

правительственное направление“; он реквизирует типографии и бумагу независимых газет и отдает их своим официозам, он монополизировал в пользу официозов и рептилий частные объявления... Это ли не могущество! Да, могущество, но не морального порядка... Власть, основанная на ложной идее, обречена на гибель от собственного произвола. Берегитесь же! Ваша победа — не победа. Русская литература, и притом вся она... без различия партий, оттенков и направлений, — не с вами, а против вас. Горькие уходят, приходят Ясинские. И я поздравляю вас, бывший писатель, а ныне министр-комиссар, гр-н Луначарский, с этой символической заменой» (*Короленко В.* Торжество победителей // *Русские ведомости.* 1917. 3 дек. № 265); см. также: *Ясинский И.* Золото... но не американское. Мой ответ В. Г. Короленко // *Петроградская вечерняя почта.* 1917. 13 дек. № 19.

²² Спиридонова Мария Александровна (1844–1941) — российская революционерка, одна из лидеров партии левых эсеров. Вероятно, Ясинский говорит о ее позиции, высказанной на Первом съезде партии левых социалистов-революционеров (интернационалистов), проходившем в Петрограде 19–28 ноября 1917 года; рассуждая о задачах партии в новых исторических обстоятельствах, Спиридонова, в частности, отметила: «Мы вступили в новый фазис истории, ожесточенной классовой борьбы; остервенение и вражда достигли крайнего напряжения, дошли до апогея. Вспомните, с кем мы сейчас боремся. Мы забыли наших общих врагов — капиталистов и фабрикантов и с большим озлоблением боремся с нашими же товарищами, перед которыми многие из нас преклонялись» (Партия левых социалистов-революционеров: Документы и материалы. М., 2000. Т. 1. Июль 1917 г. — май 1918 г. С. 94–95).

DOI: 10.31860/0131-6095-2024-4-201-214

© С. А. Огудов

МУЛЬТИМОДАЛЬНАЯ НАРРАЦИЯ В КИНОСЦЕНАРИЯХ В. В. МАЯКОВСКОГО*

Интерес нарратологии к сценарному тексту связан с переходом от изучения готового фильма к словесным нарративам, сопровождающим реализацию замысла. Если в период становления film studies первостепенной задачей исследователей был анализ фильма как законченного авторского произведения, то затем их внимание стало все более смещаться к различным сторонам творческого процесса. При таком взгляде киносценарий становится интересен не только как литературное произведение, но и как особого рода нарратив, предопределяющий киноповествование.

В 2000–2010-е годы в англоязычном литературоведении появляются академические труды о киносценарии, независимые от многочисленных руководств по сценарному мастерству. Среди них «Сценарное письмо: история, теория и практика» Стивена Мараса, книги Стивена Прайса «История киносценария» и «Киносценарий: авторство, теория и критика», книга Тэда Нанницелли «Философия киносценария», диссертация Энн Игельстрём «Наррация в сценарном тексте», книга Александры Ксенофоновой «Модернистский киносценарий».¹

Интерес к киносценарию был и в советской науке. В 1920–1930-е годы стала формироваться «теория кинодраматургии» как отдельная область. Следует назвать книги В. К. Туркина «Сюжет и композиция сценария», В. М. Волькенштейна «Драматургия

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-78-01040, <https://rscf.ru/project/23-78-01040/>.

¹ Maras S. Screenwriting: History, Theory and Practice. London; New York, 2009; Price S. 1) The Screenplay: Authorship, Theory and Criticism. Palgrave Macmillan, 2010; 2) A History of Screenplay. Palgrave Macmillan, 2013; Igelström A. Narration in Screenplay Text: A Thesis Submitted to the College of Arts and Humanities in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy. Bangor University, 2014; Nannicelli T. A Philosophy of the Screenplay. New York; London, 2016; Ksenofontova A. The Modernist Screenplay: Experimental Writing for Silent Film. Palgrave Macmillan, 2020.

кино», более поздние работы Л. И. Беловой и С. Д. Гуревич, посвященные отдельным писателям и сценаристам, книгу И. Л. Долинского о подготовке сценария к фильму «Чапаев», содержащую подробный разбор разных его вариантов, работу И. В. Вайсфельда «Мастерство кинодраматурга», в основу которой была положена докторская диссертация по кинодраматургии.² Некоторые рассуждения о сюжете в этих работах могут рассматриваться как предыстория нарратологических подходов к киносценарию.³

Но как в работах первой половины XX века, так и в недавних исследованиях киносценарий рассматривается главным образом как мономодальный нарратив. Например, австралийский исследователь С. Марас, отталкиваясь от понятия *screenwriting*, предлагает несколько взаимосвязанных дефиниций, которые, на наш взгляд, можно возвести к постструктуралистскому пониманию письма (Марас даже упоминает Жака Деррида, когда пишет, что с позиций этимологии слова «кинематограф» и «фотография» обозначают «формы письма»). Центральное понятие своей книги — *screenwriting* — Марас определяет следующим образом: это «написание киносценариев (*screenplays*), мастерство сценарного письма (*screenwriting*), которое понимается как подготовка размещенных на странице скриптов (*script*)». Исследователь сосредоточен на изучении границы между письмом и фильмом, часто рассматриваемых изолированно друг от друга. Для этого он вводит дополнительные термины: *screen writing* — «практика письма, которая привязана не только к странице (например, в случае письма камерой)» — и *scripting* — «расширение нашего понимания сценарного письма (*screenwriting*) за счет включения других подходов к экранному письму (*screen writing*), выходящих за пределы подготовки рукописи (письмо при помощи тела или света), но все

² Туркин В. К. Сюжет и композиция сценария. М., 1934; Волькенштейн В. М. Драматургия фильма. М.; Л., 1937; Долинский И. Л. Чапаев: Драматургия. М., 1945; Вайсфельд И. В. Мастерство кинодраматурга. М., 1961; Гуревич С. Д. Советские писатели в кинематографе (20–30-е годы). Л., 1975; Белова Л. И. Сквозь время. Очерки истории советской кинодраматургии. М., 1978.

³ Наиболее значимой представляется книга Туркина «Сюжет и композиция киносценария», в которой анализ сценария совмещается с руководством по сценарному мастерству. Туркин уже в предисловии оговаривает, что «кинодраматургии как науки еще нет», поэтому, строя свои определения, он отталкивается от театральной драматургии и литературной поэтики. Сюжет он понимает как «завершенный с точки зрения выявления идеи, замысла, круг событий (состав событий, взятый сам по себе, именуется обычно фабулой), определяемых героями («характерами», «образами людей») и раскрывающих этих героев в их отношении к происходящему, в их поведении, в действости» (Туркин В. К. Сюжет и композиция сценария. С. 33). Строя свои определения, Туркин опирается на Аристотеля, Г. Фрейтага, В. Дибелиуса, В. Гессена, но называет также имена советских авторов — в частности, С. С. Динамова и Н. Н. Асеева. Вряд ли можно говорить о каком-то систематическом обзоре источников, поскольку для Туркина часто достоверны те суждения, которые соответствуют его интуициям как практика и педагога. Он склоняется к процитированному определению сюжета, поскольку, с его точки зрения, оно применимо для анализа наиболее удачных советских киносценариев. В то же время подчеркнутый интерес к персонажу связан, по-видимому, с уходом советского кино рубежа 1920–1930-х годов от принципов монтажной эстетики, в соответствии с которыми персонаж имел второстепенное значение. Туркин выделял несколько типов сюжетной композиции. «Драматический» тип (яркий пример — сценарий Н. Зархи к фильму «Мать») противопоставлялся «фабулистическому» («По закону», «Обломок империи», «Привидение, которое не возвращается»), в котором важен «интересный состав событий», а не драматический конфликт (Там же. С. 93). Обе формы могут сливаться в «драматизированном повествовании», как в драматургии фильмов «Земля» и «Броненосец „Потемкин“». В качестве отдельного вида кинодраматургии Туркин выделяет сценарии, основанные на «лирическом повествовании», — «непрерывность фабулы будет здесь разрушена, но фабула должна ощущаться в отдельных фрагментах, и временные разрывы между фрагментами легко должны восполняться воображением» (Там же. С. 98). В качестве примеров таких «кинобаллад» Туркин называет фильмы мастерской ФЭКС («С. В. Д.», «Новый Вавилон», «Одна»). Работы Эйзенштейна (в первую очередь, «Октябрь») он относит к типу не сюжетной, а «риторической композиции», в которой «осмысление событий» происходит «не путем включения их в причинный ряд, а путем сопоставления и метафорических сравнений» (Там же. С. 99). Работа Туркина была новаторской для своего времени и вместе с книгой Волькенштейна «Драматургия кино» внесла наиболее значимый вклад в «сюжетологическое» изучение сценария.

еще привязанных к пространству письма в расширительном смысле». ⁴ Письмо в работе Мараса становится не только объектом изучения, но и условием осмысления визуальной природы кино.

Британский исследователь Ян Макдональд полагает, что концепция текста Р. Барта уместна для анализа киносценария, но предостерегает от прямолинейного обращения к ней. Несмотря на множественность и подвижность сценарного текста, в нем есть то, что должно быть точно зафиксировано хотя бы потому, что на кинопроизводстве он выполняет функцию средства планирования. Другой аргумент — реально существующий поиск автора, продиктованный как потребностями критической мысли и производственной практики, так и стремлением реабилитировать незаслуженно забытых авторов, «невидимых» во время работы над фильмом. Наиболее важная особенность подхода Макдональда состоит в том, что он предлагает рассматривать киносценарий как способ раскрытия «идеи фильма». Такой подход позволяет, по его мнению, совместить «традиционалистскую и бартезианскую перспективы» анализа, поскольку все изменения текста так или иначе ориентированы на раскрытие идеи. ⁵

Наиболее значимой работой непосредственно по нарратологии киносценария стала диссертация британской исследовательницы Э. Игельстрём «Наррация в сценарном тексте», посвященная анализу сценария как литературной формы, «коммуницирующей потенциальный фильм». ⁶ Игельстрём использует коммуникативный подход, позволяющий изучить различные виды нарративных голосов (экстрафикциональный голос, безличный фикциональный голос, личный фикциональный голос, голоса персонажей и их адресатов). Важным отличием сценария от других нарративных жанров названа возможность такой коммуникации с читателем, в ходе которой посредством этих голосов объясняется, как должен сниматься будущий фильм. Особенность сценария в том, что в нем одновременно присутствует наррация о вымышленном мире и напрямую адресованная читателю информация о способах его воплощения на экране.

Проблемы перечисленных выше подходов обусловлены тем, что киносценарий рассматривается лишь в одной модальности — текстовой, хотя сценарий может иметь, например, устную форму передачи, сам его облик зависит от технических параметров съемки, а в ходе постановки фильма он трансформируется, принимая формы либретто, литературного и режиссерского сценариев, и порой сопровождается рисунками и раскадровкой. В этой связи важно обратиться к творчеству писателей, создававших киносценарии. Владимир Маяковский, безусловно, был одним из наиболее интересных советских сценаристов, но, к сожалению, ни один из его замыслов не получил полноценной реализации на экране. Его творчество во многом тяготеет к нарративному началу, которое проявилось как в поэзии, так и в кино, и в плакатах для «Окон сатиры РОСТА». В некоторые периоды его работы словесная наррация отходила на второй план. В. А. Кузнецова пишет, например, что в 1926 году «у Маяковского снова обнаруживается известная разочарованность в литературе, печатном слове». ⁷ Мы полагаем, что киносценарии в первую очередь демонстрируют ограниченность представления о сугубо вербальной основе наррации у Маяковского. Скорее нужно говорить о неразрывной связи вербального, визуального и телесного, что накладывает особый отпечаток на построение вымышленного мира. Нельзя не учитывать и медиальный аспект кино, поскольку кино было единственным медиумом, позволявшим передать события технически опосредованно — и не раз исследователи отмечали, что Маяковский комбинировал в своих сценариях разные виды кино, при этом не было предложено сколько-нибудь убедительной концепции, позволяющей осмыслить его поиски. В. А. Кузнецова пишет только, что он был продолжателем линии Ж. Мельеса, обогатив ее за

⁴ *Maras S. Screenwriting: History, Theory and Practice. P. VII.* Здесь и далее пер. с англ. наш. — С. О.

⁵ *Macdonald I. W. Screenwriting Poetics and the Screen Idea. Palgrave Macmillan, 2013. P. 21.*

⁶ *Igelström A. Narration in Screenplay Text. P. 28.*

⁷ *Кузнецова В. А. У кино был друг: Кинодраматургия В. В. Маяковского (рукопись).*

счет обращения к «остросоциальному материалу». А. Ксенофонтова говорит о смешении лирической поэзии и сценарного творчества у Маяковского; по ее мнению, кино-сценарий давал возможности «воскресить посредством фильма языковые средства, претерпевшие автоматизацию», например, при показе на экране реализации метафоры.⁸ Нарратология только подходит к изучению мультимодальных нарративов, возникающих при взаимодействии литературы и кино. По-прежнему хорошо заметны ограничения, продиктованные вниманием лишь к тексту и не позволяющие обратиться к другим модусам нарратива.

Концепция мультимодальной наррации

Мы полагаем, что концепция мультимодальной наррации, которая в последние годы широко применяется в нарратологии и многих других гуманитарных дисциплинах, может служить ключом к сценарным поискам Маяковского. Но прежде чем говорить об этой концепции, нужно обратиться к работам лингвистов, поскольку впервые проблема мультимодальности была поставлена именно в лингвистике и, как правило, возводится к трудам Гюнтера Кресса и Тео ван Леувена.⁹ А. А. Кибрик пишет, что «подход, при котором разные типы коммуникативного поведения рассматриваются совместно, в последние годы получил название мультимодального».¹⁰ Дело в том, продолжает Кибрик, что «помимо сегментных (вербальных) единиц, звуковой сигнал содержит целый комплекс несегментных явлений, таких как интонация, акцентирование, темп, громкость и др., кумулятивно именуемых просодией»¹¹ — и от них невозможно абстрагироваться. Кроме того, «говорящий человек не только порождает звуковой сигнал, который затем воспринимается органами слуха, но и осуществляет кинетическое поведение, воспринимаемое органами зрения собеседника, а именно жестикулирует руками, головой, лицом и другими частями тела, направляет свой взор на различные части наблюдаемой сцены, занимает те или иные положения в физическом пространстве и т. д.»¹²

Как отмечает лингвист и нарратолог Рут Пейдж, в действительности все тексты мультимодальны, поскольку основаны на «множественной интеграции семиотических средств» в коммуникативном событии, в то время как мономодальность — «не актуальное свойство текстов, а скорее способ мышления об отдельных семиотических средствах, абстрагированных от коммуникативных ансамблей, частью которых они являются».¹³ Тем не менее, на наш взгляд, не любой нарратив имеет смысл рассматривать как мультимодальный: концепцию стоит применять там, где обращение к ней обосновано герменевтическим подходом. Что касается самого понятия «модус», то в нарратологии оно использовалось уже в классический период в работах Ж. Женетта и Ф. К. Штанцеля, с которыми, пожалуй, до сих пор не были соотнесены современные концепции мультимодальности. Если у Женетта речь шла о степенях передачи нарративной информации, регулируемой дистанцией и перспективой, то у Штанцеля — о различных свойствах сознания самих агентов коммуникации — нарратора и рефлекс-

⁸ Ksenofontova A. The Modernist Screenplay. P. 143.

⁹ Подробнее о развитии представлений о мультимодальности и о разных подходах к этому явлению говорится, в частности, в книге Алисон Гиббонс (Gibbons A. *Multimodality, Cognition and Experimental Literature*. London; New York: Routledge, 2012). Исследовательница отмечает, что мультимодальность впервые стала рассматриваться напрямую в работе Гюнтера Кресса и Тео ван Леувена «Читая образы: Грамматика визуального проектирования» (1996). «Составные или мультимодальные тексты» они определили как «любые тексты, значение которых реализуется посредством более одного семиотического канала» (Gibbons A. *Multimodality, Cognition and Experimental Literature*. P. 13).

¹⁰ Кибрик А. А. Русский мультимедийный дискурс. Часть 1. Постановка проблемы // Психологический журнал. 2018. Т. 39. № 1. С. 71.

¹¹ Там же. С. 70.

¹² Там же.

¹³ Page R. Introduction // *New Perspectives on Narrative and Multimodality* / Ed. by R. Page. New York; London: Routledge, 2010. P. 4.

тора. Современное представление о модусах сохраняет привязку к семиотике, но в то же время является принципиально иным. Р. Пейдж пишет, что «семиотические модусы» понимаются как «системы возможностей, позволяющих передать значение». Количество модусов не ограничено — в их ряд входят, «помимо прочего, язык, изображение, цвет, шрифт, музыка, свойство голоса, одежда, жест, средства создания пространства, парфюм и кулинарное искусство». ¹⁴

Для работы с мультимодальным нарративом важен контекст. Если ранее контекст подразумевал те или иные реалии культуры, то теперь важно изучение «непосредственных контекстов наррации». ¹⁵ Предполагается характеристика не только участников наррации (например, их пол или возраст), но и самой ситуации общения, потому что именно в таких рамках звуковые и вербальные знаки можно рассматривать не как нечто внешнее по отношению к нарративу, а как самостоятельные модусы передачи истории. Этот тесный контекст взаимодействия был назван нарратологом Алисон Гиббонс «миром дискурса» (discourse-world) по аналогии с миром текста — в литературе мир дискурса чаще всего расколот, потому что «писатель и читатель занимают разные пространственные и временные позиции». ¹⁶ Если же учесть, что любой нарратив имеет ту или иную медиальную природу, то локализация повествования становится одной из основных его характеристик. В случае большей локализации отсутствует аппарат, позволяющий распространить нарратив в обширном пространстве, — например, аудиоустройство; в случае меньшей — нарратив записывается и может быть транслирован и ретранслирован. В этой связи нарратолог Дэвид Герман выделяет две стратегии построения мира истории — экзофорическую и эндофорическую. Первая соотносит мир истории с той средой, в которой происходит процесс коммуникации; во втором случае такая привязка не выражена. ¹⁷

Еще одна особенность, которую необходимо осветить, — различие модусов и медиа. Если модус — семиотическое понятие, то в случае медиа мы говорим либо о самих материальных носителях, вовлеченных в процесс коммуникации, либо о каналах связи. Ниже мы обратимся к разграничению и упорядочиванию модусов и медиа, которое провел в своей работе Д. Герман, поскольку его построения будут важны непосредственно для анализа сценарного нарратива Маяковского.

Нарратологи связывают изучение мультимодального дискурса с поисками когнитивной науки. Например, нарратолог Соня Земан рассматривает устность как мультимодальное явление, выделяя устность когнитивную, перформативную и композиционную. ¹⁸ Такого рода поиски связаны с критикой представления о мышлении как сугубо вербальном феномене. Об этом пишет, в частности, нарратолог Алан Палмер, подчеркивая, что «нарратологические подходы к сознанию были искажены хваткой вербальной нормы», ¹⁹ поэтому в классической нарратологии приоритетным было изучение лишь той части сознания, которая наиболее вербализована. Однако многие ментальные события невербальны (внутренняя речь, визуальные образы, внимание, оценки, верования и т. д.), — гораздо продуктивнее изучать мысль во многих случаях «в терминах мотивов и интенций, поведения и действия». ²⁰ Конечно, существует и противоположная крайность — «догматический антивербальный подход Энн Бэнфилд», ²¹ согласно которому мышление вообще не имеет вербальной природы. Нарратолог Вольфганг Галлет отмечает, что «мультимодальность является естественным когнитивным

¹⁴ Ibid. P. 6.

¹⁵ Ibid. P. 2.

¹⁶ Gibbons A. Multimodality, Cognition and Experimental Literature. P. 34–35.

¹⁷ Herman D. Storytelling and the Sciences of Mind. Cambridge; London, 2013. P. 109.

¹⁸ Zeman S. Orality, Visualization and the Historical Mind: The «Visual Present» in (Semi-) oral Epic Poems and its Implications for a Theory of Cognitive Oral Poetics // Oral Poetics and Cognitive Science. Berlin; Boston, 2016. P. 168–195.

¹⁹ Palmer A. Fictional Mind. Lincoln; London, 2004. P. 64.

²⁰ Ibid. P. 66.

²¹ Ibid. P. 65.

актом смыслопорождения»,²² поскольку в нашей повседневной жизни восприятие нарратива часто предполагает кинетические, вербальные и визуальные модусы. Мульти-модальный роман обращен к нашей естественной способности расшифровывать множество модусов, а не декодировать только вербальные знаки. Позиция Галлета близка и А. Гиббонс, которая полагает, что «практика чтения мультимодальной литературы может быть рассмотрена как более близкая к опыту восприятия реальности по сравнению с чтением более привычных романов».²³

Обратимся к концепции мультимодальной наррации, предложенной Д. Германом. Исследователь исходит из предпосылки о том, что нарратив порождает тот или иной воображаемый мир, выделяя два противоположенных процесса — «проекция истории в мир» (storying the world) и «построение мира истории» (worlding the story). Модальности — «семиотические среды» — способствуют вовлечению в воображаемый мир и в то же время формируют ограничения на этом пути, регулируя сам процесс построения мира. В своей работе Герман предлагает целый ряд схем, иллюстрирующих мультимодальную наррацию. Приведем ниже эти схемы, поскольку они будут важны и при работе с киносценариями Маяковского. На рисунках введены следующие буквенные обозначения: N — наррация; T — текст; RW — референциальный мир; SW — мир истории.²⁴



Рис. 1. Мономодальная наррация, отсылающая к одному референциальному миру

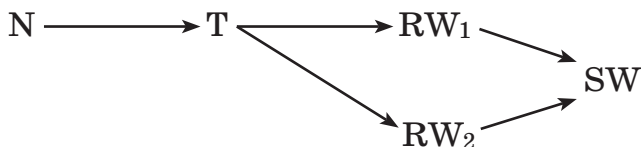


Рис. 2. Мономодальная наррация, отсылающая к нескольким референциальным мирам

Перед нами два варианта мономодальной наррации: примером может послужить любой печатный рассказ. Если в нем нет рамочных конструкций, то он отсылает лишь к одному референциальному миру (рис. 1), если же рамочные конструкции присутствуют, то предполагается несколько референциальных миров (рис. 2), которые вместе формируют мир истории. Если же в нарративе присутствуют ментальные миры персонажей, сосуществующие с тем миром, который для них реален, нарратив тоже соответствует второй схеме.

Мультимодальные нарративы включают более одного семиотического канала, что позволяет иначе смоделировать вымышленный мир (рис. 3). Так, устные рассказы — обычно пользуются двумя семиотическими каналами (SC), производя вербальное и визуальное (жестовое) высказывания. Другой пример — взаимодействие текста и изображения в комиксах или графических романах.

²² Hallet W. Reading Multimodal Fiction: A Methodological Approach // *Anglistic*. 2018. Vol. 29. Iss. 1. P. 28.

²³ Gibbons A. Multimodality, Cognition and Experimental Literature. P. 40.

²⁴ Herman D. Storytelling and the Sciences of Mind. P. 110–111.

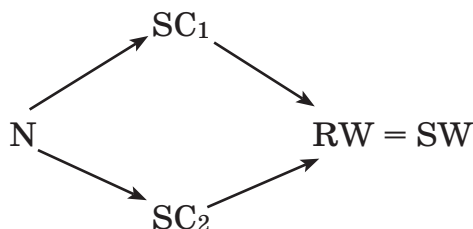


Рис. 3. Мультимодальная наррация, отсылающая к одному референциальному миру

При мультимодальной наррации несколько семиотических каналов могут отсылать к нескольким референциальным мирам (рис. 4). Примером эндофорической репрезентации, соответствующим приведенной ниже схеме, может служить эпизод фильма, в котором звуки отсылают к прошлому героя, а изображение соответствует его текущему состоянию. Но звуки, присутствующие как воспоминания, могут соединяться со звуками настоящего времени, так же как флешбеки могут соседствовать с синхронным показом событий — это случай перекрестной связи семиотических каналов и референциальных миров. Возможен еще и вариант экзофорической мультимодальной репрезентации, например, когда рассказчик, комбинируя жесты и слова, повествует о чем-то на месте — тогда его рассказ привязан к месту, например, он может указывать на объект, находящийся рядом с ним, как в случае новостного репортажа на месте происшествия, при этом сами события происходят в другом времени.

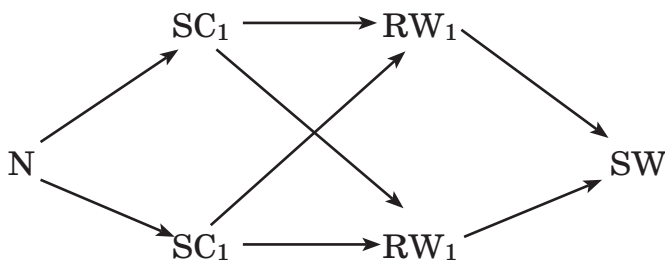


Рис. 4. Мультимодальная наррация, отсылающая к нескольким референциальным мирам

Как видно из приведенных выше положений и схем, разговор о мультимодальной наррации предполагает целый ряд условий, которые не учитывались в классической нарратологии. Тем не менее интерес к модальным характеристикам нарратива связывает поиски современных исследователей с их предшественниками. Применение этой концепции к сценарному материалу, на наш взгляд, дает возможность переосмыслить соотношение сценария и фильма.

Сценарий как мультимодальный нарратив

Киносценарии ранее не рассматривались в связи с концепциями мультимодальности. Некоторым исключением, пожалуй, нужно считать нашу статью «Устный нарратив личного опыта в киносценариях А. Г. Ржешевского»,²⁵ где устность понята как мультимодальное явление, имеющее не только вербальный, но и перформативный и композиционный аспекты. Особенности устного нарратива определяли интерес к сценариям Ржешевского со стороны режиссеров, а в историю кино его работы вошли

²⁵ Ogudov S. The Film Script as Oral Narrative of Personal Experience in Aleksandr Rzhesheshevskii's Oeuvre // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2022. Vol. 16. Iss. 3. P. 183–199.

как так называемые эмоциональные сценарии. Мы стремились переосмыслить концепцию эмоционального сценария, сформулированную некогда Эйзенштейном и с тех пор закрепившуюся за творчеством Ржешевского. Отправной точкой наших рассуждений стала связь устности и кино: когда киносценарий является устным нарративом личного опыта, устность перформативная уже во многом предполагает визуализацию, поскольку рассказчик голосом и жестом стремится изобразить события будущего фильма как нечто для него знакомое, — что и было характерно для творчества Ржешевского.

Такого рода читки не были чем-то совершенно необычным в практике утверждения киносценариев. Очень ярким примером является творчество Вс. В. Вишневского, которому будет посвящена отдельная статья. Устный модус исполнения киносценария служил одним из способов вызвать интерес к своей работе, утвердить ее в кинематографической среде. Например, О. Л. Леонидов, говоря о сценарии Вишневского «Мы из Кронштадта», подчеркивал качества сценария как устного нарратива личного опыта: «Вещь, которую прочел Вишневский, очень талантлива — на меня нахлынули воспоминания, мне припомнилось, как на фронтах во время старой войны и гражданской, в известные моменты, в особенности перед атакой, перед штурмом в каком-нибудь месте собираются красноармейцы и начинают рассказывать про всякие случаи, начинают импровизировать. Вот я почувствовал в Вишневском эдакого хорошего импровизатора, который умеет заразить хорошим настроением, который эмоционально заражает. Я не мог слушать эту вещь как литературное произведение, и не потому что в ней нет достоинств литературного произведения, наоборот, они там имеются в достаточной мере, но потому что чтец Вишневский и то, как он показывает, подавляет своей силой и воспринимается в первую очередь».²⁶

Мы полагаем, что на примерах из творчества Ржешевского и Вишневского можно говорить не только о применимости концепции мультимодальной наррации к сценариям, но и о прямом влиянии Маяковского, бывшего для обоих авторов образцом ораторской речи. О сценариях Маяковского написан целый ряд работ: следует назвать в первую очередь до сих пор не изданную монографию киноведа В. А. Кузнецовой «У кино был друг: кинодраматургия Владимира Маяковского», законченную в начале нулевых годов; упомянутые выше книги Л. И. Беловой и С. Д. Гуревич, а также книгу А. А. Пронина.²⁷ Но все эти исследования посвящены вопросам истории литературы и кино. Неудивительно, что творчество Маяковского подчинено в них рассмотрению общих проблем развития кинематографа в 1920-е годы, или же в духе биографического литературоведения сценарии связываются с жизнью поэта, проводятся параллели между сценариями, пьесами и стихами.

Перейдем к рассмотрению сценарного творчества Маяковского в связи с проблемой мультимодальной наррации. Что касается перформативного измерения устности, о котором шла речь выше, то оно, безусловно, было характерно для Маяковского, когда поэт читал свои стихи вслух перед аудиторией. Сразу заметим, что почти нет данных об устном исполнении сценариев со стороны Маяковского — известно лишь, что он сам читал сценарий «Как поживаете?» «литературному заву и отделу Совкино» — «чтение шло под сплошную радость и смех».²⁸ Но знаки композиционной устности очень характерны для его сценариев (цитаты из стихов и рифмы, разбивка текста на короткие простые предложения, анафоры, крылатые слова и выражения). Можно все же предположить, что способ донесения сценария до аудитории в творчестве Маяковского в целом предполагал мультимодальную наррацию.

Мы обратимся к иному аспекту мультимодальности в его сценарном творчестве. Читая сценарии Маяковского, несложно заметить, что их постановка потребовала бы

²⁶ РГАЛИ. Ф. 618. Оп. 3. Ед. хр. 1 (20 ноября 1933 г.). Л. 49 (стенограмма заседания редакции журнала «Знамя» по обсуждению сценария В. Вишневского «Мы из Кронштадта»).

²⁷ Пронин А. А. Бумажный Вертов / Целлулоидный Маяковский. М., 2020.

²⁸ Маяковский В. В. Караул! // Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1947. Т. 11. С. 412.

комбинаций разных видов кино: игрового кино, анимации и хроники. Каждый из этих видов кино допустимо рассматривать в качестве отдельного медиума, определяющего способ наррации. Если в хронике возможность отбора элементов внутри кадра со стороны нарратора практически сведена к нулю (камера фиксирует происшествия без предварительного структурирования предкамерной реальности), то в игровом кино роль интенционально отобранных элементов возрастает, а в анимации нарратор получает полный контроль над изображаемым миром, регулируя всевозможные его превращения, недоступные другим медиумам кино.²⁹

В сценариях Маяковского можно проследить установку на взаимосвязь разных медиа (видов кино), определяющих собой модальности нарратива (семиотические каналы). Наррация в сценариях соответствует каждый раз тому или иному семиотическому каналу, привязанному к хроникальному, игровому или мультипликационному кино. Обозначим это явление как медиальную мультимодальность нарратива. Именно такая наррация была характерна как для ранних, так и для более поздних сценариев Маяковского. Ниже (рис. 5) мы предлагаем схему взаимодействия разных модусов передачи истории в сценариях Маяковского, которая будет более подробно объяснена в следующих разделах статьи.

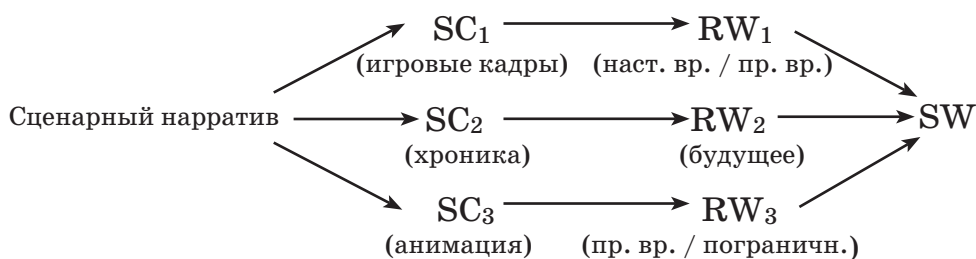


Рис. 5. Мультимодальная наррация, отсылающая к нескольким референциальным мирам, в киносценариях Маяковского

Взаимодействие разных видов кино в сценарном нарративе Маяковского

Совмещение разных видов кино, вероятно, было характерно уже для сценария «Закованная фильмой» 1918 года (к сожалению, сценарий не сохранился, и мы можем судить о нем лишь на основе пересказа фильма, сделанного Л. Ю. Брик). Это был первый сценарий Маяковского, «стоявший в ряду с нашей литературной новаторской работой».³⁰ Если все же обратиться к другим ранним сценариям, таким как «Погоня за славой» (1913), «Барышня и хулиган» (1918), «Не для денег родившийся» (1918), то едва ли можно говорить о том, что для них была свойственна медиальная мультимодальность. Ни один из них не сохранился (мы можем сомневаться даже, что «Погоня за славой» — точное название сценария Маяковского), тем не менее и в этих работах заметен интерес к самой смене слова и изображения на экране. По воспоминаниям В. Б. Шкловского, в сценарии «Погоня за славой» содержалась интрига, основанная

²⁹ Работе Маяковского с разными видами кино в сценарии «Как поживаете?» была посвящена отдельная статья, поэтому в настоящей работе мы не будем касаться этого сценария: Огузов С. А. Киноповествование В. В. Маяковского: соединение разных видов кино в сценарии «Как поживаете?» // Славистический сборник. 2019. № 95. С. 153–163. О проблеме отбора элементов в кинонарративе см. статью: Шмид В. Отбор и конкретизация в словесной и кинематографической наррации // Narratorium. 2011. № 1–2 (<http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2017636>; дата обращения: 31.10.2024).

³⁰ Маяковский В. В. Предисловие к сборнику сценариев // Маяковский В. В. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 408.

на игре со словом: «...знаменитый футурист для купчихи Белотеловой издавал стихи, чтобы прославиться, но забыл подписать свое имя и потом бегал подписывать на всех экземплярах».³¹ В фильме «Не для денег родившийся» главный герой Иван Нов читал стихи Маяковского в кафе футуристов. Мы полагаем, что предпосылками для появления мультимодальной наррации в сценарном творчестве Маяковского стало совмещение текста (в том числе, предположительно, его же стихов), телесных практик (актерская игра) и рисунка (Маяковский рисовал плакаты к фильмам «Не для денег родившийся» и «Закованная фильмой»). Синтез кинетического, живописного и вербального повествования в раннем кинотворчестве мог, на наш взгляд, подтолкнуть Маяковского к использованию мультимодальной наррации, основанной уже на синтезе разных видов кино. Так и происходит в сценарии «Закованная фильмой». Воображаемый мир, модель которого была задана сценарным нарративом, по всей вероятности, предполагал воплощение средствами игрового кино и анимации. В одном из первых эпизодов персонажи начинали «просвечивать», и вместо сердец у них оказывались те или иные предметы низкого быта — шляпа, кастрюлька, бутылка и т. п.; другой пример — сцены, когда балерина «оживала» на плакате. Вполне вероятно, что Маяковский планировал воплощение этих сцен при помощи анимации.

Зрелые сценарии Маяковского, написанные с 1926 по 1928 год, отнюдь не всегда включали мультимодальную наррацию, поэтому некорректным будет противопоставление в этом смысле «раннего» и «зрелого» сценарного творчества. В первую очередь нужно указать сценарий «История одного нагана», полностью построенный на возможностях игрового кино. Более того, в ряде случаев синтез разных видов кино можно назвать скорее спорадическим приемом, чем стратегией рассказа. Например, в сценарии «Декабрюхов и Октябрюхов» есть эпизод, в котором повествование строится при помощи одних титров: кадры 5–20 второй части представляют собой гротескно-вымышленный рассказ Николая Декабрюхова о его «подвигах». Заслуживают внимания примеры мультимодальной наррации в сценариях «Дети», «Слон и спичка», «Любовь Шкафолубова», «Товарищ Копытко, или Долой жир!». Анимация в сценариях «Слон и спичка» и «Дети», на наш взгляд, — это не только сатирический прием, необходимый для того, чтобы подчеркнуть нелепость происходящего, но и метауровень превращений мира истории. Анимационные вставки возникают среди стремительной смены событий и демонстрируют изменчивый природный мир: «2. Рисованное плакатное солнце, от которого линейкой расходятся лучики. Снизу подымается сначала цветочный горшочек, потом из него разрастается зелен, наконец бутон и из бутона красная роза».³² Другой пример — появление солнца над Ай-Петри: «541. Под № 9. Засыпающий в ужасе глядит на небо. / 542. Под № 10. Улыбающееся солнце в зените».³³ В сценарии «Дети»: «99. Экран над папашей становится белым, и на нем мультипликацией веточка, вырастающая в огромную клюкву, под клюквой сам подымается стол, и контурный медведь волочит издали огромный самоварище».³⁴ Оба сценария, конечно, ориентированы на наррацию игрового фильма и в жанровом смысле напоминают более всего построенную на буффонаде американскую комическую, но не сводятся к воспроизведению жанровых клише, о чем ниже будет сказано более подробно.

Центральными в плане мультимодальной наррации являются сценарии «Как поживаете?», «Сердце кино» и «Позабудь про камин», которые можно считать наиболее важными во всем сценарном творчестве Маяковского. Им предшествовал незаконченный сценарий рекламного фильма «Бенц № 22»: пролог этого сценария демонстрирует виртуозное мультимодальное повествование, объединяющее три вида кино. «Бенц № 22» — первый из сохранившихся сценариев, в котором противопоставляются хроника и игровое кино: в кинотеатре «на краю экрана поцелуйная пара», — а затем Маяковский пишет о том, как реагирует на этот кадр буржуазная публика: «Крупно: пре-

³¹ Цит. по: [Февральский А. В.]. Работа Маяковского в кино // Там же. С. 516.

³² Там же. С. 44 («Слон и спичка»).

³³ Там же. С. 73.

³⁴ Там же. С. 14.

паршиво закатывает глазки, расплывшиеся слюною, жирный и дама».³⁵ «Ложь» игрового кино опровергается кино хроникальным, поскольку, как сообщает титр, «голая жизнь и то интересней». Затем: «Внизу автобусы и трамваи, в небе переплет вагонов, мчащихся от вокзала к вокзалу».³⁶ Автомобиль «Бенц», рекламе которого и был посвящен сценарий, поработен буржуазным порядком — тем не менее, анимация, раскрывающая его устройство, сама по себе не является маркером буржуазности, в отличие от кадров игрового кино: «Автомобильные части выкатываются, составляя автомобиль. Буржуа разваливается и упархивает».³⁷ Объемная анимация конструктивна — с ее помощью буквально происходит конструирование автомобиля в воображаемом мире фильма. Кино становится подобием машины, попавшей в подчинение буржуазии, но сохранившей свой революционный потенциал: «Двое, прохожие, вежливо снимают шляпу перед автомобилем, берет каждый за колесо, вводят его на лист бумаги, делают плакат фильма. Плакат подымается. Под ним вход в кино».³⁸

Сценарий «Сердце кино», как известно, представлял собой переработанную вариацию раннего сценария «Закованная фильмой». Персонажи экранной реальности становятся ближе кинематографу середины 1920-х: среди них теперь Чарли Чаплин, Дуглас Фэрбенкс, Рудольф Валентино, Гарольд Ллойд. Героиня фильма — не балерина, а красавица, в которую влюблен рисующий плакаты маляр. Она советская мещанка, благодаря внешности приглашенная таинственным иностранным концессионером сниматься в кино. Сценарий обыгрывает не только очевидные отсылки к разным референциальным мирам — реальному и экранному, — но и воспроизводит паттерны мультимодальной наррации. Выход персонажей фильма из экрана сопровождается введением двух семиотических каналов — анимации и игрового кино. Мультимодальная наррация проявляется уже в начале сценария, когда «американовидный» кинематографист «оживляет» искусства прошлого: «11. Американовидный крутит аппаратуру ручку — раздирается паутина, гранд слазит с картины, сует Венере цветы, обнимает гранда ожившая Венера, и вылезшие из книг солисты-трубаچی славят любовь».³⁹ Кино становится способом уйти от абстракции, вернуть искусства к синкретизму — отсюда метафигуральное значение мультимодальной наррации. Несмотря на то, что в сценарии, вероятно, не предполагались кадры хроники, — рефлексия по поводу хроники все же присутствует и подводит итог истории о сбегавшей из мира фильма красавице и влюбленном в нее маляре: «11. Оператор останавливается и, взяв за локоть девушку, показывает вперед рукой. / 12. На гигантских лесах гигантской стройки уместился плотник, беззаботно и весело над всем городом крепя какое-то бревно. / 13. Оператор снимает с плеча ремень и торопливо ловит фокус. / 14. Почему бы и кино не взяться за живую жизнь? Этот трюк почище Дугласа».⁴⁰ Именно хроникальное повествование в финале сценария задает модель «живой жизни», противостоящей абстракции, порожденным игровым кино, — к такому выводу приходит и сам Маяковский в своих декларациях (см. статьи «О кино», «Караул!»).

Рассмотрим проявления мультимодальной наррации в сценарии «Позабудь про камин». Это история о рабочем времен НЭПа, замерзшем после кутежа на свадьбе и оживленном спустя 25 лет (на основе этого сценария позже Маяковским была написана пьеса «Клоп»). Использование разных семиотических каналов наиболее очевидно в третьей части сценария. Действие переносится в будущее, где во время многолюдного собрания показан «Пятилетний план восстановления промышленности». Он должен был быть показан на экране в виде книги, где на правой странице — то, что было в прошлом, на левой — то, что будет в будущем. В ремарке Маяковский пишет, что монтаж следует производить «по хронике наших действительных, к моменту съемки,

³⁵ Там же. С. 444.

³⁶ Там же. С. 445.

³⁷ Там же. С. 446.

³⁸ Там же. С. 445.

³⁹ Там же. С. 78.

⁴⁰ Там же. С. 104.

достижений». В левой части экрана предполагалось поместить хроникальные кадры. Например, «200. Слева: момент работ Днепростроя, охват плотинами воды Днепра» или «210. Слева: работа огромного магнитного крана». В то время как справа, по-видимому, должны быть игровые или мультипликационные кадры: «207. Справа: под обвисающими обоями общежития вуза столик с водочной четвертью; ерошащий волосища мультипликационный юнец мусолит Есенина» или «209. Справа: мультипликационный грузчик с вылезавшими изо рта буквами „эй, ухнем!“ тащит непомерный груз». ⁴¹ Игровое кино и анимация как модальности кинонарратива отсылают к референциальному миру прошлого, в то время как хроника — к миру будущего.

Отсылки к разным референциальным мирам посредством кино разных видов далеко не всегда у Маяковского несут столь очевидный смысл. Но все же характерна привязка: хроника — мир будущего или будущего в настоящем; игровое кино — мир современности или прошлого в настоящем. Игровое кино в сценариях Маяковского зачастую имеет гротескные черты — идет ли речь о воображаемом будущем, ставшем настоящим, или же о настоящем, сохранившем признаки прошлого. В сценарии «Позабудь про камин» фигура Присыпкина сочетается с квазихроникальным показом будущего: «285. Перспектива улицы с домами типа Госторга. / 286. Вид сверху — лава автомобилей. / 287. Рабочий протирает глаза, оседая на дрожащие ноги, орет». ⁴²

В сценарном нарративе Маяковского часто нет рамочных конструкций, и порой довольно сложно уловить границу между семиотическими каналами и, соответственно, между разными референциальными мирами. Анимация может неожиданным образом вторгаться в игровые вставки, более того, отсутствуют прямые указания на то, что это именно анимация. Например, в том же сценарии во время пьяного кутежа во время мещанской свадьбы — кадр «160. По комнате пробегают огромные буквы М.» ⁴³ — это некий вариант комбинированной съемки или, возможно, анимации. Особой сложностью отличается сценарий «Как поживаете?», где эти переходы порой неуловимы, поэтому постановка такого сценария потребовала бы от режиссера большой концентрации внимания.

В этой связи напомним о различии экзофорической и эндофорической репрезентации, введенном Д. Германом. В первом случае важна привязка к «миру дискурса». Рассказчик комбинировает высказывания и жесты, передавая ту или иную историю: вербальная коммуникация при этом поддерживается аудиальным и жестовым (визуальным) каналами (как в упомянутом выше случае с ведущим новостного репортажа). Полагаем, что в случае сценария в качестве указателей на «мир дискурса» выступают ремарки, привязывающие историю к реалиям кинопроизводства. Маяковский пользуется в ряде случаев довольно развернутыми ремарками. Пример из сценария «Позабудь про камин»: «Кадры этой части приведены только для показа построения, так как подробный монтаж должен быть произведен на реальном материале нашего хозяйственного строительства, по хронике наших действительных, к моменту съемки, достижений». ⁴⁴ Любопытно, что отсутствуют, казалось бы, необходимые ремарки, указывающие на введение анимационных и хроникальных кадров. В сценарии «Любовь Шкафолюбова» неясно, идет ли речь об анимации или другом приеме, например многократной экспозиции: «28. Черты и зава, и прогульщика, и локонистой машинистки сливаются в огромного Шкафолюбова, вокруг появляются рисованные лица, в удивлении постепенно расплывающиеся губы в хохот». ⁴⁵ Вероятно, Маяковский оставлял возможность режиссеру решить, какой вид кино будет использован в том или ином эпизоде.

Мы предполагаем, что введение хроники, прямо не маркированной, присутствует в сценарии «Любовь Шкафолюбова»: «21. Для коммуны нужны машины. / 22. Пано-

⁴¹ Там же. С. 226–227.

⁴² Там же. С. 232.

⁴³ Там же. С. 224.

⁴⁴ Там же. С. 227.

⁴⁵ Там же. С. 107.

рамы заводов, планы Днепростроя, Волховстрой и т. п. / 23. Нужна работа... / 24. Корпят над делами кривые, усталые люди. / 25. И новый человеческий материал. / 26. Тренированные рабочие стройно и ловко метают старую фабричную смену».⁴⁶ Сам Шкафолобов становится в этом сценарии не только цитатой из игрового кино, но и буквально персонажем иного референциального мира, само существование которого демонстрирует переходный характер «игрового» настоящего времени. В то время как герой-авиатор, с которым Шкафолобов соревнуется за право обладать девушкой, оказывается наоборот «выходцем» из хроники, героем мира будущего.

Читатель может предположить, что именно модус кинохроники Маяковский считал превосходящим по отношению к игровому кино и анимации. К подобному выводу подталкивают как некоторые высказывания самого Маяковского, так и рассуждения об особой творческой близости Маяковского и Дзиги Вертова, рассматриваемой, например, в недавней книге А. А. Пронина. Подтверждению этой мысли в работе Пронина служит главным образом биографический материал, хотя и не вполне ясно, почему сопоставляются именно Вертов и Маяковский и не принимается во внимание более широкий историко-литературный контекст. Еще более преувеличенными представляются параллели на уровне творчества, ведь «оба утверждали идеологические и эстетические принципы левого авангарда».⁴⁷ В качестве главного доказательства творческой близости приводится известный эпизод с куском хлеба в сценарии «Как поживаете?», который назван «прямой цитатой» из фильма Вертова «Киноглаз», хотя никаких доказательств того, что это именно «прямая цитата», а не творческая параллель, нет. Гораздо важнее, на наш взгляд, был бы разговор о различиях Вертова и Маяковского. Маяковскому был решительно чужд свойственный Вертову пафос мономодальной наррации хроникального кино, поскольку наррация в сценариях Маяковского мультимодальна. Если у Вертова медиум документального фильма берет верх над всеми остальными, то медиальная программа Маяковского скорее предполагает именно равноправие и синтез разных медиа. Поэтому даже утверждения Маяковского о превосходстве хроники над всеми остальными видами репрезентации в кино — это лишь декларации, далекие от его сценарного творчества, возможно, еще одна попытка «наступить на горло собственной песне».

Более продуктивно, на наш взгляд, искать параллели между творчеством Маяковского и разными национальными кинематографиями, в первую очередь американским и немецким кино, составлявшим в 1920-е годы значительную часть советского кинорепертуара. Например, в сценариях «Закованная фильмой» и «Сердце кино» фигурирует таинственный концессионер, утверждающий свою власть над другими персонажами посредством фильма. Такого рода сюжеты очень близки киноэкспрессионизму, и в этом смысле интересно было бы продолжить исследования В. Н. Терехиной,⁴⁸ в которых говорится о близости русского футуризма и немецкого экспрессионизма, переместив фокус внимания в интермедийное поле. Тогда и мультимодальная наррация в сценариях Маяковского получит дополнительное обоснование уже в историческом контексте развития кино.

В заключение предложим подход к такому сопоставлению. Одной из наиболее значимых особенностей немецких фильмов была тесная связь персонажа со средой. О размытии границ между живым и неживым миром, «персонификации предметов» в экспрессионистском фильме, говорили уже первые исследователи. При этом актерам необходимо было соответствовать деформированному миру вещей так, чтобы общая композиция кадра была ориентирована на выражение некой идеи. Лотте Айснер пишет, что актеры «упрощают мимику, уплотняют свои жесты, сводя их до почти линейных математически абстрактных движений, которые остаются плоскими и, несмотря на некоторую, говоря словами Курца „двусмысленную закругленность“»,

⁴⁶ Там же. С. 106.

⁴⁷ Пронин А. А. Бумажный Вертов / Целлулоидный Маяковский. С. 186.

⁴⁸ Терехина В. Н. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века: Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика. М., 2009.

кажутся такими же резкими, как ломаные линии декораций».⁴⁹ Установка на сложную композицию кадра была характерна уже для первого экспрессионистского фильма «Кабинет доктора Калигари», в котором взаимодействие персонажа с декорацией и освещением достигалось посредством наложения, преувеличения и деформации подобных друг другу форм. В фильме «Раскольников» искривленные очертания петербургских зданий сочетались со сгорбленной фигурой главного героя, тем самым усиливая призрачный облик окружающей его реальности. Киновед Сабин Хейке пишет об идейном контексте этих поисков, комментируя теорию кино Белы Балаша: «Выразительное движение, конечно, предполагает расширенное определение физиогномики, в равной степени применимой к живому и неживому миру. Обращение к кинематографическому образу при таком подходе становится значимым и обоснованным, а посредством феноменологических и герменевтических свойств физиогномики дается обещание как духовного искупления, так и политического освобождения».⁵⁰

В сценариях Маяковского обнаруживаются многочисленные метафоры, стирающие границу между человеком и вещами и объединяющие их в некой общей анимированной реальности. В сценарии «Слон и спичка»: «522. Завтрест хватается за ляжку. Горит плечо — хватается за плечо, вспыхивают лопатки. / 523. Завтрестиха встает, не в силах усидеть на обгорелом».⁵¹ В этом же сценарии содержится реализация метафоры «Три шкуры слазят»: «560. Подоспевший зав снимает полностью кожу с ноги, затем вторую, затем третью и ставит их рядом».⁵² Той же цели служат и оживающие плакаты в сценарии «Сердце экрана». В сценарии «Товарищ Копытко...» исчезает граница между руками персонажа и полами палатки: «285. Разросшиеся руки второго Копытко сливаются с сорванной полкой палатки. / 286. Рука-парусина бьет по щеке спящего Копытко».⁵³ В сценарии «Дети» персонажи отождествляются с пространством: «113. Голова рабочего. Из открытых глаз встает план города с длиннющими улицами, а по самой длинной стрелка пробегает путь, лежащий шахтеру».⁵⁴ Таким образом, мультимодальная наррация в сценариях Маяковского позволяет сблизить их с поисками немецких экспрессионистов. Конечно, серьезный разбор этих параллелей потребовал бы отдельной работы, которая продолжила бы линию исследований творчества Маяковского как поэта, близкого к экспрессионизму.

Если же подвести краткий итог вышесказанному, то сценарии Маяковского можно рассматривать как мультимодальные нарративы, построенные на основе сочетания разных видов кино, отсылающих к разным референциальным мирам: обозначим их в качестве рабочей гипотезы как миры прошлого, будущего и некий переходный, пограничный мир, созданный за счет анимации. Настоящее в сценариях Маяковского исчезает — оно либо затемнено прошлым, показано как фарс, либо содержит в себе те или иные проблески будущего — кадры кинохроники. Полагаем, что кино мыслилось Маяковским как возможность показать альтернативные миры. Его сценарии не столько рассказывают истории, порой совершенно обыденные или гротесковые («Закованная фильмой», «Любовь Шкафолобова»), сколько говорят о сосуществовании разных референциальных миров, достижимом посредством мультимодальной наррации. Маяковский мыслил паттернами разных видов кино, комбинируя их на основе своих сценариев, создавая тем самым сложный повествовательный универсум. Перспективным было бы изучение мультимодальной наррации в кино как коррелята устного нарратива в творчестве Маяковского: возможно, соседство разных каналов передачи устного слова как-то коррелировало с повествованием в разных видах кино. Но ответ на этот вопрос — задача отдельного исследования.

⁴⁹ Айснер Л. Демонический экран. М., 2010. С. 24.

⁵⁰ Hake S. Weimar Film Theory // Weimar Thought: A Contested Legacy / Ed. by P. E. Gordon, J. P. McCormick. Princeton University Press, 2013. P. 284.

⁵¹ Маяковский В. В. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 72.

⁵² Там же. С. 73.

⁵³ Там же. С. 206.

⁵⁴ Там же. С. 16.

9. *Shruba M.* Literaturnye ob"edineniia Moskvyy i Peterburga 1890–1917 godov. M., 2004.
10. *Vitte S. B.* Vospominaniia: V 3 t. M.; Tallin, 1994. T. 3.

Сергей Александрович Огудов

старший научный сотрудник Центра научного проектирования
Управления по научной работе РГГУ

Sergei Aleksandrovich Ogudov

Senior Researcher, Russian State University for the Humanities (Moscow)

ORCID: 0000-0002-5309-0754

s.ogudov@gmail.com

МУЛЬТИМОДАЛЬНАЯ НАРРАЦИЯ В КИНОСЦЕНАРИЯХ В. В. МАЯКОВСКОГО

MULTIMODAL NARRATION IN THE SCREENPLAYS BY V. V. MAYAKOVSKY

В статье киносценарии В. В. Маяковского рассматриваются как мультимодальные нарративы, основанные на объединении моделей игрового, хроникально-документального и анимационного кино. На примерах из сценариев «Позабудь про камин», «Сердце кино», «Бенц № 22» и других раскрыто взаимодействие модусов передачи истории, позволяющих Маяковскому планировать постановку как сложный синтез нескольких видов кино.

Ключевые слова: нарратив, литературный сценарий, мультимодальность, кинематограф, медиум.

The article analyzes the screenplays by V. V. Mayakovsky as multimodal narratives that combine the models of feature films, documentaries and animation. Using the scripts for *Farewell to the Fireplace*, *The Heart of Cinema*, *Benz No. 22* and others as the case studies, the interactions between the modes of transmitting a story line are revealed, highlighting Mayakovsky's plan of the production as a complex synthesis of several cinematic strategies.

Key words: narrative, screenplay, multimodality, cinema, medium.

Список литературы

1. *Айснер Л.* Демонический экран. М., 2010.
2. *Белова Л. И.* Сквозь время. Очерки истории советской кинодраматургии. М., 1978.
3. *Вайсфельд И. В.* Мастерство кинодраматурга. М., 1961.
4. *Гуревич С. Д.* Советские писатели в кинематографе (20–30-е годы). Л., 1975.
5. *Кирик А. А.* Русский мультиканальный дискурс. Часть 1. Постановка проблемы // Психологический журнал. 2018. Т. 39. № 1.
6. *Кузнецова В. А.* У кино был друг: Кинодраматургия В. В. Маяковского (рукопись).
7. *Маяковский В. В.* Караул! // Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1947. Т. 11.
8. *Огудов С. А.* Киноповествование В. В. Маяковского: соединение разных видов кино в сценарии «Как поживаете?» // Славистический сборник. 2019. № 95.
9. *Пронин А. А.* Бумажный Вертов / Целлулоидный Маяковский. М., 2020.
10. *Терехина В. Н.* Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века: Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика. М., 2009.
11. *Шмид В.* Отбор и конкретизация в словесной и кинематографической наррации // Narratorium. 2011. № 1–2 (<http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2017636>; дата обращения: 31.10.2024).
12. *Gibbons A.* Multimodality, Cognition and Experimental Literature. London; New York: Routledge, 2012.

13. *Hake S.* Weimar Film Theory // Weimar Thought: A Contested Legacy / Ed. by P. E. Gordon, J. P. McCormick. Princeton University Press, 2013.
14. *Hallet W.* Reading Multimodal Fiction: A Methodological Approach // *Anglistic*. 2018. Vol. 29. Iss. 1.
15. *Herman D.* Storytelling and the Sciences of Mind. Cambridge; London, 2013.
16. *Igelström A.* Narration in Screenplay Text: A Thesis Submitted to the College of Arts and Humanities in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy. Bangor University, 2014.
17. *Ksenofontova A.* The Modernist Screenplay: Experimental Writing for Silent Film. Palgrave Macmillan, 2020.
18. *Macdonald I. W.* Screenwriting Poetics and the Screen Idea. Palgrave Macmillan, 2013.
19. *Maras S.* Screenwriting: History, Theory and Practice. London; New York, 2009.
20. *Nannicelli T.* A Philosophy of the Screenplay. New York; London, 2016.
21. *Ogudov S.* The Film Script as Oral Narrative of Personal Experience in Aleksandr Rzheshevskii's Oeuvre // *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2022. Vol. 16. Iss. 3.
22. *Page R.* Introduction // *New Perspectives on Narrative and Multimodality* / Ed. by R. Page. New York; London: Routledge, 2010.
23. *Palmer A.* Fictional Mind. Linkoln; London, 2004.
24. *Price S.* A History of Screenplay. Palgrave Macmillan, 2013.
25. *Price S.* The Screenplay: Authorship, Theory and Criticism. Palgrave Macmillan, 2010.
26. *Zeman S.* Oraliry, Visualization and the Historical Mind: The «Visual Present» in (Semi-) oral Epic Poems and Its Implications for a Theory of Cognitive Oral Poetics // *Oral Poetics and Cognitive Science*. Berlin; Boston, 2016.

References

1. *Aisner L.* Demonicheskii ekran. M., 2010.
2. *Belova L. I.* Skvoz' vremia. Ocherki istorii sovetskoi kinodramaturgii. M., 1978.
3. *Gibbons A.* Multimodality, Cognition and Experimental Literature. London; New York: Routledge, 2012.
4. *Gurevich S. D.* Sovetskie pisateli v kinematografe (20–30-e gody). L., 1975.
5. *Hake S.* Weimar Film Theory // Weimar Thought: A Contested Legacy / Ed. by P. E. Gordon, J. P. McCormick. Princeton University Press, 2013.
6. *Hallet W.* Reading Multimodal Fiction: A Methodological Approach // *Anglistic*. 2018. Vol. 29. Iss. 1.
7. *Herman D.* Storytelling and the Sciences of Mind. Cambridge; London, 2013.
8. *Igelström A.* Narration in Screenplay Text: A Thesis Submitted to the College of Arts and Humanities in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy. Bangor University, 2014.
9. *Kibrik A. A.* Russkii mul'tikanal'nyi diskurs. Chast' 1. Postanovka problem // *Psikhologicheskii zhurnal*. 2018. T. 39. № 1.
10. *Ksenofontova A.* The Modernist Screenplay: Experimental Writing for Silent Film. Palgrave Macmillan, 2020.
11. *Kuznetsova V. A.* U kino byl drug: Kinodramaturgiia V. V. Maiakovskogo (rukopis').
12. *Macdonald I. W.* Screenwriting Poetics and the Screen Idea. Palgrave MacMillan, 2013.
13. *Maiakovskii V. V.* Karaul! // *Maiakovskii V. V. Poln. sobr. soch.: V 12 t.* M., 1947. T. 11.
14. *Maras S.* Screenwriting: History, Theory and Practice. London; New York, 2009.
15. *Nannicelli T.* A Philosophy of the Screenplay. New York; London, 2016.
16. *Ogudov S. A.* Kinopovestvovanie V. V. Maiakovskogo: soedinenie raznykh vidov kino v stsenarii «Kak pozhivaete?» // *Slavisticheskii sbornik*. 2019. № 95.
17. *Ogudov S.* The Film Script as Oral Narrative of Personal Experience in Aleksandr Rzheshevskii's Oeuvre // *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2022. Vol. 16. Iss. 3.
18. *Page R.* Introduction // *New Perspectives on Narrative and Multimodality* / Ed. by R. Page. New York; London: Routledge, 2010.
19. *Palmer A.* Fictional Mind. Linkoln; London, 2004.
20. *Price S.* A History of Screenplay. Palgrave Macmillan, 2013.
21. *Price S.* The Screenplay: Authorship, Theory and Criticism. Palgrave Macmillan, 2010.
22. *Pronin A. A.* Bumazhnyi Vertov / *Tselluloidnyi Maiakovskii*. M., 2020.
23. *Shmid V.* Otbor i konkretizatsiia v slovesnoi i kinematograficheskoi narratsii // *Narratorium*. 2011. № 1–2 (<http://narratorium.rgg.ru/article.html?id=2017636>; data obrashcheniia: 31.10.2024).
24. *Terekhina V. N.* Ekspressionizm v russkoi literature pervoi treti XX veka: Genezis. Istoriko-kul'turnyi kontekst. Poetika. M., 2009.
25. *Vaisfel'd I. V.* Masterstvo kinodramaturga. M., 1961.

26. Zeman S. *Orality, Visualization and the Historical Mind: The «Visual Present» in (Semi-) oral Epic Poems and Its Implications for a Theory of Cognitive Oral Poetics* // *Oral Poetics and Cognitive Science*. Berlin; Boston, 2016.

Максим Андреевич Фролов

старший научный сотрудник
Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН

Maksim Andreevich Frolov

Senior researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature,
Russian Academy of Sciences

ORCID: 0000-0002-9694-6583

m.a.frolov@gmail.com

**Н. К. ГУДЗИЙ О И. А. БУНИНЕ
(ПО МАТЕРИАЛАМ ЛИЧНОГО АРХИВА
И ПЕРЕПИСКИ УЧЕНОГО)**

**N. K. GUDZIY ON I. A. BUNIN
(BASED ON THE SCHOLAR'S PERSONAL ARCHIVE
AND CORRESPONDENCE)**

Статья, основанная на материалах личного архива Н. К. Гудзия (Отдел рукописей РГБ) и Русского архива в г. Лидсе (Великобритания), позволяет проследить, какое место занимало в его биографии и научном наследии творчество И. А. Бунина. Публикуемые материалы дают возможность восстановить историю эпистолярного общения Гудзия с В. Н. Буниной и Л. Ф. Зуровым, а также прояснить обстоятельства появления на свет неопубликованной статьи ученого «О „Жизни Арсеньева“ И. А. Бунина в советских изданиях» (опубликованы фрагменты писем А. К. Бабореко к Гудзию). В приложении печатается полный текст статьи в последней редакции, а в подстрочных примечаниях приводятся разночтения с ее первоначальной версией.

Ключевые слова: Н. К. Гудзий, И. А. Бунин, В. Н. Бунина, Л. Ф. Зуров, А. К. Бабореко, «Жизнь Арсеньева».

The article, based on the research in the personal archives of N. K. Gudzij (Department of Manuscripts, Russian State Library) and the Russian Archive in Leeds (UK), traces the impact of I. A. Bunin's work on his life and academic legacy. The data help to restore the history of Gudzij's correspondence with V. N. Bunina and L. F. Zurov, as well as to clarify the circumstances of the emergence of the scholar's unpublished article *I. A. Bunin's The Life of Arseniev in the Soviet Editions* (excerpts from A. K. Baboreko's letters to Gudzij are published). The full text of the article in its final version is published in the Appendix, the discrepancies with its original version are outlined in the footnotes.

Key words: N. K. Gudzij, I. A. Bunin, V. N. Bunina, L. F. Zurov, A. K. Baboreko, *The Life of Arseniev*.

Список литературы

1. Бабореко А. К. Дороги и звоны: воспоминания, письма. М., 1993.
2. Бунин И. А. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 2006. Т. 5. Жизнь Арсеньева. Роман (1927–1929; 1933); Божье древо. Рассказы (1927–1931).
3. Бунин И. А. Стихотворения / Вступ. статья, подг. текста и прим. А. К. Тарасенкова. Л., 1956 (Библиотека поэта. Большая сер.).
4. И. А. Бунин: Pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: антология / [Сост. Б. В. Аверин и др.]. СПб., 2001.