

ББК 80/83.3
УДК 8.82.82–2

Д. А. Кулагина, Н. Н. Шлемова
D. Kulagina, N. Shlemova
г. Челябинск, ЮУрГУ
Chelyabinsk, SUSU

ИНТЕРМЕДИАЛЬНАЯ ПРИРОДА СЦЕНАРИЯ: ЖАНРОВЫЙ КАНОН И ЕГО ТРАНСФОРМАЦИЯ В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ

INTERMEDIA ORIGIN OF SCRIPT: GENRE CANON AND ITS TRANSFORMATION IN THE MODERN LITERARY PROCESS

Аннотация: Статья посвящена исследованию жанра сценария, представляющего собой оригинальный вариант синтеза словесного и киноискусства и демонстрирующего в современной литературной практике оригинальную форму художественного эксперимента. В статье выявляются механизмы и принципы моделирования жанра сценария, факторы, определяющие жанровые трансформации в современном сценарном творчестве. Материалом исследования становятся собственно сценарии, а также произведения, ориентированные на жанровую модель сценария.

Ключевые слова: интермедиаальный синтез; современная литература; сценарная проза; сценарий; жанровый эксперимент; художественная коммуникация; К. Шахназаров; Б. Акунин.

Abstract: The article is devoted to the study of the script genre, which represents the original version of the synthesis of verbal and film art and demonstrates the original form of artistic experiment in modern literary practice. The article reveals the mechanisms and principles of modeling the script genre, the factors that determine the genre transformation in the contemporary screenwriting. The material of the research is the own scripts, as well as works focused on the genre model of the script.

Keywords: Intermedial synthesis; modern literature; prose; screenwriting; script; genre experiment; artistic communication; K. Shahnazarov; B. Akunin.

Господство визуальной (зрелищной) культуры в XXI в. определило продуктивность творческих экспериментов, основанных на синтезе словесного и киноискусства. Проблема взаимовлияния литературы и кино широко разработана в литературоведении и искусствоведении. Анализируя имеющийся научный опыт, можно выделить три магистральных направления в изучении данного вопроса: первое связано с исследованием кинематографических принципов конструирования художественного мира в прозе и поэзии, с выявлением элементов кинопоэтики в литературном тексте (Е. В. Бакирова, Ю. Г. Цивьян, Т. Г. Можаяева и др.), второе направление обращено к проблеме кинотекста и его жанровой разновидности – киносценария (И. А. Мартьянова, Т. О. Фролова, Н. К. Мельникова,

Л. В. Ильичева, В. В. Коршунов, В. Е. Горшкова и др.), третье – к вопросу киноадаптации литературных произведений (К. Ю. Игнатов, С. Н. Подкидышева, С. М. Арутюнян, В. В. Спесивцева и др.).

Оригинальный вариант синтеза словесного и киноискусства представляет сценарий, демонстрирующий в современной литературной практике продуктивную форму художественного эксперимента. Чтобы определить характер эстетических и жанрово-стилевых поисков современных писателей, обращающихся к возможностям сценария, выявим его жанро- и стилеобразующие признаки.

В. Сутырин в статье «Литература, театр и кино» (1973) справедливо заметил, что «... сценарий – особый, новый жанр литературы, который с максимальной легкостью превращается в кинокартину и не нуждается для этой метаморфозы ни в какой дополнительной обработке» [5, с. 36]. В то же время сценарист и кинорежиссер И. Таланкин утверждает, что «... сценарий не должен обладать совершеннейшей литературной формой и стилистическим блеском» [6, с. 56]. Он должен содержать, по мнению сценариста, «... интересные характеры, через взаимоотношения которых автор мог бы раскрыть большие проблемы времени» [6, с. 56]. Сценарий представляет собой «... литературно-кинематографическое произведение, рассчитанное на будущее экранное воплощение, это литературная модель фильма, его словесный прообраз» [3, с. 30]. Изначально термин применялся в качестве «... технического театрального термина для обозначения творческих и рабочих документов в виде более или менее подробной схемы, излагающей порядок и содержание сцен пьесы-спектакля без диалогов» [2, с. 6]. С появлением кинематографа сценарий стал восприниматься как «... подсобный документ, необходимый для организации съемочного процесса». Сценарий выступает как «... драматургическая форма, в которой с прямой речью персонажей свободно взаимодействует описательно-повествовательная речь». В то же время под сценарием понимается «... полноценное художественное произведение, отвечающее специфическим и производственным требованиям фильмопроизводства, где с учётом зрительных и звуковых образов дается описание эпизодов фильма с диалогом актеров» [4, с. 91].

Своеобразие текста сценария обусловлено его ориентированностью на перевод в другую семиотическую систему. Это позволяет охарактеризовать сценарий как «... текст с преимущественно денотативной основой, с доминированием событийной информации и монтажным принципом композиции» [3, с. 148]. Особенности сюжета и композиции сценария определяются «... созданием динамической ситуации наблюдения», «... движением изображения» [3, с. 80]. Важным элементом, который отличает сценарий от других жанров литературы, является особая фрагментация текста. Соединение единиц (фрагментов) сценарного текста происходит благодаря монтажной технике. Монтаж является неотъемлемой частью любой формы кинодраматургии и киноискусства. Использование монтажной техники в сценарном тексте направлено на визуализацию текста. Жанровая модель сценария представляет собой многоуровневую систему, отличающуюся динамичным и дискретным повествованием, ориентированным на сенсор-

ное восприятие читателя, что позволяет автору сценарного текста, использующему принцип монтажного построения произведения, взаимодействовать с читателем максимально продуктивным способом.

Современный книжный рынок предлагает широкий ассортимент книг, включающих сценарии популярных фильмов известных режиссеров: К. Шахназарова, Р. Литвиновой, А. Балабанова, А. Звягинцева, Н. Гринштейн и др., – произведения, ориентированные на жанровые традиции сценария, а также произведения, представляющие жанровый эксперимент, связанный с трансформацией жанрового канона сценария (творчество Б. Акунина, А. Петрухина и В. Шеменева, А. Измайлова, М. Палей). Сценарное творчество широко представлено в традиционном формате книги, кроме того, оно продуктивно в интернет-изданиях. Сценарии и произведения, ориентированные на жанровый канон сценария, подражающие данному жанру, имитирующие его, вызывают огромный интерес современных читателей, воспитанных визуальной культурой.

Обозначим некоторые тенденции, отражающие жанровые эксперименты в современном сценарном творчестве. Особым образом стоит отметить опубликованные сценарии Б. Акунина по мотивам его же произведений «Азазель», «Турецкий гамбит», «Статский советник». Сценарии не соответствуют жанровому канону в полной мере, это подтверждают слова писателя в предисловии к книге «Сценарии»: «... сценарии я писал не по установленным правилам, а на свой собственный манер: с комментариями, отступлениями, подробным описанием экшна. Иной раз от чрезмерной старательности даже начинал руководить движением камеры» [1, с. 6]. К тому же тексты сценариев Б. Акунина любопытны тем, как автор переводит собственные романы в кинематографический формат. При этом в сценарии «Азазель», который был написан первым, автор стремился сохранить максимальную близость к тексту романа. Во второй работе «Статский советник» стратегия работы меняется: длинный роман никак не уместился в формат кинофильма, понадобилось искать иные, экономичные способы представления героев. В данном сценарии писатель приводит два варианта финала. Это объясняется тем, что сценарий писался для трех режиссеров: Ф. Янковского, Н. Михалкова и О. Миньшикова, – которые были вольны сами выбирать финал фильма. Несмотря на то, что режиссером Ф. Янковским был сделан выбор в пользу первого варианта, писатель в печатной версии сценария сохранил все варианты финала. Автор играет со зрителем, предоставляя ему возможность выбирать ход развития событий. Сценарий фильма «Турецкий гамбит» включает вновь придуманные автором приключения героев и совершенно другой финал в качестве «... бонуса для зрителей, знакомых с сюжетом» [1, с. 6]. Таким образом, книга Б. Акунина «Сценарии» представляет собой оригинальную форму авторского эксперимента. Перед нами тексты, ориентированные на жанр сценария, на это указывает наличие определенных маркеров на разных уровнях организации текста. Особую роль играет образ автора, который не устраняется, а напротив, открыто выражает свою позицию. Примечания, комментарии автора включены в рамки сценарного текста. В данном случае автор превращается в оператора, все происходящее мы видим через объектив его камеры. Авторский голос звучит

в ремарках, выраженных в форме пожелания. Сценарии сопровождаются дополнительными авторскими иллюстрациями, комментариями, отдельными характеристиками персонажей, фотографиями из фильма. Такая тенденция часто наблюдается в современных опубликованных сценариях. Текст дополняется авторскими отступлениями, интервью, вставками с описанием исторических фактов. Такие дополнения свидетельствуют об отклонении от жанрового канона сценария и становятся способом расширения художественного пространства произведения за счет погружения сценарного текста в исторический, культурный и социальный контекст. Включение в книгу дополнительных элементов помогает создать «визуальный текст», который существует отдельно от фильма, но вместе с тем дополняет его.

Продуктивной тенденцией в современном сценарном творчестве становится создание произведений на основе сценария. Ярким образцом является книга Алексея Петрухина и Владимира Шеменева «Варяг не сдаётся». Авторы после написания сценария к фильму решили его расширить, чтобы донести историю, которая легла в основу сюжета фильма, до читателей / зрителей раньше экранизации. Сценарий фильма трансформировался в роман (точнее кинороман). Произведение сохраняет черты сценария: особая сегментация текста, монтажная склейка глав-сцен, чередование общих и крупных планов, панорамирование, кинематографическая образность. Объемные и монолитные описательные фрагменты чередуются с четкими указаниями места и времени действия, которые в прошлом служили ремарочной частью сценария.

Книги К. Шахназарова представляют оригинальную форму художественного эксперимента, свидетельствующего о творческих поисках режиссера и демонстрирующего вариант художественной коммуникации (активизация диалога с аудиторией, расширение аудитории) [8]. Книги включают разные варианты сценарного творчества: литературные и режиссёрские сценарии, оригинальные и представляющие режиссёрскую интерпретацию художественного произведения. Содержание этих книг составляет сценарная проза, которая предназначена для чтения широкого круга людей (книги «Белый тигр», «Всадник по имени Смерть», «Город Зеро», «Яды, или всемирная история отравлений»). Эти сценарии, как утверждает режиссер, рассчитаны на чтение, а не на экранизацию, они освобождены от большого количества сложных технических ремарок, необходимых при создании фильма, но вместе с тем мешающих читателю в восприятии художественной составляющей текста.

Наиболее интересной представляется книга «Белый тигр», включающая киносценарий по мотивам романа Ильи Бояшова «Танкист, или Белый тигр». В книге содержатся два сценария: первый – литературный, написанный до съемок, а второй – режиссерский, пошаговая инструкция создания фильма с комментариями режиссера, которые он делал во время съемок. Оба сценария воспринимаются как «... самостоятельные произведения и способны существовать в отрыве от фильма» [7, с. 3].

Членение текста на сцены в литературном сценарии происходит по принципу местоположения развития сюжета. Названия сцен выполняют функцию ремарок, помогающих читателю сориентироваться, где происходит действие. При этом

автор использует два вида монтажа: последовательный и ассоциативный. Последовательный монтаж применяется при соединении сцен, представляющих линейное развитие сюжета, в котором раскрываются отношения главного героя Ивана Найденова и его антигероя. Принцип ассоциативного монтажа используется, когда в основную сюжетную линию включаются лирические отступления режиссера. Сценарий содержит сцены, которых нет в романе И. Бояшова. Через призму таких режиссерских отступлений К. Шахназаров ведет повествование с нескольких точек зрения, таким образом он стремится объять разные аспекты проблемы, которую поднимает в своем фильме.

Особый интерес читателей вызывает второй вариант сценария, который создавался во время и после съемок. Он является «рабочим вариантом» сценария и его реализацией, несмотря на то, что освобожден от большого количества технических операторских пометок. Данный вариант сценария имеет особый характер членения текста. Автор использует двухуровневую фрагментацию: текст делится на части, называемые «объектами», которые в свою очередь делятся на нумерованные сцены. «Объекты» представляют собой место действия: Объект: Поле боя. Сцена № 1 – Поле боя. Сцена № 2 – Поле боя у похоронной траншеи. Каждая сцена начинается с новой страницы. Сцены объединяются в блоки, что определяет особенности сюжетно-композиционной организации режиссерского сценария. Так, в режиссерском сценарии «Белый тигр» можно выделить блоки сцен: «Поле боя», «Проселочная дорога», «Полевой госпиталь», «Танковый полигон», «Штаб танковой армии», «Бой–1. Штурм деревни», «Штаб Жукова», «В окружении», «Бой–2. Бой с Белым тигром», «Ремонтная часть», «Штаб танковой армии», «Бой–3. Решающая схватка с Белым тигром», «Штаб танковой армии», «Разговор с Гитлером», «Подписание капитуляции», «Улица освобожденного Берлина». Особые титры, характерные для кино, представляют собой короткие ремарки, четко описывающие обстановку предстоящего действия.

Особое место в киносценарии занимают примечания режиссера, которые следуют практически после каждой сцены. Их можно разбить на несколько категорий: пояснения технического, философского и описательного характера. В примечаниях автор выражает свое отношение к военной теме, ставит задачи, которые необходимо решить в кадре, задается вопросами технического осуществления задуманного. В примечаниях Карен Шахназаров более подробно описывает, каким должно быть место действия, какими должны быть грим, вещи и все то, что дает детальную характеристику того или иного персонажа, а также характеризует его поступки и манеру поведения. Некоторые примечания содержат отсылку к историческим источникам, в них автор описывает происходящее с исторической точки зрения. Также автор объясняет важность включения тех сцен, которых нет в романе, в том числе монолог Гитлера.

Таким образом, примечания режиссера представляют собой неотъемлемую часть киносценария, они выполняют своеобразную описательно-повествовательную функцию, а также функцию художественной коммуникации автора с читателями. Если в литературном сценарии режиссер задает множество вопросов и не дает на них однозначных ответов, то в режиссерском сценарии читатель находит ответы на эти вопросы.

Важной характеристикой сюжетно-композиционной организации текста сценария К. Шахназарова является включение нескольких ключевых эпизодов, которых нет в книге. К ним относится сцена ужина представителей верховного германского командования, состоявшегося после того, как они подписывают безоговорочную капитуляцию. Через эту сцену, через бессмысленность разговоров немецких офицеров автор показывает, какую разрушительную силу имели идеи расизма, которые породили в этих людях верх бесчеловечности, циничности и эгоизма. Признание фельдмаршала Кейтеля в том, что он первый раз пробует клубнику со сливками, наводит на мысль, что «... все пять лет войны, десятки миллионов убитых, миллионы изувеченных людей нужны были только для того, чтобы Кейтель попробовал клубнику со сливками» [7, с. 202]. Вторая ключевая сцена – разговор Гитлера с незнакомцем. В речи Гитлера звучит главная идея войны: «Они всегда не любили евреев! Они всю жизнь боялись эту мрачную, угрюмую страну на Востоке, этого кентавра – Россию... Я сказал: просто давайте решим эти проблемы раз и навсегда...», «Война – естественное, обыденное дело. Война идет везде и повсюду. У нее нет начала, нет конца. Война – эта сама жизнь». Также сценарий дополнен сценами в штабе Жукова, которые придают повествованию оттенок историчности и достоверности. По утверждению режиссера, все диалоги дополнительных эпизодов дословно восстановлены по дневникам немецкого фельдмаршала Кейтеля и верховного главнокомандующего Г. К. Жукова. Они являются режиссерскими отступлениями, через призму которых К. Шахназаров ведет повествование о войне с разных точек зрения, таким образом режиссер в своей интерпретации стремится рассмотреть разные аспекты проблемы, которую освещает в своем романе И. Бояшов. Кроме того, такие отступления возвращают читателя из вымышленного мира персонажей в мир реальный, исторический.

Оба сценария вместе представляют собой полную режиссерскую интерпретацию романа Ильи Бояшова «Танкист, или Белый тигр». Режиссер Карен Шахназаров в своей интерпретации романа старался создать своеобразную философскую притчу, дополняя сценарий примечаниями, режиссерскими отступлениями и фотокадрами из фильма. Все это способствует более глубокому погружению читателей в атмосферу происходящего, а также позволяет читателю визуализировать происходящие в сценарии перипетии.

В сценарии можно выделить две сюжетные линии: (1) противостояние Ивана Найденова и танка «Белый тигр» и (2) контрнаступление Советской армии и разгром немецких фашистов. Таким образом, можно выделить два уровня повествования – локальный и глобальный. Эти уровни соединяются посредством техники наплыва. Кадры, из которых состоит сцена, сменяют друг друга, таким образом организуют единое временное пространство, определяют хронотоп. К примеру, кадр, где майор Федотов произносит слова: «Они проиграли войну!.. Они ее проиграли бесповоротно!», сменяется другим кадром: в роскошном зале с камином сидит Гитлер, он начинает говорить, как бы повторяя слова Федотова: «Война проиграна. Я это знаю. Она не просто проиграна... Европа разгромлена!».

Элементы абсурда в книготорчестве К. Шахназарова становятся концептуально важными: они позволяют режиссеру создать абсурдный (алогичный, аномальный) мир. Через гротескную демонстрацию бессмысленности военных действий, обличение непонимания между главным героем и миром режиссер стремится раскрыть историю о войне как «о нечеловеческой, неестественной» силе, разрушающей все на своем пути. Война в литературном сценарии К. Шахназарова – это монстр, «белый тигр», она появляется ниоткуда и исчезает в никуда. И нет никакой силы противостоять этому. Примечательно, что в режиссерском сценарии, который следует в книге после литературного, абсурдный мир перестает быть абсурдным для читателя, он становится понятным и вполне логичным. Помогают читателю разобраться в сложных метафизических перипетиях режиссерские примечания, которые следуют после каждой сцены. Автор возвращает читателя из мира метафизики в реальный мир, это отличает прочтение режиссерского сценария от просмотра фильма. Если фильм лишь знакомит нас с историей танкиста, отчаянно сражающегося с железным монстром, который и является воплощением зла, воплощением войны, моделирует абсурдный мир войны, ставит перед зрителем риторические вопросы «а что есть война?», «каковы победители?», «кто такой Гитлер?», то, обратившись к тексту сценария, читатель находит ответы на эти вопросы и таким образом меняется художественное восприятие произведения. Читатель, в отличие от зрителя, благодаря примечаниям режиссера имеет возможность услышать голос создателя фильма, объясняющего истинные причины и закономерности происходящих событий. В примечаниях автор высказывает свое отношение к военной теме: «... надо обратить внимание на то, что война во всех смыслах – это невыносимое усилие для людей, ...страшная нечеловеческая форма существования...». Также в киносценарии мы можем встретить пометки тех сцен, которые не вошли в фильм: «СЦЕНА ОТМЕНЕНА. Диалоги перенесены в сцену № 8».

В примечаниях режиссер часто делает отсылки к другим источникам, литературным произведениям, которые также раскрывают тему войны, в частности К. Шахназаров упоминает произведения А. Бека «Волоколамское шоссе», Э. Казакевича «Двое в степи», Л. Толстого «Севастопольские рассказы», И. Феста «Адольф Гитлер», И. Бунина «Окаянные дни», воспоминания К. М. Симонова, Л. Н. Гумилева. Таким образом, автор демонстрирует культурно-исторический контекст и ищет ответ на главный вопрос, который авторы многих произведений на протяжении многих лет задают себе и читателю: «Кто выигрывает войну?». Ответ не звучит в сценарии, но в примечаниях режиссер, подтверждая слова Л. Н. Гумилева о том, что войну выигрывает тот, кто может спать на земле («русские могли, немцы нет...»), говорит: «Войну выиграли простые деревенские ребята, кривоногие, худые от вечного недоедания, короче, не сильно красивые, широкоскулые... Найденов – он из этих».

Подобные примечания, с одной стороны, существуют отдельно от сценарного текста, являясь рабочим авторским комментарием к реализации съемочного процесса. С другой стороны, в них содержится авторская позиция, взгляд режиссера на проблему, которую он раскрывает в произведении, обращаясь к поэтике абсурда и оценивая происходящее с точки зрения человеческого бытия. Являясь

самостоятельным текстом, примечания играют ключевую роль, ориентируя читателя в вопросах, которыми задается режиссер, наталкивая на предполагаемые ответы.

Итак, сценарий как жанр кинопрозы обладает интермедиальной природой и отличается следующими признаками: фрагментация текста, динамичный сюжет, монтажная композиция, визуальная и звуковая образность, пространственно-временная дискретность, особая организация диалогового пространства. Сценарий в контексте современной визуальной культуры является продуктивной интермедиальной формой творчества, уникальным типом текста, выражающим особое мировидение, опосредованное опытом кинозрителя.

Библиографический список

1. Акунин, Б. Сценарии / Б. Акунин. – М. : ТРИТЭ : Захаров, 2006. – 766 с.
2. Волошина, Т. Г. Языковые средства реализации кинематографичности в художественных текстах / Т. Г. Волошина // Филология и проблемы преподавания иностранных языков : сб. науч. тр. – М. : МПГУ, 2010. – Вып. 7. – С. 29–34.
3. Мартыанова, И. А. Композиционно-синтаксическая организация текста киносценария : дис. ... д-ра филол. наук / И. А. Мартыанова. – СПб. : РГПУ им. А. И. Герцена, 1994. – 576 с.
4. Мельникова, Н. К. Киносценарии В. В. Маяковского. Проблематика и поэтика : дис. ... канд. филол. наук / Н. К. Мельникова. – М. : МПГУ, 1993. – 207 с.
5. Сутырин, В. А. Литература, театр, кино / В. А. Сутырин // История «Ленфильма». – Л. : Искусство, 1973. – С. 36–42.
6. Фролова, Т. О. Поэтика киносценариев-экранизаций 20-х гг.: на примере сценариев «Мать» Н. Зархи, «Шинель» Ю. Тынянова, «Капитанская дочка» В. Шкловского : дис. ... канд. филол. наук / Т. О. Фролова. – М., 1999. – 175 с.
7. Шахназаров, К. Г. Белый тигр: киносценарии по мотивам романа Ильи Бояшова «Танкист, или «Белый тигр» / К. Г. Шахназаров, А. Э. Бородянский. – М. : Проспект, 2013. – 208 с.
8. Шлемова Н. Н. Интермедиальные эксперименты в современном книготворчестве (К. Шахназаров «Яды, или всемирная история отравлений», В. Буркин «Рассказы. Картинки. Сочинения», А. Татарский «Книга совпадений») // Новый филологический вестник. – №2 (41). – 2017. – С. 39–50.