

под ред. А.И. Снежина

ПОЭТИЧЕСКИЙ СЦЕНАРИЙ

Answers

2 0 1 2



Anzen

2 0 1 2

ПОЭТИЧЕСКИЙ СЦЕНАРИЙ

Сборник статей
под редакцией А.И. Снежина

•

Ангел

2 0 1 2

УДК
ББК

Составление и оформление А.И. Снежина

Снежин А.И.

Поэтический сценарий. Сборник статей /Под редакцией А. И. Снежина – М.: Ангел, 2012. – 56 с.

В сборник вошли статьи ученых и исследователей, изучающие новую жанровую форму российской кинодраматургии - «поэтический сценарий».

УДК
ББК

ISBN

© Составление и оформление
А.И. Снежина, 2012.

ПОЭТИЧЕСКИЙ СЦЕНАРИЙ КАК НОВАЯ ЖАНРОВАЯ ФОРМА РОССИЙСКОЙ КИНОДРАМАТУРГИИ

Развитие киноискусства зачастую связывают с появлением новых жанровых форм, наделенных определенными содержательными особенностями. «Жанры всегда возникают ко времени» [14, с. 93], чутко откликаясь на насущные потребности общества. И наша новейшая кинодраматургия достойное тому подтверждение.

В данной статье мы проанализируем понятие «сценарий», определим его основные элементы и виды, а также изучим новую жанровую форму – «поэтический сценарий», возникшую в киноискусстве совсем недавно.

Ключевые слова: поэтический сценарий, новая жанровая форма, российская кинодраматургия, содержательные особенности.

Новый толково-словообразовательный словарь русского языка Т. Ф. Ефремовой дает следующее определение сценария.

Сценарий – это «литературно-драматическое произведение, написанное как основа для постановки кино- или телефильма» [5, с. 251].

На сегодняшний день можно выделить четыре основных элемента сценария:

- описательная часть (сценарная проза)
- диалог
- закадровый голос
- титры

Описательная часть (или сценарная проза) – определяет внешность и действия персонажей, дает четкую трактовку окружающей их обстановки.

Диалог – описывает психологические особенности героев, используя обмен репликами, как основной способ художественного изображения характеров.

Закадровый голос – это голос артиста, который

сопровождает фильм необходимыми комментариями к сюжету.

И, наконец, титры – пояснительный текст в кадрах фильма, сообщает о месте и времени действия, а также передает слова и реплики персонажей в кинокартине.

В кинематографе можно выделить несколько видов сценария:

- Литературный сценарий – сценарий, написанный языком художественной литературы. Этот вид сценария далеко не всегда является адаптацией отдельного литературного произведения, он вполне может быть и оригинальным авторским сочинением.

- Публицистический сценарий в отличие от литературного написан «ломаным» языком газетной публицистики и не несет в себе эстетической составляющей литературно-художественного стиля.

Сценарий может быть оригинальным и неоригинальным.

- Оригинальный сценарий написан, как самостоятельное художественное произведение,

без заимствования сюжета и главных действующих лиц.

- Неоригинальный сценарий представляет собой экранизацию уже существующего литературного произведения.

- Режиссёрский сценарий – это сценарий, описательная часть которого пронумерована или имеет границы планов (общего, крупного и т.д.)

- Экспликация – план постановки фильма. Экспликация включает в себя способы и методы съемки, а также весь перечень съемочной аппаратуры, необходимой для осуществления творческого замысла. Экспликация может быть режиссерской и операторской (последнюю, правда, не относят к отдельному виду сценария). Экспликацию очень часто путают с синопсисом, хотя при ближайшем изучении можно понять, что между ними нет ничего общего. Синопсис – это изложение сюжета, описанного в сценарии, в емкой увлекательной форме. Объем синопсиса обычно не превышает нескольких страниц.

Описательная часть сценария может быть стихотворной и прозаической, в этой связи до-

пускается деление сценария – на поэтический и прозаический.

- Поэтический сценарий – литературно-драматическое произведение, описательная часть которого поделена на ритмически соизмеримые отрезки – стихи. Эта замечательная особенность существенно отличает поэтический сценарий от других видов сценария и придает ему особую, художественную выразительность.

- В прозаическом сценарии описательная часть состоит из прозы.

На данный момент можно выделить три основные особенности «поэтического сценария»:

- образность – яркая красочность изображения, присущая исключительно поэзии. Основным средством придания слову образности является его использование в переносном смысле. Тут уместно вспомнить об особых средствах художественной выразительности – тропах (метафора, метонимия, синекдоха, гипербола, литота) и фигурах (сравнение, эпитет, оксюморон), используемых в поэтическом творчестве.

- лаконичность – краткость, сжатость пове-

ствования. 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 отобразить 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.

Прообразом «поэтического сценария» является «эмоциональный сценарий» эпохи немого кино, чье возникновение противопоставлялось суще-

ствованию «железного» сценария – холодного и прагматичного, с четким монтажным листом.

«Железный сценарий» «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» [6, с. 71].

«Железный сценарий» зачастую назывался «номерным» из-за твердой, сухой констатации сцен и цифр. Лишенный словесной образности, он не доносил «дыхания жизни, внутренней наполненности, поэтического содержания будущего фильма.

И Эйзенштейн был прав, заявив со свойственным ему остроумием, что «номерной сценарий вносит в кинематографию столько же оживления, как номера на пятках утопленников в обстановку морга».

В противовес ему Эйзенштейн выдвигает понятие «эмоционального сценария», полноценного в плане литературно-словесного изложения» [6, с. 72].

Эйзенштейн смело заявляет, что новый сценарий «должен давать эмоциональный первотолчок» кинорежиссеру, который в новом виде искусства и является главной авторской фигурой» [7, с. 188].

«Под понятием «эмоциональный сценарий» Эйзенштейн разумел не драматургически оформленное произведение, а нечто вроде бессюжетной поэмы в прозе, дающее не «анекдотическую цепь событий» и не «традиционное описание того, что предстоит увидеть», а лишь... эмоциональную зарядку режиссеру.

Первым, осуществившим эти положения на практике, был начинающий литератор А. Ржевский. 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» [6, с. 73].

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. Шенгелая. (Несколькими годами позже – уже в звуковом кино – сценарий Ржешевского «Бежин луг» ставит С. Эйзенштейн)» [6, с. 74].

Однако ближайшее изучение сценариев Ржешевского свидетельствовало о туманности и композиционной расплывчатости его произведений.

Неслучайно, киноэпопея Шенгелая «Двадцать шесть бакинских комиссаров» была холодно встречена критикой и получила массу острых, неоднозначных откликов в печати.

Тем не менее «эмоциональный» сценарий помог литературному богатством художественных образов, сочностью языка и свежим взглядом на

старые вещи.

Литературный сценарий все более совершенствовался, наполнялся тонким психологизмом, необходимым для достижения высоких художественных результатов.

Особая роль в развитии литературного сценария принадлежит киносценаристам Виноградской и Габриловичу, Шкловскому и Б. и О. Леонидовым, Ермолинскому и Гребнеру. Их творческие решения остаются актуальными до сих пор.

В последующем отдельные кинодраматурги осуществляли попытки написания диалогов в стихах и включали их в общую структуру сценария, что, по сути, делало сценарий не пригодным 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 (т.е. мною) основных особенностей новой жанро-

вой формы.

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.

Библиографический список

1. Арабов Ю.Н. Кинематограф и теория восприятия. — М.: ВГИК, 2003. — 106 с.
2. Белова Л.И. Сквозь время. Очерки истории советской кинодраматургии. — М.: Искусство, 1978. — 344 с.
3. Габрилович Е.И. Вопросы кинодраматургии. — М.: ВГИК, 1984. — 68 с.
4. Довженко А.П. Лекции на сценарном факультете. — М.: ВГИК, 1963. — 48 с.
5. Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. — М.: Русский язык, 2000. — Т. 2. — 1088 с.
6. Лебедев Н.А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918 — 1934 годы. — М.: Искусство, 1965. — 581 с.
7. Можаяв А.Б. Особенности российского сценария // Синописис и сценарий. 2006. — N7. — С.186 — 190.

8. Парамонова К.К. Образ-характер в сценарии и фильме. — М.: ВГИК, 1960. — 154 с.
9. Погожева А.П. Из книги в фильм. — М.: Искусство, 1961. — 251 с.
10. Ржешевский А.Г. Жизнь. Кино. — М.: Искусство, 1982. — 382 с.
11. Туркин В.К. Драматургия кино: Учебное пособие. — М.: ВГИК, 2007. — 320 с.
12. Фрейлих С.И. Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского. — М.: Искусство, 2008. — 512 с.
13. Юренев Р.Н. Краткая история киноискусства. — М.: Академия, 1997. — 288 с.
14. Ярцева С.С. Колонка: старая форма, новый жанр // Жанры СМИ: история, теория, практика: тезисы V Всероссийской научно-практической конференции г. Самара 17-18 марта 2011г. — Самара: Порто-принт, 2011. — С. 93 — 94.

А.И. Снежин
поэт, драматург
(г. Москва)

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

В данной статье мы проанализируем «эмоционального сценарий» А. Г. Ржешевского, изучим его особую и, довольно тесную взаимосвязь с новой жанровой формой – «поэтическим сценарием» А. И. Снежина, «возникшем в киноискусстве совсем недавно» [4, с.89].

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

Категория жанра исторически подвижна, «как

и вся шкала художественных ценностей» [2, 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» [2, с.121].

Достоинством примером этого процесса может быть российская кинодраматургия, чье развитие особо 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 кино постановок!..» [3, с. 70].

Разногласия в вопросе создания сценария повлекли за собой разделение литературно-драма-

тических 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» [4, с. 90].

«Эмоциональный сценарий», пишет С. Эйзенштейн – это «предвосхищенный рассказ будущего зрителя о захватившей его картине...» [7, с. 432], это «нечто вроде бессюжетной поэмы в прозе, дающее не «анекдотическую цепь событий» и не «традиционное описание того, что предстоит уви-

деть», а лишь... эмоциональную зарядку режиссеру» [3, с. 73].

Создание высокой чувственности, литературности и глубокой образной выразительности, по мнению Эзенштейна, 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» [3, с. 73].

Талантливый кинорежиссер В. Пудовкин после прочтения одного из сценариев Ржешевского образно заметил: «Я получил совершенно свое-

образное, до того не знакомое мне впечатление. Сценарий волновал, как волнует литературное произведение...» [3, 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. Шенгелая. (Несколькими годами позже – уже в звуковом кино – сценарий Ржешевского «Бежин луг» ставит С. Эйзенштейн)» [4, 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...» [3, с. 74].

Отечественному кинематографу нужны были сценарии, «которые можно было читать, как художественное произведение» [3, с. 75] и через которые «при этом как бы просвечивал будущий фильм во всей конкретности его пластических образов» [3, 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.

Эта заслуга целого поколения сценаристов: Габриловича и Виноградской, Шкловского и Б. и О. Леонидовых, Ермолинского и Гребнера и многих, и 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 не пригодным 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» [4, с. 91].

Описательная часть сценария, по мнению Алексея Снежина, вполне может стихотворной. «Эта замечательная особенность существенно отличает поэтический сценарий от других видов сценария» [4, с. 90] и придает ему особое, худо-

жественное 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» [4, 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 отобразить 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» [4, 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» [4, с. 91].

Библиографический список

1. Арутюнян С.М. Введение в семиотику кино. — М.: МГУКИ, 2007. — 108 с.
2. Арутюнян С.М. Семиотические границы в искусстве (культурологический анализ). — М.: МГУКИ, 2007. — 318 с.

3. Лебедев Н.А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918 — 1934 годы. — М.: Искусство, 1965. — 581 с.
4. Снежин А.И. Поэтический сценарий, как новая жанровая форма российской кинодраматургии // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. — 2011. — №9. — С.89 — 91.
5. Туркин В.К. Драматургия кино: Учебное пособие. — М.: ВГИК, 2007. — 320 с.
6. Фрейлих С.И. Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского. — М.: Искусство, 2008. — 512 с.
7. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 томах. — М.: Искусство, 1968. Т.2. — 566 с.
8. Юренев Р.Н. Краткая история киноискусства. — М.: Академия, 1997. — 288 с.

В. Ф. Дмитриев

аспирант

(г. Саранск)

А. В. Щукарев

доктор филологических наук, доцент

(г. Саранск)

ПРОБЛЕМА ЖАНРА «ПОЭТИЧЕСКИЙ
СЦЕНАРИЙ» И ЕГО РЕАЛИЗАЦИЯ
В ТВОРЧЕСТВЕ А. СНЕЖИНА

Настоящая статья посвящена изучению и анализу проблемы жанра «поэтический сценарий» и его реализации в творчестве современного поэта и драматурга Алексея Ивановича Снежина.

Ключевые слова: жанр, жанровая форма, художественный текст, художественный образ, стихотворение, проза, лирика, поэма, лиро-эпическая поэма, поэтический текст, сценарий, поэтический сценарий.

Искусство, ориентированное на глубину и цель-

ность, не может сегодня выступать необходимым мостиком для перехода к постижению лишь академических форм литературного текста. Структура усвоения художественного произведения в наше время заметно изменилась. С привлечением средств массовой информации, компьютеризации обогатились формы его бытования. Усвоение пласта новых ритмов, интонаций, форм и жанров искусства имеет в мышлении современного человека свою обусловленность.

Сегодняшние реалии общества создали не только новую поэзию и драматургию, но и сформировали новый тип поэта, драматурга: это участник всех жизненных коллизий, мастер, чуткое песенное эхо социума. Это он, наш современник. Строй образов, интонация, мелодика стиха – на всем отпечаток личности.

«В настоящее время происходит смешение и взаимозаменяемость лирических жанров. Сейчас, строго говоря, остались только два – поэма и стихотворение, причем даже они не имеют четко очерченных границ. Прежнее определение поэмы как “многочастного произведения” устарело; до-

стоинством поэмы признается теперь ее лирическая цельность, то, что она пишется “на одном дыхании”, без пауз и остановок. По сути, поэмой сейчас часто называются большие стихотворения. Это не относится к лиро-эпическим поэмам, которые стоят на грани двух поэтических родов; для них действительно характерна многочастность, хотя и здесь она не является обязательным условием» [2, с. 224].

Поэтическое отображение и осмысление новой реальности, бурных исторических событий нашего столетия уже не может быть осуществлено средствами какого-либо определенного жанра. Глубокие изменения, происходящие в стране, в искусстве, приводят к образованию новых жанров, поиску новых средств отображения жизни.

«Если рамки трех основных родов литературы слишком широки, то границы отдельных жанров чрезмерно узки. Всегда, особенно в современной литературе, происходило и происходит смешение жанров, взаимопереход и взаимопроникновение. Не во всех случаях видима грань между рассказом и повестью, повестью и романом. Некоторые

жанры стоят на границе двух родов, где происходит их смешение – например, лиро-эпическая поэма. Так, А. Чехов определял «Вишневы́й сад» как комедию, но актеры играют, а публика воспринимает эту пьесу как драму. Известны драматизированные поэмы, построенные в виде диалогов, – здесь наблюдается смешение лирических и драматических элементов» [2, с. 218].

В химии есть термин – «валентность»: способность химического элемента связываться с атомами другого элемента в пропорции. Слово художника также дает возможность сочетаться стихотворным строкам в разумной пропорции с прозаическими строками.

Жанр поэтического сценария, используемый в творчестве Алексея Снежина, на мой взгляд, как раз и представляет собой это сочетание, этот глубокий и органичный синтез поэзии и прозы. Если поэзия есть мышление в образах, а проза – язык науки, где слова выступают в значении терминов, то речь как бы и не содержит эмоций и образов. Анализ же лиро-эпической поэмы А. Снежина «После весны» отвергает это: автор не осуществ-

вляет свои творческие замыслы посредством абстракций, схем или формул. Языковая основа его произведения – слова в их прямом специальном значении; автор сознает, что роды и жанры литературы разделяются и группируются на основе только широких категорий. Проза и поэзия А. Снежина есть именно художественная проза и поэзия, гармонично объединенные и реализованные посредством жанра поэтического сценария.

Как и многие поэты и драматурги современности, А. Снежин переосмыслил старые жанры и жанровые особенности художественного произведения в соответствии с новым идейным содержанием своего творчества. Широта социального видения автора «После весны», глубина постижения им внутреннего мира человека, естественно, потребовали коренного пересмотра старых жанровых форм лирики, ее языка и мелодики.

Жанр «поэтический сценарий», созданный А. Снежиным, – уникален, как уникальны и возможности реализации этого жанра в поэтическом драматургическом произведении. Весь строй мышления автора поэмы «После весны» нестан-

дартен и отличен от творчества других поэтов и драматургов: поэтично его восприятие мира, прозаичны сцены произведения, проникнутые глубокой жизненной осмысленностью.

Удивительно, но если даже это литературное сочинение разделить на ритмические периоды, оно остается поэтическим произведением по самой своей природе и драматургическим – по самостоятельно пережитым и трактованным в нем эпизодам, событиям, характерам героев.

Первое крупное произведение А. Снежина «После весны» является, во многом, отражением тех поэтических ассоциаций и восприятий, которые сегодня продолжают находиться в обращении других поэтов и драматургов. Однако указанное сочинение являет собой непреходящий и самодовлеющий над временем, талантливый образец реализации критериев поэтического сценария – литературно-драматического произведения, умело и логично распределенного на ритмически соизмеримые части.

По мнению С. Наровчатова, вся поэзия, по сути, – это «мышление в образах, и, строго го-

воря, все художественные произведения, написаны они прозой или стихами, относятся к поэзии» [2, с. 222]. Уникальная форма поэмы «После весны» представляет, на мой взгляд, чередование прозаических и стихотворных, в основе своей песенных, фраз. Не только чередование, но и своеобразный синтез стиха и прозы отличает строки поэмы.

Этот синтез – не дань современным тенденциям к эпатажу или необузданным неологизмам. Это есть художественная необходимость, самовыражение тех искренних и глубоко неожиданных чувств автора, которые обусловлены не столько спецификой самой поэзии, сколько жанровой принадлежностью, особенностями (выделенными самим автором) критериев поэтического сценария: образностью, лаконичностью, необычайной динамичностью. И, действительно, исследование особенностей поэмы «После весны» позволяет сделать выводы о том, что в сочинении ярко прослеживаются такие черты и приемы, как изобразительность, яркость, живость; краткость и четкость изложения; богатое движение и действие.

В Толковом словаре русского языка С. И. Ожегова понятие «сценарий» трактуется как «драматическое произведение с подробным описанием действия и реплик, предназначенное для создания кино- или телефильма, а также краткая сюжетная схема театрального представления, спектакля» [4, с. 783]. В какой же мере находит свою реализацию «поэтический сценарий»? Художественное литературное произведение А. Снежина имеет, в полной мере, огромные возможности «вместить» в себя драматургию и поэзию, лирику и эпос, такие способы реализации замысла, как подробное описание, краткость и быстроту сюжетной линии, изобразительность, яркость, живость, четкость и динамику развития образов, богатство изложения и движения действия. Собственно, и сам автор детально и полно раскрывает особенности поэтического сценария как жанра:

- «образность – яркая красочность изображения, присущая исключительно поэзии. Основным средством придания слову образности является его использование в переносном смысле.

Тут уместно вспомнить об особых средствах художественной выразительности – тропах (метафора, метонимия, синекдоха, гиперболо, литота) и фигурах (сравнение, эпитет, оксиморон), используемых в поэтическом творчестве;

- лаконичность – краткость, сжатость 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 отобразить 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 жизни. Возможно, эта особенность и определила возникновение поэтического сценария, как жанра, способного

сосуществовать с новыми веяниями мира, его актуальными запросами и безумным темпом жизни [5, с. 90].

Чем же воздействуют на нас особенности поэтического сценария? какими своими сторонами? какую имеют структуру? как направлены к слушателю, зрителю, читателю? Какими путями они могут сосредоточить к себе и передать глубочайшие содержательные смыслы, воплощенные в художественных образах? Какую функцию в связи с этим могут они выполнять? Какие впечатления создавать?

Некоторые исследователи отождествляли содержание наших впечатлений с восприятием того или иного произведения, с содержанием этого восприятия, появились теории «вчувствования», «идентификации», «заражения искусством» и т. п. Наряду с ними возникли и представления об иррациональном характере художественного переживания, его гедонистическом значении. Оно рассматривалось как самоценное, не связанное с отражением действительности в искусстве. Само переживание прекрасного в искусстве выступа-

ет мерой более широкого отношения человека к миру – и познания, и оценки, и наслаждения, и коммуникации. В жанре поэтического сценария, в первую очередь, выделяется чувство красоты, которое интенсивно захватывает наше воображение, разум и эмоциональную сферу, становится для нас ценностью особого рода.

Жанр поэтического сценария оказывается способным затронуть и выразить социально назревшее даже тогда, когда оно еще не до конца осознано, но его накал уже ощутим. Именно темп, динамика, острая и яркая образность выступают здесь своеобразным «спусковым механизмом» процесса социального и художественного, а порой и личностного, прозрения. Они дают эмоциональную энергию, становятся внутренним стимулом активности личности.

В поэме А. Снежина ярко и во многом уникально вырисовывается художественный образ, который есть форма художественного мышления автора. Этот образ диалектичен: он объединяет живое созерцание и ее субъективную интерпретацию, и оценку автором. Художественный об-

раз создается на основе комбинации нескольких средств. Он неотъемлем от материального субстрата самого искусства.

В художественный образ, созданный А. Снежиным, входит и материал действительности, переработанный его творческой фантазией и отношением к изображенному, а также все богатство личности автора. Художественные образы «После весны» есть специфическая форма мышления художника, особая форма отражения действительности в искусстве. Автор поэмы мыслит образами, природа которых конкретно-чувственна.

Метафоричность, парадоксальность, ассоциативность присущи художественным образам лиро-эпической поэмы – это иносказательная, метафорическая мысль, раскрывающая одно явление через другое. Художник А. Снежин как бы сталкивает явления друг с другом и высекает искры, освещающие жизнь новым светом. Образ, включающий в себя характер, поступки, действия героев произведения «После весны», напоминает уже не моментальную фотографию, а движущуюся киноленту событий. И обобщение, которое

она в себе несет, возникает не с первых кадров, а лишь тогда, когда прослеживается движение и развитие событий и характеров героев на протяжении всего художественного сочинения.

Герои лиро-эпической поэмы А. Снежина жизненно взрослеют, более самостоятельно и глубоко осмысливают не только свои поступки и решения, но и саму жизнь, и потому автор логично и целесообразно делает уместный переход стихотворных фраз к прозаическим и наоборот. Здесь словесный образ неразрывен с образом чувственным.

В воображении читателя, который встречается с высокохудожественными и умело «расставленными» в поэтических строчках «После весны» приемами и средствами (посредством зрительных, слуховых, осязательных и даже обонятельных и вкусовых ощущений), возникают картины, помогающие постепенно складывать свой взгляд на художественный образ, выразительность языка: «сочится огонек заглохшего амбара», «среди этой холодной тишины», «с макушками набухших куполов», «в сдержанной одышке», «такой тяжелой, суховатый», «одет, как старый бражник»,

«тихое, некошеное поле», «степное запустение», «за лесом-шепуном», «со взглядом двух больших смородин», «намокшая сирень», «заглохший и как будто синий сад», «брызжут нам по коже», «доскам, замшелым от больших дождей», «пышнотелая индюшка», «кудлатую макушку», «тихо теплит красную лампаду» и т. п.

При анализе поэтического языка «После весны» можно заметить, что выбор языковых средств, приемов языковой выразительности имеет и художественную мотивировку. В любовной и лирической лирике широко представлена лексика со значением психического. Конкретизация содержания поэмы, по мнению С. Н. Труфановой, «способствует активному использованию так называемого открытого текста, где логическим центром являются слова, лексическое значение которых максимально обострено» [6, с. 126].

Зачастую проникнутая чувством национальной гордости, ярко выраженными мотивами судьбы народа, глубоко оригинальная по форме лиро-эпическая поэма А. Снежина выстраивает иное отношение к литературному произведению,

его композиционной альтернативе, новаторскому жанру: в поэме углубляется реализация особенностей жанра поэтического сценария. Новое и оригинальное проявляется не только в конкретной исторической локализации сюжета, лирической, любовной и бытовой линии поэмы, в органическом сплаве реальности и вымысла, но и в подчеркнутом драматизме и драматургии изображаемых конфликтов, глубоком психологизме образов.

Для драматургического решения А. Снежина характерны «фольклорные» тавтологические эпитеты, которые буквально повторяют определяемое слово и тем самым усиливают тот или иной признак, ту или иную черту в изображении явлений или характеров героев поэмы. В каком-то отношении, некоторые бытовые массовые или индивидуальные моменты поэтического сценария А. Снежина можно рассматривать как тяготеющие скорее не к художественному, а к сценарному «мышлению».

Как справедливо отметил А. Оганов, «при сравнении структуры и образов художественного и обыденного сознания нельзя не видеть особен-

ное в них, обусловленное различием соответствующих языковых систем» [3, с. 53]. На мой взгляд, связь с обыденным сознанием и предопределяет, по преимуществу, самодеятельный, а не профессиональный уровень прочтения лиро-эпической поэмы А. Снежина. Такой уровень мышления читателя, использующий бытующие штампы познания художественного произведения – самый неоправданный и нецелесообразный.

Поэтический язык А. Снежина обладает способностью давать читателю тепло восприятия уникальности произведения; проводником же лирического тепла и волнения от поэта к читателю является слово – полный и яркий, чаще всего емкий, краткий и динамичный выразитель глубинного смысла стиха. Многоплановость поэтического слова, реализованного в поэтическом сценарии, – одновременно и от природы присущее ему свойство и причина его долговечности. Так, Борис Пастернак, говоря о природе искусства, отмечал, что «художник должен смотреть на вещи по-орлиному зорко и объясняться мгновенными и сразу понятными озарениями. Это и есть поэзия» [7, с. 29].

«Пышность» и, в то же время, простота использованных в «После весны» многочисленных эпитетов, метафор, метонимий, олицетворений и других поэтических средств выразительности языка позволяют создать тот неповторимый и оправданный художественными, сюжетными и жанровыми особенностями мир произведения, где сплетены в единое целое образность, лаконичность и необычная динамичность, т. е. составляющие жанра «поэтический сценарий».

А. Снежин – поэт и драматург юности: даже весну он считает стержневой определяющей всей композиции своего художественного замысла. На всех «ступенях» раскрытия сюжета и образов он изобретательно варьирует повторяющиеся слова, чувства, мотивы и образы, определяемые этим временем года. Автор не «вешает» на юность мемориальную доску; он живет юностью и юношеством: «под тихий шепот прожитой весны», «красная весна» и пр.

Лирика А. Снежина мастерски воспроизвела не только психологию, но и нравственный облик героев поэмы, которые еще не утратили опреде-

ленной связи с народом, Отчиной, родным краем. Село Авгуры – олицетворение России: многострадающей, верующей, открытой и отзывчивой...

Однако герои произведения А. Снежина – неходячие добродетели. Их сложный и внутренне противоречивый духовный мир, их идеалы и устремления формируются в тесном взаимодействии различных социальных теорий и взглядов. Герои А. Снежина – своеобразны, неповторимы. Эти особенности наблюдаются в их поступках, языке, надеждах. Пожалуй, единственное, что их объединяет – это любовь к отчему краю, высокое сострадание к его истории, судьбе.

Главный герой поэмы «После весны» А. Снежина – Николай Оленин – стремится к исполнению своей великой мечты – найти свое место в современной жизни, найти свою любовь – настоящую и вечную. Реализация в произведении принципов и критериев жанра поэтического сценария позволяет выстраивать центральный образ достаточно динамично. Как события поэмы, так и динамика развития его характера (образ которого далеко не статичен!) – стремительны, а это созда-

ется за счет краткости, необыкновенной сжатости изложения, специфики и стройности поэтического сценария; при этом сущностная смысловая основа произведения, художественная самостоятельность автора и избирательность им средств выразительности языка поэмы – целостны и неповторимы.

Реализация жанра поэтического сценария в поэме А. Снежина «После весны» находит свое выражение и в использовании диалогической речи героев, «закадрового» голоса, своеобразных «титров» (сносок, примечаний, пометок, уточняющих оборотов и пр.). Средства изображения позволяют автору описывать психологические состояния героев, уточнять бытовые характеристики, служат способом художественного изображения. Однако этими средствами поэт не «перегружает» произведение: они логично «вплетены» в стиль, не мешают автору развивать ту или иную мысль, а лишь подтверждают ее.

Рифма поэмы также имеет свои особенности, которые определены жанром поэтического сценария. Так, клаузулы иногда попарно не созвучны, т. е. не рифмуются, что дает ощущение свободы

и стремительности развития сюжета, неординарности характера того или иного героя, а частота смысловых пауз дает читателю возможность задуматься и более полно осмыслить событие, явление, образ.

В поэме «После весны» присутствуют все категории художественного текста: информативность, модальность, завершенность, связанность. События поэмы развиваются как бы на грани двух сознаний: реальности и мечты, прошлого и будущего. Настоящее героини поэмы «проживают» очень стремительно, оно призрачно и существует чисто условно. Посредством использования континуума в поэме «После весны» читатель имеет возможность постепенно воспринимать текст, расчлененный на части.

Юмор, нашедший отражение в произведении А. Снежина выполняет особую роль: раскрывает стойкость и мужество характеров героев; сочетает в себе насмешку и сочувствие их, порой, нелепым поступкам или словам. Не случайно, «под маской смешного, в юморе таится серьезное отношение к предмету смеха и даже оправдание, что обеспечи-

вает юмору более целостное отображение существа явления» (Гоголь).

В произведении «После весны» находим и заботу автора о тексте. Некоторые современные поэты так озабочены подтекстом, что подчас забывают о тексте. А. Снежин учитывает, что только именно из текста рождается подтекст. Подтекст – это глубина текста. Никакая сумятица мыслей, никакие слипшиеся и неосознанные автором чувства, словесные хляби, абракадабры не могут сами по себе родить подтекста. По утверждению А. Д. Алехина, «забота о подтексте есть, прежде всего, забота о тексте, о глубине и многоплановости поэтического образа, выраженного в слове» [1, с. 17].

Нередко сумятицу чувства, хаос потока сознания, нерасчлененность и туманность первоначального замысла произведения принято считать сложностью современного письма. Что касается отношения А. Снежина к творчеству, то он решительно за структурную почву поэзии, за отбор, выбор, кристалл мысли и образа, против потока сознания, сумятицы чувств. Против хаоса.

В поэзии автор «После весны» средствами поэтического сценария стоит над хаосом, бессодержательной бесформенностью.

Художественные образы лиро-эпической поэмы адресованы современникам, хотя заключенная в ней глубина может быть рассчитана и на потомков. Живая многозначность образов романа окажет заметное влияние на строй чувств современников автора и многое в них сформирует. Многоплановость поэтического слова-образа коренится глубоко в содержании произведения, более того – в личности автора, его духовном мире. Многоплановость истинного слова поэзии А. Снежина нельзя ни «организовать», ни сконструировать, ни сложить из суммы заученных формальных приемов. Нет, это дело органическое, целостное, пока до конца необъяснимое. «Холодным способом», даже с учетом тонкостей поэтики, даже с навьючиванием на себя знаний и наращиванием мастерства, истинное произведение искусства не создается. Среди других отличий именно здесь проходит граница между стихотворчеством и поэзией.

Поэт и драматург сильных чувств, А. Снежин боится чувствительности, сентиментальности; он опасается умствования в стихах, рационалистичности. Он скорее сострит, чем прольет традиционную слезу «для зрителя». Вот почему его уместный пафос так выразителен, а юмор так легко проникает в сердца и завоевывает их. Лирика А. Снежина нежно обращена к человеку, чужда эгоизма, саморекламы, позерства.

Разнообразие палитры существует в поэме «После весны» не как демонстрация поэтической удали, а, прежде всего, выражает многосторонние жизненные интересы художника. А если заглянуть еще глубже, то все, вместе взятое, предает напряженную жизнь, кипение страстей человека нашей эпохи. Жизнь продиктовала А. Снежину свои условия. Он посчитался с ними и сделал свои коррективы. Это выразилось, прежде всего, в выходе за пределы поэтической арены, если угодно, на театр действий. Но, прежде всего, – в выходе за пределы традиционных жанров.

В мастерской поэта нет слепков с античных статуй, нет севрского фарфора, развешанных на

стенах фотографий с дарственными надписями знаменитостей и магического блеска корешков никогда не раскрываемых фолиантов. Поэтическая дверь поэта открыта. Недостаточная отшлифованность некоторых поэтических строф – дело времени. Молодой автор прочно стал на ноги, проникновенно и по-своему решая задачи творчества. Самое главное, что слово в поэме «После весны» излучает свое тепло, оно не только осмыслено, оно интонировано и своеобразно окрашено.

За снежинским стихом стоит причудливое узорочье русских летописей, слышатся есенинские ноты, песни – сказы курян, пастернаковская сложность мышления. Но новизна книги в ее зорком и чутком вглядывании автора в нынешний и грядущий день, в ее приметах нового, в реализации жанра поэтического сценария.

Снежинская оригинальность естественная и органична, использование таких особенностей жанра «поэтический сценарий» как образность, лаконичность, необычайная динамичность – целесообразно: именно эти черты развивают события художественного произведения, образы и

характеры героев, позволяют в сжатой форме, с использованием немногосложности, раскрывать действительно высокие темы. Эта оригинальность всего сильнее там, где есть самостоятельная мысль, отношение автора, его душевный жест.

Итак, необычайная динамичность действия поэмы А. Снежина «После весны», краткость и сжатость ее повествования, яркая красочность изображения, выраженная оригинальными средствами выразительности языка обуславливают необходимость широкого внесения в процесс творчества современных поэтов и драматургов новой эффективной жанровой формы – поэтического сценария, в котором мы встречаемся с иной мерой достоверности жизни, иным характером «эффекта присутствия» автора.

Библиографический список

1. Алехин, А. Д. О языке поэтического искусства. – СПб.: Питер, 2009. – 142 с.
2. Наровчатов С. С. Избранные произведения. Т.2: Рассказы. Очерки. Статьи о литературе. Воспоминания о писателях. – М.: Художественная литература, 1988. – 639 с.

3. Оганов, А. А. Теория отражения и искусство. — М.: Просвещение, 1978. — 132 с.
4. Ожегов, С. И. Шведова, Н. Ю. Толковый словарь русского языка. — М.: Азбуковник, 1999. — 944 с.
5. Снежин, А. И. Поэтический сценарий как новая жанровая форма российской кинодраматургии // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. — 2011. — №9. — С. 89 — 91.
6. Труфанова, С. Н. Проблема жанра в литературе. — М.: Гардарики, 2010. — 125 с.
7. Трясогузова, А. С. Усвоение языкового своеобразия поэтических произведений Б. Пастернака // Литература. — 2000. — №4. — С. 29 — 30.

Л.Н. Рябитченко,
доктор искусствоведения, доцент
(г. Санкт-Петербург)

Содержание

Снежин А.И.

Поэтический сценарий как новая жанровая
форма российской кинодраматургии 7

Дмитриев В.Ф., Щукарев А.В.

Эволюция жанров кинодраматургии: от
«эмоционального сценария» А.Г. Ржешевского
до «поэтического сценария» А.И. Снежина 9

Рябитченко Л.Н.

Проблема жанра «поэтический сценарий» и его
реализация в творчестве А. Снежина 29

Научное издание

ПОЭТИЧЕСКИЙ СЦЕНАРИЙ

Сборник статей

под редакцией А.И. Снежина

Составление и оформление А. И. Снежин
Компьютерная верстка А. И. Снежин.

Формат 70x108 $\frac{1}{32}$. Гарнитура «Академия».
Печать офсетная. Усл. печ. л. 3.0.
Отпечатано с готовых файлов заказчика.

