

ЭКРАНИЗАЦЫЯ АПОВЕСЦІ ВАСІЛЯ БЫКАВА «ЗНАК БЯДЫ»: ТРАНСФАРМАЦЫЯ ТЭКСТУ Ў КІНО

М. В. Яромка

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, г. Мінск;

maryna.yaromka@gmail.com;

наук. рук. – Г. М. Бутырчык, канд. філ. навук, дац.

У артыкуле выяўленыя сэнсавыя і структурныя трансфармацыі аповесці В. Быкава «Знак бяды» ў аднайменнай экранізацыі М. Пташука. Фільм характарызуецца зменай мовы, трансфармацыяй вобразаў другарадных персанажаў, апушчэннем асобных эпізодаў, перадачай унутраных маналогаў праз дыялогі, закадравы голас, буйныя планы. Вылучаныя наступныя структурныя змены: адсутнічае экспазіцыя, рэтраспектыўныя ўстаўкі характарызуюцца фрагментаванасцю, фокусам на падзеях 1930-га года, практычна поўнай адсутнасцю ўспамінаў 1937-га і 1921-га гадоў. Пакаянне Сцепаніды ў канцоўцы робіць твор сэнсава завершаным, экспліцытна расстаўляючы закладзеныя ў тэксце акцэнты.

Ключавыя словы: Васіль Быкаў; голас; «Знак бяды»; мова персанажаў; экранізацыя; эпізод.

Аповесць В. Быкава «Знак бяды» была апублікаваная ў 1982-м годзе ў часопісе «Полымя» і выйшла асобнай кнігай у 1984-м годзе. Твор адразу атрымаў высокую ацэнку ў крытыцы: А. Адамовіч вылучаў як моцны бок тэксту зварот да ваеннай і вясковай тэматыкі ў спробе асэнсавання нацыянальнай гісторыі [1]; І. Дзядкоў адзначаў цэнтральную ролю перадгісторыі як адну з ключавых характарыстык аповесці [4]. У 1986-м годзе аповесць «Знак бяды» была экранізаваная рэжысёрам М. Пташуком. Супастаўленне аповесці і экранізацыі дае магчымасць прасачыць трансфармацыю літаратурнага твора пры яго ператварэнні ў твор кінамастацтва, вылучыць адпаведныя асаблівасці тэксту і фільма, вызначыць уплыў дадзеных змен на сэнс твора.

Найбольш заўважным разыходжаннем з аповесцю В. Быкава выступае мова – фільм зняты на рускай мове, у выніку чаго беларускі кантэкст гісторыі ў значнай ступені сціраецца. Апрача таго, ніwelюецца роля рускай мовы як маркера прыналежнасці да ўлады, што выяўлена ў аповесці, дзе руская мова гучыць пры абмеркаванні палітычных працэсаў: «...выклікаю паследаваць прымеру Багацьку Сцепаніду» [2, с. 127]; «Сазнацельная часць сялян – за» [2, с. 131]; «Добра табе ездзіць, трэбаваць! А во сядзь на маё месца, убядзі!» [2, с. 132].

Калі ў аповесці нямецкая мова прысутнічае толькі ў выглядзе асобных фраз, перададзеных у беларускай транскрыпцыі, то ў фільме немцы размаўляюць па-нямецку цягам цэлых эпізодаў. Тэкст дазваляе пакінуць мову немцаў фонам, які не абавязкова агучваць, аднак у фільме персанажы мусяць размаўляць, што робіць менавіта немцаў цэнтрам адпаведных эпізодаў. Такая змена цягне за сабой неабходнасць прыдумаць канкрэтныя рэплікі, што надалей працуе на развіццё вобразаў немцаў. У аповесці немцы безаблічныя, вылучаюцца адно Карла і фельдфебель, у фільме – многія немцы паказаныя

буйным планам, маюць словы, рэагуюць на паводзіны Сцепаніды, калі тая спрабуе іх падмануць. Заўважна сціраецца вобраз Карлы, бо на фоне больш распрацаваных вобразаў іншых ён перастае быць адзіным з немцаў, хто мае імя і асабістасць.

Вобраз Васіля Ганчарыка вылучаецца ў параўнанні з іншымі вяскоўцамі, у яго болей буйных планаў, асобныя сцэны будуюцца вакол яго (сустрэча з Анютай пасля галасавання). Самагубства Васіля ўяўляе сабой яркую, сімвалічную сцэну, акцэнт на якой узмацняецца за кошт прапрацоўкі дадзенага персанажа. Патрэба ў такім акцэнце вынікае са сціслай – у параўнанні з аповесцю – перадачы падзей 1930-га года, пра што будзе сказана далей.

Структура аповесці можа быць прааналізаваная пры дапамозе катэгорый сцэны і эпизоду або, паводле Ю. Лотмана, кадра і плана, калі асобныя падзеі лакалізуюцца ў межах акрэсленай прасторы, а змена месца цягне за сабой змену падзей – дадзеная асабліваецца тэксту выяўленая ў экранізацыі. Пераходы паміж эпизодамі адбываюцца праз агульны план і далейшае пераключэнне на канкрэтнае дзеянне, што ставіць акцэнт на знешніх падзеях. У аповесці, з іншага боку, пераходы паміж лакацыямі і, адпаведна, сцэнамі або эпизодамі маркіруюцца зменай бачання і голасу – іншае месца паказваецца вачыма іншага персанажа, змена падзей паўстае ў думках іншага героя [2, с. 17, 48].

Некаторыя эпизоды ў экранізацыі апускаюцца. Напачатку Сцепаніда вяртаецца дадому ад моста і бачыць там Гужа з Каландзёнкам, тады як у аповесці прыход паліцаяў адбываецца на наступны дзень [2, с. 29]. Адсутнічаюць эпизоды, дзе Пятрок расказвае Сцепанідзе, што і яго спыніў Гуж [2, с. 181–182], Пятрок ідзе ў роў па апошнюю бутэльку [2, с. 244–248], на хутар прыходзяць партызаны [2, с. 282–283]. Пры захаванні асноўнай фабульнай лініі пропуск эпизодаў прыводзіць да фарміравання ў фільме іншага сюжэта: перабудоўваецца паслядоўнасць выкладу гісторыі, змяняецца яе ўнутраны аб'ём (колькасць падзей), змяняецца тэмп развіцця падзей (адсутнасць адносна «запаволеных» эпизодаў-роздумаў і выбар на карысць дзеяння).

Дзеля большай дынамічнасці падзей змяняюцца некаторыя дэталі: напрыклад, немцы знаходзяць Петракову скрыпку ў істопцы, калі шукаюць вінтоўку; у аповесці ж яна знаходзіцца ў хаце: «Скрыпку выносіць у сырую істопку яму не хацелася, яе трэба было сцерагчы ад вільгаці, і цяпер, разважыўшы, Пятрок асцярожна засунуў яе за абразы» [2, с. 62]. У падобных дэталях выяўляецца характар Петрака (асцярожнасць, ашчаднасць), яго асаблівае стаўленне да скрыпкі, што страчваецца ў экранізацыі. Да таго ж, Пятрок хавае скрыпку менавіта за абразы: покуць успрымаецца як самае бяспечнае месца ў хаце, што лаканічна і тонка акрэслівае рэлігійнасць герояў. У фільме пабожнасць персанажаў паказаная праз знешнія праявы (абразы, героі хрэсцяцца, моляцца). Выключэнне пераважнай часткі ўнутраных маналогаў і выбар на карысць знешніх характарыстык, з аднаго боку, паскарае тэмп апаведу, аднак з іншага боку, пераводзіць падзеі ў адну тэмпаральную

плоскасць, што пазбаўляе гісторыю ўнутранай дынамічнасці (пераходаў у іншы час, апеляцый да ўласнага досведу).

Сцэна раскулачвання Ладзіміра адбываецца на яго падворку і ў хаце [2, с. 190–192], тады як у фільме Сцепаніда глядзіць услед саям, на якіх вывозяць раскулачаных. Разгорнутая сцэна, якая раскрывае перажыванні сям’і Ладзіміра, стаўленне Сцепаніды да іх раскулачвання, матывацыю самагубства Васіля, рэакцыю аднавяскоўцаў, увасабляецца ў экранізацыі адным працяглым нямым кадрам. Такі ход дазваляе апусціць адразу некалькі другарадных персанажаў, для развіцця якіх у фільме не стае часу, што чарговы раз звужае ўнутраны аб’ём гісторыі. Тым не менш, перажыванні Сцепаніды перададзеныя, але не праз дзеянні і ўнутраны маналог, а праз візуальнае выяўленне эмоцый.

Разам з пропускам эпізодаў знікае падача падзей з пазіцыі персанажа: у тэксце выкарыстаны прыём адначасовасці дзеяння (англ. со-occurrence), калі падзеі адбываюцца паралельна на хутары і за яго межамі (Сцепаніда пасвіць Бабоўку і Пятрок ходзіць па хутары; Пятрок у рове і Сцепаніда ў хаце), у хаце і ў істопцы (Пятрок грае на скрыпцы немцам і Сцепаніда слухае з істопкі). Такі прыём дазваляе не толькі паказаць погляды розных персанажаў, але і змясціць у межах пэўнай часавай рамкі больш падзей. У фільме дадзены прыём адсутнічае – выбар робіцца на карысць адной са сцэн, што засяроджвае ўвагу на адным ракурсе і звужае часавую прастору. Погляд на падзеі то вачыма Петрака, то з гледзішча Сцепаніды з’яўляецца адной з ключавых фармальных характарыстык аповесці, таму адыход ад альтэрнатыўнай падачы дзеяння зрушвае акцэнт з суб’ектыўнасці ў бок аб’ектыўнай пазіцыі, калі цэнтрам выступае не столькі канкрэтны герой і яго бачанне, колькі хутар, месца дзеяння.

Унутраныя маналогі займаюць значную частку тэксту і нясуць вялікую сэнсавую нагрузку: у іх раскрываецца матывацыя дзеянняў герояў, гучаць роздум над сучасным і мінулым, ацэнка ўласных дзеянняў, развагі над тым, што будзе далей. Фільм прапануе некалькі шляхоў увасаблення ўнутраных маналогаў. Па-першае, замена іх на дыялогі. Напачатку Пятрок думае: «Што ён, нейкі начальнік ці парцейны, ці хоць бы жyd з мястэчка? Слава Богу, тутэйшы, беларус і хрышчоны ў хрысціянскую веру, селянін, калгаснік – такі самы, як і ўсе навакол. А што сын у Чырвонай Арміі, ды ці ж гэта па сваёй ахвоце? То ж служба. Так было пры цары, а можа, і раней» [2, с. 25]. Развагі Петрака часткова перададзеныя ў размове са Сцепанідай, калі яны хаваюць майно. Такая падача разваг змяняе характарыстыку персанажа: прамоўленыя ў клопаце словы набываюць адпаведную інтанацыю – хуткасць, збіўлівасць, тады як развагі з самім сабой успрымаюцца як спакойны роздум. Наданне пэўнай інтанацыі словам персанажаў характэрнае для кіно ў цэлым, дзе словы мусяць быць прамоўленыя ўслых, тады як тэкст пакідае большую варыятыўнасць расстаноўкі адпаведных акцэнтаў. Напрыклад, Гуж згадвае мінулае і кажа: «Помню, як вы калісь на вяселлі ў Выселках наярывалі. Ты на скрыпцы, а Ярмаш на бубне, здаецца. Музыкі!» [2, с. 30]. Прыведзеныя словы Гужа ў экранізацыі гучаць вельмі проста, па-чалавечы, што мадыфікуе

ўспрыманне гэтага персанажа на фоне ў цэлым жорсткай размовы, хаця ў тэксце могуць быць прачытаныя інакш.

Па-другое, унутраны маналог перадаецца закадравым голасам. Сцепаніда пасля несправядлівага рашэння пра раскулачванне вяртаецца на хутар і думае, да каго звярнуцца па дапамогу. Гэтыя думкі выступаюць падсумаваннем яе стаўлення, але ў адпаведным моманце тэксту адсутнічаюць. Голас за кадрам, які дапаўняе аднатонную, адцягненую карціну таго, як Сцепаніда бяжыць па снезе, бачыцца ўдалым спосабам перадачы думак і ўнутранага стану гераіні.

Па-трэцяе, унутраны маналог героя замяняецца на буйны план. Сцэна ваганняў Сцепаніды перад тым, як яна топіць вінтоўку, у тэксце запойненая развагамі гераіні [2, с. 98–101]. У фільме аналагічную ролю выконвае працяглы буйны план, які візуалізуе перажыванні гераіні. Яшчэ адным прыкладам можа служыць буйны план Петрака, калі ён пачынае супраціўляцца паліцаям, чаму ў тэксце папярэднічае разгорнуты роздум [2, с. 243–248]. Згаданы візуальны паказ перажыванняў выступае ўласцівасцю мовы кіно, якое працуе са зрокавымі вобразамі і трансфармуе падрабязна раскрытыя думкі персанажаў у лаканічны знешні вобраз.

Значнай структурнай трансфармацыяй у рамках экранізацыі выступае спосаб камбінавання часавых пластоў. У аповесці прысутнічае пяць тэмпаральных узроўняў, вяртанні ў часе нясуць вялікую сэнсавую нагрузку, выяўляючы рэфлексію над мінулым як складаны шматузроўневы працэс.

У экранізацыі адсутнічае экспазіцыя, што прыводзіць да страты рэтраспектыўнасці на ўзроўні твора ў цэлым. Тэкст пачынаецца карцінай разбурэння, знішчанага дому, аднак гэта трагедыя, адзеленая ад сузіральніка пэўным – даволі працяглым – прамежкам часу. Прыняцце катастрофы, прызнанне мінулага з яго бядой, увага да яго знакаў і зварот да памяці – той настрой, сэнсавы акцэнт, якія закладае экспазіцыя. У фільме, які пачынаецца наўпрост з карціны хутара, дадзены акцэнт знікае.

Падзеі 1930-х гадоў у экранізацыі пададзеныя фрагментавана, тады як у аповесці ўяўляюць сабой вялікі па аб'ёме цэласны пласт. Адпаведна змяняюцца моманты часавых пераходаў: калі ў тэксце вяртанне ў часе правакуецца смерцю [2, с. 122, 254], то ў фільме ў якасці зыходнага пункту ўспамінаў выступаюць і менш крытычныя сітуацыі (збіццё Сцепаніды, забойства каровы). Сцепаніда згадвае мінулае пасля гібелі Янкі, прычым устаўка завяршаецца плачам Янкі пасля самагубства Васіля Ганчарыка, што падкрэслівае цэласнасць роздуму Сцепаніды з нагоды мінулага. У экранізацыі забойства хлопчыка становіцца толькі адным са здарэнняў, пасля якіх уводзяцца ўспаміны. Вобраз малога Янкі паказаны, аднак успрымаецца ў рамках асобнага фрагмента, што змяняе сімвалічнасць лёсу падлетка: глядач бачыць хутчэй гісторыю асобнага хлопчыка, чым агульную трагедыю, выяўленую ў вобразе знямелага ад жаху дзіцяці, скалечанага і забітага без аніякай віны.

Пры паказе мінулага праз асобныя эпізоды цэласнасць падзей дасягаецца праз засяроджанне ўвагі на пэўных персанажах. Прыкладам можа служыць згаданая вышэй распрацоўка вобраза Васіля Ганчарыка: на ім факусуецца

ўвага не толькі ў момант гібелі, але і пры арганізацыі калгаса ў іншым фрагменце. Буйныя планы, якія перадаюць ваганні героя, ператвараюць яго ў аднаго з цэнтральных персанажаў дадзеных эпізодаў. У тэксце яго гісторыя раствараецца сярод агульнай плыні падзей, выходзячы на першы план у самы крытычны момант. Паказальна, што Васіль характарызуецца праз словы Анюты, вобраз якой раскрываецца дзякуючы думкам Сцепаніды. У экранізацыі ўнутраныя маналогі з нагоды стаўлення да дзяўчыны адсутныя, таму і яе вобраз абмяжоўваецца фактычнай прысутнасцю ў некалькіх сцэнах.

З усіх успамінаў Петрака ў фільме перададзены толькі кароткі эпізод пра затрыманне Лявона, дзе гаворыцца пра смерць Чарвякова. Падзеі 1937-га года падаюцца ў шэрагу іншых згадак мінулага і такім чынам зліваюцца з 1930-м годам. У аповесці дадзены часавы пласт выступае спробай успомніць нешта добрае з цяжкага мінулага: дапамогу Чарвякова, памкненне дапамагчы Лявону, паездку Петрака ў Менск [2, с. 255]. Сабраныя ў абарону Лявона подпісы – адзінае, што застаецца ў фільме, прычым спробы дапамагчы спыняюцца яшчэ ў мястэчку. Адпаведна, знікае вобраз Чарвякова як кіраўніка, які быў на баку сялянства і да якога ў герояў склаўся асабісты давер; страчваецца эпізод паездкі Петрака ў сталіцу, які пры дапамозе кантрасту ярка ілюструе ізаляванасць звыклага для герояў мікрасвету і падкрэслівае марнасць іх намаганняў адшукаць справядлівасць.

В. Быкаў у «Доўгай дарозе дадому» называе рэтраспектыўныя ўстаўкі сэнсавым ядром тэксту [3, с. 291]. Успаміны Сцепаніды пра 1921-ы год займаюць цэнтральную частку аповесці, чым кампазіцыйна падкрэсліваецца іх важнасць. Храналагічна гэта самыя раннія падзеі гісторыі, але структурна і сэнсава яны знаходзяцца ў цэнтры, што фарміруе канцэпцыю гістарычнага часу як кола, спіралі, што раскручваецца з пэўнай кропкі. У экранізацыі дадзены часавы пласт зводзіцца да аднаго фрагмента – у Петрака гіне конь і пасля Пятрок са Сцепанідай усталёўваюць на пагорку крыж. У пагорка пры гэтым адсутнічае назва Галгофа – адна з найбольш відавочных адсылак да Бібліі. Сцэна ўзнясення крыжа на пагорак, аднак, захоўвае адпаведную сімволіку.

Адсутнасць гісторыі пана Яхімоўскага прыводзіць да страты ключавой праблемы мінулага: героі пераступаюць праз мараль, чалавечнасць і забіраюць чужое дзеля ўласнай будучыні, што прыводзіць іх да катастрофы. Трагедыя Сцепаніды і Петрака палягае ў тым, што адзіным выйсцем для іх было будаваць сваё жыццё на чужой зямлі, у чужым доме, дзе праклёнам засталіся словы гаспадара: «На чужым і дармовым шчэнсця не бэндзе» [2, с. 155]. Калі адсутнасць экспазіцыі пазбаўляе гледача перспектывы з будучыні, то выключэнне гісторыі Яхімоўскага звужае часавую прастору з іншага боку, пазбаўляючы рэфлексію над мінулым належнай глыбіні. У выніку структурных трансфармацый пры перадачы розных часавых пластоў увага змяшчаецца на падзеі 1941-га года, якія становяцца асноўнай лініяй твора.

Канцоўка фільма, дзе Сцепаніда спальвае хату і гіне, уяўляе сабой сцэну пажару, якая суправаджаецца закадравым голасам: «Прабачце мне, прабачце мне, прабачце мне, мае дзеткі, прабач мне, мой Пятрок, прабач мне, Ганчарык,

прабач мне, Яначка, прабач мне, Лявон, прабачце ўсе, усе, усе, каму не магла я дапамагчы, усе, прабачце мне, прабачце мне, прабачце мне». Гібель ператвараецца ў момант пакаяння, якім завяршаюцца ўнутраныя пакуты гераіні і важнасць якога падкрэсленая шматлікімі паўторамі. Паказальна, што ў шэрагу тых, у каго просіць прабачэння Сцепаніда, адсутнічае Адольф Яхімоўскі, бо яго гісторыя не раскрытая ў фільме. Тое, што ў тэксце закладзенае як намёк, у фільме прагаворваецца ўслых, робячы фінал сэнсава завершаным. У той жа час адсутнасць пакаяння ў тэксце пазбаўляе надзеі на дараванне, Сцепаніда гіне, не паспеўшы асэнсаваць уласнае жыццё – апакаліптычная карціна будучыні напачатку ўспрымаецца як вынік мінулага, за якое ніхто не папрасіў даравання ў канцы.

Такім чынам, экранізацыя аповесці «Знак бяды» М. Пташука ўтрымлівае шэраг трансфармацый адносна тэксту: змена мовы, большая распрацаванасць вобразаў немцаў, трансфармацыя вобразаў другарадных персанажаў (Васіля, Анюты), перабудоўванне сюжэта шляхам пропуску асобных эпізодаў. Унутраныя маналогі перадаюцца праз дыялогі, закадравы голас, буйныя планы. Істотна змененая перадача часовай структуры: адсутнічае экспазіцыя, рэтраспектыўныя ўстаўкі характарызуюцца фрагментаванасцю, фокусам на падзеях 1930-га года, практычна поўнай адсутнасцю ўспамінаў 1937-га і 1921-га гадоў. Пакаянне Сцепаніды ў канцоўцы робіць твор сэнсава завершаным, экспліцытна расстаўляючы закладзеныя ў тэксце акцэнтны.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Адамовіч, А. Из “зеленой тетради” / А. Адамовіч // Вопросы литературы. – 2001. – № 4.
2. Быкаў, В. Доўгая дарога дадому / В. Быкаў. – Інтэрнэт-версія, 2010. – 366 с.
3. Быкаў, В. Знак бяды / В. Быкаў. – Мн. : Папуры, 2022. – 320 с.
4. Дзядкоў, І. Неастылы попел старога пажарышча / І. Дзядкоў // ЛіМ. – 1982.