

ЗНАЧЕНИЕ ПОДТЕКСТА В ВЕРБАЛЬНОМ И НЕВЕРБАЛЬНОМ ПОВЕДЕНИИ ГЕРОЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФИЛЬМА НА ОСНОВАНИИ УЧЕБНИКОВ ПО КИНОДРАМАТУРГИИ

Носов Николай Михайлович

Россия, Москва, ГАОУ ВО МГПУ (Московский городской педагогический университет)

***Abstract.** The article covers the importance of subtext in the words and actions of feature films' characters according to the theories of some distinguished Russian and American screenwriting instructors.*

***Keywords:** text, subtext, screenwriting, verbal and non-verbal behavior, screen character creation, feature film, screenwriting theories*

Текст – это поверхностный уровень произведения искусства. В настоящее время существуют разные определения текста и подтекста в кинематографе. Известный американский теоретик написания киносценариев Роберт Макки понимает под текстом (помимо собственно

диалогов) видеоряд, музыку и звуковое наполнение, т.е. то, что мы видим и слышим во время просмотра фильма – вербальное и невербальное поведение персонажей. Иной уровень представляет собой подтекст. Под подтекстом понимаются мысли, чувства и желания, скрывающиеся за поведением и словами героев, известные или неизвестные зрителю [1, 258].

Макки говорит в частности о том, что события и диалоги происходят как минимум на двух уровнях. Создавая героя, сценарист должен, помимо поверхностного уровня, воспринимаемого чувствами и состоящего из изображения, звука, деятельности героя и разговоров, создавать внутренний мир с осознанными и неосознанными желаниями, реакциями и поступками, обусловленными навыками и особенностями человека [1, 259]. Иными словами истинные мысли и чувства героев прячутся за их словами и действиями.

Сцена фильма должна рассказывать, не только о том, что она показывает, а о чем-то еще. Более того, если сцена рассказывает только о том, что в ней изображено, и, таким образом, подтекст включен непосредственно в текст сценария, подобная сцена не годится для показа на экране [1, 259]. Необходимость наличия подтекста не должна казаться нам надуманной, неестественной и насильно привнесенной извне авторами фильмов или теоретиками искусства написания киносценариев, поскольку мы встречаемся с подтекстом на протяжении всей жизни. Человек никогда не может рассказать всю правду, насколько бы искренним ему не хотелось быть, поскольку сам не всегда эту правду знает и в силу разных обстоятельств до конца не отдает себе отчет в причинах своих поступков [1, 259-261], не говоря уже о вполне сознательной маскировке своих истинных мотивов и целей.

Вышесказанное совсем не означает, что в фильме мы не можем увидеть сцены, где отчаявшийся герой говорит правду. Но за этой правдой тоже кроется подтекст. В фильме Романа Поланского «Китайский квартал», Эвелин Малрей в отчаянии сообщает главному герою – частному детективу, что девочка, которую она прячет в своем доме в действительности ее дочь от связи с ее собственным отцом: «Она моя сестра и моя дочь. Мой отец и я...» На что главный герой дает казалось бы нелогичный ответ: «Мы должны вывести тебя из города». Однако, все сразу встает на свои места, если мы обратимся к подтексту. Признание Эвелин есть ни что иное как крик о помощи: «Я не убивала своего мужа. Это сделал мой отец, чтобы заполучить ребенка. Если ты меня арестуешь, он заберет мою дочь. Помогите мне». А подтекст ответа главного героя: «Я все понял. Я понял, что убийца твой отец. Я люблю тебя, и я помогу тебе». Таким образом, смысл данной сцены скрыт в подтексте, а зритель видит естественное нефальшивое поведение героев [1, 262].

Принцип использования подтекста распространяется не только на диалоги персонажей, но также и на закадровый голос рассказчика, дикторский текст, прямое обращение героя к зрителю и т.д. Подтекст присутствует даже в тех сценах, когда герой, находясь в одиночестве, разговаривает сам с собой. Ведь если кто-то обращается непосредственно к вам или высказывает свои мысли вслух, это еще не означает, что данный человек знает всю правду и готов ее рассказать.

Использование подтекста является неотъемлемой частью профессии актера. В работе над ролью актер двигается изнутри наружу – от невысказанных или подсознательных чувств и мыслей к их внешним вербальным или невербальным проявлениям. Поэтому, работая над созданием характера героя, именно в подтексте, а не тексте, актер черпает материал для исполняемой роли. Если подтекст отсутствует, то актеру нечего играть, он лишь механически выполняет действия и произносит фразы, написанные в сценарии или же неизбежно привносит в образ героя свой собственный подтекст, который не был задуман режиссером или автором сценария [1, 259-261].

Существуют и несколько иные трактовки данной проблемы. Например, режиссер и сценарист Александр Митта под текстом понимает лишь диалоги, произносимые персонажами. Подтекст для него – это внутренние жесты героя, его истинные желания, существующие иногда вопреки тексту [2, 331], что несколько не противоречит определениям, приведенным в начале статьи. Что же касается «упрощения» понимания текста до уровня диалогов, то это скорее всего можно объяснить общим стилем его книги, адресованной массовому читателю, не имеющему профессиональной кинематографической подготовки.

Помимо создания многоплановости персонажа подтекст имеет еще одно немаловажное значение, напрямую связанное с первым. Именно через подтекст выражается художественная

ценность произведения искусства (данное утверждение касается не только кинематографа, но и других видов искусств). Если мы обратимся к телевизионным сериалам, то можем заметить, что в них зачастую все находится исключительно на вербальном уровне, а подтекст в поведении героев практически всегда отсутствует. Подобное вполне вероятно может быть объяснено существующим диктатом продюсера и строгими требованиями, предъявляемыми к режиссеру и сценаристу сериала. Ведь целью телесериала является охват как можно большей аудитории, увеличение рейтинга телеканала и как результат материальная выгода, выражающаяся в прибыли, получаемой телеканалом за показ рекламы во время демонстрации телесериала.

Массовый же зритель чаще относится к кино и, тем более, к сериалу как к развлечению, нежели как к произведению искусства, поэтому вполне очевидно, что создатели фильма (сериала) «упрощают» его, убирая подтекст из вербального и невербального поведения героев, с целью сделать свой продукт доступным для понимания большего количества зрителей. Причем, если художественное кино все же зачастую является синтезом искусства и бизнеса и крайне редко чистым искусством, то телесериалы – это бизнес в чистом виде.

Александр Митта в своей книге «Кино между адом и раем» приводит случай из личной кинопрактики, когда, находясь на съемках в Японии, он объяснял актрисе подтекст ее роли, а в разговор вмешался продюсер и попросил, чтобы актриса произносила именно то, что она чувствует, объяснив это тем, что японскому зрителю будет непонятно, если актриса произносит одно, но на самом деле имеет ввиду другое [2, 332]. Данное заявление продюсера выглядит по меньшей мере странным, учитывая, что речь идет о стране, которая дала миру таких режиссеров как Куросава, Итикава, Синдо и др., поэтому не стоит полагать, что данный случай обусловлен проблемами культурного характера. Тем более, что в реалиях современного российского кино и теле производства подобная практика далеко не редкость.

ЛИТЕРАТУРА

1. Макки Р. История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. Москва: Альпина нон-фикшн, 2014. 456 с.
2. Митта А. Кино между адом и раем: кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому... Москва: АСТ: Зебра Е; Владимир: ВКТ, 2010. 508 с.
3. Филд С. Киносценарий: основы написания. Москва: Издательство «Э», 2016. 384 с.
4. Червинский А. Как хорошо продать хороший сценарий: Обзор американских учебников сценарного мастерства, составленный Александром Червинским. Москва: Киносценарии, 1993. 120 с.