

Щукарев Александр Васильевич

доктор филологических наук, доцент
Мордовского государственного университета
им. Н.П. Огарева
561144@rambler.ru

Schukarev Alexander Vasilyevich

Doctor of Philology, associate professor,
Mordovian State University
561144@rambler.ru

Дмитриев Виктор Федорович

аспирант Мордовского государственного
университета им. Н.П. Огарева
561144@rambler.ru

Dmitriev Victor Fedorovich

post-graduate student of
Mordovian State University
561144@rambler.ru

**ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРОВ
КИНОДРАМАТУРГИИ:
ОТ «ЭМОЦИОНАЛЬНОГО СЦЕНАРИЯ»
А.Г. РЖЕШЕВСКОГО
ДО «ПОЭТИЧЕСКОГО СЦЕНАРИЯ»
А.И. СНЕЖИНА**

**EVOLUTION OF GENRES OF
FILM DRAMATIC ART:
FROM “EMOTIONAL SCENARIO” OF
A.G. RZHESHEVSKY
TO “POETIC SCENARIO” OF
A.S. SNEZGIN**

Аннотация:

В данной статье проанализирован «эмоциональный сценарий» А.Г. Ржешевского, изучена его особая и довольно тесная взаимосвязь с новой жанровой формой – «поэтическим сценарием» А.И. Снежина, «возникшем в киноискусстве совсем недавно».

Ключевые слова:

эмоциональный сценарий, новая жанровая форма, поэтический сценарий, российская кинодраматургия, основные особенности.

The summary:

This article analyzes the “emotional scenario” of A.G. Rzheshovsky, its special and close relationship with a new form of the genre – the “poetic scenario” of A.I. Snezhin, “arisen in the cinema recently” is studied.

Keywords:

emotional scenario, new genre form, poetic scenario, Russian film dramatic art, main features.

Категория жанра исторически подвижна, «как и вся шкала художественных ценностей» [1, с. 121], и способна сосуществовать с насущными потребностями современной жизни. «Любой жанр может заимствовать специфические особенности других жанров и существенно менять свой строй и облик» [1, с. 121].

Достоинством этого процесса может быть российская кинодраматургия, развитие которой особенно ощутимо связано с появлением новых жанровых форм и эволюцией уже существующих жанров. Появление кино как отдельного вида искусства заставило кинематографистов по-новому взглянуть на вопрос создания сценария.

«Литературных произведений (классических и современных) было много... Чтобы стать сценаристом, художник слова должен был перевоплотиться в кинематографиста... От писателей, шедших в кино, требовались не просто литературные произведения, а произведения, пригодные для кинопостановок!..» [2, с. 70].

Разногласия в вопросе создания сценария повлекли за собой разделение литературно-драматических произведений на два вида: «железного» и «эмоционального сценария». «Железный сценарий» эпохи немого кино был «удобен для производственных отделов кинофабрик. По такому сценарию легко было подсчитать метраж, количество кадров, число декораций и мест натуральных съемок, продолжительность и стоимость постановки. Его предпочитали и режиссеры-ремесленники, так как в нем уже была проделана значительная часть работы постановщика... Но такой сценарий не давал целостного эмоционально-образного представления о будущем фильме...

В противовес ему Эйзенштейн выдвигает понятие «эмоционального сценария», полноценного в плане литературно-словесного изложения» [3, с. 90]. «Эмоциональный сценарий», пишет С. Эйзенштейн, – это «предвосхищенный рассказ будущего зрителя о захватившей его картине...» [4, с. 432], это «нечто вроде бессюжетной поэмы в прозе, дающей не «анекдотическую цепь событий» и не «традиционное описание того, что предстоит увидеть», а лишь... эмоциональную зарядку режиссеру» [5, с. 73].

Создание высокой чувственности, литературности и глубокой образной выразительности, по мнению Эйзенштейна, есть главная задача для писателя-сценариста. Сценарий должен волновать режиссера, вдохновлять его на создание нового, высокохудожественного произведения.

«Первым, осуществившим эти положения на практике, был начинающий литератор А.Г. Ржешевский. В своих сценариях «Двадцать шесть бакинских комиссаров» и «Очень хорошо живется» он, отказавшись от «номеров» и «планов», излагал события будущего фильма в форме романтической новеллы, написанной патетическим языком, с лирическими отступлениями и рассуждениями «от автора». Его сценарии уже не походили на протоколы и технические документы, а приближались к художественной литературе» [5, с. 73].

Талантливый кинорежиссер В. Пудовкин после прочтения одного из сценариев Ржешевского образно заметил: «Я получил совершенно своеобразное, до того не знакомое мне впечатление. Сценарий волновал, как волнует литературное произведение...» [5, с. 74]. И, действительно, это были очень необычные, пафосные сочинения, написанные высоким патетичным языком.

«Появление новых «эмоциональных сценариев» Ржешевского было радушно принято ведущими кинематографистами страны. Его тут же объявили основателем новой школы, а его произведения экранизировали. «Очень хорошо живется» – В. Пудовкин, «Двадцать шесть бакинских комиссаров» – Н. Шенгеляя. (Несколькими годами позже – уже в звуковом кино – сценарий Ржешевского «Бежин луг» ставит С. Эйзенштейн.)» [6, с. 91].

Тем не менее при всей эмоциональности и свежей образности произведений Ржешевского, они, как отмечали многие современники, имели ряд существенных недостатков. «Сценарии Ржешевского были идейно расплывчатыми, бессюжетными, лишенными... индивидуализированных образов людей. Описание эпизодов и сцен порой было настолько туманно, что трудно было представить, как они могут быть изображены на экране. Да и язык Ржешевского, при всей его внешней патетичности, был бледным и маловыразительным...» [7, с. 74].

Отечественному кинематографу нужны были сценарии, «которые можно было читать как художественное произведение» [7, с. 75] и через которые «при этом как бы просвечивал будущий фильм во всей конкретности его пластических образов» [7, с. 75]. «Эмоциональные сценарии» Ржешевского, при всем уважении к его особому орнаментальному стилю, не отвечали этим требованиям.

С появлением звука многое меняется, в киноискусство приходит литературный сценарий, развиваясь и совершенствуясь, он предстает перед нами в том виде, в каком мы привыкли видеть его сейчас.

Это заслуга целого поколения сценаристов: Габриловича и Виноградской, Шкловского и Б. и О. Леонидовых, Ермолинского и Гребнера и многих, многих других. Именно их неустанным трудом и была создана отечественная форма литературного сценария, с ее высоким психологизмом, тонкой эклектикой и особым, образным колоритом.

«В последующем отдельные кинодраматурги осуществляли попытки написания диалогов в стихах и включали их в общую структуру сценария, что, по сути, делало сценарий непригодным для экранизации.

При этом *описательная часть сценария* по-прежнему писалась прозой, так как никому из авторов не удавалось решить проблему сюжетной конкретики и специфики.

Подобная проблема была решена в 2011 году с появлением поэтического сценария «После весны» и с обозначением Алексеем Снежиным... основных особенностей новой жанровой формы» [8, с. 91].

Описательная часть сценария, по мнению Алексея Снежина, вполне может быть стихотворной. «Эта замечательная особенность существенно отличает поэтический сценарий от других видов сценария» [8, с. 90] и придает ему особое, художественное своеобразие.

Прообразом «поэтического сценария» А.И. Снежин считает «эмоциональный сценарий» эпохи немого кино, чье возникновение противопоставлялось существованию «железного» сценария – холодного и прагматичного, с четким монтажным листом» [8, с. 90].

А.И. Снежин выделяет три основные особенности новой жанровой формы:

- образность – сочная красочность изображения, присущая исключительно поэтическому творчеству. Она позволяет использовать слова в переносном смысле;

- лаконичность – сжатость, немногословность повествования. «В «поэтическом сценарии» описание обстановки, внешности и поступков героев осуществляется в довольно сжатой форме, с использованием наименьшего количества слов. Это обусловлено спецификой самой поэзии, не способной в полной мере отразить все нюансы окружающего мира. Однако эта особенность не мешает автору создавать точное, стройное произведение, способное донести до читателя основные цели своего творческого замысла;

- необычайная динамичность действия. События в «поэтическом сценарии» развиваются очень быстро, под стать нашему времени, когда, стоит только замешкаться, и можно уже не успеть вскочить на подножку уходящего поезда. Возможно, эта особенность и определила возникновение поэтического сценария как жанра, способного сосуществовать с новыми веяниями мира, его актуальными запросами и безумным темпом жизни» [8, с. 90].

«Таким образом, можно констатировать, что возникновение «поэтического сценария» в российской кинодраматургии не только обогатило жанр сценария новыми содержательными особенностями, но и способствовало его общему развитию» [8, с. 91].

Ссылки:

1. Арутюнян С.М. Семиотические границы в искусстве (культурологический анализ). М., 2007. 318 с.
2. Лебедев Н.А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918–1934 годы. М., 1965. 581 с.
3. Снежин А.И. Поэтический сценарий как новая жанровая форма российской кинодраматургии // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. 2011. № 9. С. 89–91.
4. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 томах. М., 1968. Т. 2. 566 с.
5. Лебедев Н.А. Указ. соч.
6. Снежин А.И. Указ. соч.
7. Лебедев Н.А. Указ. соч.
8. Снежин А.И. Указ. соч.

References (transliterated):

1. Arutyunyan S.M. Semioticheskie granitsy v iskusstve (kul'turologicheskij analiz). M., 2007. 318 p.
2. Lebedev N.A. Ocherki istorii kino SSSR. Nemoe kino: 1918–1934 gody. M., 1965. 581 p.
3. Snezhin A.I. Poeticheskij stsenariy kak novaya zhanrovaya forma rossiyskoy kinodramaturgii // Zhurnal nauchnykh publikatsiy aspirantov i doktorantov. 2011. No. 9. P. 89–91.
4. Eyzenshteyn S.M. Izbrannye proizvedeniya v 6 tomakh. M., 1968. Vol. 2. 566 p.
5. Lebedev N.A. Op. cit.
6. Snezhin A.I. Op. cit.
7. Lebedev N.A. Op. cit.
8. Snezhin A.I. Op. cit.