

УДК 77
DOI 10.25205/2307-1737-2021-1-383-402

Нарративная дистанция в киносценарии:
«Потомок Чингисхана» В. И. Пудовкина

С. А. Огудов

*Госфильмофонд России
Домодедово, Россия*

Аннотация

Статья посвящена нарратологическому анализу киносценария. Дистанция между повествователем и миром истории изучена в связи с представлением о кино-сценарии не как об автономном литературном произведении, а как о совокупности текстов, соответствующих этапам подготовки к съёмкам (в нашем случае это либретто, литературный сценарий и режиссёрский сценарий). Сопоставление литературного и режиссёрского сценариев к фильму «Потомок Чингисхана», написанных соответственно О. М. Бриком и В. И. Пудовкиным, позволяет исследовать изменение нарративной дистанции, определившее особенности показа событий. При переходе от литературного сценария к режиссёрскому нарративная дистанция сокращается, что обусловлено представлением режиссёра о фильме и производственным контекстом съёмки.

Ключевые слова

нарратив, дистанция, литературный сценарий, режиссёрский сценарий, советское кино

Для цитирования

Огудов С. А. Нарративная дистанция в киносценарии: «Потомок Чингисхана» В. И. Пудовкина // Критика и семиотика. 2021. № 1. С. 383–402. DOI 10.25205/2307-1737-2021-1-383-402

© С. А. Огудов, 2021

Narrative Distance in Screenplay: “The Heir to Genghis Khan” by Vsevolod Pudovkin

S. A. Ogudov

Gosfilmofond of Russia
Domodedovo, Russian Federation

Abstract

The article is devoted to the narratological analysis of a screenplay. A distance between a narrator and a story world that constitutes a narrative is studied in regard to a conception of screenplay not as an autonomous literary work but as a series of texts corresponding to various stages of preparation for a film shooting (in our case a libretto, a literary script and a shooting script). The comparison of the literary script and the shooting script of the film “The Heir to Genghis Khan” written respectively by Osip Brik and Vsevolod Pudovkin reveals the shift of the narrative distance, that determined the way the events were shown. During the transition from the literary script to the shooting script the narrative distance is decreased due to the director’s idea on the film and also due the industrial context of filmmaking.

Keywords

narrative, distance, literary script, shooting script, soviet cinema

For citation

Ogudov S. A. Narrative Distance in Screenplay: “The Heir to Genghis Khan” by Vsevolod Pudovkin. *Critique and Semiotics*, 2021, no. 1, p. 383–402. (in Russ.) DOI 10.25205/2307-1737-2021-1-383-402

Дистанция в сценарном нарративе

Проблема дистанции является одной из ключевых в нарратологии. Различные проявления дистанции были приняты во внимание при построении повествовательных типологий, основанных по большей части на изучении романного жанра (см., например: [Шмид, 2003; Val, 2017]). Представление о дистанции в «первоначальном смысле» – дистанции между повествователем и вымышленным миром – формировалось во многом под влиянием идей, восходящих к исследованиям драмы рубежа XIX–XX вв., в частности идеи о том, что нарратив с малой дистанцией подобен драматической сцене. Тем не менее в связи с проблемой дистанции практически не был изучен киносценарий, несмотря на значительное изменение нарративной коммуникации в «кинематографическую эпоху» (С. Эйзенштейн). Про-

блема сценарного повествования была поднята в нарратологии на волне интереса к интермедиальным исследованиям. По-видимому, наиболее значимой работой, посвящённой непосредственно анализу повествования в киносценарии, следует считать диссертацию Э. Игельстрём «Наррация в сценарном тексте» [Igelström, 2014]. Основная особенность сценарного нарратива видится автору в том, что коммуникация на этапе создания сценария предполагает не только передачу истории, но и способов её визуализации в будущем фильме. Работа Игельстрём позволяет применить инструменты нарратологии для изучения текстов, предшествующих созданию фильма, и таким образом проследить, как формировалось киноповествование. Прежде чем перейти к более подробному обсуждению её работы, следует сделать краткий экскурс в историю изучения нарративной дистанции, чтобы проследить «кристаллизацию» понятий, ставших ключевыми при работе со сценарным текстом.

Представление о дистанции было принято во внимание классической нарратологией в различных её вариациях. В повлиявших на многих исследователей работах Г. Джеймса был высказан парадокс: с одной стороны, роман должен передать читателю прямой непосредственный опыт, с другой стороны, роман – это повествование, а значит, нарратор как повествующая инстанция всегда остаётся за рамками воображаемого мира. Отсюда разграничение показа и рассказа как двух способов представления событий: если при показе дистанция между повествователем и историей сокращается, то при рассказе, напротив, возрастает, что приводит к обобщённому представлению событий (последнее расценивалось Джеймсом как признак слабого произведения).

Переосмыслив эти идеи в структуралистском ключе, Жерар Женетт предложил известную максиму, согласно которой повествование всегда дистантно и не может «подражать» внесловесной действительности: показ в литературе – это всегда иллюзия, и перед нами только рассказ, при этом воображаемый мир нарратива сводится к «эффекту реальности», спровоцированному синтагматической структурой рассказа [Женетт, 1998, с. 183]. Ф. К. Штанцель в своей теории нарратива отгалкивался не от грамматических категорий, а от изучения субъектов передачи события и выделял «персонажа-рассказчика» и «персонажа-рефлектора». Персонаж-рассказчик производит «запись событий», необходимую для сообщения о них читателю; рефлектор не рассказывает, он «отражает» события в своём сознании, при этом читатель переживает иллюзию непосредственного видения воображаемого мира [Stanzel, 1981, p. 7].

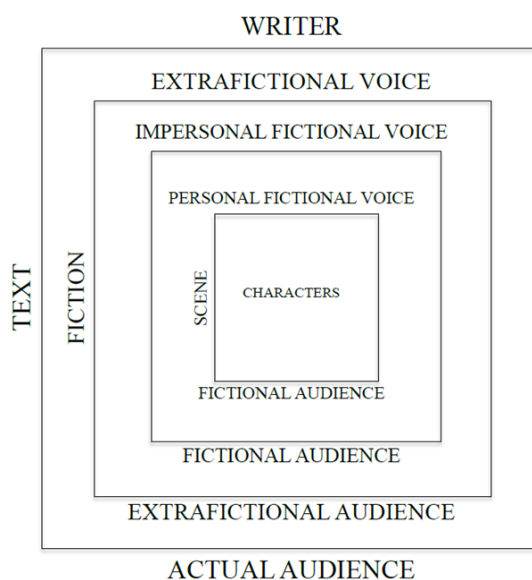
У. Бут в книге «Риторика вымысла», принятой во внимание как Женеттом, так и Штанцелем, выступил против отождествления имплицитного автора и нарратора, показав, что нарратор всегда дистанцирован от имплицитного автора и потому может быть ненадёжен в плане передачи фактов и ценностей [Booth, 1983, p. 175]. Позже развитие представлений о дистанции привело к тщательной дифференциации субъектов коммуникации, а изучение вставных историй потребовало разграничения уровней диэгезиса [Муравьева, 2013, с. 363]. Джеймс Фелан отмечает, что «дистанция отсылает к подобиям и различиям между двумя агентами, вовлечёнными в нарративную коммуникацию в одном или нескольких отношениях»: среди них автор, нарратор, персонаж, а также аудитория, включая нарратора, имплицитного читателя и актуальную аудиторию. Они соотносятся друг с другом в плане пространственных, временных, интеллектуальных, эмоциональных, физических, психологических и этических характеристик. Повествователь и персонаж могут быть близки друг к другу в эмоциональном плане, но разделены во времени, или автор и нарратор могут быть близки в интеллектуальном отношении, но сохранять этическую дистанцию, как, например, в романе Набокова «Лолита» [Phelan, 2005, p. 119].

Выше уже говорилось, что Игельстрём впервые предлагает типологию, разработанную на основе изучения киносценария, в частности сценариев современных американских фильмов. Основное внимание в её работе уделено повествовательным голосам, дистантные отношения между которыми обозначены на схеме (см. далее).

По мысли Игельстрём, успех постановки фильма во многом предопределён коммуникацией между сценаристом и постановщиком, привязанной к обсуждению текста киносценария. Подобно другим повествовательным текстам, киносценарий рассказывает историю, но читатель не только воображает мир истории, но и следует за киносценарием как инструкцией при постановке фильма. Как видно из приведённой схемы, Игельстрём выделяет следующие повествовательные голоса: экстрафикциональный голос, безличный фикциональный голос, личный фикциональный голос и голоса персонажей.

Экстрафикциональный голос представляет собой текстовую репрезентацию имплицитного автора. Этот голос выражен в тексте, но пребывает за пределами вымышленного мира и передаёт информацию, относящуюся непосредственно к постановке сценария (например, при помощи заголовков или технических ремарок). Экстрафикциональный голос сообщает

о способах визуализации киносценария и обращается к читателю напрямую. Отправной точкой для выделения экстрафикционального голоса послужила концепция имплицитного автора У. Бута, но в целях работы с киносценарием термин Бута был изменён, поскольку за этим голосом на разных этапах создания сценария могут стоять разные авторы.



Полная модель коммуникации, соответствующая сценарному тексту

[Igelström, 2014, p. 239]

Complete communication model suited to the screenplay text

[Igelström, 2014, p. 239]

Безличный фикциональный голос относится к тексту и вымышленному миру и передаёт информацию о действиях, персонажах, локациях. Этот голос привязан в основном к повествовательным сценам. Сосуществование экстрафикционального и безличного фикционального голосов в их одновременной коммуникации с читателем, по мысли Игельстрём, состав-

ляет специфику сценарного повествования. Если в тексте много указаний для камеры и производственных замечаний, коммуникация посредством экстрафикционального голоса напоминает читателю, что история вымышленна. Если же экстрафикциональный голос не выявлен, о будущем фильме рассказывается посредством безличного фикционального голоса, то читателю легче погрузиться в вымышленный мир, и он может воспринять историю более непосредственно.

Личный фикциональный голос пребывает внутри текста и вымышленного мира и передаёт информацию посредством закадровой речи. Этот голос может иметь привязку к персонажу, но он никогда не тождественен голосу персонажа. Персонажи общаются между собой при помощи диалогов, встроенных нарративов и косвенной речи (в случае косвенной речи реплики адресуются и читателю). Зачастую встроенные нарративы содержат информацию, которая не может быть известна персонажу, поэтому их следует идентифицировать как высказывания безличного фикционального нарратора.

Поскольку экстрафикциональный голос обращён к читателю напрямую, отождествиться с его адресатом невозможно. Чтобы воспринять историю как опыт, реальный читатель идентифицируется с адресатами безличного и личного фикциональных голосов, передающими информацию о вымышленном мире.

Хотя мы солидарны с основными идеями работы Игельстрём, используемая терминология представляется тяжеловесной и неудобной. Вызывает сомнение и целесообразность отнесения технических ремарок к нарративному тексту. На наш взгляд, целесообразно ограничить классификацию тремя видами повествовательных инстанций и использовать для их обозначения более простые термины: безличный повествователь, рассказчик, персонажи.

Повествовательные инстанции в киносценарии

Сцены и встроенные ремарки	Безличный повествователь
Закадровый голос, титры	Рассказчик
Титры, сцены, закадровый голос	Персонажи

Рассказ безличного повествователя предполагает двойную рефлексию: это рассказ о событиях и в то же время передача информации о том, как воплотить их на экране. Термин «рассказчик» подразумевает некоторую

степень личной причастности событиям [Шмид, 2003, с. 64]. Эта причастность в немом кино проявляется посредством эмоционально окрашенных повествовательных титров, а в звуковом – посредством закадрового голоса. Наконец, персонажи могут передавать истории как при помощи сцен (тогда мы видим историю на экране), так и при помощи диалоговых титров, а в звуковом фильме – ещё и при помощи звучащей речи.

Мы можем выделить три вида нарративной дистанции: 1) между повествователем и вымышленным миром, 2) внутри вымышленного мира и 3) между различными коммуникативными инстанциями. В настоящей работе нас прежде всего будет интересовать первый вид дистанции.

Нарративная дистанция в киносценарии

Между повествователем и вымышленным миром	Между коммуникативными инстанциями	Внутри вымышленного мира
Дифференциация показа и рассказа (различие детализированной сцены и обобщённого резюме)	Безличный повествователь – рассказчик – персонаж / экстрафикциональный – фикциональный читатели	Отношение между вставными историями; установление дистантных отношений между объектами вымышленного мира

Нарративная дистанция в литературном сценарии

Обратимся теперь к сценариям фильма «Потомок Чингисхана» – одного из наиболее известных советских фильмов 1920-х гг. Мы обращаемся к этому фильму ещё и потому, что можем проследить весь процесс работы над сценарием: сохранилась версия либретто, а также литературный и режиссёрский сценарии (каждый текст известен только в одной редакции, что исключает проблему сопоставления различных версий). Как известно, литературный сценарий к фильму написал О. М. Брик (на основе темы сибирского писателя И. М. Новокшенова), а режиссёрский сценарий – В. И. Пудовкин. Сценарий рассказывает историю об оккупации Монголии англичанами: интервенты находят у одного из монголов – главного героя фильма Баира – ладанку с грамотой, удостоверяющей, что он – потомок Чингисхана. Англичане хотят сделать Баира марионеточным правителем

страны. Поняв цели оккупантов, Баир поднимает восстание – «бурю над Азией».

Сценарий О. М. Брика был написан в марте 1928 г. (в силу небольшого объёма – 22 машинописных листа – он сближается с формой расширенного либретто). Вспоминая о работе над сценарием, Брик рассказал о встрече с сибирским писателем Иваном Новокшеновым, который во время Гражданской войны был на Дальнем Востоке. Новокшенов рассказал Брику историю о потомке Чингисхана, которая и легла в основу фильма. Брик заинтересовался этой историей. Он вспоминает слова Новокшенова: «Если будете делать сценарий, то пометьте, что “по повести Новокшенова”. Я, разумеется, согласился. Но повести Новокшенов так и не написал» [Брик, 1936, с. 49]. Фильм вышел на экраны в 1928 г., а первое издание повести состоялось только в 1966 г., и она сильно отличалась как от фильма, так и от сценария. В РГАЛИ хранятся рукописные материалы первой редакции повести, которая создавалась в 1927–1928 гг., и рукописное либретто сценария, датированное 1928 г. Вероятно, Брик не был знаком с рукописями Новокшенова и опирался только на устный рассказ. Основную идею своего сценария Брик сформулировал так: «...оккупанты подготавливают политический блеф, спекулируя на националистических чувствах туземного населения с тем, чтобы тем крепче овладеть оккупированной страной. Но дело срывается из-за того, что туземное население и сам объект ненавидят оккупантов и тяготеют к красным партизанам, которые несут им действительное, а не мнимое освобождение. Соответственно с этой формулировкой выяснилась и вся фабула сценария» [Там же]. Под «блефом» Брик имел в виду абсурдность ситуации с мнимым монгольским правителем. Как отмечает С. Д. Гуревич, Брик написал «сухой и ироничный» сценарий [Гуревич, 1975, с. 15]. Историю, рассказанную Новокшеновым, Брик сделал более пригодной для кинематографа и в то же время истолковал исходя из своего представления о фильме.

Первым значимым событием в сценарии Брика становится столкновение монголов с оккупантами: «Я выбрал для этого распространённый в торговой практике приём грубого обмана туземцев просвещёнными европейскими купцами: скупка ценного сырья за гроши» [Брик, 1936, с. 49]. Молодой монгол Сулим (в фильме его зовут Баир) из-за крайней нужды едет в город, чтобы продать шкуру ценной черно-бурой лисицы, полученную от отца. Шкура очень ценна, но английский купец отбирает её, давая взамен только горсть монет. Поняв несправедливость сделки, Баир вступает в драку, во время которой бьёт одного из англичан ножом и ранит его,

после чего бежит из поселения. Англичане требуют выдачи преступника, угрожая населению поголовным штрафом и наказанием монгольских старшин. Во время своего бегства Баир становится случайным свидетелем стычки партизанского отряда с отрядом англичан и переходит на сторону партизан.

В сценарии Брика одно из ключевых событий – продажа меха черно-бурой лисы – представлено следующим образом:

Открылась дверь
Входит Сулим с черно-бурой лисой.
Все расступились, щелкают языком на лису.
– ТАКОЙ ТОВАР ВНЕ ОЧЕРЕДИ.
Сулим протянул ему чёрную лису.
Все обступили, смотрят с интересом.
Смит погладил лису и вдруг...
...бросил в общую кучу.
Швырнул Сулиму горсть мелких денег.
Все ахнули.
Сулим дернулся вперёд.
Смит оттолкнул его
(О. М. Брик, л. 4)¹.

Повествование ведётся от лица безличного нарратора, нетождественного персонажам истории. Используется характерная для номерного сценария разбивка на короткие сцены, соответствующие кадрам будущего фильма. Повествование у Брика не отличается большим количеством деталей, расчёт на смену планов присутствует, но выражен слабее, чем в соответствующем эпизоде режиссёрского сценария – примерно равная дистанция между нарратором и повествуемым миром сохраняется в разных сценах. Исключением являются строки, разбитые при помощи парцелляции, – неожиданность действия предполагает изменение крупности плана.

Развязку сценария Брик охарактеризовал следующим образом: «...монгола [Сулима] обряжают, готовят к парадному выходу. Одновременно с этим из какого-то подвала выволакивают сопротивляющегося монгола, чтобы вести его на расстрел. Он вырывается. Бежит по лестницам. И попа-

¹ Здесь и далее сценарий О. М. Брика цитируется по: *Брик О. М. Потомок Чингисхана (литературный сценарий) // Госфильмофонд. Отечественный немой фонд.* (А. В. Валюженич. Брик: материалы к биографии, 1993).

дает в комнату, где происходит обряд деланья монгольского императора. Тут же врываются озверелые расстрельщики и на глазах у всех убивают приговорённого к казни монгола. После этого следует взрыв. Будущий монгольский император срывает с себя пышные наряды, бросается на офицерё и в диком гневе и ярости избивает всех и вся» [Брик, 1936, с. 52]. Возможно, запямятовав, Брик пересказывает финал сценария и фильма Пудовкина. В литературном сценарии Брика Сулим бежит от англичан после того, как начальник оккупации сообщает, что «английское правительство заинтересовано в теснейшей дружбе между двумя великими державами – Монголией и Англией» (О. М. Брик, л. 20). Перед этим Сулим произносит речь о свободной Монголии, которая должна была быть передана зрителю при помощи диалоговых титров – в этих титрах содержались слова переводчика, пересказывающего речь Сулима англичанам «только в общих чертах»: «Он говорит о свободной Монголии», «он говорит о Москве» (О. М. Брик, л. 20). После этого Сулим убегает. Видно, что обыгрывание речи в сценарии Брика служит стимулом для развития повествования.

У Пудовкина восстание Сулима переходит во «взрывной финал», когда его бегство дано уже как восстание природы против оккупантов. Брик пишет: «Финал сценария был иной, чем тот, который мы видим в картине Пудовкина. Мне хотелось в конце показать Москву. Поэтому я предложил закончить картину тем, что монгол, вырвавшись от оккупантов, вскакивает на лошадь и несется на запад. Он скачет, меняются пейзажи – Урал, Волга и, наконец, издали в тумане очертания большого города. И когда эти очертания становятся всё ясней и ясней, и когда всему зрительному залу уже ясно, что этот город – Москва, тут и конец картины» [Брик, 1936, с. 52–53]. Таковы финальные кадры фильма, планируемые Бриком:

Скачут конные.
Несется Сулим по городу.
Поднимает город на восстание.
Но все разбегаются в ужасе.
Запираются двери и ворота.
Сулим носится по городу.
Взывает к монголам.
За ним скачет погоня.
Выстрелы.
Сулим вздыбил коня.
И поскакал из города вон.
Скачет Сулим по полю.
Мимо монгольских юрт.

Мимо партизанских огней.
Скачет через реки.
Через горы.
И навстречу ему плывет миражом.
Город в тумане.
Всё быстрее скачет Сулим.
Всё ближе плывет к нему город.
И уже видно, что это МОСКВА.
КРЕМЛЬ
(О. М. Брик, л. 22).

В финальных сценах дистанция между повествователем и вымышленным миром сокращается. На наш взгляд, эти изменения обусловлены в первую очередь не столько активностью нарратора, сколько самой переменной объектов съемки: когда показаны поле, горы и реки, дистанция увеличивается, когда показан персонаж, – сокращается. Часто у Брика сцены даны обобщенно в качестве резюме, предполагающего увеличение дистанции: «Поднимает город на восстание», «Взывает к монголам», «Но все разбегаются в ужасе». В финале хорошо заметно, что разбивка на короткие сцены у Брика способствует появлению дистанции внутри диегезиса. В этой связи мы можем говорить не только о пространственной, но и о временной дистанции: «Скачет Сулим по полю. / Мимо монгольских юрт. / Мимо партизанских огней. / Скачет через реки. / Через горы». Смена локусов географического пространства сопрягается с ускорением хода времени. При помощи монтажа Брик сокращает дистанцию в сценах, когда город и монгол движутся навстречу друг другу, выстраивая градацию объектов съемки: сначала мираж и город, затем Москва, и, наконец, Кремль. Нужно отметить, что в финальных сценах активность персонажа задана через введение точки зрения, а не только внешнее действие: на сокращение дистанции влияют особенности восприятия персонажа, наблюдающего приближение города.

Изменение нарративной дистанции в режиссёрском сценарии

Далее рассмотрим, как изменилось решение разобранных выше эпизодов в режиссёрском сценарии. Мы полагаем, что финал Пудовкина не был неожиданным отклонением от сценария Брика, а был подготовлен всем предшествующим развитием режиссёрского сценария. Стоит отметить, что «символический финал» был уже у Брика, хотя и в ином решении. Для

того чтобы выявить интересующие нас различия двух сценариев, обратимся к сравнению некоторых отрывков. Рассмотрим, как Пудовкин изменяет эпизод с продажей шкуры черно-бурой лисы:

Литературный сценарий О. М. Брика	Режиссёрский план В. И. Пудовкина *
<p>Открылась дверь Входит Сулим с черно-бурой лисой. Все расступились, шелкают языком на лису. – ТАКОЙ ТОВАР ВНЕ ОЧЕРЕДИ. Сулим протянул ему чёрную лису. Все обступили, смотрят с интересом. Смит погладил лису и вдруг... ...бросил в общую кучу. Швырнул Сулиму горсть мелких денег. Все ахнули. Сулим дернулся вперёд. Смит оттолкнул его – СЛЕДУЮЩИЙ (О. М. Брик, л. 4).</p>	<p>73. Кр. Ср. 2 ¼ Инкижинов достал свою лису, развернул. 74. (Пр. 68) 1 Загорелись глаза у англичан. 75. (73) 1 Перебирает мех Инкижинов. 76. Кр. 1 Смотрит монгол. 77. Кр. Ср. 1 Смотрят другие монголы. 78. Ср. 4 ½ Рассматривает англичанин мех. 79. Ср. ¼ Смотрят монголы. 80. Общ. 1 ½ Заинтересовались, подходят другие. 81. Общ. 1 Подходят ещё. 82. Общ. 1 ¼ Двинулись все к прилавку. 83. Кр. ¼ Восторг на лицах. 84. Кр. Ср. 2 Рассматривает мех англичанин. 85. Кр. 1 ¼ Горд Инкижинов. 86. ¾ } 87. Кр. ¾ } Восторг на лицах монголов 88. 1 } 89. Кр. 1 – 3/5 Мех у англичанина. 90. (Пр. 85) 1 Улыбается Инкижинов.</p>

* Здесь и далее режиссёрский сценарий В. И. Пудовкина цитируется по: *Пудовкин В. И. Потомок Чингисхана (режиссёрский план) // Пудовкин В. И. Собр. соч.: В 2 т. М.: Искусство, 1974. Т. 1. С. 314–360.*

	<p>91. (Пр. 45) 1 Не бросая мех, полез в кассу англичанин.</p> <p>92. Кр. $\frac{3}{4}$ Рука зачерпнула горсть денег.</p> <p>93. (Пр. 83) $\frac{3}{4}$ Ждет Инкижинов.</p> <p>94. Кр. $\frac{3}{4}$ Ждут...</p> <p>95. Кр. $\frac{3}{4}$...монголы.</p> <p>96. Кр. Ср. 1 $\frac{1}{2}$ Англичанин бросил деньги на прилавок...</p> <p>97. Дет. ...мех в кучу.</p> <p>98. Кр. Инкижинов.</p> <p>99. Кр. Монгол.</p> <p>100. Кр. Другой.</p> <p>101. Кр. 1 $\frac{1}{4}$ Инкижинов опустил глаза:</p> <p>102. Дет. несколько монет на прилавке.</p> <p>103. (Пр. 101) $\frac{1}{4}$ Смотрит Инкижинов.</p> <p>104. Кр. $\frac{1}{2}$ Англичанин крикнул:</p> <p style="text-align: center;"><i>Ндн.</i>: – СЛЕДУЮЩИЙ! (В. И. Пудовкин, с. 321–322)</p>
--	--

У Пудовкина эпизод в большей степени насыщен деталями, называющими различные аспекты совершаемого действия: у Брика англичанин «швырнул Сулиму горсть мелких монет», а в сценарии Пудовкина мы узнаём, что англичанин «полез в кассу», откуда его «рука зачерпнула горсть денег». На уровне паратекста детализация находит соответствие в указаниях на многочисленные крупные планы. За счёт усиленной разбивки на кадры сценарий Пудовкина предполагает замедление скорости повествования: «Перебирает мех Инкижинов», «Смотрят монголы», «Ждёт Инкижинов». У Пудовкина передача события, несомненно, становится более эмоциональной как на уровне показа персонажей, так и на уровне самого нарративного текста. Умножение планов позволяет назвать эмоции, такие как «заинтересованность», «восторг», «гордость». Это перечисление способствует вовлечению читателя-зрителя в происходящее действие. Пудовкин устраняет из эпизода отталкивание Инкижинова. Оно даётся после

титра и сразу переходит в сцену драки. Перед титром Пудовкин добавляет крупные планы и монтаж по точке зрения: монгол опускает глаза, и видит несколько монет на прилавке. В целом в эпизоде продажи шкуры чёрнобухой лисы действие становится более детальным и потому воспринимается как нарратив с малой дистанцией. Конкретика в восприятии действия, уход от обобщения, называние крупности планов и замедление повествование работают на сокращение дистанции и увеличение масштаба события.

В литературном сценарии Брика были заданы все основные события фильма, а Пудовкин в большей степени связывает повествование с визуальным материалом. В качестве ещё одного примера нарратива с малой дистанцией рассмотрим пятую часть сценария. В этой части хорошо заметна дополнительная ироническая линия повествования, создаваемая при помощи титров, а значит, повествования от лица рассказчика. В параллельном монтаже переплетаются две истории: история о том, как начальник оккупации с женой приезжают в монгольский монастырь, чтобы «укрепить связь с населением»; и история нападения монголов на английский патруль, из-за которой дорога из храма становится для англичан небезопасной. Развёртывание двух историй перемежается ироническим комментированием действия со стороны рассказчика. Эта последняя линия у Брика не развёрнута, вернее, присутствует только намёк на неё, который вводится в диалоговых титрах, в частности в диалоге консула с ламой. Англичане участвуют в церемонии, во время которой им показывают маленького ребенка-ламу – в его тело, согласно обычаю, переселяется душа умершего ламы. В сценарии Брика монах говорит: «– ОН МОЛЧИТ, НО ВСЁ ПОНИМАЕТ»; затем консул обращается к младенцу с речью: «МОЕ ПРАВИТЕЛЬСТВО ГЛУБОКО ОГОРЧЕНО ВАШЕЙ НЕДАВНЕЙ КОНЧИНОЙ И ПРИВЕТСТВУЕТ ВАШЕ НОВОЕ РОЖДЕНИЕ». Иначе представлено ироническое комментирующее повествование у Пудовкина:

Ндп.: ПРИГОТОВЬТЕСЬ...

6. Дальн. 3^{1/2} Идут монахи по двору.

Ндп.: ...ГОВОРИТЬ ОТ ЛИЦА ИМПЕРИИ...

7. Общ. 3^{1/4} Проходят мимо аппарата.

Ндп.: ...С ВЕЛИКИМ БЕССМЕРТНЫМ ЛАМОЙ...

8. (Пр. 6) 2 Идут монахи.

Ндп.: ...ДУША КОТОРОГО ВЕЧНО ПЕРЕСЕЛЯЕТСЯ ИЗ УМЕРШЕГО ТЕЛА В НОВОЕ (В. И. Пудовкин, с. 336).

В сценарии Пудовкина есть и другие эпизоды, в которых даёт о себе знать рассказчик. Обычно количество его реплик невелико, и эти реплики лапидарны и точны – речь рассказчика появляется там, где необходима сатира или нагнетание политического пафоса. В качестве ещё одного примера можно привести различные решения эпизода, в котором выздоравливающего Баира посещают генерал со свитой, дамы и монах:

Литературный сценарий О. М. Брига	Режиссёрский план В. И. Пудовкина
<p>Из-за занавески вышла дама в белом больничном халате. Шепчет: – ТИШЕ, СПИТ. Одна из дам подошла к даме, вышедшей из-за занавески. Та сняла халат, подала подошедшей. Эта надела халат. Зашла за занавеску. В кресле, обложенный мягчайшими подушками, покрытый тёплыми пледами, забинтованный лежит Сулим (О. М. Брига, л. 16).</p>	<p>21. Общ. 4^{1/2} Вошли генерал со свитой. Вышел вперёд монах. 22. Общ. 2 Вошли дамы. 23. Ср. 2 Смотрит генерал со свитой. 24. Общ. 1^{1/4} Весь забинтованный лежит Инкижинов. Ндп.: ДА ЗДРАВСТВУЕТ... 25 Кр. Ср. 1^{1/2} Доктор моет рук. Ндп.: ... АЗИЯ... 26. Ср. 1 Забинтованный Инкижинов. 27. Ср. 1 Генерал, дамы, монах. Ндп.: ...ПОД МОЩНЫМ ПОКРОВИТЕЛЬСТВОМ КОРОЛЯ! 28. Кр. 2 Забинтованная голова. <i>Уходит в затемнение</i> (В. И. Пудовкин, с. 346).</p>

По сравнению со сценарием Брига персонажи у Пудовкина становятся более разнородными. Как и в предыдущем случае, эмоциональное вовлечение читателя происходит за счёт указания на крупные планы, но очень важным оказывается и взаимодействие речи рассказчика с речью безличного повествователя. Ритмическое построение текста способствует лёгкому переходу от одного кадра к другому, а значит, от реплик безличного повествователя к репликам рассказчика. Мы полагаем, что этот переход работает на сокращение дистанции между двумя голосами: если бы все высказывания рассказчика были даны в эпизоде одной репликой, то дис-

танция между двумя голосами была бы более ощутимой; здесь же рассказчик предельно близок к действию, его слова буквально пронизывают сценическое повествование. В этом эпизоде титры сразу же переходят в действие, задают отношение к происходящему, что только усиливает эмоции, передаваемые в сценах.

Полемика с идеями Пудовкина относительно сценария касалась последнего эпизода, о котором Брик высказался достаточно резко: «Пудовкин предпочел сделать другой конец. Ему хотелось развить до максимальных пределов тот разгром, который учинил оккупантам монгол. Пудовкин дал в финале символическую бурю, которая выметает всю оккупантскую нечисть вместе с людьми и с консервными банками» [Брик, 1936, с. 52]. И далее: «Я нахожу, что пудовкинский финал несколько дешев, слишком “кинематографичен” и производит впечатление бутафории. Думаю, что красная Москва прозвучала бы в конце более убедительным символом, чем бутафорская буря» [Там же]. У Пудовкина финал занимает несколько страниц, поэтому в статье сложно сравнивать его покрупно со сценарием Брика. Приведём всё же некоторые цитаты:

Литературный сценарий О. М. Брика	Режиссёрский план В. И. Пудовкина
Скачут конные.	418. – 5 » Темно.
Несется Сулим по городу.	419. – 4 » <i>Белое пятно</i> .
Поднимает город на восста-	420. – 2 » <i>Темно</i> .
ние.	421. – 1 » <i>Взрыв</i> .
Но все разбегаются в ужасе.	422. – 1/3 Дерево.
Запираются двери и ворота.	423. – 1/4 Пыль, летят вещи.
Сулим носится по городу.	424. – 1/4 Дерево.
Взывает к монголам.	425. – 1/4 Ветка.
За ним скачет погоня.	426. – 1/2 Пыль, летят вещи.
Выстрелы.	427. – 1/4 Тучи.
Сулим вздыбил коня.	428. 2/3 Дерево.
И поскакал из города вон.	429. – 3/4 Гнутся деревья.
Скачет Сулим по полю.	430. – 7 кадр. Дерево.
Мимо монгольских юрт.	431. Дет. 1/2 Ноги и крупы коней.
Мимо партизанских огней.	432. Ср. 1 ^{1/2} Бегут солдаты.
Скачет через реки.	433. Ср. 1/2 Лежит генерал.
Через горы.	434. » 1/3 Ноги лошадей.

<p>И навстречу ему плывет миром. Город в тумане. Все быстрее скачет Сулим. Все ближе плывет к нему город. И уже видно, что это МОСКВА. КРЕМЛЬ (О. М. Брик, л. 22).</p>	<p>435. » 8 кдр. Летит дрянь. 436. » ½ Ноги коней. 437. ½ Покатился генерал... 438 Ср. ^{2/5} ... через голову (В. И. Пудовкин, с. 359).</p> <p>457. ⅓ } 458. Ср. ½ } Катятся солдаты. 459. ⅓ }</p> <p>460. Дет. ⅓ Скачут кони. 461. 8 кдр. Морда лошади. 462. Дет. ¼ Катятся солдаты. 463. Общ. ¾ 464. Дет. ⅓ Морды лошадей. 465. Общ. ¼ Солдаты. 466. Дет. ¼ Морды лошадей. 467. Общ. ½ Солдаты. 468. Общ. ¼ Скачут – <i>на аппарат</i> – ... 469. Дальн. ⅓ конные... 470. Общ. ¾ конные... <i>Ндп.: – ДОЛОЙ... ...СОБАК... ...ИМПЕРИАЛИЗМА!</i> 471. Дальн. 3 Скачут конные (В. И. Пудовкин, с. 360).</p>
--	--

В отличие от сценария Пудовкина, сценарий Брика в меньшей степени ориентирован на параллелизм между природой и персонажами. У Брика приближение монгола к Москве прочитывается как окончательное раскрытие концепции сценария, при этом создаётся резюмирующее повествование, вследствие которого читатель скорее узнаёт о событии, чем непосредственно видит его. В финале своего сценария Пудовкин пользуется ассоциативным и эмоциональным монтажом, который проявляется в ритмическом чередовании называемых объектов: «Взрыв. Дерево. Пыль, летят вещи». Таким образом, Пудовкин только усиливает тему восстания природы, характерную для многих его режиссёрских работ. В сценарии Брика нарратор был носителем идеи, позволяющей встроить все события

в единую рамку рассказа. Идея состояла в том, чтобы продемонстрировать абсурдность ситуации с мнимым монгольским правителем. Пудовкин уходит от этих смыслов, выводя на первый план показ физических явлений: в эпизоде передачи Баиру шкуры большой акцент сделан на показе жизни монгольского рода; в отряде красноармейцев появляется мать, кормящая грудью ребенка; и, наконец, в финале буря выступает метафорой монгольского восстания. Поэтому в качестве основной интриги его сценария выступает не раскрытие «блефа», как было у Брика, а возможность преодоления насилия над органической природой. В финальном эпизоде Пудовкин снова сокращает нарративную дистанцию, заданную в литературном сценарии, за счёт переключения внимания на многочисленные объекты, которые при монтаже должны были работать на погружение зрителя в гущу событий.

В заключение выдвинем предположение, которое может рассматриваться в качестве вывода. В романном повествовании дистанция между нарратором и миром истории меняется от эпизода к эпизоду, или изображение может быть одновременно детализированным и дистантным. В сценарном повествовании изменение дистанции неразрывно связано с подготовкой к съемкам: дистанция меняется при переходе от литературной версии сценария к режиссёрской, в большей мере ориентированной на постановку фильма. Это хорошо заметно при сопоставлении киносценариев к фильму «Потомок Чингисхана». Наш вывод не может считаться указанием на некую «стабильную» специфику сценария, но всё же мы можем говорить о тенденции к сокращению дистанции при переходе от литературного сценария к режиссёрскому. Поскольку смена дистанции включена в развёртывание текста киносценария, её изменения на разных этапах работы над фильмом могут считаться отличительной чертой сценарного нарратива.

Список литературы

Брик О. М. Из теории и практики сценариста // Как мы работаем над киносценарием? М.: Кинофотоиздат, 1936. С. 41–53.

Гуревич С. Д. Советские писатели в кинематографе (20–30-е годы). Л.: ЛГИТМиК, 1975. 145 с.

Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике: В 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 60–282.

Муравьева Л. Е. Mise en Abyme: нарративная дистанция // Вестник Нижегород. ун-та им. Н. И. Лобачевского. 2013. № 4 (2). С. 362–365.

- Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
- Bal M.* Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2017.
- Booth W. C.* The Rhetoric of Fiction. Chicago, London: University of Chicago Press, 1983. 552 p.
- 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. School of English, 2014.
- Phelan J.* Distance // Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. Ed. by D. Herman, M. Jahn and M.-L. Ryan. London and New York: Routledge, 2005. P. 119.
- Stanzel F. K.* Teller-Characters and Reflector-Characters in Narrative Theory // Poetics Today. 1981. Vol. 2, № 2. P. 5–15.

Список источников

- Брик О. М.* Потомок Чингисхана (литературный сценарий) // Госфильмофонд. Отечественный немой фонд. (А. В. Валуженич. Брик: материалы к биографии, 1993)
- Пудовкин В. И.* Потомок Чингисхана (режиссёрский план) // Пудовкин В. И. Собр. соч.: В 2 т. М.: Искусство, 1974. Т. 1. С. 314–360.

References

- Brik O. M. Iz teorii i praktiki stsenarista. In: Kak my rabotaem nad kino-stsenariem? Moscow, Kinofotoizdat, 1936, p. 41–53. (in Russ.)
- Genette G. Discours du récit. In: Genette G. Figury: Raboty po poetike: In 2 vols. Moscow, 1998, vol. 2, p. 60–282. (in Russ.)
- Gurevich S. D. Sovetskrie pisateli v kinematografe (20–30-e gody). Leningrad, 1975, 145 p. (in Russ.)
- Muravieva L. E. Mise en Abyme: narrativnaya distantsiya. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo*, 2013, no. 4 (2), p. 362–365. (in Russ.)
- Shmid V. Narratologiya. Moscow, 2003. (in Russ.)
- Bal M. Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2017.
- Booth W. C. The Rhetoric of Fiction. Chicago, London, University of Chicago Press, 1983.

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. School of English, 2014.

Phelan J. Distance. In: Herman D., Jahn M., Ryan M.-L. (eds.). Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. London and New York, Routledge, 2005, p. 119.

Stanzel F. K. Teller-Characters and Reflector-Characters in Narrative Theory. *Poetics Today*, 1981, vol. 2, no. 2, p. 5–15.

References

Brik O. M. Potomok Chingiskhana (literaturnyy stsensriy). In: Gosfilmofond. Otechestvennyy nemoy fond. (A. V. Valyuzhenich. Brik: materialy k biografii, 1993). (in Russ.)

Pudovkin V. I. Potomok Chingiskhana (rezhisserskiy plan). In: Pudovkin V. I. *Sobranie sochineniy*: In 2 vols. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974, vol. 1, p. 314–360. (in Russ.)

Сведения об авторе

Огудов Сергей Александрович, кандидат филологических наук, ведущий искусствовед отдела биобиблиографии и международных связей, Госфильмофонд России (Домодедово, Россия); старший преподаватель кафедры гуманитарных наук, Московский международный университет (Москва, Россия)

gff@gff-rf.ru

Information about the Author

Sergey A. Ogudov, PhD, leading researcher, Department of Biofilmography and International Relations, Gosfilmofond of Russia (Domodedovo, Russian Federation); Senior Lecturer, Department of Humanities, Moscow International University (Moscow, Russian Federation)

gff@gff-rf.ru