

Редакторский анализ композиционных особенностей киносценария (на примере сценария Юрия Клепикова "Пацаны")

Научный руководитель – Сидорова Светлана Юрьевна

Лобода Елизавета Евгеньевна

Студент (бакалавр)

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, Факультет журналистики, Теории и методики редактирования, Москва, Россия

E-mail: liza.loboda.2004@mail.ru

Композиция выполняет сразу несколько важнейших функций в киносценарии: способствует движению сюжета, организует художественное время, управляет зрительским восприятием и т.д. [1]. Киносценарий, в основе которого лежит остросоциальная тема, требует от сценариста особого подхода. «Сценарий же - это только стенограмма эмоционального порыва, стремящегося воплотиться в нагромождение зрительных образов», - говорил Сергей Эйзенштейн [2]. Именно такой «стенограммой эмоционального порыва» стал сценарий Юрия Клепикова «Пацаны», по которому Динара Асанова сняла в 1983 году одноименный фильм. За эту киноработу в 1985 году сценарист и режиссер были удостоены государственной премии СССР за выдающиеся творческие достижения в области науки и техники, литературы и искусства.

В основе сценария - поворотный момент в жизни молодых людей с трудной судьбой, которым дается шанс сделать свой ценностный выбор и измениться. Сценарист не только показал внутренний мир сложных подростков, но и продемонстрировал их характеры в динамике, используя приемы особого изображения художественного времени, интеграции в сюжет нескольких кульминационных моментов, контрастности конфликтов и другие.

В сценарии используются фрагментарное и нелинейное течение времени в повествовании, которое усиливает эмоциональное напряжение для читателя кинотекста и способствует созданию эффекта присутствия. Это позволяет зрителю глубже погрузиться в мир подростков, в их проблемы и мечты. Благодаря обозначенным композиционным особенностям в сценарии зримо переданы идеи и переживания героев, что делает кинопроизведение вневременным, актуальным и резонирующим с аудиторией в любой исторический период.

Событийные узлы сценария автор располагает таким образом, что сквозь них течет и субъективное время самого повествователя, чьи детские годы пришлись на военное время. Вот как сам Клепиков рассказывает о краже буханки хлеба в военном голодном детстве: «И вижу просвечивающие под соломой, две буханки. Бросает в жар. Озираюсь. Боюсь, кто-нибудь опередит меня в моем желании. Боюсь и разоблачения. Легко преодолеваю его. Расстегиваю пуговицу, готовя место для буханки. Еще раз озираю ближайшие окна дома, не смотрит ли кто. Хватаю буханку вместе с соломой, прячу за пазуху. Удерживаю себя, чтобы не побежать. И все-таки бегу.» [3]. Этот бег как будто врывается в финал киносценария вместе с другими судьбами, с другими обстоятельствами и с другим временем. Так автобиографический фон помогает повествователю создать тот подтекст, с помощью которого судьбы героев раскрываются более полно.

Первый эпизод открывается ответами мальчиков и юношей на вечные вопросы: «Что такое добро?», «О чем вы мечтаете?». Герои сразу представляются одной большой группой, вместе они не могут ответить только на один вопрос: «Кто такой добрый человек?», но личность каждого будет раскрыта через их собственные поступки, и те, которые они совершили вместе в лагере. Автор сценария позволяет рассмотреть мир произведения под углом, который важен ему, каждому из героев дан шанс поступить по-разному, каждый

становится либо ответственным за свои решения, либо позволяет себе сливаться с желаниями толпы. «Каждое художественное произведение (если оно только художественное!) отражает мир действительности в своих творческих ракурсах. И эти ракурсы подлежат всестороннему изучению в связи со спецификой художественного произведения и прежде всего в их художественном целом», - говорил Д. С. Лихачев [4]. Широта представленных эпизодов позволяет познать мир отрочества с разных сторон, галерея портретов в фильме соотносится с биографией автора и с теми историческими обстоятельствами, в которых оказались его герои.

Рассматриваемое киноповествование представляет собой динамическое единство, элементы которого (событийные узлы) располагаются не в пассивной последовательности по отношению друг к другу, а взаимно притягиваются и отталкиваются, вступают между собой в отношения господства и подчинения, создавая тем самым внутреннее напряжение [5]. Структурный анализ же позволит раскрыть замкнутую систему произведения и выявить роль и значение композиционных элементов по отдельности и в совокупности.

Источники и литература

- 1) Коршунов В. В. Неклассические способы композиционного построения современного киносценария. - с. 3. Москва, 2014
- 2) Эйзенштейн С. М. О форме сценария. http://lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTEJN/s_o_forme_scenariya.txt
- 3) Клепиков Ю. Н. Дети войны. Записки бывшего мальчика // Искусство кино 2002. <http://old.kinoart.ru/archive/2002/05/n5-article12>
- 4) Лихачёв Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. - 1968. - №8. - с. 75-76.
- 5) Лайош Н. О значении композиции произведения. // Семиотика и художественное творчество. -М.: Наука, 1977. - с. 129.