

Научная статья

УДК: 82.091

DOI: 10.25688/2076-913X.2022.46.2.18

СРЕДСТВА КИНОПОЭТИКИ В ЛИТЕРАТУРНОМ ТЕКСТЕ

Яровой Сергей Александрович

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова,
Москва, Россия,ser_yarovoy@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4500-7455>

Аннотация. В статье приводится обзор средств кинопоэтики. Описывается история их возникновения, дается определение терминов; анализируются взгляды теоретиков литературы и киноискусства на то, как проявляются и функционируют приемы кинематографа в произведениях литературы. В результате анализа функциональных средств поэтики кино, таких как ракурс, план, монтаж, в литературном тексте выдвигается и обосновывается тезис, что писатели использовали данные средства еще до появления кинематографа как вида искусства, прослеживается влияние литературы на формирование изобразительной системы киноискусства.

Ключевые слова: кинопоэтика; художественная проза; ритм текста; кинематографичность литературного текста.

Для цитирования: Яровой С. А. Средства кинопоэтики в литературном тексте. *Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование»*. 2022; 46 (2): 181–188. DOI: 10.25688/2076-913X.2022.46.2.18

Original article

MEANS OF CINEMA POETICS IN A LITERARY TEXT

Sergey A. Yarovoy

Lomonosov Moscow State University,
Moscow, Russia,ser_yarovoy@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4500-7455>

Abstract. The article provides an overview on the means of cinema poetics. The history of their occurrence is described, the definition of terms is given; it also analyzes the views of literature and cinematography theorists on how the techniques of cinematography manifest and function in literature. Analyzing the functional means of cinema poetics, such as foreshortening, plan, editing in a literary text claims that writers had been using these means even before the cinema appeared as an art form, the influence of literature on the formation of the visual system of cinematography is traced.

Keywords: cinema poetics; fiction; text rhythm; cinematic.

For citation: Yarovoy S. A. Means of the poetics of cinema in a literary text. *MCU Journal of Philology. Theory of Linguistics. Linguistic Education*. 2022; 46 (2): 181–188. DOI: 10.25688/2076-913X.2022.46.2.18

Все искусства принято условно разделять на три типа. К первому относятся так называемые пространственные — живопись, архитектура и скульптура. Обусловлено это тем, что изображаемые предметы воспринимаются адресатом в пространственно-статическом выражении, иными словами, — как находящиеся в неподвижном пространстве.

Второй тип составляет группа временных видов искусства, включающая в себя музыку и танец. В одном ряду с ними находится и литература. В отличие от статичной формы изображения, характерной для пространственного типа, временные искусства демонстрируют предмет в движении, в его динамическом развитии, которое происходит на протяжении времени.

Наконец, третий тип, к которому относятся театр и впоследствии кинематограф, называется синтетическим. Искусство театра и кино заимствовало и соединило в целостную систему выражения средства как пространственных, так и временных искусств, поскольку и в театре, и в кино форма изображения реализуется как в пространстве, так и во времени. Однако представляется возможным разграничить во временном плане киноискусство и театр. Как отмечают исследователи, «театр живет только в настоящем. Один и тот же спектакль невозможно сыграть одинаково дважды» [1, с. 37].

Если согласиться с утверждением, что кинематограф — искусство синтетическое, возникает закономерный вопрос: какой из видов искусства оказал наибольшее влияние на его становление и развитие? Режиссер и теоретик кинематографа С. М. Эйзенштейн отмечал, что «нет прямых предков кино, а предки все косвенные» [2, с. 307]. Однако многие работы режиссера, такие как «Монтаж 1938», «Вертикальный монтаж», «Диккенс, Гриффит и мы», посвящены анализу классики мировой литературы и поиску приемов и средств кинопоэтики в произведениях искусства, созданных до появления кинематографа.

Если предположить, что взаимодействие литературы и кино началось с первых лет существования кинематографа и на начальном этапе своего формирования как вида искусства кино заимствовало для своей системы выражения (поэтики) литературные средства изображения, то получается, что художественная литература, в свою очередь, еще до появления кино пользовалась приемами, которые в настоящее время можно отнести к кинематографическим.

Поэтому цель данной работы заключается в том, чтобы в теоретической плоскости уточнить и описать специфику кинопоэтики. В результате представится возможным, с одной стороны, обозначить средства творческого арсенала писателей, с другой — раскрыть визуальный потенциал художественного произведения, поскольку элементы языка кино обладают принципиально новыми возможностями изображения.

Для достижения заявленной цели необходимо обозначить основные составляющие киноязыка — понятия «кадр» и «монтаж», первые определения которых в литературоведении формулировали в разное время В. Б. Шкловский,

Ю. Н. Тынянов, Ю. М. Лотман. Исследовали данный вопрос и кинорежиссеры, в первую очередь Л. В. Кулешов, М. И. Ромм, С. М. Эйзенштейн. К сопутствующим терминам можно также отнести дефиниции «план», «ракурс» и «ритм», рассмотрение которых включает в себя и анализ их проявлений в литературном тексте.

Описание приемов монтажа в пространственных и временных искусствах следует начать с базового понятия «кадр», которое в переводе с французского языка значит «рамка». Различными исследователями оно трактуется индивидуально и по-разному. Так, С. М. Эйзенштейн проводил параллели между кадром и иероглифом, поскольку оба элемента многозначны и приобретают определенный смысл лишь в сочетании с другими элементами. В свою очередь, В. Б. Шкловский называл кадр молекулой кинематографа, тогда как молекулой литературы, с его точки зрения, являлось слово [3, с. 44].

С понятием «кадр» тесно связан и другой элемент кинопоэтики — «план», который в одном из смысловых аспектов может считаться синонимом кадра. Искусствовед А. Г. Соколов отмечает, что кадром, или планом, называют кусок пленки с зафиксированным изображением, которое было снято в результате одного пуска камеры [4, с. 29]. В то же время понятие «план» подразумевает также масштаб съемки, увеличение или уменьшение крупности объектов: «“План” — это не просто величина изображения, а отношение его к рамке (величина плана на маленьком кадре пленки и на большом экране одинакова)» [5, с. 249], — отмечает Ю. М. Лотман. Крупность плана зависит от изображения и его величины, которую реципиент видит на экране, следовательно, от того, какая часть этого изображения находится в рамках кадра. Замысел менять размеры плана возник благодаря стремлению режиссеров продемонстрировать зрителю наиболее выразительные моменты кинокартины, обратить внимание адресата на определенные детали. В произведении литературы также можно найти указания на крупность плана. Это реализуется, в частности, посредством того, как «одинаковое место или внимание уделяется явлениям разной количественной характеристики. Так, например, если следующие друг за другом сегменты текста заполняются содержанием, резко отличным в количественном отношении: разным количеством персонажей, целым и частями, описанием предметов большой и малой величины; если в каком-либо романе в одной главе описываются события дня, а в другой — десятки лет, то мы также можем говорить о разнице планов», — замечает Ю. М. Лотман [5, с. 250]. С точки зрения исследователя, одним из примеров использования в литературе планов различной степени крупности можно считать сцены «Войны и мира» Л. Н. Толстого, главными действующими лицами которых в первом случае является Пьер Безухов, «конный полк с песенниками впереди», «поезд телег с ранеными», «возчики-мужики», а во втором эпизоде число персонажей резко уменьшается лишь до Пьера, князя Андрея Болконского и нескольких проезжающих офицеров. Таким образом, можно заключить, что взаимное

противопоставление крупности плана различных отрывков литературного текста влечет за собой приращение новых смыслообразительных элементов.

Представляется возможным отыскать множество примеров использования плана в художественной литературе — от «крупных» до «панорамных», однако теоретическую базу для данного средства кинопоэтики сформулировали все же деятели искусства кино. Л. В. Кулешов разработал классификацию крупности кадров и разделил их на несколько видов, придя к выводу, что от выбора крупности плана зависит смысл, который режиссер вкладывает в тот или иной отрывок, эмоциональная окраска кадра [6, с. 9–10]. Наиболее функциональным, с точки зрения теории кино, выступает крупный план, поскольку является открытой композицией, где изображена лишь отдельная часть объекта, что всегда конкретизирует и более полно характеризует его. Считается, что впервые крупный план был использован американским режиссером Д. Гриффитом в фильмах «Рождение нации» (1914) и «Нетерпимость» (1916). Изначально данный прием использовался лишь как отдельная от основного действия «пояснительная записка», позже — с целью обозначить важные сюжетные детали. Только с развитием кинематографа и появлением звука стали использоваться и другие возможности крупного плана — благодаря ему при внутреннем монологе персонажа зритель получил возможность в деталях рассмотреть лицо героя, услышать закадровый голос с размышлениями, тем самым более полно погрузиться в происходящее на экране.

Крупный план, в сравнении с другими планами, более насыщен эмоционально и, с точки зрения С. М. Эйзенштейна, способствует раскрытию потенциала фильма. Следовательно, дает возможность раскрыть внутренний мир героя, погрузиться в его переживания. Главная функция плана — установить наиболее тесный контакт зрителя с героем. Крупным планом показаны те эмоциональные штрихи в подаче образа, которые невозможно столь ярко и полно передать с помощью какого-то другого плана. М. И. Ромм, проводивший в своих работах множество параллелей между литературой и кинематографом, отмечал, что главная функция крупного плана — раскрытие жизни в ее полноте, во всей тонкости и глубине, а это, в свою очередь, позволяет «выделить кинематограф из всех искусств и дать ему возможности, которыми обладает только художественная проза» [7, с. 214].

Неотъемлемой составляющей пространства кадра является ракурс или точка зрения — угол, под которым находится аппарат относительно объекта съемки. С одной стороны, ракурс ориентирует зрителя в пространстве, с другой — демонстрирует те признаки объекта, которые можно заметить лишь при определенных условиях, акцентируя тем самым внимание на данном моменте сюжета. Ракурс не вносит изменения в содержание произведения, но выступает дополнительной характеристикой, которая иногда имеет важное смысловое и эмоциональное значение, а также может передавать психологическую характеристику героя — особенно широко он использовался с данной целью в период немого

кино, являясь одним из самых важных художественных средств. С помощью точки зрения режиссер мог выразить и собственное отношение к герою. Так, С. М. Эйзенштейн использовал ракурсы снизу вверх, если хотел продемонстрировать величие героя и уважение к нему, и наоборот — сверху вниз, что свидетельствовало о пренебрежительном или негативном отношении.

В литературе докинематографического периода также представляется возможным найти указания на то, с какого ракурса стоит воспринимать происходящее. Ю. М. Лотман, говоря об использовании приемов грядущего кинематографа Н. В. Гоголем в своих произведениях, отмечает: «Посмотрим, как строится описание поездки Тараса и сыновей на Сечь. Чем быстрее движение, тем выше выносятся в пространственном отношении точка зрения наблюдателя: “И козаки, прилегши несколько к коням, пропали в траве. Уже и черных шапок нельзя было видеть; одна только быстрая молния сжимаемой травы показывала бег их”. “Быстрая молния сжимаемой травы” неожиданно выносит точку зрения наблюдателя вверх — вертикально над едущими козаками» [8, с. 301].

Важной категорией поэтики кино является мизансцена — пространственное решение отношений между действующими персонажами в литературе, театре, живописи, скульптуре. По мнению С. И. Юткевича, мизансцену характеризует пространственное выражение психологии или поступков отдельных персонажей или же группы действующих лиц. Режиссер отмечает, что герой может просто стоять или сидеть, однако то, в каком пространственном отношении он пребывает со стулом или столом, иными словами, то, как автор посадит персонажа и с какого ракурса его покажет, — уже пример мизансцены. Таким образом, Юткевич определяет мизансцену как «пространственное выражение характера и образа как человека, так и эпизода в целом» [9, с. 248].

Понятие «мизансцена» применимо и к художественной прозе. В качестве одного из наиболее ярких примеров может служить сцена окаменения в начале VIII главы повести Гоголя «Сорочинская ярмарка»: «Ужас оковал всех находившихся в хате. Кум с разинутым ртом превратился в камень; глаза его выпучились, как будто хотели выстрелить; разверстые пальцы остались неподвижными на воздухе» [10, с. 103]. Можно заметить, что сцена выписана до мельчайших подробностей, будто прямые указания актерам, как выстроить мизансцену, напоминающую живую картину, которая затем начинает двигаться. Также отсутствует словесное общение персонажей, в отличие от предыдущих глав повести, где диалог играл важную роль. Каждый жест объясняется максимально подробно: «разверстые пальцы остались неподвижными на воздухе», «повалившись на лавку в ужасе и болтая на ней руками и ногами», «остался нем и недвижим посреди дороги» [10, с. 103–104].

Особое место в кинопоэтике принадлежит категории «ритм». До настоящего времени отсутствует общепринятое определение данного понятия. Ныне ритм изучают как универсальную художественную закономерность и рассматривают на примере различных видов искусства.

Исследованию ритма прозы посвятил свою работу М. М. Гиршман. Разделяя ритм стихотворный и прозаический, автор отмечает, что в художественной прозе функции ритма ограничиваются интонационно-выразительными, сюжетно-композиционными и характерологическими. Как отмечает ученый, ритм «формирует специфическое художественное время, соотносится с образами рассказчиков и повествователей, воплощает, наконец, авторскую художественную энергию, образующую и организующую прозаическое художественное целое» [11, с. 77]. Писатель выбирает определенный ритм в зависимости от сюжета — чем более напряженный сюжет, тем более резким будет ритм, и наоборот. Смена ритма дает возможность достичь различных эффектов, если преподнести разные ситуации в непривычном для них ритме, например признание в любви в ускоренном, «монтажном» ритме, а паники — в замедленном, что придаст повествованию комический оттенок.

Анализируя творчество Н. В. Гоголя, исследователь подчеркивает: «Ритмическая индивидуализация и систематическое взаимодействие различных голосов героев и изображений склада их речи проходят через все произведения Гоголя, вплоть до “Мертвых душ”» [11, с. 130].

Наконец, с категорией ритма литературного произведения тесно связано понятие монтажа в прозаическом тексте. В. Е. Хализев признает монтаж как один из способов построения литературного произведения. В отличие от киномонтажа, исследователь определяет данный прием как тип композиции, при котором преимущество отдается дискретности изображения. Функцией же монтажа является «разрыв непрерывности коммуникации, констатация случайных связей между фактами, обыгрывание диссонансов, интеллектуализация произведения, отказ от катарсиса, “фрагментаризация” мира и разрушение естественных связей между предметами» [12, с. 276]. Следовательно, монтаж можно трактовать как способ построения литературного произведения, который путем контраста, совпадения, сравнения, сопоставления выявляет связи между фактами и явлениями, ассоциативные возможности, иные смыслы и направлен на определенное художественное выражение.

Таким образом, выявление средств кинопоэтики в изобразительном арсенале художественной литературы докинематографического периода — важный шаг в формировании теоретического подхода к изучению отношений литературы и кино. Мастера художественного слова, апеллируя ко всем органам чувств, создавали четкие, выразительные, яркие образы, интуитивно используя при этом такие художественные средства, которые со временем и развитием кинематографа стали достоянием поэтики кино.

Список источников

1. Мурзак И. И. Современный зритель: интерпретатор или потребитель? *Вестник МГПУ. Сер.: Филология. Теория языка. Языковое образование.* 2017; 1 (25): 37–41.

2. Эйзенштейн С. М. Пушкин и кино. *Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6 т. Т. 2* / гл. ред. С. И. Юткевич, сост. П. М. Аташева и др., подгот. текста В. П. Коршуновой. М.: Искусство; 1964: 307–311.
3. Шкловский В. Б. Основные законы кинокадра. *Шкловский В. Б. За 40 лет: статьи о кино*. М.: Искусство; 1965: 43–56.
4. Соколов А. Г. Монтаж: телевидение, кино, видео: учебник. Ч. 1. 2-е изд. М.: Изд. А. Дворников; 2005. 242 с.
5. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. *Лотман Ю. М. Об искусстве*. СПб.: Искусство-СПБ; 1998: 13–285.
6. Кулешов Л. В. Азбука кинорежиссуры. 2-е изд. М.: Искусство; 1969. 132 с.
7. Ромм М. И. Вопросы киномонтажа. *Ромм М. И. Избранные произведения: в 3 т. / НИИ теории и истории Госкино СССР. СК СССР, ВГИК, ЦГАЛИ СССР. Т. 3. Педагогическое наследие*. М.: Искусство; 1982: 204–285.
8. Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя. *Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь*. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус; 2015: 297–348.
9. Юткевич С. И. Кино — это правда 24 кадра в секунду. М.: Искусство; 1974. 327 с.
10. Гоголь Н. В. Сорочинская ярмарка. *Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: в 17 т. / сост., подгот. текстов и коммент. И. А. Виноградова, В. А. Воропаева Т. 1: Вечера на хуторе близ Диканьки*. М.: Изд-во Московской Патриархии; 2009: 87–112.
11. Гиршман М. М. Ритм художественной прозы. М.: Сов. писатель; 1982. 366 с.
12. Хализев В. Е. Теория литературы: учебник. 5-е изд., испр. и доп. М.: Академия; 2009. 432 с.

References

1. Murzak I. I. Sovremenny'i zritel': interpretator ili potrebitel'? *Vestnik MGPU. Ser.: Filologiya. Teoriya yazy'ka. Yazy'kovoe obrazovanie*. 2017; 1 (25): 37–41. (In Russ.).
2. E'izenshtejn S.M. Pushkin i kino. *E'izenshtejn S. M. Izbranny'e proizvedeniya: v 6 t. T. 2. / glav. red. S. I. Iutkevich, sost. P. M. Atasheva i dr., podgot. teksta B.P. Korshunovoj*. М.: Iskusstvo, 1964: 307–311. (In Russ.).
3. Shklovskij V.B. Osnovny'e zakony` kinokadra. *Shklovskij V. B. Za 40 let: stat'i o kino*. М.: Iskusstvo, 1965: 43–56. (In Russ.).
4. Sokolov A. G. Montazh: televidenie, kino, video: uchebnik. Ch. 1. 2-e izd. М.: Izd. A. Dvornikov, 2005. 242 s. (In Russ.).
5. Lotman Yu. M. Struktura xudozhestvennogo teksta. *Lotman Yu. M. Ob iskusstve*. SPb.: Iskusstvo–SPB, 1998: 13–285. (In Russ.).
6. Kuleshov L.V. Azbukina kinorezhissury`. 2-e izd. М.: Iskusstvo, 1969. 132 s. (In Russ.).
7. Romm M. I. Voprosy` kinomontazha. *Romm M. I. Izbranny'e proizvedeniya: v 3 t. / NII teorii i istorii Goskino SSSR. SK SSSR, VGIK, TsGALI SSSR. Т. 3. Pedagogicheskoe nasledie*. М.: Iskusstvo; 1982: 204–285. (In Russ.).
8. Lotman Yu. M. Xudozhestvennoe prostranstvo v proze Gogolya. *Lotman Yu. M. V shkole poe`ticheskogo slova: Pushkin, Lermontov, Gogol`*. SPb.: Azbukina, Azbukina-Attikus, 2015: 297–348. (In Russ.).

9. Yutkevich S. I. Kino — e`to pravda 24 kadra v sekundu. M.: Iskusstvo; 1974. 327 s. (In Russ.).
10. Gogol` N.V. Sorochinskaya yarmarka. *Gogol` N. V. Poln. sobr. soch. i pisem: v 17 t. / sost., podgot. tekstov i komment. I. A. Vinogradova, V. A. Voropaeva T. 1: Vechera na xutore bliz Dikan`ki.* M.: Izd-vo Moskovskoi Patriarxii; 2009: 87–112. (In Russ.).
11. Girshman M. M. Ritm xudozhestvennoj prozy`. M.: Sov. pisatel`; 1982. 366 s. (In Russ.).
12. Xalizev V. E. Teoriya literatury`: uchebnik. 5-e izd., ispr. i dop. M.: Akademiya; 2009. 432 s. (In Russ.).

Информация об авторе

Сергей Александрович Яровой — аспирант кафедры истории русской литературы Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова.

Information about the author

Sergey A. Yarovoy — postgraduate student of the department of Russian literature, Lomonosov Moscow State University.