
КИНОТЕКСТ

И.А. Мартянова¹

*Российский государственный педагогический университет им.
А. И. Герцена*

РАЗВИТИЕ ТЕКСТА ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНОСЦЕНАРИЯ

Статья посвящена развитию отечественного сценарного текста. Данный процесс был обусловлен целым рядом культурных факторов (кинематографичностью многих произведений классической русской литературы, синкретизмом искусства, возрастающей эстетической ролью претекста). Амплитуда колебаний определения киносценария чрезвычайно широка: от признания его новым родом литературы – до отрицания его статуса в качестве литературного художественного текста. Сегодня отечественный киносценарий представляет собой не маргинальный жанр, а новый формирующийся литературный род. Его развитие способствовало эстетической реабилитации претекста и в определенной мере послетекста.

Ключевые слова: киносценарий, литературная кинематографичность, кинематографическое влияние, культурные факторы, претекст, послетекст, развитие, текстовая специфика, читатель-зритель.

I.A. Martianova

The Herzen State Pedagogical University of Russia

DEVELOPMENT OF RUSSIAN SCREENPLAY TEXT

This paper views the development of Russian screenplay as a verbal text. This process was determined by a number of cultural factors, such as the cinematic element in many works of classic Russian literature, syncretism in art, and a growing role of pre-text. Screenplay is defined by Russian scholars in a wide variety of ways, from viewing it as a new kind of literature to denying it the status of a literary text. Today, Russian screenplay is not a marginal literary genre but a new and evolving type of literature. Its development has contributed to the

¹ Ирина Анатольевна Мартянова, доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка Российского государственного педагогического университета (Санкт-Петербург)

emergence of new forms known as pre-texts and to the aesthetic vindication of after-text.

Key words: development, screenplay, textual features, cultural factors, after-text, pre-text, literary cinematography, cinematographic influence, reader/viewer.

В отечественной филологии амплитуда определений киносценария чрезвычайно широка: от признания его новым родом (в отдельных исследованиях – жанром) литературы – до отрицания его статуса в качестве литературного художественного текста. Существует также его трактовка в качестве одной из разновидностей драматургии (кинодраматургии).

Лакуна, образовавшаяся в результате недостаточного филологического исследования сценария, заполнилась стереотипами суждений о его текстовой специфике. Ему предписывается быть лаконичным, все в нем должно быть «зримо», поэтому в нем якобы невозможны обобщения, авторская рефлексия и т.д. Но непредвзятое обращение к сценарным текстам убеждает в обратном: в них частотны повторы разных типов, средства выражения категорий обобщенности (генерализации) и неопределенности. Кроме того, далеко не все в киносценарии предназначено для непосредственного экранного воплощения. С.М. Эйзенштейн писал об этом более категорично, подчеркивая текстовую парадоксальность киносценария: «... Никаких оков оптического изложения фактов мы не признаем» [Эйзенштейн, 1964, с. 47].

В собственно лингвистическом отношении киносценарий представляет собой текст с преимущественно монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения. Когда современный английский исследователь С. Прайс утверждает, что «полностью осознать воздействие киносценариев значит понять их синтаксическую организацию» [Price, 2010, с. 131], возможно, он имеет в виду то, что С.М. Эйзенштейн называл «структурой эпизодов и аранжировкой их элементов» [Эйзенштейн, 1964, с. 55].

Появление оригинального русского киносценария, которое датируется 1908 г., было детерминировано глубинными факторами культурного развития: существованием принципа кино в классической литературе, синкретизмом искусства, развитием эстетической роли претекстов (черновых вариантов, подготовительных материалов и т.п.). Признаки композиционно-синтаксической организации сценария со всей очевидностью обнаруживаются уже в набросках романов Ф.М. Достоевского [Родина, 1984]. Только на первый взгляд это представляется неожиданным, так как Достоевский традиционно причисляется к некинематографичным писателям. Но именно в его творчестве с особой силой проявилась тенденция синтетизма русского искусства второй половины XIX века, получившая выражение в соединении эпического и драматического.

Сценарность художественного мышления Достоевского проявляется в готовности автора к интерпретации и неизбежной при этом трансформации его текста. В вариантах и черновиках, созданных не для публикации, он был максимально раскован, что проявляется лексически и грамматически, находит свое выражение в пунктуации и графике. Для сценариста характерно мышление сценами, с этим же мы встречаемся, например, и в работе Достоевского над подготовительными материалами к роману «Идиот»¹.

Разумеется, представление о том, что в основе романов Достоевского лежат в полном смысле слова сценарные наброски, было бы упрощением. Тем не менее можно говорить о сценарности его письма, проявляющейся в композиционно-синтаксической организации романов-трагедий. Но ни русское общество того времени, ни литература, ни сами авторы еще не были готовы к подобному способу структурирования окончательного варианта художественного текста. Только следующий этап литературного развития сделал значимой эстетику претекста, в чем не последнюю роль сыграло изменение характера взаимоотношений автора и читателя-зрителя. В дальнейшем эстетический потенциал претекста

¹ См. подробнее: [Мартянова, 2002, с. 83-87].

получил развитие в прозе О. Мандельштама¹ и ряда других авторов (А. Мариенгофа, В. Каверина и др.), что также способствовала изменению статуса отечественного киносценария в качестве формирующегося, но отнюдь не маргинального рода литературы.

Русская литература и кинематограф первой трети XX века проявляли друг к другу взаимный интерес. Не только кино нуждалось в поддержке старшего вида искусства, но и литература видела в нем художественное воплощение катаклизмов эпохи. Авторы самых разных направлений использовали в произведениях аналитическую манеру письма и монтажную технику композиции. Подготовленность литературной формы, которая не воспринималась читателями как уникальная, явилась одной из предпосылок быстрого развития русского сценарного текста.

Ранний отечественный киносценарий существовал для читателя-зрителя как претекст до знакомства с «фильмой» и как либретто во время ее восприятия. В дальнейшем вокруг кинотекста сформировался литературный фильмический комплекс, в который входят заявка, литературный сценарий (собственно претекст), режиссерский сценарий, монтажные листы, а также послетексты: техническая запись по фильму, литературные произведения, созданные на основе фильма, авторизованные и неавторизованные. Приведем мнение А. Сокурова о соотношении литературного и режиссерского сценариев: «Собственно говоря, от литературного сценария нужна эмоциональная поддержка, значительное число внутренних духовных событий, рождающихся из человеческих взаимоотношений. По сути, это сконцентрированная эмоция, где всего много – соли, перца. Уксуса. Литературный сценарий очень острый, очень сложный, и все время выскальзывает из рук, стремится рассыпаться, растечься. <...> Режиссерский сценарий – следующая ступень возвращения к замыслу» [Сокуров, 1996, с. 56].

Литературный киносценарий очень быстро прошел путь от свернутых текстов-примитивов – до развернутых текстов разных жанров. Обозначим стадии его развития: номерной, железный,

¹ См. подробнее: [Мартьянова, 2002, с. 87-92].

эмоциональный, интеллектуальный сценарии. Во второй половине XX века для многих авторов (Э. Брагинский, А. Гребнев, Р. Ибрагимбеков, Г. Шпаликов, Е. Григорьев, В. Мережко, А. Миндадзе, Ю. Арабов и др.) сценарное творчество стало основным.

Насчитывая около ста лет своего существования, отечественный киносценарий и сегодня находится в становлении, переплавляя заложенные в нем признаки эпоса, лирики и драмы. По гипотезе М.С. Кагана, киносценарий возник на основе старших литературных родов, но, сохраняя некоторые признаки родства, он, тем не менее, отличается от них, представляя собой иной тип текста [Каган, 1972]. Так, сценарные жанры являются сложными фреймами, в которые входят слоты жанров литературы, кино, цирка, эстрады и других видов искусства. Сценарий может создаваться *как* повесть, *как* роман, *как* комедия, но далеко не все их слоты оказываются представленными или развернутыми в его собственном жанре. Так, параллельное действие, столь важное в романе, может быть дано в киноромане только намеком.

Сегодня киносценарий представляет собой не маргинальный жанр, а формирующийся литературный род, произведения которого обладают признаками текста нового типа. Синхронный анализ обнаруживает уникальность его композиционно-синтаксической организации [Мартянова, 2003]. Только генетически она повторяет структуру эпического или драматического текста, не ориентированного на семиотическую систему киноискусства.

Наиболее значимыми характеристиками сценарного текста являются актуализация категории динамики (одним из первых русских названий киносценария было слово *двигопись*) и его предназначенность для изображения наблюдаемого/слышимого. Их баланс и характер изображения зависят от типа текста. Если в драме доминирует слышимое, то в сценарии — наблюдаемое, нетождественное зримо. Его текст, в отличие от традиционного эпического текста, в целом, а не выборочно, на уровне высказывания или фрагмента, ориентирован на изображение аудиовизуальной динамики, что, конечно, не подразумевает отсутствия в нем абстрактной информации. В этом отношении показательно различие драматургической и сценарной трансформации гоголевских «Мертвых душ», осуществленной одним и тем же автором, М.А.

Булгаковым¹. Интенциями булгаковской сценарной интерпретации «Мертвых душ» выступают референция к фабуле, глубинной истории, стилю, жанру, литературному роду первоисточника².

В силу самых разных причин, русский адаптированный сценарий хронологически опережал в своем развитии оригинальный киносценарий. Классическая литература, которую знали и помнили зрители, позволяла кинематографу создавать свой текст с большими смысловыми лакунами, в сущности, как монтаж цитат. Первая экранизация «Мертвых душ» (1909 г.) укладывалась в 8 минут, а «Идиота» (1910 г.) – в 22 минуты [Крючечников, 1971].

Характер экранизации в настоящее время, безусловно, изменился по сравнению не только с первыми русскими киноадаптациями, но и с интерпретациями пятидесятых – восьмидесятых годов прошлого века («Война и мир», «Братья Карамазовы», «Преступление и наказание» и др.) [Мартьянова, 2014]. Интерпретация предполагает обязательное изменение своего объекта, отсутствие изменения является признаком тиражирования. Известный русский режиссер Г.М. Козинцев («Гамлет», «Король Лир») писал об экранизации: «Чем больше похожа – тем хуже <...> нужно не перенести (в целости), а продолжить жизнь в другом времени, в другом духовном мире» [Козинцев, 1981, с. 139].

Примером современного интерпретативного диалога с гоголевским текстом является работа Л. Петрушевской над сценарием мультфильма «Шинель» (режиссер Ю. Норштейн). Ее отличает восприятие гоголевского текста как «саморазвивающейся системы, способной задавать вопросы и отвечать на те, что возникли сегодня» [Лотман, 2003, с. 226].

При всех недостатках оscarоносной советской экранизации «Войны и мира» (1967 г.) авторы ее сценария С. Бондарчук и В. Соловьев предложили не плоский перевод, а художественную интерпретацию сложнейшего текста, значительно выигрывающую по сравнению с другими киноверсиями романа Л. Толстого. Это

¹ Тема «Булгаков и Гоголь» имеет давнюю историю театроведческого, биографического, литературоведческого изучения [Чудакова, 1985].

² Об интенциях интерпретации см.: [Эко, 2006].

позволило сценаристам собрать на относительно небольшом текстовом пространстве множество линий сюжетного развертывания, заставить звучать в ансамбле голоса автора и персонажей.

Сценарий, однако, не является отражением полифонии кинотекста, он, скорее, предлагает партитуру его создания. В ней есть то, что прямо войдет в фильм, и то, что умрет в нем или будет представлено имплицитно. Сценарное изображение партий разных инструментов обладает неодинаковой степенью развернутости: подробно расписываются речевые партии персонажей; портреты и интерьеры даются нередко намеком; цветопись почти отсутствует; обозначаются отдельные фазы музыкального сопровождения или дается их краткая характеристика. Кроме того, обнаруживается асимметрия, существующая между техническими возможностями кино и их отражением в тексте киносценария. Литературное воплощение звуко-зрительного монтажа требует от сценариста настоящего творчества и находит свое решение только в очень редких случаях (например, в сценарии А. Кончаловского и А. Тарковского «Андрей Рублев»). Усложнение кинематографического выражения цвета до сих пор не привело к разработке цветовой композиции сценарного текста.

Сценарий восприимчив ко всему новому, что усиливает способность его влияния на произведения других литературных родов. К его объективным причинам следует отнести публикацию киносценариев, наличие у них читательской аудитории. Опыт сценарного письма был у многих отечественных прозаиков (В. Аксенов, Ф. Горенштейн, Г. Щербакова, Л. Улицкая, В. Сорокин, Л. Петрушевская, Д. Рубина и др.). Сегодня границы между традиционными литературными родами и сценарием стали более проницаемы, чем в начале и середине XX века. Синкретичны по своему характеру пьесы для театра и кино А. Володина, Э. Брагинского, Э. Рязанова, Г. Горина, О. Мухиной, Я. Пулинович.

На протяжении всего XX века наблюдалось усиление влияния кино (в том числе киносценария) на традиционную литературу, с постепенным ослаблением к его концу. Современный человек живет в «экранизированном» пространстве и времени, его мировосприятие опосредовано «экраном», который стал метаобразом искусства, подобным окну Возрождения [Лотман, 2005]. Век кино, изменив

языковую компетенцию современного читателя, повлиял на его прагматикон [Караулов, 1992]. Образы и аллюзии кинематографа, имитация приемов монтажа и наплыва, а также экранной проекции присутствуют в прозе В. Каверина, А. Мариенгофа, В. Набокова, А. Солженицына, В. Шукшина, В. Маканина, Т. Толстой, В. Пелевина, С. Довлатова, В. Аксенова, в поэзии В. Маяковского, И. Северянина, А. Вознесенского, Ю. Левитанского и многих других авторов. Однако не все в литературе, априорно приписывавшееся влиянию кино, принадлежит ему по праву, но под воздействием кинематографа сформировалась так называемая быстрая проза, с динамичным чередованием сцен, объединенных монтажно, с подчеркиванием зримых деталей, а точка зрения в литературе стала более мобильной [Richardson, 1969]. А. Солженицыным в «Августе четырнадцатого» была разработана система графической «киноаранжировки» эпического текста, которую он использовал также в киносценариях¹.

Развитие киносценария способствовало эстетической реабилитации претекста и в определенной мере послетекста. Многие киноповести В. Шукшина получили окончательную редакцию именно как послетексты фильмов. Под влиянием киносценария (и кинематографа в целом) сформировались разнообразные записи по уже поставленному фильму («текстофильмы» Б. Акунина), «кинолитература», имитирующая киноизображение, но не рассчитанная на киноплощадку (В. Высоцкий, А. Солженицын), сценарные имитации (М. Палей), представляющие собой новый тип повествования: не традиционный «фильм в тексте», но и не собственно киносценарий.

То, что в XIX в. ощущалось в недрах романа-трагедии: сценарность письма, эстетическая ценность наброска и варианта, – сегодня вышло на поверхность, стало одной из доминант стилового развития современной русской литературы, частью которой по праву является киносценарий.

¹ Солженицын А.И. Знают истину танки!!! Дружба народов. – 1989. – №11. – С. 70-132.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Каган, М. С. Морфология искусства / М.С. Каган. – Ленинград: Искусство, 1972. – 440 с.

Караулов, Ю. Н. Словарь Пушкина и эволюция русской языковой способности / Ю.Н. Караулов. – Москва: Наука, 1992. – 168 с.

Козинцев, Г.М. Время и совесть / Г.М. Козинцев. – Москва-Ленинград: Кино, 1981. – 304 с.

Крючечников, Н. В. Сценарии и сценаристы дореволюционного кино / Н.В. Крючечников. – Москва: Изд-во ВГИК, 1971. – 44 с.

Лотман, Ю.М. Об искусстве / Ю.М. Лотман. – Санкт-Петербург: Искусство, 2005. – 702 с.

Мартянова, И.А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности / И.А. Мартянова. – Санкт-Петербург: САГА, 2002. – 240 с.

Мартянова, И.А. Текст киносценария и киносценарий текста. – Санкт-Петербург: Наука, 2003. – 148 с.

Мартянова, И.А. Текстобразующая роль киносценария в ретрансляции русской культуры. – Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2014. – 320 с.

Прието, А. Нарративное произведение / А. Прието // Семиотика. – Москва: Радуга, 1983. – С. 370-399.

Родина, Т. М. Достоевский: Повествование и драма / Т.М. Родина. – Москва: Наука, 1984. – 245 с.

Сокуров, А. Делай, что только ты можешь делать / А. Сокуров // Искусство кино. – 1996. – № 8. – С. 56-63.

Чудакова, М. О. Жизнеописание М. Булгакова / М.О. Чудакова. – Москва: Книга, 1988. – 669 с.

Эйзенштейн, С.М. Избранные произведения: в 6 т. / С.М. Эйзенштейн. – Москва: Искусство, 1968. Т. 2. – 600 с.

Эко, У. Сказать почти то же самое: Опыты о переводе / У. Эко. – Санкт-Петербург: Симпозиум, 2006. – 574 с.

Price, S. The Screenplay. Authorship, Theory and Criticism / S. Price. – United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2010. – 209 p.

Richardson, R. Literature and Film / R. Richardson. – Bloomington-London: Indiana University Press, 1969. – 149 p.

REFERENCES:

Chudakova, M.O. Zhyzneopisanie M. Bulgakova. – Moskva: Kniga, 1988. – 669 s.

Eizenstein, S.M. Izbrannye proizvedeniya. – Moskva: Iskusstvo, 1968. – [T.2].– 1968. – 600 s.

Kagan, M.S. M.C. Morfologiya iskusstva. – Leningrad: Iskusstvo, 1972. – 440 s.

Karaulov, U.N. Slovar' Pushkina i evoluciya russkoj jazykovej sposobnosti. – Moskva: Nauka, 1992. – 168 s.

Kozincev, G.M. Vremya i sovest'. – Moskva-Leningrad: Kino, 1981. – 304 s.

Kruchechnikov, N.V. Scenarii i scenaristy dorevolucionnogo kino. – Moskva: Izdatelstvo VGIK, 1971. – 44 s.

Lotman, Y.M. Ob iskusstve. – Peterburg: Iskusstvo, 2005. – 702 s.

Martianova, I.A. Kinovek russkogo teksta: paradoks literaturnoj kinematografichnosti. – Peterburg: SAGA, 2002. – 240 s.

Martianova, I.A. Tekst kinoscenariya i kinoscenariy teksta. – Peterburg : Nauka, 2003. – 148 s.

Martianova, I.A. Tekstoobrazujushhaya rol' kinoscenariya v retranslacii russkoj kultury – Peterburg: Izdatelstvo RGPU, 2014. – 320 s.

Prieto, A. Narrativnoye proizvedenie // Semiotika. – Moskva: Raduga, 1983. – S. 370-399.

Rodina, T.M. Dostoyevsky: Povestvovaniye i drama. – Moskva: Nauka, 1984. – 245 s.

Sokurov, A. Delai chto tolko ty mozhesh delat'// Iskusstvo kino. – 1996. – № 8. – S. 56-63.

Jeco, U. Skazat' pochti to zhe samoie: Opyty o perevode. – Peterburg: Simpozium, 2006. – 574 s.

Price, S. The Screenplay. Authorship, Theory and Criticism. – United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2010. – 209 p.

Richardson, R. Literature and Film. – Bloomington-London: Indiana University Press, 1969. – 149 p.