

ЕЛЕМЕНТИ КІНОПОЕТИКИ В ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ ДОКІНЕМАТОГРАФІЧНОГО ПЕРІОДУ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МИХАЙЛА РОММА

У статті досліджуються кінематографічні прийоми в літературі до виникнення мистецтва кіно. З досліджень та лекцій режисера Михайла Ромма наводяться та інтерпретуються приклади аналізів творів художньої літератури на предмет виявлення цих прийомів.

Ключові слова: монтаж, кадр, кінопоетика, кінозасоби, кінематографічність в літературі, мізансцена, ракурс.

В статье исследуются кинематографические приемы в литературе до возникновения искусства кино. Из исследований и лекций режиссера Михаила Ромма приводятся и интерпретируются примеры анализов произведений художественной литературы на предмет выявления этих приемов.

Ключевые слова: монтаж, кадр, кинопоэтика, киноприемы, кинематографичность в литературе, мизансцена, ракурс.

In this article the cinematographical methods used in the literature before the rise of cinematography are studied. The examples of fiction analysis fulfilled with the help of these methods from the film director Mikhail Romm's works and lectures are interpreted.

Key words: montage, a shot, cinemapoetics, cinematographical methods, cinematographicness in literature, mise-en-scene, angle.

У кінопоетиці термін «монтаж» уже давно визнано як такий, що позначає один із головних кінематографічних виражальних засобів. Він з'явився, утвердився і набув «кінознавчого» осмислення з розвитком кіно як виду мистецтва. Це відбулося завдяки плідній праці багатьох режисерів ще в початковий період формування кінематографу (Гріффіт, Ейзенштейн, Пудовкін та ін.) У даній статті особливу увагу звернімо на видатного російського кінорежисера Михайла Ромма, який поєднував свою фахову кінорежисерську діяльність з науково-теоретичною, спрямованою на осмислення специфіки кіномистецтва. Водночас Ромм був професором ВДІКу – навчав режисерської та операторської майстерності майбутніх майстрів кіно. І, займаючись викладацькою роботою, він постійно звертався до художньої літератури з метою виявити в ній *вроджений* «кінематографізм». Таким чином, режисер використовували «кінематографічну» складову літературних текстів як багатий ілюстративний матеріал, необхідний для навчання майбутніх режисерів. Завдання нашого дослідження полягає в аналізі цього матеріалу, зробленого видатним майстром кіно, який водночас був і його видатним теоретиком. Це надзвичайно цінний і досі мало вивчений матеріал, осмислення та узагальнення якого дозволить створити надійний у науковому плані

концепт вродженої «кінематографічності» літературних текстів.

Свої спостереження Ромм здійснював на матеріалі творів видатних майстрів слова – О. Пушкіна, М. Лермонтова, Л. Толстого, Е. Золя, В. Гюго, Ч. Діккенса, Гі де Мопассана та багатьох інших. Твори художньої літератури він аналізував із метою пошуку в них монтажних елементів і різних художніх прийомів, які мають кінематографічну природу. Виявляючи в цих творах елементи вродженого кінематографізму, він намагався пояснити майбутнім режисерам поетику кіномистецтва. У своїх лекціях для майбутніх режисерів, які були видані під загальною назвою «Питання кіномонтажу», Ромм порівнював кінофільм із літературним твором на макро- та мікрокомпозиційному рівнях: «Подібно до того як прозовий літературний твір ділиться на глави, глави – на частини розділів (абзаци), а абзаци – на фрази від крапки до крапки, так само в монтажній будові картини існує своя складна архітектоніка, складне співвідношення частин» [5, с. 270]. Монтажні фрази, які складаються з рухомих або нерухомих кадрів, стверджував режисер, – це неначе абзаци картини, а декілька монтажних фраз утворюють вже епізод.

Особливу увагу Ромм звертав на творчість О. Пушкіна, вважаючи, що в його творах можна знайти зразки справжньої кінематографічності.

Аналізуючи повість «Пікова дама», він знаходить у ній чіткі, завершені монтажні фрази, які автор буде неначе за законами кінематографу. Режисер аналізує уривок, у якому Герман опинився перед будинком графині. Він починається з загального плану – з опису вулиці, потім йде середній план – під'їзд та карети біля нього. А далі – крупний план людей, які виходять з карет: «Улица была заставлена экипажами, кареты одна за другою катились к освещенному подъезду. Из карет поминутно вытягивались то стройная нога молодой красавицы, то гремучая ботфорта, то полосатый чулок и дипломатический башимак. Шубы и плащи мелькали мимо величавого швейцара» [5, с. 90]. Але і в цьому, здавалось би, звичайному прийомі – крупному плані – Пушкін використовує, як зазначає Ромм, гострий образний прийом – «частина замість цілого» [5, с. 89-90]. «Частина замість цілого» або *pars pro toto* – це риторичний прийом, варіант синекдохи, який полягає в заміні назви предмета назвою його частини. В. Божович зауважив, що саме використання прийому «частина замість цілого», принципу монтажного поєднання контрастних елементів, розклад дії на фази та їх поєднання залежно від замислу автора і є ознаками природного кінематографічного бачення письменника [2, с. 58]. Шкловський же підкреслював, що після того, як кінематограф почав застосовувати цей прийом при кінозйомці, кіномистецтво та монтаж пішли вже шляхом створення слова. «У слові, у називанні людина виокремлює одну рису предмета для того, щоб визначити предмет повністю, – зазначає дослідник. – При кінозйомці кінорежисер, показуючи руку людини, очі або предмет, з яким мала справу людина, давав уявлення про ціле. Він вчив глядача бачити, розуміти та зіставляти» [6, с. 124].

Отже, Пушкін, згідно з цим прийомом, не зображає людей, які виходять із карет, а за допомогою крупних планів звертає увагу на їх взуття, і тим самим дає зрозуміти, до яких прошарків вони належать. Ці «кадри» не лише яскраво образні, а й інформаційно насичені. Цьому сприяє те, що Пушкін вдається до різних ракурсів бачення цього дійства з точки зору Германа. Коли він описує ноги та взуття людей, які виходили з карет, то це ракурс на рівні очей Германа, бо карети в той час були дуже високі; коли ж у наступній фразі Пушкін пише, що «шуби та плащі миготіли повз величавого швейцара» [5, с. 90], то використовує ракурс зі спини. Ромм наголошує на тому, що О. Пушкін «малює світ майже завжди так, як це робить гарний кінематографіст – у вигляді змінюваних, рухомих, чітко обмежених у просторі картин, які ми можемо для простоти називати кадрами. У кожній з таких послідовно виникаючих картин-кадрів ми легко знаходимо і крупність, і ракурс» [5, с. 216].

Так само детально Ромм аналізує кадрування окремих фрагментів поеми «Мідний вершник», знову доводячи, що письменник користувався, звичайно ж, на підсвідомому рівні головними законами монтажу, які стали визнаними і набули теоретичного усвідомлення

як засоби кінопоетики лише у 20-х роках ХХ століття. Це, наприклад, закон монтажу за крупностями.

Наведемо уривок із поеми, який аналізує Ромм:

*Кругом подножия кумира
Безумец бедный обошел
И взоры дикие навел
На лик державца полумира.
Стеснилась грудь его. Чело
К решетке хладной прилегло,
Глаза подернулись туманом,
По сердцу пламень пробежал,
Вскипела кровь. Он мрачен стал
Пред горделивым истуканом
И, зубы стиснув, пальцы сжав,
Как обуянный силой черной,
«Добро, строитель чудотворный! –
Шепнул он, злобно задрожав, –
Ужо тебе!..» И вдруг стремглав
Бежать пустился. Показалось
Ему, что грозного царя,
Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обрачалось...
И он по площади пустой
Бежит и слышит за собой –
Как будто грома грохотанье –
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой.
И, озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко-скачущем коне; ...*

Аналізуючи опис сцени, коли Євген перебуває біля пам'ятника Петра, Ромм доводить, що Пушкін використовує ті ж художньо-кінематографічні прийоми, про які писав Ейзенштейн, аналізуючи «кінематографізм» поета в зображенні Петра в поемі «Полтава». Спочатку автор дає загальний план, а потім поступово починає прискорювати монтажний темп і наближати «камеру» до цих двох героїв. «Можна представити собі цей кадр, – аналізує уривок з поеми Ромм, – як наїзд або ряд поступових укрупнень, бо Євген бачиться рядок за рядком все ближче:

«Стеснилась грудь его...» (поясний план),
*«... Чело
К решетке хладной прилегло...»* (голова крізь решітку),
«Глаза повернулись туманом...» (лоб та очі)

Іншими словами, Пушкін пильніше вдивляється в Євгена, все ближче підводить нас до нього» [5, с. 216]. А потім поет знову «віддаляє камеру», щоб ми мали змогу побачити ще й Петра, потім знову наближає до Євгена з метою продемонструвати його емоції від цієї зустрічі. Через те, що весь твір побудований на зорових образах, зазначає режисер, Пушкін передає внутрішній стан свого героя крупними кадрами його обличчя та очей. Монтажу фразу письменник, як завжди, завершує знову загальними планами, тим самим уповільнюючи монтажний ритм. Ці останні кадри є яскравими зорово-звуковими картинками. «Отже, в даному уривку можна знайти, – завершує свій аналіз М. Ромм, – і мізансцену, і монтаж, і ракурс, і зміну крупності кадру, що разом являється могутнім

знаряддям нашого, кінематографічного мистецтва» [5, с. 220]. Ці роздуми видатного режисера і теоретика кіно ще раз підтверджують думку, що високохудожній літературний текст, як правило, відзначається своєю яскравою візуальністю, яка організована письменником на принципах, що пізніше, уже з появою мистецтва кіно, будуть іменуватися як кінематографічні.

Багато уваги М. Ромм приділив творам Л. Толстого, вважаючи, наприклад, текст роману «Війна і мир» підручником із монтажу та кінодраматургії для режисерів. Кінотеоретик наголошує, що в цьому творі вперше в історії поетики жанру роману великі частини монтуються за внутрішньозмістовими, а не за зовнішньосюжетними ознаками. Аналізуючи у своїх лекціях поетику цього роману в аспекті його кінематографічності, Ромм виокремлює монтажні фрази, розбирає їх за кадрами. Він показує на чисельних прикладах, наскільки письменник володіє монтажним мисленням. На відміну від Пушкіна, для манери якого характерний тонкий внутрішньо-епізодний монтаж із точним підбором деталей, «Толстой немов би живописує крупними мазками» [5, с. 300]. Він є повчальним у плані монтажу більш крупних частин твору, при веденні монтажної драматургії, хоча в нього теж можна знайти завершений, чіткий внутрішньо-епізодний монтаж.

Відмінною рисою творів Льва Толстого є активне використання різних видовищно-афектних моментів. Письменник застосовує їх не просто заради видовищного ефекту, а задля розкриття характеру героїв, щоб показати, через які випробування вони проходять. Деякі мізансцени автор будує взагалі як чисте видовище, навіть без звуку. Як приклад Ромм наводить епізод із П'єром Безуховим під час розстрілу, коли той втрачає на час слух і може лише бачити цю трагічну сцену. Цей епізод, відзначає Ромм, автор будує, акцентуючи на його візуальності, тому заради більшого ефекту він взагалі «вимикає» звук. Або ж не менш видовищна сцена в іншому романі автора «Анна Кареніна», коли Каренін розмірковує про ситуацію, що склалася з Анною, та про розлучення з нею. Тут М. Ромма захоплює те, як «Толстой неначе дає оператору та режисеру світлові вказівки у поєднанні з мізансценою» [5, с. 81]. Коли Каренін, розмірковуючи, ходить по дому і входить до світлої кімнати, де все знайоме та близьке, йому здається все одразу зрозумілим, рішення приходить саме собою. Але ж коли він далі заходить до темної кімнати, то все знову повертається до первісного стану, стає незрозумілим. На думку режисера, ця сцена є яскраво кінематографічною та видовищною.

Пушкін і Толстой, зауважує Ромм, узагалі багато уваги приділяють значенню світла при розкритті внутрішніх конфліктів своїх героїв. У «Піковій дамі» Пушкін дає крупні плани Германа, коли той, освітлений вуличним ліхтарем, стоїть уночі під будинком графині. Ромм відзначає, що для літературного твору ніби то не так важливо, чи освітленою є людина, чи ні, але письменник має настільки образне та детальне кінематографічне

бачення, що показує свого героя в тяжкі хвилини роздумів саме так, щоб читач міг його краще роздивитися [5, с. 290]. Н. Горницька у своїй праці, присвяченій Пушкіну, написала: «Багатий арсенал кінематографічних засобів – монтаж, світло, своєрідне кадрування – зробили «Пікову даму» єдиною в своєму роді й суто кінематографічним явищем» [3, с. 286].

Багато уваги Ромм звертає на застосування митцями слова прийому паралельного монтажу. За визначенням Н. Агафонові, цей вид монтажу будується як чергування сюжетно-незавершених дій, які передбачають можливість їх мисленнєвого поєднання у сприйнятті людини [1, с. 47]. В. Шкловський зазначає, що суть цього художнього прийому полягає в тому, що головного персонажа однієї частини паралельної побудови залишають у найкритичніший момент та звертаються до іншої паралельної дії [6, с. 32]. Паралельний показ двох або більше сюжетних ліній у романі часто використовується з метою гальмування розвитку подій. Прикладів цього прийому в літературі можна знайти багато, але показовими, на думку Ромма, у цьому плані є романи Льва Толстого «Війна та мир» і «Анна Кареніна», що «побудовані за всіма принципами паралельного монтажу з одночасним веденням ряду ліній» [5, с. 284]. Сам початок «Війни та миру» – це яскравий приклад цього художнього прийому, коли письменник паралельно описує обстановку і настрої у домі Ростових, де панує радість, свято, любов, танці, та дім Безухових, де вмирає старий граф і панують смуток, темрява і свари через заповіт. Л. Толстой робить це дуже контрастно, у відповідності з законом монтажу атракціонів Ейзенштейна. Тільки завдяки такому контрастному показу цих двох домівок, завдяки постійному зануренню то в атмосферу радості, то в атмосферу великого горя, реципієнт глибше та гостріше сприймає зображуване.

Л. Толстой, на думку Ромма, використовує також паралельний монтаж із метою застосування такого важливого художнього прийому, як *спосіб відображеної дії*. Цей прийом полягає в тому, що письменник доводить розвиток подій до кульмінаційного моменту, але саме в кульмінації припиняє показувати безпосередньо саму дію, а показує «крупним планом» іншого персонажа і через показ його емоційної реакції характеризує зображувану подію. Режисер вважає, що цей вживаний у літературі прийом має пряме відношення до кінематографічного способу відображення дійсності. У сучасному кіно цей прийом використовується задля підтримки інтересу глядача, тому в кожному кадрі, кожній монтажній фразі або дії має бути якась недомовленість, не повна інформація. Отже, усвідомлення цього психологічного закону та активне застосування художнього прийому відображеної дії є ще однією рисою вродженої кінематографічності письменника.

Прикладів таких прийомів у літературі Ромм наводить багато. Скажімо, у батальних сценах «Війни та миру» автор не дає опис самого бою, а готує читача до сприймання цієї події різними зображальними засобами і лише потім показує батальні сцени з точки

зору якогось персонажу з тилу або через уривчасті враження самих учасників. Гострі конфліктні ситуації Л. Толстой також розкриває з допомогою цього методу. Ромм, наприклад, відзначає, що кульмінаційні моменти дуелі П'єра Безухова з Долоховим письменник показує через сприймання іншими учасниками, а «кадри» пострілів узагалі дає лише у звуці. «Чим сильніше та динамічніше розвиток внутрішнього конфлікту, що закладений в епізоді, тим, як правило, вигідніше застосовувати такі прийоми відходу від центральної дії, відпрацьовувати цю дію на її сприйнятті. <...> Різко же виражений конфлікт, який одразу поведе глядачів за собою, дозволяє відходити від нього скільки завгодно. Це давним-давно відкрито в кінематографі, але ще раніше, як бачите, – розповідає своїм студентам М. Ромм, – вже використовувалося в літературі» [5, с. 314].

Режисер звертався в пошуках кінематографічних прийомів і до творчості Шекспіра. Особливо зацікавила його побудова монтажних фраз у драматурга. На своїх лекціях Ромм пропонував звернути особливу увагу в п'єсах Шекспіра на підбір останніх кадрів кожної монтажної фрази, які є перехідною сходинкою до наступної фрази, дії – такі прийоми створювали відчуття композиційної завершеності. Монтажні фрази у Шекспіра чітко й ритмічно правильно організовані, перші і останні «кадри» неначе рамки думки, замикають епізод. «Шекспір веде велику сцену в білих віршах, без рими, – продовжує свій аналіз Ромм, – але два останні рядки в сцені він зазвичай римуює. Цим одразу створюється відчуття крапки, завершеності епізоду» [5, с. 276]. Шекспір умів на інтуїтивному рівні відчути та дуже вдало використати закони людського сприймання, що можливо і зробило його п'єси безсмертними. Думається, що саме наявність у митця відчуття та розуміння законів людського сприйняття є одним із складових його художньої обдарованості. Вочевидь, що ця риса художнього таланту є одним із чинників вродженої «кінематографічності» письменників до кінематографічної ери. Саме ця риса, яка органічно поєднана із добре розвинутою образною уявою, допомагає закодуванню в художнє слово яскравих візій.

Роман Еміля Золя «Пастка» також зацікавив М. Ромма елементами кінематографізму у своїй поетиці. Він сповнений гострими, видовищними епізодами, видовищними образними характеристиками середовища. Автор так мобілізує зображальні засоби, що вони «викликають зорові образи надзвичайної сили» [5, с. 86].

Стосовно використання монтажної конструкції, проза французького письменника також виявляється цікавою. Він використовує паралельний монтаж, але дає не дві окремі сюжетні лінії, а показує то головну героїню твору Жервезу, то якихось людей, місто, то знову Жервезу. Ромм зауважує, що цим чергуванням інтимних сцен із масовими видовищами, Золя вводить читача в зображуване середовище, створює необхідний настрій. А зображення підйому сходами Купо та Жервези режисер взагалі вважає ідеальним для

постановки в кіно, – тут внутрішнє кінематографічне бачення письменника проявило себе найяскравіше. У цьому епізоді Золя немов би використовує і декорації, і світло, чітко вимальовує мізансцену: «Справді сходи В, сірі, брудні, зі засмальцьованими перилами, з пооббиваними стінами, що наскрізь пропахли міцним кухонним запахом. На кожному поверсі в обидва боки від сходів відходили вузькі, лунки коридори; до них вели жовті двері, замазані до чорноти брудними руками. <...> Вузький темний коридор з облупленою штукатуркою, де не де освітлений тьманими газовими ріжками, йшов вдалину й іноді роздвоювався. Зовсім однакові двері слідували одна за одною, як у в'язниці або монастирі; майже всі вони були широко відчинені, і всі кімнати із їх злиденим умеблюванням були пронизані рудувато золотистим світлом теплого липневого вечора. Нарешті вони підійшли до зовсім темного проходу» (переклад мій – А.М.) [4, с. 24-25].

Цікавим видаються спостереження Ромма, що стосуються ролі пунктуації в словесному мистецтві як ознаками монтажу. На лекції, присвяченій питанням монтажу, він навіть приклад із «Пікової дами» О. Пушкіна, де автор ділить фразу не крапками, а саме крапками з комою. Тим самим поет, на думку Ромма, дає один загальний план або низку кадрів: «Погода была ужасная: ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились тускло; улицы были пусты» [5, с. 287]. Іноді Пушкін після деяких фраз ставить крапку і тире, що свідчить про те, що почалась наступна монтажна фраза. «Пушкін прямо натякає, – аналізує режисер, – на роздільне бачення світу, хоча б тим, що він увесь час зупиняє читача то крапкою, то крапкою з комою і навіть крапкою і тире» [5, с. 288].

Багато прикладів використання знаків пунктуації з метою виокремити різні кадри та плани Ромм виявляє у Л. Толстого. Наведемо уривок із його лекції, де він аналізує сцену з Пером та Долоховим у Анатолія Курагіна на офіцерській квартирі: «Поставив бутылку на подоконник, чтобы было удобно достать ее, Долохов осторожно и тихо полез в окно». Далі крапка. Це, вочевидь, середній план, – розмірковує Ромм. <...> Далі йде: «Спустил ноги и расперевишись обеими руками в края окна, он примерился, уселся, опустил руки, подвинулся направо, налево и достал бутылку». Це явне укрупнення Долохова, але не крупний план, бо сюди входять й руки, й ноги, й пляшка. Це – кадр Долохова, що сидить на вікні. Потім йде: «Анатоль принес две свечки и поставил их на подоконник, хотя было уже совсем светло» [див. : 5, с. 301-303]. Отже, режисер, аналізуючи кожне речення, демонструє, що Толстой крапками виокремлює кожного разу наступний кадр, тобто одне речення в нього – це окремий кадр. Це суто «кінематографічне» бачення мізансцени, так би робив режисер, пишучи монтажний лист майбутнього фільму. Цей приклад вкотре підтверджує наявність у письменника внутрішнього зору, яскравого монтажного мислення.

Отже, доходимо висновку, що вроджений кінематографізм характерний для митців слова, що наділені особливою здатністю до образно-зорових

уявлень (візій). Апелюючи до всіх органів відчуттів, вони створювали чіткі, виразні, завершені візії, при цьому використовували на інтуїтивному рівні такі художні засоби, які згодом, із появою та розвитком мистецтва кіно, перетворилися на кінозасоби, стали надбанням кінопоетики. Наведені приклади ще раз переконують, що «кінематографізм» художнього

мислення був притаманний багатьом геніальним видатним майстрам художнього слова. Тому Ромм на своїх лекціях переконував майбутніх режисерів, що «навчаючись кінематографу, ми з вами повинні вчитися, в першу чергу, у літератури. Література – це мати кінематографу» [5, с. 76].

ЛІТЕРАТУРА

1. Агафонова Н. А. Общая теория кино и основа анализа фильма / Н. А. Агафонова. – Минск : Тесей, 2008. – 392 с.
2. Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция конец XIX – начало XX века / В. И. Божович. – М. : Наука, 1987. – 320 с.
3. Горницкая Н. С. Интерпретация пушкинской прозы в киноискусстве / Н. С. Горницкая // Пушкин : Исследования и материалы / [АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом), Ин-т театра, музыки и кинематографии]. – Том 5. Пушкин и русская культура. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1967. – С. 278–304.
4. Золя Э. Западня. Собрание сочинений в 18 томах / Э. Золя. – Том 6. – М. : Правда, 1957. – 212 с.
5. Ромм М. И. Избранные произведения в 3-х томах / М. И. Ромм – Том 3. – М. : Искусство, 1982. – 576 с.
6. Шкловский В. За сорок лет. Статьи о кино / В. Шкловский. – М. : Искусство, 1965. – 456 с.

© Мазурак А. І., 2012

Дата надходження статті до редколегії 11.04.2012 р.