

# ТЕОРИЯ КИНОДРАМАТУРГИИ: КИНО РОЖДАЕТСЯ В СЦЕНАРИИ

Празднование 100-летия ВГИК мотивирует к анализу принципов и методик обучения будущих драматургов, которым предстоит работать в условиях цифрового кинопроизводства, к пересмотру теоретических основ подготовки сценаристов в области аудиовизуальных и сценических искусств, выработанных кафедрой драматургии института за многие годы. В этот контекст обоснований вписывается и разработка перспектив дальнейших теоретических изысканий в этой области. Но прежде чем перейти к раскрытию темы, приведем неоднозначный пример, свидетельствующий о востребованности профессии «сценарист» в цифровом кинопроизводстве.

## Об Альма-Матер и истоках теории кинодраматургии

В 2017 году в издательстве «Альпина Паблишер» вышла достойно оформленная книга с названием «Как работают над сценарием в Южной Калифорнии»<sup>1</sup>. Труд, выпущенный вполне большим тиражом для профессионального издания, сразу нашел своего читателя. Авторы книги — Дэвид Говард (Howard David) и Эдвард Мабли (Moblely Edward) — преподают предмет «Кинодраматургия» в знаменитой Школе кинематографических искусств Университета Южной Калифорнии в Лос-Анджелесе (USC “School of Cinematic Arts”, University of Southern California, Los Angeles), Мекке мировой киноиндустрии. Интерес представляет предисловие к изданию, где говорится об эксперименте, проведенном Дэвидом Говардом во время пребывания в Москве (его пригласила Ассоциация продюсеров кино и телевидения России), и об анализе ряда отечественных фильмов, снятых еще в советское время. «Дэвид был приятно удивлен, что Гайдай, Брагинский и Рязанов, Черных и Меньшов строили сценарии своих фильмов согласно изложенному в его учебнике “американскому” канону. О существовании такого канона наши соотечественники, конечно, *подозревали* (выделено — Н.М.), но познакомиться с ним не могли, хотя бы потому, что он был “в явном виде” изложен и издан только в 1992 году. Более того, “не зная” описанных здесь принципов, использовали их и режиссеры большинства разобранных в книге американских и европейских фильмов. Это говорит о существовании принципов и приемов драматургии как “объективной реальности”»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Говард Д., Мабли Э. Как работают над сценарием в Южной Калифорнии. М.: Альпина Паблишер, 2016. 250 с.

<sup>2</sup> Там же. С. 10.

Что же все-таки означает слово «подозревали» в данном контексте? Возникает ощущение, что при создании фильмов наши отечественные режиссеры двигались на ощупь, как бы предугадывая закономерности построения сюжета. Но так ли это на самом деле? Неужели отечественная кинематография развивалась при полном отсутствии теории драматургии?

В 2012 году в Москве действительно проходила Летняя школа подготовки преподавателей сценарного мастерства Южно-Калифорнийского университета (Summer Workshop for Instruction in Screenwriting, USC Cinematic Arts), где Дэвид Говард и его коллега Гарольд Аптер провели ряд занятий для драматургов, редакторов, преподавателей ВГИК. Автору этих строк довелось участвовать в сессиях. Однако анализируя фильм «Бриллиантовая рука» (1969), Дэвид Говард больше радовался, что теория «работает» на самых разных фильмах, нежели удивлялся, что к такому результату пришли именно советские кинематографисты. Более того, еще в начале занятий американские коллеги говорили о том, что обучение в Южно-Калифорнийском университете идет по методикам, разработанным во ВГИК. И говорили об этом, как о чем-то само собой разумеющемся. Участники семинара с интересом расспрашивали калифорнийских коллег о деталях обучения сценаристов в университете. Сходство методик обучения было поразительным. Все этапы известны, хорошо знакомы: и представление абитуриентами портфолио работ на вступительных экзаменах, и обязательные немые этюды, и формирование фабулы, и разработка характеров. Разумеется, были свои особенности организации учебного процесса, но становилось ясно, что речь идет об одной школе сценарного мастерства.

Интерес представляет и рекомендация учебника, написанного Д. Говардом и Э. Мабли, которую дал российский сценарист, продюсер С. Сельянов, выпускник кафедры драматургии кино ВГИК. «После тщательного изучения многих учебников и пособий Ассоциация продюсеров кино и телевидения России признала учебный курс Университета Южной Калифорнии максимально соответствующим сегодняшним потребностям отечественной киноиндустрии. Показательно, что у этого американского учебника «наши» корни. Он во многом опирается на разработки отечественных теоретиков, известные еще с 20–40-х годов прошлого века»<sup>3</sup>.

Действительно, связующее звено между Университетом Южной Калифорнии и ВГИК существует. Известный режиссер, продюсер, сценарист и педагог Франтишек (Фрэнк) Даниэль (чеш. František Daniel, англ. Frank Daniel), первый руководитель Американского Института Киноискусства (American Film Institute), был выпускником ВГИК. Его история, рассказанная Д. Говардом, такова: в 1950-х годах он учился в Москве, в институте кинематографии, окончив который вернулся на родину в Чехословакию. Был автором сценариев более 40 фильмов, возглавлял FAMU (Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění

<sup>3</sup> Говард Д., Мабли Э. Как работают над сценарием в Южной Калифорнии. М.: Альпина Паблишер, 2016. С. 354.

в Праге) — факультет кино и телевидения чехословацкой Академии музыки. В 1968 году, после «Пражской весны», Франтишек Даниэль эмигрировал в США, где был приглашен курировать проект Фонда Форда по исследованию и оценке программ обучения кинематографическим специальностям в США. Тогда-то и возник «American Film Institute» с программой подготовки сценаристов. Из этого следует, что большую часть полученных в Москве знаний Фрэнк Даниэль перенес на южно-калифорнийскую почву.

Возникает и другой вопрос: о каких разработках отечественных теоретиков, сформировавших подход к обучению кинодраматургов по обе стороны Атлантики, идет речь? Это важно выяснить. И дело не в установлении первенства, не в доказательстве превосходства отечественного сценарного кинообразования. Отечественное киноискусство включено в единый процесс развития мировой культуры. Достижения, взлеты и падения отечественной кинематографии, восприимчивой к художественным открытиям кинематографистов всех стран, — достояние человечества. И периоды в отечественном кинематографе, не изобилующие художественными достижениями, заставляют искать корень бед именно в системе подготовки сценаристов, ставить под сомнение основы теории драматургии и вести поиск идеального сценария на стороне. Между тем, Дэвид Линч, один из крупнейших современных режиссеров<sup>4</sup>, считал выпускника ВГИК Фрэнка Дэниэля своим единственным учителем. Выходит, новаторы современного кино, чьи фильмы завораживают и шокируют, воспитывались, пусть и опосредованно, на учебниках, написанных драматургами-педагогами ВГИК. Становится очевидным, что «канон», о котором идет речь в изданном «эталонном» американском труде, начал формироваться в стенах ВГИК, благодаря немалым теоретическим и организационным усилиям многих педагогов этого института.

### Анналы истории отечественной сценарной школы

Основы отечественной сценарной школы закладывались в 1928 году, когда усилиями замечательного сценариста, автора сценария бессмертного «Закройщика из Торжка» В.К. Туркина была создана кафедра, название которой теперь звучит как «Кафедра сценароведения». Но до этого Туркин имел почти 10-летний опыт чтения лекций по драматургии кино. В 1918 году он читал цикл лекций в студии Б.В. Чайковского, подготовив затем рукопись «Искусство экрана. Опыт анализа и определения»<sup>5</sup>.

Об уровне широкого спектра познаний, профессиональных представлений Туркина свидетельствует его понимание кинематографа как искусства, проводящего время через пространство: «Мы подчиним экранный лик человека окру-

<sup>4</sup> Дэвид Линч приезжал в Москву и выступал во ВГИКе, в актовый зал исторического здания института невозможно было попасть. Создателя «Малхолланд Драйва» студенты и преподаватели приветствовали овациями стоя. — *Прим. авт.*

<sup>5</sup> Машинописный текст с авторской правкой был обнаружен Р.Н. Юреневым в специальной папке с неразобранными рукописями В.К. Туркина. См.: Юренев Р.Н. В.К. Туркин: критика, кинодраматургия, педагогика. М.: ВГИК, 1989. С. 13.



жающему его пространству... и заставим его уважать окружающие его вещи, подчиненные наравне с ним единой пространственной композиции. Далее мы заставим пространство двигаться и будем наблюдать, как в этом движении падают случайные границы пространства, как исчезает представление о его неизменности и как оно увлекает с собой человека, своей вибрацией создает последнюю ступень достижения экранного искусства. Это — время... время живое, наполненное, получающее свою реальность от изменчивости пространства и свою подвижную ритмичность от напряжения и ослабления нашего внимания, нашего сочувствия»<sup>6</sup>. Эти строки были написаны в 1919 году. А знаменитая статья Андрея Тарковского «Запечатленное время» появится только в 1967-м. Пространство и время мыслятся этими известными в мировом кинематографе специалистами как главные выразительные средства кино.

«Корни» преподавания сценарного мастерства уходят в глубокое понимание киноискусства. Разрабатывая свою теорию драматургии, Туркин опирался на работы Аристотеля, Леонардо да Винчи, Бергсона, Лессинга. Интересно, что включенные Туркиным в «Драматургию кино»<sup>7</sup> «тридцать шесть драматических положений Польти» стали источником многочисленных нападок на книгу и на самого автора. Ученик Туркина Р.Н. Юренев называет их даже «злосчастными». Туркина обвиняли в желании превратить творческий процесс создания сценария в механическое конструирование из готовых блоков. Эти драматические ситуации ошибочно называют «сюжетами» и поныне. Сам же Туркин понимал, что именно локальные кризисные точки развития сюжета лежат в основе драматургии, интуитивно чувствуя, что умение разрабатывать эти ситуации — одно из важнейших навыков драматурга. В книге «Время в кино» (2015)<sup>8</sup> автору этих строк удалось обосновать, что драматические ситуации в кино являются точками полифуркации и отвечают трем условиям, описанным нобелевским лауреатом И.Р. Пригожиным для моментов динамического хаоса, главное из которых необратимость. Крайне любопытными выглядят сегодня и наблюдения Туркина о связи кино и живописи. В частности, он упоминает Рембрандта, и невольно возникает ассоциация с фильмом Питера Гринуэя «Рембрандт, я обвиняю!» (2008).

Отечественное кинообразование в области подготовки сценаристов изначально строилось на прочной основе глубинного понимания природы кино и потому, несмотря на тяжелые кризисы, смогло развиваться дальше. И сегодня мы в большом долгу перед создателями отечественной кинотеории: В.К. Туркиным, К.К. Парамоновой, В.С. Юнаковским, Н.Н. Фигуровским И.В. Вайсфельдом, Л.Н. Нехорошевым. Их наследие требует кропотливого изучения, причем изучения современным исследователем, способным взглянуть на теоретические работы с позиций современной науки, вовлеченным в практику создания сюжета аудиовизуального произведения.

<sup>6</sup> Юренев Р.Н. В.К. Туркин: критика кинодраматургия, педагогика. М.: ВГИК, 1989. С. 14.

<sup>7</sup> Туркин В.К. Драматургия кино. М.: ВГИК, 2007. 320 с.

<sup>8</sup> Мариевская Н.Е. Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 336 с.

### В ракурсе современных исследований

Наследие отечественных теоретиков кино не остается без внимания. В этом направлении ведет работу старейший преподаватель кафедры, кандидат искусствоведения, профессор *Л.А. Кожина*, исследующая проблемы драматургических наработок ведущих советских и российских сценаристов 1930–2000-х годов, передачи этого опыта новым поколениям драматургов. В настоящее время внимание исследователя обращено к взаимосвязи судьбы сценариста и востребованности его сценариев биографическим элементам в текстах кинодраматургов. Теоретическое наследие *Л.Н. Нехорошева*<sup>9</sup> изучает выпускница его мастерской, кандидат исторических наук *С.Л. Малафеева*. Вопросы истории отечественной кинодраматургии исследует кандидат искусствоведения *В.А. Антонова*.

Основной состав кафедры драматургии кино сформирован сегодня учениками тех, кто ее создавал. Руководит кафедрой выпускник мастерской *Н.Н. Фигуровского*, Заслуженный деятель искусств РФ, лауреат Государственной премии РФ, профессор *Ю.Н. Арабов*. Его лекции провоцируют студентов мыслить креативно, уходить от сценарных шаблонов, учат формулировать оригинальную идею. Каждая его лекция (хотя это слово тут не совсем точно) вовлекает аудиторию в «мозговой штурм», становится волнующим приключением. В книге «Механика судеб»<sup>10</sup> Арабов задается вопросом: «Строится ли человеческая судьба по законам драматургии?». На подобные вопросы отвечают и будущие сценаристы во время лекции. Интересно, что в небольшой по объему, но значимой книге «Непостижимая кинодраматургия»<sup>11</sup> Фигуровский активно пользовался при обсуждении проблем сюжетосложения понятием «судьбоносность». И Арабов высказывается предельно конкретно в отношении науки и практики создания сценария: «...сценарист должен знать психологию, социологию, теорию драматургии. А поскольку то, и другое, и третье являются науками, то вопрос о значимости наук для сценарного творчества сам собою разрешается»<sup>12</sup>.

Теория драматургии развивается в настоящее время силами преподавателей и профессоров кафедры. Активно разрабатываются направления в теории драматургии, намеченные еще *В.К. Туркиным*, формируются новые направления развития теории драматургии. Связи теории драматургии и психологии восприятия анализирует *Т.А. Дубровина*, в частности ею исследованы: роль страхов в мотивировках персонажа, роль особого типа героя, «персонажа»-ребенка в драматургии современного фильма. Модели семьи в драматургии фильма исследует кандидат искусствоведения *М.О. Воденко*. В центре научных изысканий доктора искусствоведения *Р.М. Перельштейна*<sup>13</sup> находится духовная проблема-

<sup>9</sup> Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма: учебник. М.: ВГИК, 2009. 344 с.

<sup>10</sup> Арабов Ю.Н. Механика судеб. М.: Парад, 1997. 240 с.

<sup>11</sup> Фигуровский Н.Н. Непостижимая кинодраматургия. М.: ВГИК, 2004. 92 с.

<sup>12</sup> Высказано Ю.Н. Арабовым в интервью, проведенном в процессе подготовки этой статьи. — *Прим. авт.*

<sup>13</sup> Перельштейн Р.М. Конфликт «внутреннего» и «внешнего» человека в киноискусстве. М.: Центр гуманитарных инициатив, Humanis, 2017. 256 с.



тика кинематографа, его тема — реальность и игра в киноискусстве, где фокус внимания направлен на подлинное и мнимое существование, которое выражается в конфликте «внутреннего» и «внешнего» человека. Игра обосновывается и как возможность творческой самореализации, частным случаем которой является актерское искусство. Доказывается также, что одним из способов выражения незримого в авторском кинематографе является специфическая визуальная метафора, ориентированная на сверхчувственную реальность. Приводится целостная концепция синтеза реальности и игры как экзистенциальных феноменов, определяющих тенденции развития киноискусства XX века.

По-прежнему велик интерес к сравнительному анализу сюжетно-образного ряда кино и литературы. Широкий спектр изучаемых тем представляют кандидатские и докторские диссертации. Например, диссертация кандидата искусствоведения *В.В. Марусенкова* «Интерпретация сюжетно-образного ряда литературного произведения средствами киноискусства». А исследования кандидата искусствоведения *М.А. Шарановой* обращены к взаимодействию архетипического и миметического подхода в драматургии кино. Интерес представляют изучение трансформации категории *героического* в современном кинематографе, *героев-знаков* в сюжете фильма, темы взаимодействия героя и социума в кинематографе, лубочная традиция и национальные черты *героического* в различных кинематографиях. Новым приемам построения фильма была посвящена диссертация кандидата искусствоведения *В.В. Кориунова* «Неклассические способы композиционного построения киносценария». В центре его исследований — повествовательные стратегии современного кино: конвенциональная и неконвенциональная наррация, проблема жанровой диффузии, нелинейный нарратив, драматургия новых форматов (интерактивное кино, знаковое кино, *screen life*), амби- и поливалентность сюжета, разработка психологических моделей разработки в истории. Исследуется и современная проблематика: специфика разработки сценария в неигровом кино, методы взаимодействия с реальностью, гибридные формы на стыке видов кино (*mockumentary*, *found footage*, *docufiction*), драматургия новых форматов (*I-film*).

Дальнейшему изучению подлежит и тема «Художественное время кинематографического произведения», обоснованная автором этих строк в докторской диссертации, которая сегодня предполагает выявление критериев формирования динамической поэтики фильма, углубленного осознания процесса создания фильма как движения от идеи к его окончательной монтажной форме. В свое время личный сценарный опыт и теоретические разработки помогли рассмотреть вопрос о художественном времени в контексте создания временной формы. Однако в фокусе исследований последних лет тема *поэтики пространства* и *поэтики времени* заметно актуализируется, как и интерпретация сюжета кинопроизведения при преодолении героем окружающего его пространства, а также интерпретация персонажей фильма в импозивной и эксплозивных пространственных формах. Не меньший интерес вызывает и проблематика кинематографических жанров как модели реальности с особыми свойствами пространства и времени.

С созданием магистратуры кафедра драматургии вошла в новый этап подготовки сценаристов. Во ВГИК поступили люди с высшим образованием, имеющие знания и опыт в разных областях. Это формирует новый ракурс дискуссий и свежий взгляд на сюжетосложение. В профессиональной среде сценаристов возникла новая тема, посвященная креаторике, возможности освоения нового типа творчества в гуманитарной области. Теория драматургии здесь является прикладной областью. Теперь магистерская работа — это не описание уже известного, а попытка выйти за границы в область неизвестного именно в практике создания сценария. Обычно темы диссертации рождаются на занятиях по мастерству драматурга. Подчас они звучат наивно, но дают мощный творческий импульс. Например, можно ли любую фавулу превратить в фавулу комедии? Или как «хоррор» не превратить в комедию? Как построить сюжет взросления? Из наивных вопросов рождаются серьезные исследования, разработка которых приводит магистранта к обучению в аспирантуре.

Темы диссертаций, избираемые исследователями-драматургами лежат на стыке культурологии, эстетики, истории и теории литературы, истории и теории кино. Это требует привлечения к научному руководству специалистов кафедр эстетики, истории и теории культуры, кафедры киноведения. Руководителями магистерских диссертаций драматургов в разное время выступали преподаватели ВГИК: А.М. Буров, И.А. Звегинцева, Д.В. Кобленкова, В.И. Мильдон, Г.К. Пондопуло, Г.С. Прожико, Н.А. Хренов. Взаимодействие будущих драматургов с крупными исследователями в области экранных искусств проектирует масштаб и глубину творческих изысканий магистров, углубляет их понимание природы кино.

Существуют воспоминания о том, как основатель кафедры драматургии В.К. Туркин отвечал недоумевающим представителям иностранной делегации, спрашивавших о том, неужели можно учить писать сценарии, а не только готовить теоретиков в области кино<sup>14</sup>. Сегодня недоумение вызывает скорее то, что обучение сценарному мастерству может протекать вне изысканий в области теории драматургии. Как показывает опыт подготовки драматургов во ВГИК, обучить профессии сценариста без освоения теоретических знаний и практических навыков невозможно. На кафедре драматургии наука никогда не противопоставлялась практике кино, а научные исследования не были делом личных амбиций. Все научные результаты напрямую оказывали влияние на учебный и творческий процесс. Именно поэтому во ВГИКе возникла, существует и интенсивно развивается уникальная школа подготовки сценарных кадров, имеющая мировое значение, которая способна ответить на вызовы современности.

*Н.Е. Мариевская, доктор искусствоведения, доцент,  
кафедра драматургии кино ВГИК*

<sup>14</sup> Всесоюзный Институт кинематографии. 50 лет. М.: ВГИК. С. 86.