



## Компенсаторный хеппи-энд как типологическая группа кинематографических финалов

**В.А. Шевцов**

*В статье впервые рассматривается существование большой группы кинематографических финалов, которые можно объединить общим названием — компенсаторный хеппи-энд. Занимая разные позиции по эмоциональной шкале, эти финалы воспроизводят в фильме общую логическую структуру — структуру компенсации. На ряде примеров анализируется разнообразие сюжетных решений в произведениях киноискусства, открывающихся при обращении к данному типу финала.*

АННОТАЦИЯ УДК 778.5.041+778.5.04.072+778.5(09)

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

хеппи-энд, драматургия кино, автор, герой, финал, эмоциональная структура повествования

**П**очему счастливые финалы так притягательны для массового зрителя? Ответ на вопрос следует искать на пересечении двух теоретических подходов: структурного и психологического.

Классик французского структурализма А.-Ж. Греймас, приступая к реализации своей программы по вычленению максимально абстрактной нарративной модели, называет движущей силой повествования «объект желания, определяемый субъектом»<sup>1</sup>. Киноведы Ж. Омон, А. Бергала, М. Мари и М. Верне идут еще дальше, когда утверждают, что «все фильмы рассказывают, в разных формах и с разными перипетиями, одну и ту же историю: историю столкновения Желания и Закона»<sup>2</sup>.

Но закончиться эта история может по-разному: как «заполнением разрыва между субъектом и объектом желания», так и «окончательным триумфом Закона, который раз и навсегда превращает это заполнение разрыва»<sup>3</sup>. Очевидно, что первый случай можно считать аналогом кинематографического хеппи-энда, а сам хеппи-энд, в общих чертах, — таким типом финала, в котором желание героя, конституирующее целостное повествование, оказывается удовлетворенным.

Американский когнитивист П. Колм Хоган пришел к выводу, что ожидание хеппи-энда «вшито» в человеческий мозг. Наблюдая за персонажем, идущим к цели и сталкивающимся

<sup>1</sup> Греймас А.-Ж. Структурная семантика. Поиск метода. М.: Академический Проект, 2004. С. 260.

<sup>2</sup> Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 98.

<sup>3</sup> Там же. С. 212.

<sup>4</sup> См.: Colm Hogan P. *The Mind and Its Stories. Narrative Universals and Human Emotion.* Cambridge University Press, 2003. P. 76–121.

с препятствиями, реципиент наррации (слушатель, читатель или зритель) автоматически проникается к нему эмпатией за счет включения системы зеркальных нейронов. Согласно П. Колму Хогану, полностью развернутый нарративный текст должен завершиться эмоцией счастья; когда этого не происходит, реципиент испытывает нечто вроде сбоя программы<sup>4</sup>.

У этой, в целом вполне обоснованной концепции есть один существенный недостаток: эмоции героя (главного персонажа, протагониста) и реципиента представляются в ней как некое синкретическое, нерасчлененное целое. Но зададимся вопросом: всегда ли, в случае если фильм заканчивается на жизнеутверждающей ноте, а зритель испытывает при этом эмоциональный подъем, мы видим на экране счастливого героя?

### «Герой умер, но дело его живет»

Очевидно, что это не так. Достаточно вспомнить многочисленную группу фильмов, финал которых можно описать формулой «герой умер, но дело его живет»: от «Матери» (1926, Вс. Пудовкин, по сценарию Н. Зархи) и «Великого гражданина» (1937–1939, Ф. Эрмлер, по сценарию Ф. Эрмлера и Н. Большинцова) до «Храброго сердца» (Braveheart, 1995, М. Гибсон, по сценарию Р. Уолласа) и «Харви Милка» (Milk, 2008, Г. Ван Сент, по сценарию Д.Л. Блэка).

Если цель (сформулированное желание) героя воспринимается и им самим, и автором, и, следовательно, зрителем как нечто более ценное, чем частная человеческая жизнь, она может быть осуществлена после его смерти — и даже ценой его гибели. В данном случае герой не может воспользоваться плодами своей победы, но дарит их окружающим — либо передает им знамя борьбы за так и не достигнутую цель, отодвигая ее осуществление в будущее.

Этот героический месседж, восходящий к земледельческой мифологии умирающего бога, может быть представлен на дискурсивном уровне киноповествования<sup>5</sup>. Так, в финале «Адмирала Нахимова» (1946, Вс. Пудовкин, по сценарию М. Луковского) над могилой заглавного персонажа звучит речь лейтенанта Бурунова (Е. Самойлов). В ней подводится итог жизни героя: «Погиб Нахимов, но осталась бессмертная слава. Из рода в род, из поколения в поколение переходит она и зовет на высокий воинский подвиг гордые сердца потомков».

Логическая структура этой речи, оформленной как авторитетное идеологическое высказывание, строится по принципу компенсации: выигрыш нейтрализует потерю («погиб... но осталась...»), а в конечном счете и превосходит ее. В итоге ощущения

<sup>5</sup> Здесь мы пользуемся дефиницией Р. Ньюперта, который, переформулируя терминологию Э. Бенвениста, различает в кинотексте историю, то есть уровень репрезентуемого, и дискурс, то есть уровень репрезентации. См.: Neupert R. *The End: Narration and Closure in the Cinema.* Detroit: Wayne State University Press, 1995. P. 16–23.

зрителя невозможно свести к какой-то одной простой эмоции. Горечь из-за гибели героя сменяет радость от того, что эта гибель в исторической перспективе оказалась не напрасной: именно эта радость формирует эмоциональную тональность финала.

Возможна и смягченная версия подобного сюжетного завершения, когда заявленная героем цель осуществляется не после (или вследствие) его смерти, а просто в его отсутствие. Так, в фильме «Премия» (1974, С. Микаэлян, по сценарию А. Гельмана) скандальное предложение бригадира строительного треста Потапова (Е. Леонов) — отказаться от сокращения плана — принимается на парткоме большинством голосов. Однако сам Потапов



Кадр из фильма «Премия». Потапов печально покидает заседание парткома, не предполагая, что уже победил

в это время печально покидает территорию стройки, не предполагая, что одержал победу.

В финале «Премии» отсутствуют трагические тона, вместо них содержится грустная ирония. Зритель не ошибется, если предскажет, что уже на следующий день Потапов узнает о том, что добился своей цели, однако в рамках сюжета

этого не происходит. Напротив, авторы фильма акцентируют в финальных кадрах эмоциональную опустошенность героя, лишая, таким образом, хеппи-энд триумфального звучания.

### Дискредитированная цель и переоценка ценностей

В противоположном случае желание, которое позволяло разворачивать сюжет киноповествования, так и не воплощается. Герой не достигает своей цели либо напрямую ее отвергает. Применительно к данному типу финала Р. Макки говорит о «сюжете искупления»: «...в кульминационный момент главный герой жертвует своей мечтой (позитивное), той ценностью, которая превратилась в разрушающую душу одержимость (негативное), чтобы вернуться к честной, разумной и уравновешенной жизни (позитивное)»<sup>6</sup>.

В рамках подобных сюжетов снова происходит компенсация, но уже не за гибель героя в виде цели, достигнутой продолжателями его дела, а, наоборот, за недостигнутую цель в виде более полной и эмоционально насыщенной жизни героя. Не удовлет-

<sup>6</sup> Макки Р. История на миллион долларов. Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. 3-е изд. М.: Альпина нон-фикшн, 2011. С. 136.

ворив свое изначальное желание, центральный персонаж фильма компенсирует свой провал в другой области. При этом вовсе не обязательно, чтобы отринутая цель, прибегая к формулировке Р. Макки, «разрушала душу»; достаточно и того, чтобы она лишилась в сознании героя прежней значимости.

Так, например, лирический герой комедии «Разбирая Гарри» (Deconstructing Harry, 1997, В. Аллен, по собственному сценарию) проигрывает своему другу и сопернику Ларри (Б. Кристал) девушку Фэй (Э. Шу), относительно которой он питал матримонные планы, но осознает при этом, что его истинное могущество — не в сфере межличностных отношений, а во власти над созданными его воображением героями книг. Этот перевертыш позволяет снять амбивалентность финала: акцент перемещается с потери на приобретение, поэтому здесь с полным правом можно говорить о хеппи-энде.

Сходным образом героиня фильма «Начало» (1970, Г. Панфилов, по сценарию Е. Габриловича), попавшая в большое кино непрофессиональная актриса Паша Строганова (И. Чурикова), тяжело переживает крушение своей невозможной любви к слабохарактерному и явно ее недостойному Аркадию (Л. Куравлев), но в финальных кадрах, стоя перед рукоплещущим залом, переживает собственный профессиональный триумф.

Хотя зритель вправе интерпретировать такую концовку как утверждение превосходства искусства над реальностью, этот меседж звучит здесь не так явственно, как в «Разбирая Гарри». Сохраняя структуру компенсации (личная жизнь героини не состоялась, зато она стала актрисой, любимой миллионами), авторы фильма подвешивают в воздухе вопрос: равноценен ли этот обмен? И поскольку авторы фильма не предлагают зрителю однозначного ответа, финал «Начала» оказывается одновременно и более открытым, и более амбивалентным, чем финал «Разбирая Гарри». Однако и крупный план счастливого лица

Кадр из фильма «Начало». Потеряв надежду на личное счастье, Паша Строганова одерживает триумф как актриса



героини, и акцент на овациях поклонников, о которых она так мечтала, позволяют счесть данную концовку пусть и глубоко оригинальным, но все же хеппи-эндом.



Кадр из фильма «Подстава». Хотя Стокера покалечили мафиози, его жена не скрывает радости

Другая ситуация представлена в спортивной нуар-драме «Подстава» (The Set-Up, 1949, Р. Уайз, по сценарию А. Кона). По сюжету, стареющий боксер Билл по кличке Стокер (Р. Райан), вопреки ожиданиям публики, нокаутирует своего молодого и амбициозного противника Нельсона (Х. Бэйлор), не зная о том, что за его спиной менеджеры обоих боксе-

ров совершили сделку, по условиям которой победить должен именно Нельсон. В наказание за непредусмотренную победу спортивные мафиози ломают Стокеру руку, лишая надежды продолжить карьеру в боксе. Но этот провал одновременно оказывается новым смысловым подъемом: отныне у Стокера и его жены Джулии (О. Тоттер) есть будущее, в наличии которого до этого у нее возникли серьезные сомнения.

Таким образом, финалом «Подставы» является сближение супругов на фоне физического проигрыша протагониста. В соответствии с канонами классического Голливуда этот финал выдержан в беспримесно триумфальной тональности. У зрителя не должно оставаться сомнения в том, что герой получил за свое поражение более чем достойную компенсацию. Однако сама воспроизведенная здесь ситуация оставляет возможность для постановки новых вопросов: например, на что теперь, когда Стокер лишился заработка, он будет содержать семью? Думается, что если бы фильм снимался несколькими десятилетиями позже, в рамках более реалистической драматургической парадигмы, обогащенной опытом «Нового Голливуда», его авторы наверняка не упустили бы возможность сфокусироваться на эмоциональной и смысловой двойственности финальной ситуации.

Теперь мы можем подвести предварительные итоги. Как было сказано, и в «Начале», и в «Разбирая Гарри», и в «Подставе» главный герой, терпя поражение в одной сфере, получает компенсацию в другой. Но не менее важно отметить и тот факт, что для ее получения он не предпринимает специальных действий — компенсация дается протагонисту во взаимодействии с другими персонажами. Можно сказать, что герой обретает свой хеппи-

<sup>7</sup> См.: Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 7–21.

энд разной степени амбивалентности как авторский дар — или, пользуясь терминологией М.М. Бахтина, что автор (сценарист/режиссер) «довершает» героя до некоей полноты, «милует» его<sup>7</sup>.

### Компенсация за неудачу как поступок героя

Производство компенсации за неудачу может потребовать отдельного поступка от самого героя, а от автора, соответственно, экспликации компенсаторного сюжетного механизма в рамках экранной истории. Так происходит, например, в фильме Вернера Херцога «Фицкарральдо» (Fitzcarraldo, 1982, В. Херцог, по собственному сценарию). Брайан Фитцджеральд, он же Фицкарральдо (К. Кински), почти добившись своей безумно-грандиозной цели — перетащить корабль по земле из одной южноамериканской реки в другую, сталкивается с противодействием индейцев, которые обрубают якорную цепь и тем самым губят корабль.

Само это предприятие имело своей подоплекой желание Фицкарральдо добиться финансирования строительства оперного театра в перуанской сельве. С крушением корабля теряется и эта надежда,



Кадр из фильма «Фицкарральдо». Главный герой испытывает эмоциональный подъем вопреки логике нарратива

но Фицкарральдо, компенсируя провал своих планов, словно себе в утешение устраивает концерт на воде. Таким образом, живущая в сердце героя любовь к оперной музыке в каком-то смысле торжествует и над суевериями индей-

цев, и над труднопроходимостью южноамериканских ландшафтов, реальное столкновение с которыми привело его к фактическому провалу амбициозных начинаний.

В «Фицкарральдо» герой одаривает себя подобием хеппи-энда — совершает заместительное действие, не претендующее на глобальную значимость в масштабе судьбы. Сходное решение финала представлено в фильме «Крылья» (1966, Л. Шепитько, по сценарию В. Ежова и Н. Рязанцевой). Надежда (М. Булгакова), в прошлом боевой летчик, а ныне директор профтехучилища, посещает в финальной сцене учебный аэродром и, вопреки всем запретам, взлетает на самолете, как во время войны, когда жизнь казалась полной очевидного смысла.



Кадр из фильма «Крылья». Надежда счастлива за штурвалом самолета, хотя на земле ее ждут нерешенные проблемы

Полет, таким образом, является компенсацией за неудачи внизу, на земле. Героиня снова счастлива — но зритель не может не осознавать, что на земле ее ждет множество нерешенных проблем: ненависть трудного подростка Быстрякова (С. Никоненко), тлеющий конфликт с дочерью Таней (Ж. Болотова), неопределенность отношений с директором музея Павлом (П. Крымов), претендующим на любовь Надежды. Отсюда — сложно уловимое, но интуитивно понятное ощущение кратковременности счастья: совершенно иная степень художественной правды, чем в классическом хеппи-энде.

Наконец, герой может претерпевать неудачу в достижении своей цели в полном объеме, но, находя при этом компенсаторное решение, осуществлять ее лишь частично. По сюжету фильма «Вперед, путешественник» (Now, Voyager, 1942, И. Раппер, по роману О. Праути, адаптированному К. Робинсоном), главная героиня Шарлотта (Б. Дэвис) и ее возлюбленный Джерри (П. Хенрейд) не могут пожениться и постоянно быть вместе. Казалось бы, их мечты терпят крах. Но Шарлотта уже знает, как сгладить эту неудачу. Сблизившись с дочерью Джерри Тиной (Дж. Уилсон), которую собственная мать запрятала в психиатрическую лечебницу, Шарлотта забирает ее к себе домой на воспитание — и тем самым создает объединяющую их с Джерри территорию. Теперь им не нужно ставить крест на своих отношениях, пусть те и не вписываются в утопически-голливудские представления о счастливом браке.

Кадр из фильма «Вперед, путешественник». Шарлотта: «Всё еще впереди, если мы будем охранять узкую полоску нашей земли — говорить о твоей дочери»



«Джерри, давай не будем просить луну с неба, ведь у нас есть звезды», — говорит Шарлотта, перед тем как на экране возникнет финальный титр. Произнеся эти

<sup>8</sup> См.: Остин Дж. Л. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17. Теория речевых актов. М.: Прогресс, 1986. С. 22–130.

слова, героиня убеждает возлюбленного в возможности и действительности заранее подготовленной компенсации — так сказать, позволяет ей «вступить в силу». По сути, поступком героя здесь оказывается перформативное высказывание, то есть, согласно Дж. Остину, само по себе являющееся действием, которое что-то меняет в окружающем мире<sup>8</sup>.

В отличие от перформативного, констатирующее высказывание может оказаться истинным либо ложным. В первом случае герой просто-напросто признает, что компенсация произошла, но не производит ее своим высказыванием. Во втором, более любопытном, случае мы имеем дело с иллюзорной компенсацией. Наглядный пример — финал фильма «Любовные похождения блондинки» (*Lásky jedné plavovlásky*, 1965, М. Форман, по сценарию Я. Папусека, М. Формана и И. Пассера).

Работница провинциальной обувной фабрики Андугла (Г. Брейхова) едет в Прагу к музыканту Милде (В. Пухольт), который, будучи на гастролях, провел с девушкой ночь. Вопреки ожиданиям героини, выясняется, что ее отношения с Милдой не имеют шансов на продолжение. Однако в финальной сцене Андугла описывает соседке по общежитию свою поездку в самых радужных красках. Это, безусловно, ложь, но в то же время, в глазах самой героини, фантазматическая компенсация за фактическую неудачу, тот самый «нас возвышающий обман».

\* \* \*

Итак, в качестве выводов можно констатировать следующее. В целом, мы убедились в существовании значительной типологической группы кинематографических финалов, которые можно, с известной оговоркой, объединить общим названием «компенсаторный хеппи-энд». Оговорку следует сделать по той причине, что завершающие сюжет сцены, которые входят в эту группу, могут представлять на экране и вызывать в зрителе самый широкий спектр эмоций: от незамутненного счастья («Подстава») до едва пробивающей надежды на то, что дальнейшая жизнь героя может оказаться не столь плохой, как следовало ожидать («Фицкарральдо»).

Занимая разные позиции по эмоциональной шкале, эти финалы, несмотря на их вариативность, воспроизводят общую логическую структуру — структуру компенсации. В сюжетном плане она может быть манифестирована тремя принципиально различными способами:

- 1) хотя герой погиб (либо удален за пределы событийной арены), одушевлявшая его цель все же была достигнута;
- 2) хотя герой потерпел поражение в достижении своей цели, он оказался удачлив в другой сфере;

3) хотя герой не достиг изначально заявленной цели, он совершает то или иное заместительное действие, позволяющее ему сгладить ощущение неудачи и временно почувствовать себя счастливым.

Компенсаторные хеппи-энды второго и третьего типа, помимо своей семантики, отличаются также тем, кто производит компенсацию: автор либо сам герой. Кроме того, отдельной разновидностью компенсаторного хеппи-энда можно считать случай, выделяемый в рамках третьего типа, когда герой осуществляет свою цель не в полном объеме, но лишь частично.

Данные выводы позволяют углубить теоретические представления о структурном и смысловом многообразии хеппи-эндов, реально представленных в истории кино, а также обогатить практический инструментарий действующих кинематографистов — сценаристов, режиссеров, продюсеров. ■

---

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Он же. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. — 424 с.
2. Греймас А.-Ж. Структурная семантика. Поиск метода. — М.: Академический Проект, 2004. — 368 с.
3. Макки Р. История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. 3-е изд. — М.: Альпина нон-фикшн, 2011. — 456 с.
4. Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма. — М.: Новое литературное обозрение, 2012. — 248 с.
5. Остин Дж. Л. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17. Теория речевых актов. — М.: Прогресс, 1986. — 424 с.
6. Colm Hogan P. *The Mind and Its Stories. Narrative Universals and Human Emotion.* — Cambridge University Press, 2003. — 302 p.
7. Neupert R. *The End. Narration and Closure in the Cinema.* — Detroit: Wayne State University Press, 1995. — 216 p.

REFERENCES

1. Bakhtin M.M. *Avtor i geroy v esteticheskoy deyatelnosti [Author and character in aesthetic activity]* // Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva. [Aesthetics of verbal creativity]*. — М.: Iskusstvo, 1979. — 424 p.
2. Greymas A.-J. *Strukturnaya semantika. Poisk metoda [Sémantique structural. Recherche de méthode]*. — М.: Akademieskiy Proyekt, 2004. — 368 p.
3. McKee R. *Istoriya na million dollarov. Master-klass dlya scenaristov, pisateley i ne toljko [Story. Substance, structure, style, and the principles of screenwriting]*. 3th Edition. — М.: Aljпина non-fikshn, 2011. — 456 p.
4. Omon J., Bergala A., Mari M., Verne M. *Estetika fil'ma [L'Esthétique du film]*. — М.: Novoye literaturnoye obozreniye, 2012. — 248 p.
5. Austin J.L. *Slovo kak deystviye [How to do things with words]* // *Novoye v zarubezhnoy lingvistike. Вып. 17. Teoriya rechevykh aktov [News of foreign linguistics. Issue. 17. The theory of speech acts]*. — М.: Progress, 1986. — 424 p.
6. Colm Hogan P. *The Mind and Its Stories. Narrative Universals and Human Emotion.* — Cambridge University Press, 2003. — 302 p.
7. Neupert R. *The End. Narration and Closure in the Cinema.* — Detroit: Wayne State University Press, 1995. — 216 p.

# Compensatory Happy Ending as a Typological Group of a Film Final

**Vasily A. Shevtsov**

*Post-Graduate student, VGIK*

UDC 778.5.041+778.5.04.072+778.5(09)

**ABSTRACT:** Why happy endings are so attractive to a mass audience? The answer to this question one should look at the crossing of structuralist and cognitivist approaches. Happy ending, in general terms, can be considered as the type of a final, in which the desire of the protagonist, that constitutes an integral story, is satisfied.

But there are many cases when a film ends on a life-affirming note, but the viewer feels emotional high, though he or she doesn't see a happy character on the screen. Conversely, in many movie finals the protagonist who fails to implement one's initial purpose is shown happy.

The author demonstrates the existence of a large group of screen finals, which can be grouped as a compensatory happy ending. Occupying various positions on the emotional scale, these finals reproduce the overall logical structure, that of compensation.

In terms of a plot, it can manifest itself in three fundamentally different ways:

- 1) although the protagonist is killed (or removed outside the arena of the event), his/ her goal has been reached by other characters;
- 2) although the protagonist did not reach one's initial goal, he/she was fortunate in another area;
- 3) although the protagonist failed to achieve one's goal, he/she performs a particular substitutionary action that allows the one to smooth the sense of failure and temporarily feel happy.

In addition, sometimes the protagonist carries out one's purpose not fully but only partially. This final can be considered as a separate type of a compensatory happy ending.

The author's conclusion helps to deepen theoretical representation of the structural and semantic diversity of happy endings represented in the history of cinema, as well as provides practical tools to the contemporary filmmakers.

**KEY WORDS:** happy end, screenwriting, author, protagonist, finale, emotional structure of narration