в мегаполисе. 2020. № 6 (22). URL: <https://bit.ly/3TjqbAL> (дата обращения: 04.09.2023).
4. Поличко Г.А. Основы кинематографических знаний на уроках литературы в средней школе. Курган: КГПИ, 1980. 147 с.
5. Сафаров М. Зулейха пробуждает идентичность: как зрительские споры о сериале становятся «боями за историю» // *Islamology*. 2020. Т. 1. № 1. С. 105-114.
6. Щукина Д.А. Роман Г. Яхиной «Зулейха открывает глаза» и его экранизация [Электронный ресурс] // Наука и культура России. 2020. Т. 1. С. 145-148.
7. Яхина Г.Ш. Зулейха открывает глаза. М.: АСТ, 2020. 508, [1] с.
8. Яхина Г.Ш. Эшелон на Самарканд. М.: АСТ, 2022. 507, [1] с.

Сведения об авторе:

Шпак Эмилия Романовна – студентка историко-филологического факультета Челябинского государственного университета (Челябинск, Россия).

Data about the author:

Shpak Emilia Romanovna – student of History and Philology Faculty, Chelyabinsk State University (Chelyabinsk, Russia).

E-mail: mila_shpak@bk.ru.