

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Кинематографические приемы в поэзии В.В. Маяковского

Исполнитель Надирадзе Инга Бадриевна
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель доктор педагогических наук, профессор
(ученая степень, ученое звание)
Целикова Елена Ивановна
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»
Заведующий кафедрой 
(подпись)
кандидат педагогических наук, доцент
(ученая степень, ученое звание)
Кипнес Людмила Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

«5» июня 2023 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2023

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ЛИТЕРАТУРА И КИНО.....	13
1.1 Язык литературы и язык кино.....	14
1.2 Взаимовлияние литературы и кино.....	27
1.3 Кинематографические приемы в литературе.....	36
Выводы:	46
ГЛАВА 2. КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТЬ ПОЭЗИИ В. В. МАЯКОВСКОГО.....	48
2.1 Немое кино и поэтика Маяковского.....	49
2.2 Монтажные приемы в творчестве Маяковского.....	59
2.2.1 Аналоги киномонтажных приемов в поэзии В. Маяковского (по действию, последовательный, крупный и детальный план, параллельный-перекрестный, крупный и детальный план, тематический, ассоциативный, звукозрительный).....	60
2.2.2 Кинематографические приемы монтажа - совмещение, “нарезка”, рапид и их функции в творчестве Маяковского (“Хорошее отношение к лошадям”, “Мама и убитый немцами вечер”, “Про это”).....	73
2.3 Словесно-зрелищный характер творчества В. Маяковского: “зримое слово” (“Ночь”, “Из улицы в улицу”, “А вы могли бы?”, “О дряни”).....	83
Выводы:	92
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	94
БИБЛИОГРАФИЯ.....	97

ВВЕДЕНИЕ

Маяковский и кино - одна из центральных тем маяковедения. Это объяснимо: "Уже по факту рождения на заре научно-технической революции Владимир Маяковский принадлежал к первому поколению

кинолюдей, взрослевших вместе с первым в истории человечества динамическим медиа, к той генерации землян, чьи повседневная жизнь и сознание были уже немыслимы без эффектов, порожденных экранной, то есть виртуальной, реальностью, чьи художественные взгляды формировались под влиянием набирающей силу визуальной культуры", - так объясняет этот исследовательский интерес А. А. Пронин в книге "Бумажный Вертов / Целлулоидный Маяковский" [37]. Обращение к теме **"Кинематографические приемы в поэзии В. В. Маяковского"** обусловлено стремлением рассмотреть поэтическое творчество одного из самых ярких представителей русского поэтического авангарда с точки зрения важнейшей идеи этого направления - синтеза литературы с другими видами искусств, если более узко - с киноискусством.

Актуальность темы данного исследования связана с представлением о современном обществе как обществе интермедиальном. В современном литературоведении появляется даже новый термин - *интермедиальность*. *Под интермедиальностью понимается "особый тип структурных взаимосвязей внутри художественного произведения, основанный на взаимодействии языков различных видов искусства в системе единого художественного целого», это «наличие в художественном произведении таких образных структур, которые заключают информацию о другом виде искусства" [47].* Термин ввел немецкий исследователь Оге А. Ханзена-Лёве в книге "Интермедиальность в русской культуре. От символизма к авангарду". Теория интермедиальных связей разных искусств рассматривается в контексте авангарда, захватывая в том числе и футуризм. Как полагает Л. П. Прохорова, называя данное явление "интерсемиотичностью", связь с произведениями других семиотических систем осуществляется путем вербализации последних [38].

Интермедиальность ведет "к переориентации отношений «вербальное - невербальное» в пользу невербального" (Куряев И.Р.). Весомый вклад в лингвистические исследования невербального в текстах внесли Г. Е. Крейдлин, Г. В. Колшанский. Нарастает количество работ, исследующих невербальное и в художественной литературе - кинесику, мимику. Особый пласт изысканий в этой области связан с воссозданием вербальными средствами невербального в литературе. Невербальные средства с оценочной функцией (на материале современной французской художественной литературы, фильмов и телепередач): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. 24 с. На нашей кафедре в 2019 г. успешно защищена магистерская диссертация Игнатъевой Н. В. "Функции паралингвистической кинесики в русских и английском языках: сопоставительный анализ (на материале романа Ф. М. Достоевского "Братья Карамазовы" и романа К. Исигуро "Не отпускай меня").

Есть исследования явлений интерсемиотичности и в творчестве В. В. Маяковского. Так, Е.Фарино в поэтическом слове Маяковского видит его родственность "предмету кубистической живописи, который обозревается со всех сторон одновременно <...> Его следует теперь не понимать, а созерцать или рассматривать". И далее "Язык как таковой в семиотике Маяковского принципиально упраздняется. Языковые единицы превращаются у него в звуко-графические объекты, либо же отождествляются с обозначаемым, в результате чего в высказывания Маяковского попадает исключительно мир".

Осуществляются работы, связанные с изучением моделирования фактуры другого искусства в литературе: рассматривается мелодика поэтической речи, особая графическая форма стиха, рисунки, фотографии, вставленные в текст, книжки-картинки, комиксы, живописность художественного текста.

Изыскания последних лет убеждают, что облик современной литературе во многом определяют приемы кинематографичности; появляется даже новый тип текста - кинематографический. Исследователь этого явления И. А. Мартьянова пишет: "<...>кинематографичность является одной из доминант стилового развития современной русской литературы" [23]. В центре литературной кинематографичности, как она полагает, находится монтажный принцип. Но И. А. Мартьянова при этом делает важное замечание: монтажный принцип построения существовал в искусстве до появления кинематографа, кинематограф лишь актуализировал его, добавив свою специфику. Кинематографический тип текста отличается также подчеркнутой визуальностью, фрагментированностью, особым динамизмом. Кинематографический текст - это запись некоего видеоряда, фрагментированных картин действительности.

Но сказанное не означает, что кинематографичность может присутствовать только в современной литературе. Её приметы можно найти и в поэзии В. Маяковского. Вновь обратимся к авторитетной точке зрения Е. Фарино, полагающего, что мир "подлежит лишь демонстрации и наблюдению. Отсюда, с одной стороны, тяготение Маяковского к драматургическим формам, а с другой – к нарративности, свойственной изобразительным искусствам (живописи, кино).

<...>кино, и Маяковский есть порождения одного и того же отношения к знаковости (фигурно говоря – “духа эпохи”). Их сходство – типологично, а не генетично. Это тем более очевидно, что ко времени, когда поэтика Маяковского уже окончательно сформировалась, кино еще не научилось повествовать" (там же.).

Научная новизна исследования заключается в новом подходе в выделении информационно значимых элементов поэтических текстов В.В.Маяковского - кинематографических приемов.

Объектом исследования является поэтика В.В. Маяковского.

Предметом - литературные аналогии кинематографическим приемам и их функции в поэзии Маяковского.

Материал исследования - стихи и поэмы В. В. Маяковского. Выбор текстов обусловлен следующими факторами: присутствием монтажной композиции, "зрелищностью" текста, наличием в нем слов с семантикой кино, свободой перемещения в художественном пространстве и времени; обилием кинематографических средств художественной выразительности.

Цель исследования заключается в выявлении и описании кинематографических приемов и анализ их функций в поэзии В. Маяковского.

В процессе исследования предстояло решить следующие **задачи**:

- дать сравнительный анализ языка литературы и языка кино;
- выявить их взаимовлияние;
- рассмотреть понятия "литературная кинематографичность" и "кинематографические приемы в литературе";
- исследовать параллелизм некоторых приемов выразительности в немом кино и поэзии Маяковского;
- выявить аналогии киномонтажных приемов в творчестве Маяковского и объяснить их функции;
- рассмотреть словесно-зрелищный характер творчества В.Маяковского.

Методология исследования опирается на сравнительно-типологический, социокультурный, структурно-функциональный методы, а также метод целостного анализа художественного произведения. **Методологической базой** послужили фундаментальные работы Лотмана Ю. М., Успенского Б. А., Ханзена-Лёве Оге А., Фарино Е., Шкловского В. Б.; диссертационные исследования Асеевой

О. А., Васияровой О. А., Мартьяновой И. А., Михайловской Е. В., Можяевой Т. Г., Соколовой Е. К., Соколова (Мавлина) Т. А. и др.

Теоретическая значимость исследования. В процессе работы были выявлены необходимые для понимания текстов и полноценной коммуникации явления кинематографичности в поэзии Маяковского, особенности функционирования кинематографических приемов в исследуемых текстах.

Практическая ценность определяется тем, что представленный в исследовании подход может быть использован при анализе литературных произведений, а сопоставление кинематографических и литературных приемов художественной изобразительности дает материал для иллюстрации сходств и различий литературы и киноискусства.

Основная **гипотеза** исследования "Кинематографические приемы в поэзии В. В. Маяковского". Присутствие в поэзии В. В. Маяковского кинематографических приемов обусловлено типологическим сходством поэзии В. В. Маяковского и языка зарождающегося нового искусства. Следствием этого становится взаимопроникновение приемов одного искусства в другое, взаимовлияние двух видов искусств, выразившееся в параллелизации приемов: многие приемы в кино имеет свою параллель в литературе - портрет и приемы его создания в кино - движения, жесты, пластика тела актера - и кинесические элементы в художественных текстах; крупный план - и деталь в произведении, монтаж - и композиционные приемы; сюжет, наличие видеоряда.

Выскажем ряд предположений, которые обусловили кинематографичность поэзии Маяковского в "докинематографический период".

1. Совпадение времени рождения кино - искусства будущего и футуризма - направления в искусстве, название которого, собственно, и

означало "будущее", предопределяет их взаимовлияние. Как и творцы ранней кинематографии, "будетляне" видели в своем искусстве культуру нового времени. Скорость, человек и машина в индустриальном движении вперед, эксперимент в жизни и искусстве - с этих позиций связь литературного футуризма - самым ярким представителем которого был В. В. Маяковский - и кинематографа очевидна.

2. Стремление В. В. Маяковского к "новизне": "Новизна, новизна материала и приёма обязательна для каждого поэтического произведения" ("Как делать стихи"), отрицание "эстетического старья" - один из факторов, без учета которого исследовать его поэзию невозможно. В кино Маяковский видел квинтэссенцию нового: "Для вас кино - зрелище. Для меня - почти мирозерцание. Кино - проводник движения. Кино - новатор литератур. Кино - разрушитель эстетики. Кино - бесстрашность. Кино - спортсмен. Кино - рассеиватель идей". - Так выразил поэт свое видение кино в ст. "Кино и кино" (1922). Ранее в поэтической форме требование новой формы с присущей ему категоричностью поэт выразил так:

Бросьте!

Забудьте,

плюньте

и на рифмы,

и на арии,

и на розовый куст,

и на прочие мелехлюндии

из арсеналов искусств.

Кому это интересно,

что – «Ах, вот бедненький!

Как он любил

и каким он был несчастным...»?

Мастера,

а не длинноволосые проповедники
нужны сейчас нам. ("Приказ №2 армии искусств")

3. Биографические факты доказывают не только интерес Маяковского к новому искусству, но и глубоко личностную с ним связь: известны его роли в кино, написанные им сценарии для кино ("Не для денег родившийся", "Закованная фильмой", "Барышня и хулиган", "Декабрюхов и Октябрюхов"). Сохранилось 9 законченных сценариев Маяковского и 2 незаконченных. Его сценарии отличались кинематографичностью: в них была разбивка по кадрам, описание того, что должно быть в каждом кадре. Маяковский размышляет и о кинематографических приемах: *"Почему заграничная фильма в общем бьёт наш и в художестве?.. Потому, что заграничная фильма нашла и использует специальные, из самого киноискусства вытекающие, незаменимые ничем средства выразительности..."* ("Караул!", 1927). Заметим, что в сценарии "Сердце кино" (переработанный вариант "Закованная фильмой") Маяковский обращается к технике, которая затем в своем развитом виде стала называться "рапид" (slow motion -замедленная съемка): "Экран. Пустое чёрное место вместо сердца и красавицы. Застыли в остановленном кадре преследователи. Постепенно преследователи начинают шевелиться и один за другим фигурами двух измерений слезят в зал с экрана".

4. Его видение мира, по определению О. Брика, было "кино-глазовским": "Маяковский по-особому видел мир. Мы говорили, что он видит мир по-Кино-Глазовски. Видит так, как обычно не видит глаз. Он видел, как с запада падает красный снег сочными хлопьями человеческого мяса. Видел грустью глаза лошадиные («Лошадь не надо. Лошадь, слушайте — чего вы думаете, что вы их плоше. Деточка. Все мы немножко лошади. Каждый из нас по-своему лошадь»). Видел

«израненный вечер» и маму «белую, белую, как на гробе глазет». И скрипку, которая «издергалась, упрашивая, и вдруг разревелась так по-детски». И гниющий вагон, «где на 40 человек четыре ноги». Видел «идущего в горы времени, которого не видит никто».

Все это дает основание полагать: не только факты биографии, но и само время - устремленное в будущее, время авангардных проектов не только в живописи, но и в литературе, время поисков нового языка, на котором будет говорить будущее, типологически связывало кинематограф и новую литературу, следовательно, кино и Маяковского: наличие типологической связи явлений искусства В. М. Жирмунский объяснял именно общими условиями той или иной стадии развития общества.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Влияние языка "немого кино" на поэзию В. В. Маяковского, поскольку она возникла и развивалась в период, когда кино становилось новым искусством.
2. Использование кинолексики и кинообразов, а также обращение к жестовой характеристике персонажей своей лирики В. В. Маяковским как влияние "немого кино" на его поэтический мир.
3. Аналоги киномонтажных приемов, таких как монтаж по действию, последовательный монтаж, крупный и детальный планы, параллельный-перекрестный монтаж, ассоциативный монтаж, а также тематический монтаж в художественной системе В. В. Маяковского.
4. Зрелищность созданных Маяковским поэтических образов и особой "зримости" поэтического слова. Форма слова, часто разорванная "лесенкой", и абстрактность визуальных образов создавали специальные визуальные эффекты, сходные с теми, что можно увидеть в кино.

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав и заключения, списка использованных источников (указать количество)

В первой главе мы рассмотрим развитие литературы и искусства на рубеже 19 и 20 веков, а также влияние новых технологий, особенно кинематографа, на их развитие. Сделаем акцент на то, что кино развивается как новое искусство, но все еще сохраняет связь с "родительскими" искусствами, такими как литература, живопись, театр и музыка. Особое внимание уделим монтажу как языку кино, который порождает новый смысл и эффекты в фильмах. Рассмотрим основные монтажные приемы в кино и отметим, что монтаж является общим искусствоведческим понятием, присущим разным видам искусства. Также отметим, что кинематографические приемы и монтажная композиция тесно связаны с литературой, и что их взаимное влияние проявляется через использование подобных приемов и средств в обоих искусствах.

Во второй главе мы рассмотрим главные особенности кинематографичности в творчестве Владимира Владимировича Маяковского, особенно монтажные приемы. Он использует фрагменты разных текстов, включая газетные заголовки и рекламные слоганы, чтобы создавать иронические картинки современного общества. Монтажные приемы помогают ему передавать эмоциональную напряженность и критику массовой культуры и рекламы. Эти приемы делают его произведения динамичными, оригинальными и привлекательными для читателей. Монтажные приемы также отражают уникальный творческий подход Маяковского и его вклад в развитие литературного искусства. В целом, этот подход позволяет ему создавать новые смысловые связи и делает его произведения запоминающимися и актуальными для разных поколений.

Помимо монтажа обратимся и к другим элементам, которые в совокупности создают яркую и оригинальную поэтику Маяковского,

которая оказала значительное влияние на развитие русской литературы 20-го века.

ГЛАВА 1. ЛИТЕРАТУРА И КИНО

Литература и кино — два различных, но тесно связанных искусства, которые имеют множество общих черт и взаимозависимости. Их сочетание создает уникальные возможности для передачи историй, идей и эмоций, расширяя понимание и восприятие аудитории.

Во-первых, литература и кино восходят к силе рассказа. Как исторические формы искусства, оба формата стремятся захватить внимание зрителя или читателя и рассказать увлекательную и познавательную историю. Они используют сюжет, персонажей и конфликт для создания насыщенного и запоминающегося произведения.

Во-вторых, литература и кино обладают способностью визуализации. Литературные произведения создают образы и атмосферу с помощью слов, позволяя читателю вообразить и представить миры, персонажей и события. Кино, в свою очередь, использует зрительные образы, цвета, свет и звук для создания визуальных и звуковых пейзажей, которые подчеркивают настроение и эмоции истории.

В-третьих, литература и кино имеют возможность глубоко проникать в человеческую психологию и эмоциональный мир. Они могут исследовать человеческие чувства, внутренние конфликты и сложности, а также вызывать сильные эмоции у своей аудитории. Оба искусства способны соприкоснуться с глубокими аспектами человеческой природы и заставить нас задуматься о жизни и смысле.

Более того, литература и кино взаимодействуют и влияют друг на друга. Часто произведения литературы становятся основой для экранизаций, и киноадаптации позволяют более широкой аудитории погрузиться в историю и насладиться ею на экране. С другой стороны, кино может вдохновить писателей и стать новым источником визуальной и эстетической вдохновляющей силы для литературных произведений.

Однако, несмотря на свои общие черты, литература и кино остаются отдельными искусствами с собственными особенностями и способами выражения. Литература позволяет читателю войти во внутренний мир персонажей и почувствовать их мысли и эмоции, в то время как кино предлагает зрителю зрительные и звуковые образы, создавая эмоциональное погружение в события.

Таким образом, взаимодействие литературы и кино представляет собой богатое и плодотворное поле для исследования и творчества. Они дополняют друг друга, расширяют возможности искусства и обогащают культурное наследие человечества. Комбинация слов и образов, историй и визуализации делает литературу и кино неотъемлемыми компонентами нашей культурной палитры.

1.1 Язык литературы и язык кино

Киноискусство – это искусство изображения, тогда как литература, в свою очередь, – искусство слова. Несомненно, слово в кино также имеет большую важность и значимость, но оно не занимает главенствующую позицию – тут происходит сдвиг в сторону показа. «Достоинство

кинематографа (вслед за фотографией) состоит в том, что он “улавливает на лету” явления материального мира». З. Кракауэр – немецкий исследователь кино – обращает внимание: «Уличные толпы, произвольные жесты и др. мимолётные впечатления — для него самая подходящая пища. Знаменательно, что современники Люмьера хвалили его фильмы — первые киносъёмки в мире — за то, что они показывают “трепет листьев под дуновением ветра”» [19]. Приемы, которые используются киноискусством и литературой, по многим аспектам сходятся, но находят выражение при этом конкретно в самом произведении искусства многообразно. Кино предстает перед нами сравнительно молодым видом искусства, исследователи сравнивают его с литературой, живописью, архитектурой, фотографией (из которой, собственно, кино берёт свое начало), музыкой, театром, акцентируя внимание на тождественности различных элементов, но чаще, разумеется, уделяя внимание свойственным различиям.

Обращаясь к Большой советской энциклопедии, мы находим следующее определение киноискусства: «Род искусства, произведения которого создаются с помощью киносъёмки реальных, специально инсценированных или воссозданных средствами мультипликации событий действительности».

Заметим, что в начале своего развития кинематограф являлся исключительно зрительной или, скажем, визуальной информацией, работающей совместно со звуковым сопровождением (время с 1895 по 1927 гг. под наименованием «Великий Немой») – т.е. немое кино.

Кинематограф стал способен передавать звуковую информацию с появлением записи звука, что привело к возникновению аудиовизуального периода в кинематографе (начиная с 30-х годов XX века и продолжаясь до настоящего времени). Одновременное использование зрительного и

слухового каналов восприятия позволяет кинематографу обладать такой силой воздействия, которая ранее была недоступна человеку.

Противоречие кино, как отмечается в учебном пособии «Интерпретация текстов искусства» заключается в том, что «кинематограф, с одной стороны, самое реалистическое искусство» («Жизнь других эпох и народов, подводный мир океана, просторы вселенной — кинокамера помогает нам соприкоснуться с теми областями реальности, которые мы не можем (или могут далеко не все) воспринять в своем жизненном опыте» [17]), а с другой стороны — «именно кино способно окунуть зрителя в мир сна, грёз, оживить мечты, увести от реальности. Неслучайно кинематограф в начале XX века называли “иллюзионом”, а первые кинотеатры в России — “Иллюзионами”» [17:109].

Киноискусство справедливо считается единством литературы, изобразительного искусства, музыки и театра. Как раз из них кинематограф приобрел многое. У театра «взята» драматургия, композиция — у фотографии, сюжет — у литературы, колорит — у живописи, полифония — у симфонической музыки. [17:112]. В учебном пособии «Интерпретация текстов искусства» экранный образ особенно рассматривается как образ синтетический: «Экранный образ является синтетическим, то есть он соткан из элементов разных искусств — живописи и фотографии (видеоряд), театра (игра актёров), музыки (звуковая дорожка), литературы (сценарий)» [17:112].

Кинематограф имеет собственный язык, именуемый «языком кино». Под этим определением следует понимать систему изобразительных и выразительных средств, свойственных искусству кино. Опираясь на исследования С. М. Эйзенштейна, язык кино стали интерпретировать в первую очередь, как «специфические средства выразительности и

изобразительности — те художественно-технические приемы, с помощью которых непосредственно делается кино» [61].

В киноязыке можно выделить две тенденции. Первая тенденция основывается на повторяемости элементов и опирается на жизненный или художественный опыт зрителей, что создает определенную систему ожиданий. Вторая тенденция, в свою очередь, нарушает эту систему ожиданий в определенных моментах и выделяет в фильме семантические узлы. Таким образом, в основе кинозначений лежит смещение и деформация привычных последовательностей, фактов или облика вещей.

Однако только на первых стадиях формирования киноязыка "значимый" и "деформированный" оказываются синонимами. Когда зритель имеет уже определенный опыт получения киноинформации, он сопоставляет видимое на экране не только (а иногда - не столько) с жизнью, но и со штампами уже известных ему фильмов. В таком случае сдвиг, деформация, сюжетный трюк, монтажный контраст - вообще насыщенность изображений сверхзначениями - становятся привычными, ожидаемыми и теряют информативность. В этих условиях возвращение к "простому" изображению, "очищенному" от ассоциаций, утверждение, что предмет не означает ничего, кроме самого себя, отказ от деформированных съемок и резких монтажных приемов становится неожиданным, то есть значимым. В зависимости от того, в каком направлении идет художественное развитие эпохи, стремится ли кинематограф к максимальной кинематографичности или ориентируется на прорыв из мира искусства в сферу непосредственной жизни, разные элементы киноязыка будут восприниматься как значимые. [21:18-19]

Компоненты киноязыка включают в себя зрительные и словесно-звуковые средства, также важными элементами являются жесты, мимика, облик предмета, пространственные отношения (пейзажи, интерьеры), цвет и свет, письменная и устная речь, музыка и звуки. Монтаж,

объединяющий способы связи и организации элементов аудиовизуальной коммуникации, выступает в роли "грамматики", формирующей целостную систему. Киноязык является полифункциональным, позволяя сопоставлять различные языки в рамках одного аудиовизуального материала. С одной стороны, это может быть язык повседневного общения (например, в новостях, интервью или скрытой камерой), научной коммуникации, стремящейся к точности (например, фильмы о научных экспериментах или учебные фильмы), а также делового взаимодействия (например, инструкционные фильмы). С другой стороны, киноискусство использует образный и выразительный язык. Это позволяет определить киноязык как систему аудиовизуальной экранной коммуникации. Таким образом, объединение этих элементов в кино является мощным средством передачи научной информации, делового общения и повседневного взаимодействия, одновременно функционируя как художественный и образный язык киноискусства.

Как известно, «кинематограф — это прежде всего монтаж» [61]. Принцип монтажа является важной составляющей киноискусства. Федорова Н. И. обращает внимание на то, новое понятие монтажа возникло в 20-е гг. XX в. Но означает ли это, что принцип монтажности тогда и появился? Этот же автор упоминает заглавие исследования С. Эйзенштейна "Пушкин - монтажер". И далее пишет: " Существование монтажного метода он находил и в поэзии У. Уитмена (на примере «Песни о топоре»), у Ги де Мопассана, у А. Н. Островского и даже в литературных опусах Леонардо да Винчи.

Использование приема монтажа мы находим в произведениях Н. В. Гоголя. Вспомним «Мертвые души», эпизод отъезда Чичикова из города Н. А также у Л. Н. Толстого, Маяковского и т.д.". Добавим, что создавая свою теорию искусства, Л. Н. Толстой её основой считал "закон сцепления". Так, В. Шкловский обращает внимание, что любовь

Нехлюдова к Катюше возвращается через ряд сцеплений "голодной деревни, вонючей тюрьмы, жизни угнетенных". В этом сцеплении важно и то, что Нехлюдов попадает на спектакль "Дама с камелиями". "Сцепление" "светского полуразврата" с историей реальной проститутки, жизни и литературной её обработки - тоже форма монтажа.

Шкловский прав: "Всё выясняется в ряде сцеплений".

Рассмотрим этот принцип более подробно. При этом не будем забывать: искусство кино было рождено из литературы, музыки и живописи. Синтетическое по своей природе, оно не могло не воспользоваться "генами" своих "родителей". Это касается и монтажа (на языке Толстого "закона сцепления"). Как отмечается в учебном пособии «Интерпретация текстов искусства», «Монтаж — это не просто механическая “сборка” кадров, а творческий процесс, способ изложения сюжета в кинематографе. При помощи заранее обдуманного способа съёмки и порядка сочетания кадров, той или иной ритмической организации материала, монтажное изображение воздействует и на чувства зрителей» [17:112]. Владимир Библиер: «Между двумя монтажными фразами оказывается гигантская пропасть, заполненная... творческой работой зрителя и слушателя. Монтаж одновременно оказывается сгущенным и, вместе с тем, разреженным, так что [мы] обязательно воспринимаем эти два звена как бесконечно... отстоящие друг от друга». Таким образом, в понимании автора концепции "диалога культур" монтаж становится новой формой диалога со зрителем или читателем. Собственно, этот диалог и есть творчество человека, воспринимающего искусство.

Но сложность в том, что понятие "монтаж" имеет множество определений. Обратимся к Большой советской энциклопедии. Здесь монтаж понимается как творческий и одновременно технический процесс в создании фильма, особая форма художественного мышления,

интерпретация снятого киноматериала путем отбора, сочетания отдельных кусков изображения, или, так называемых, монтажных кадров. Монтаж связан с драматургической или тематической структурой фильма, определяется его сценарием или съемочным планом, а в документальном кино иногда самим ходом события, снятого средствами кинорепортажа. Включенные в кинокартину кадры объединяются в большие и малые группы, монтажные фразы и целые эпизоды, составляя композицию кинопроизведения, между кадрами устанавливаются смысловые, изобразительные, масштабно-пространственные, динамические и звуковые соотношения. [3]

С какой стороны нужно посмотреть на понятие монтажа, чтобы понять "уместность" обращения к нему в исследовании литературы? Не стоит забывать при этом, что со времени появления этого термина уже С.Эйзенштейн рассматривал его как специфический (универсальный?) способ мышления, который распространяется не только на всю область искусства, но и на науку [60]. Приведем еще одну цитату - режиссера А.Тарковского, более близкого нашему веку: "Повторяю, монтаж существует в любом искусстве, как проявление отбора, производимого художником, отбора и соединения, без которых не существует ни одно искусство. Особенность же монтажа в кино состоит в том, что он сочленяет время, запечатленное в отснятых кусках. Монтаж — это склейка кусков и кусочков, несущих в себе время разной или одинаковой консистенции. А их соединение дает новое ощущение его протекания...". И далее " "Ваяние из времени — вот что такое монтаж, вот что такое кинообраз".

Попав в кино, монтаж в качестве термина приобрел упоминаемую уже киноспецифику и в своем исходном варианте он представлял монтажную склейку, а именно возникло детализирование «монтажа» как

синтеза готовых частей до киномонтажа в качестве линейного соединения готовых кадров.

Далее приходит такое понимание киномонтажа как и, помимо всего прочего, объединение художественных приемов, которые используются в кино. Они основаны на технических возможностях монтажной склейки. Как раз это имеется в виду, когда речь идет о монтаже в кино.

Дальнейшее расширение границ значения может быть организовано на почве абстракции содержания технического или художественного приема (к примеру, выделение принципа, на котором он основан) с удержанием той или иной части киноспецифики. И вот как раз тут нам предоставляется возможность грамотного использования понятия «монтаж» применительно к литературе – предыдущие шаги не дают этого сделать. Вариантом такой абстракции становится понятие «литературный монтаж». Он сохраняет от киномонтажа в смысле монтажной склейки линейность кусков, которые соединяются, и идентичен общему значению слова «монтаж», ведь здесь говорится о готовых кусках текстов, которые существовали до монтажа. Это является показательным примером того, как правильно перенести термин «монтаж» со сферы кино на литературу.

После всего абстракция приведет к утрате киноспецифики и получится, так называемый коллаж. В конечном же итоге монтажной специфики не останется вовсе, она преобразуется в простую структуру или – другими словами – композицию. На первый взгляд, необходимо отвлечься, чтобы нам представился случай расширить границы области применимости рассматриваемого термина в исследовании литературы. Но, взглянув под другим углом, ясно, что при этом лучшим раскладом будет сохранение киноспецифики, в противном случае выйдет не киномонтаж. Киноспецифика в том, что Маяковский дает читателю возможность не только услышать стихи, но и увидеть их - увидеть движение, которое

удавалось передать только кинематографу, которое и передавал кинематографический монтаж.

Монтажная композиция прочно вошла в литературоведческое поле и закрепились в нем. (Например, связь отдельных произведений в циклы. Интерес в этой связи представляет исследование циклизации в авангардном искусстве: "...особые отношения в триаде Автор - Текст - Читатель порождают и особые циклические контексты русского футуризма. Монтажное мышление, характерное для поэтики антитрадиционализма, фрагментарность и хаотичность соединения отдельных текстов внутри единства, во многом манифестирующие футуристическое «восстание вещей», коснулись, на наш взгляд, и традиционного понимания циклических форм, - пишет Маркасов М. Ю. в кандидатской диссертации "Поэтическая рефлексия Владимира Маяковского в контексте русского авангарда" [22]. И далее делает заключение о циклизации творчестве Маяковского: "Архитектонические формы (циклизация) выражают не «единичные» смысловые импульсы творческого сознания автора, но эксплицируют стремление субъекта к построению художественного текста как универсума...". Во "Введении в литературоведение" читаем: "Смысл монтажного эффекта Эйзенштейн выразил с помощью $1+1 > 2$ " [8].

Строение цикла сродни монтажной композиции. Значение цикла также превышает сумму составляющих его элементов, а множество отдельных лирических произведений в цикле имеет значение не складывания, но объединения" (с. 129).

Композиция в литературе представляет собой построение художественного произведения, обусловленное его содержанием и характером. Композиция является важнейшим элементов художественной формы, придающим произведению единство и цельность [44].

Итак, мы можем сказать следующее. Переместившись в литературоведение, термин «монтаж» утратил свое прежнее значение и несколько видоизменился. С его помощью обозначается способ выстраивания произведения литературы, при котором на первый план встают прерывность (дискретность) изображения, его «разбитость» на фрагменты. При этом монтаж еще и находит связь с эстетикой авангардизма. Здесь его функция может пониматься как четкое разделение непрерывности коммуникации, констатация случайных связей между фактами, обыгрывание диссонансов, интеллектуализация произведения, отказ от катарсиса, «фрагментаризация» мира и разрушение естественных связей между предметами [53].

На сегодняшний день слово «монтаж» получило еще более обширное значение. Оно содействует фиксированию тех сопоставлений и противопоставлений (подобия и контрасты, аналогии и антитезы), которые не диктуются логическим ходом изображаемого, при этом прямо показывают авторские ассоциации и ход мыслей. Композицию, в которой данный аспект произведения имеет активность, называется «монтажной». Внутренние, эмоционально-смысловые, ассоциативные связи между персонажами, событиями, эпизодами, деталями обладают большей важностью в отличие от их внешних, предметных, пространственно-временных и причинно-следственных связей (если мы рассматриваем мир произведения) [53].

Такой принцип построения оставил яркий след в русской классике XIX в. Вспомним ряд лирических и лироэпических произведений Н. А. Некрасова, организованный по принципу монтажа. Ярким примером монтажной композиции служит произведение Л. Н. Толстого «Три смерти». Рассказ складывается из трех эпизодов (смерть барыни, ямщика и дерева), которые не предполагают между собой причинно-следственных связей. Здесь персонажи не имеют контакта друг с другом,

пространственно-временные сцепления событий бессильны. При этом все изображенное надежно, так сказать, смонтировано энергией мысли автора. Эти мысли укладываются в рассуждения о человеке и природе, о естественности людей из народа и ненатуральности, фальши тех, кто располагает сословными привилегиями и богатством [53].

Так или иначе по принципу монтажа выстроены сюжетные произведения, которые имеют, так называемые, вставные рассказы (к примеру, «Повесть о капитане Копейкине» представленная «Мертвыми душами» Гоголя), лирические отступления, часто встречающиеся в «Евгении Онегине» Пушкина, хронологические перестановки, по принципу которых выстроен лермонтовский роман «Герой нашего времени» [53].

В литературе XX в. широкое распространение имеют неожиданные и немотивированные обращения от одних моментов жизни героев к другим, ранним, иногда очень далеким, а помимо этого имеют место быть и перемещения в будущее [53].

Монтажность ярко представлена в произведениях, которые имеют многолинейные сюжеты, складывающиеся из нескольких самостоятельных узлов. Так выстраивается роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина», где, по словам автора, «архитектоника» основана на «внутренних связях» между узлами событий и действующими лицами, а не на их знакомстве и общении.

Монтажная композиция раскрывает перед художником слова широкие перспективы. Она дает возможность образно фиксировать непосредственно не наблюдаемые, сущностные взаимосвязи явлений, углубленно постигать мир в его разном качестве и богатстве, противоречивости и единстве. Монтажному построению, другими словами, соответствует видение мира, которое отличается многоплановостью и эпической широтой.

Вернемся к киноязыку. По мнению Ю. М. Лотмана, основной единицей языка кино является кадр, который содержит в себе различные значения и смыслы. Как раз содержит в себе пространственно-временное изображение реальности [21].

Мир кино, который мы воспринимаем в первую очередь визуально, имеет дискретность. Это мир, расчлененный на куски, которые индивидуально получают самостоятельность, порождающая возникновение возможности различных комбинаций там, где они не имеют места в реальном мире, становится зримым художественным миром. В мире кино, расчлененном на кадры, появляется возможность вычленения любой детали. Так кадр обладает свободой, свойственной слову [21:13].

Кадр – явление динамическое, он допускает в своих пределах движение, иногда весьма значительное. Мы можем дать кадру ряд определений: "минимальная единица монтажа", "основная единица композиции киноповествования", "единство внутрикадровых элементов", "единица кинозначения". Помимо этого можно отметить, что для блокировки перехода кадра в другой того, новый кадр, динамика внутренних элементов не должна выходить за определенный предел. Можно попытаться определить допустимые соотношения изменяемого и неизменного в пределах одного кадра. Каждое из этих определений раскроет некоторый аспект понятия кадра, но не исчерпает его. Против каждого можно будет выдвинуть обоснованные возражения [21:15].

Будучи дискретной единицей, кадр обладает двойным смыслом: он вносит прерывность, расчленение и измеримость и в кинопространство, и в киноремя. При этом, так как оба эти понятия измеряются в фильме кадром, они становятся взаимнообратимыми. Любую картину, имеющую в реальной жизни пространственную протяженность, в кино можно выстроить как временную цепочку, разделив на кадры и расположив их

последовательно. Кино как искусство, оперирующее визуальными образами, способно построить фигуру человека в качестве расположенной во времени фразы [21:15].

Благодаря монтажу, кадр преодолевает отдельность во временном движении. Последовательность двух кадров, как отмечалось еще теоретиками кино 1920-х годов, это не сумма двух кадров, а их слияние в сложном смысловом единстве более высокого уровня. Отграниченность художественного пространства рамкой также порождает сложное художественное чувство целого, особенно в результате смены планов, ставшей законом современного кино. Давно уже было замечено, что движение на экране порождает иллюзию объемности (особенно движение по перпендикулярной к плоскости экрана оси). Чешский теоретик искусства Я. Мукаржовский еще в 1930-е годы указал на аналогичную функцию звука. Звук, смещенный относительно своего источника, порождает объемность. Мукаржовский предлагал показать на экране несущуюся на публику повозку, а в звуке зафиксировать топот копыт лошади, которой на экране нет для того, чтобы ясно почувствовать, что художественное пространство ушло с плоского экрана, обрело третье измерение [21:18].

В результате язык кино устанавливает понятие кадра и одновременно с этим борется с ним, порождая тем самым новые возможности художественной выразительности.

Поговорим более подробно о взаимовлиянии литературы и кино в следующем параграфе.

1.2 Взаимовлияние литературы и кино

Влияние кинематографа на литературу и литературы на кинематограф неоспоримо. На протяжении XX в. оно постоянно усиливалось. Исследователи литературы и кино уделяли этому явлению особое внимание.

Что дает нам контакт литературы и кино? Какое значение имеет обращение кинематографа к классической литературе?

Литература и кинематография представляют собой разные роды искусства, а литературное произведение и кинофильм – различные виды текстов. Изучая их, можно обнаружить общие черты, связанные с искусством, однако также можно сравнивать их по различным характеристикам, определяемым текстовой типологией.

Художественная литература и кино – это виды искусства, которые отражают мировоззрение и общественное сознание социума, а также воздействуют на общество. Кино объединяет эстетические свойства разных видов искусства на основе фотографической природы изображения, звука и монтажа. Литература и кино, имея общие черты, выполняют эстетическую функцию, свойственную всему искусству.

Процесс творчества, в самом общем виде, представляет собой акт, приводящий к созданию новой сущности, нового мира взаимно непротиворечивых реалий. Будь то писатель, автор сценария или режиссер фильма, в работе над художественным образом, основной категорией искусства, он создает новую реальность.

В наше время фильмы-экранизации являются органической частью киноискусства. Они занимают достойное место рядом с оригинальными фильмами, они вошли в сокровищницу мирового кинематографа, не уступая оригинальным фильмам ни по одной кинематографической статье. Наряду с оригинальными произведениями кинодраматургии, экранизации являются мощным стимулятором развития киноискусства. Но несмотря на то, что фильмы-экранизации сыграли и продолжают играть большую роль в развитии киноискусства, на протяжении всей истории существования кино, возникали и возникают горячие дискуссии и споры, ставящие в конечном счете под сомнение подобного рода фильмы. Все это свидетельствует о злободневности, об острой актуальности

проблемы экранизации. Как правило, споры и дискуссии разгораются с новой силой в ответ на очередную экранизацию известного произведения литературы.

Наличие двух заинтересованных сторон говорит о сложности проблемы экранизации, о том, что она лежит на стыке интересов как киноведения, так и литературоведения. Это естественно: ведь экранизация - одна из форм непосредственного взаимодействия и взаимообогащения литературы и кино.

Конкретно реализуя систему литературных образов, кино как бы навязывает свою интерпретацию литературного произведения миллионам других читателей, поэтому литературный критик призывал своих коллег заняться серьезным изучением нового "читателя" - кинематографа. Суть возражений современных противников экранизации можно свести к следующим аргументам: кинематографу не за чем превращать в "служанку" литературы, перенося ее произведения на экран, жизнь достаточно яркая и интересная, чтобы непосредственно отражаться на экране без промежуточного звена, каковым является литература; обращение кинематографистов к популярным, любимым читателем литературным драматургическим произведениям якобы является попыткой разделить чужую славу, а поиски сюжетов на стороне возникают от бедности или вследствие недостаточного количества и невысокого качества оригинальных сценариев.

Среди скептиков и противников экранизаций широко распространено мнение, что любая экранизация художественной идейно беднее литературного первоисточника на том основании, что она не может передать всего его богатства. На это заявление можно ответить тем, что даже самые яркие образы оригинальных произведений могут обрести в другом искусстве вторую жизнь, если только они не являются простыми копиями первых, а принадлежат новому произведению искусства.

Конечно, шедевры мировой литературы навсегда сохраняют значение непревзойденных образцов, но это не мешает их экранизациям, т.к. фильм не заменяет литературное произведение, не конкурирует с ним и не угрожает его существованию - он произведение другого искусства.

Разнообразная противоречивая практика экранизации, споры между ее сторонниками и противниками, различные, порой взаимоисключающие друг друга взгляды и подходы режиссеров и критиков к задачам и целям экранизации, как следствие - теоретическая разногласия, отсутствие четких общепринятых критериев, предъявляемых к фильмам-экранизациям, - все это свидетельствует о сложности, стоящих перед исследователями эстетических проблем экранизации.

Одним из первых проблему соотношения литературы и кино в широком теоретико-эстетическом плане поставил В. Шкловский в книге "Литература и кинематограф" [57]. Ранний Шкловский, рассмотрев преимущественно формообразующие характеристики обоих искусств, пришел к категорическому выводу об их несовместимости. Но он сумел показать действительную сложность проблемы. Позже к этому же вопросу обратились Ю. Тынянов, И. Эренбург, Б. Эйхенбаум и деятели искусства экрана - в первую очередь Вс. Пудовкин и С. Эйзенштейн. Их высказывания о соотношении литературы и кино сохранили значение и по сей день.

Качественно новый этап в постановке этой проблемы наметился лишь к началу 1960-х годов в связи с бурным развитием киноискусства, успехами звукового кино, обогащением его выразительных средств. Об уровне, которого достигла к этому времени практика и теория экранизации, свидетельствует работа А. Варганова "Образы литературы в графике и кино" [7].

Книга содержит большой и тщательно рассмотренный материал. Автор исходит из положения, что основные законы претворения литературного образа в сферу иных искусств являются общими. А. Варганов констатирует, что до сих пор нет единого мнения по поводу природы художественного воссоздания произведения одного искусства средствами другого. Позже он приходит к выводу, что искусства имеют тенденцию к переkreщиванию, взаимопроникновению, синтезированию. Автор говорит о происходящем процессе ломки установившихся границ между видами искусства и на этом основании отвергает формалистическую идею о художественной непереодимости, которая основывается на ошибочном понимании соотношения формы содержания.

Фильмы-экранизации помогают киноискусству осваивать опыт литературы, исторически они предшествовали появлению значительных новаторских произведений кинематографии. Если под этим углом посмотреть на поиск реалистического образа, на борьбу творческих направлений в советском кино, то нетрудно обнаружить, что фильмы, созданные на основе литературных произведений, вносят свой вклад в сокровищницу выразительных средств кино и являются заметными произведениями в творчестве крупнейших режиссеров, играют большую роль в формировании художественного языка киноискусства.

Нельзя забывать о зрительских потребностях. Ни одно искусство не может существовать без аудитории, тем более такое искусство как кинематограф.

Кино, претворяя образы литературы, создает на экране зрительно воспринимаемые картины, опредмечивает воображение читателя. Это дало повод И. Маневичу утверждать, что "экранизации никогда не сойдут с экрана, ибо эстетическая потребность в них определяется стремлением

большинства читателей увидеть образы любимых героев, которые неизбежно возникают каждого в процессе чтения, воплощенными в конкретно-чувственной форме".

Выявляя такие черты и качества классического произведения, которые при литературоведческом подходе нередко остаются в тени, творческая экранизация по своему расширяет, уточняет и обогащает наши представления о литературном или драматургическом произведении, ибо сама художественная структура фильма-экранизации, рассчитанного на эмоциональное восприятие, диктует свою логику прочтения литературного первоисточника, обнажает в нем такие стороны, которые нередко выпадают из поля зрения литературоведов, осмысляющих произведения искусства и характеризующих идейно-образную систему художественного творения посредством общих социальных и эстетических категорий.

Экран делает литературное произведение достоянием широких зрительских кругов. Экранизируя произведения тех или иных писателей, постановщики не только популяризируют этих авторов, но и создают оригинальные произведения другого вида искусства – кино. Сопоставление литературного произведения и его экранизации помогает нам воспитать активного читателя и зрителя. Мыслью том, что кино должно быть широко использовано в обучении, ни у кого не вызывает возражений. Об эстетическом воспитании, о роли кино в этом процессе в наше время говорят все больше. Ведь никакое другое искусство не оказывает такого мощного воздействия на формирование художественного вкуса молодого человека как кино.

Ещё в начале 20-ого века были предприняты попытки экранизировать классические произведения Л. Толстого, М. Лермонтова, А. Островского. Но это не принесло успеха, так как фильмы были без звука, и если зритель не читал само литературное произведение, то он не

мог разобраться в содержании фильма. И все-таки новое, передовое, как всегда, одерживало верх. Улучшалась игра актеров, зрело мастерство операторов и режиссеров, обогащалась техника. Но подлинный расцвет кино начался в 20-е годы, в это время все настойчивее стремились озвучить немое кино. И в 1929 году «великий немой» заговорил. Это было ошеломляющее изобретение. В эти же годы киноискусство снова обращается к русской классической и современной литературе. Экранизируются произведения А. Пушкина «Дубровский », реж. А. Ивановский, А. Н. Островского «Гроза », реж. В. Петров, «Бесприданница», реж. Я. Протозанов, Ф. М. Достоевского «Петербургская ночь», реж. Г. Рошаль и В. Строева, М. Е. Салтыкова–Щедрина «Иудушка Головлева», реж. А. Ивановский, А. М. Горького трилогия «Детство», «В людях», «Мои университеты», реж. М. Донской. С этим списком кинопродукции мы подошли к военным годам.

В 1941 году началась Великая Отечественная война. Основной темой киноискусства стала тема защиты Родины. Хотя в военный период фильмов снято немного, тема Великой Отечественной войны остается актуальной еще многие годы и в послевоенный период. Одним из первых послевоенных фильмов был фильм С. Герасимова «Молодая гвардия».

В 60-е годы кинематографисты снова обращаются к выявлению сущности народного подвига, снова происходит обращение к теме судьбы человека и человечества. Подчеркивается гуманистическая сущность фильмов на военную тему – это «Летят журавли» М. Калатозова, «Баллада о солдате» Г. Чухрая, «Судьба человека» и «Они сражались за родину» С. Бондарчука, «Живые и мертвые» А. Столпера, эпопея Ю. Озерова «Освобождение», «А зори здесь тихие» С. Ростоцкого, «Судьба», «Особое задание» Е. Матвеева.

Постепенно эхо войны затихало и киноискусство ставит перед собой новые задачи. Киноискусство этих лет обращается к русской классической и мировой литературе. Создаются фильмы по произведениям А.П. Чехова «Дама с собачкой » И. Хейхеца, «Дядя Ваня » А. Кончаловского, «Неоконченная пьеса для механического пианино » Н. Михалкова, Л. Н. Толстой «Война и мир» С. Бондарчука, «Анна Каренина » А. Зархи, Ф. Н. Достоевского «Идиот», «Братья Карамазовы» И. Пырьева, «Преступление и наказание» Л. Кулиджанова, И. С. Тургенев «Ася», «Рудин», И. А. Гончарова «Несколько дней из жизни И. И. Обломова», по произведениям В. Шекспира «Гамлет» и «Король лир» Г. Козинцева, а также экранизация произведений советской литературы: Шолохов «Тихий Дон» С. Герасимова, «Поднятая целина» А. Иванова, «Донская повесть» В. Фетина. Воплощены на экране многие произведения А. М. Горького «Мать», «Васса Железнова», «Мальва», «Челкаш», «Фома Гордеев», «На дне», «Варвары», «Враги», «Егор Булычов и другие», «Жизнь Клима Самгина» и многие другие произведения русских и советских классиков.

Имея такой багаж художественных ценностей, они обязательно должны быть использованы в воспитательных и образовательных целях. Кинематографическая неграмотность должна быть ликвидирована. Молодое поколение должно знать отечественную и мировую культуру и фильм, являясь мощнейшим средством воспитания, должен занять свое место в учебном процессе, в чем помогает единение литературы и кино.

Литература и кино как две самостоятельные формы эстетического искусства обладают по отдельности своей спецификой в средствах выражения. Однако в конечном итоге они подчиняются одним и тем же объективным законам. Их союз прочен и незыблем, доказательством чего является рождение многих шедевров мирового искусства. Можно было бы привести множество примеров. Назовём, например, оперы и балеты «Руслан и Людмила », «Евгений Онегин », «Бахчисарайский фонтан » или

экранизация замечательных произведений Л. Толстого «Война и мир», «Тихий дон» и «Судьба человека» М. Шолохова в киноинтерпретации Сергея Бондарчука, которые стали достоянием миллионов зрителей в России и далеко за её пределами. И тем не менее, проблема экранизации художественных произведений не снимается с повестки дня. У противников экранизаций имеется множество аргументов, кажущихся вполне убедительными. Они говорят, и им не откажешь в последовательности, что кинематограф нельзя превращать в, так называемую, псевдолитературу. Наверняка многие задавались вопросом, зачем тратить время, нервы, материальные средства на воплощение произведений литературы в кинокартины? Действительно ли есть необходимость в трансформации языка одного искусства в язык другого?

Бесспорно, есть. Издавна происходит взаимопроникновение и взаимовлияние литературы, живописи, театра, музыки. На «стыке» разных искусств, в результате обмена эстетическими ценностями, рождаются новые художественные творения. Это явление естественное и закономерное. Большие мастера киноискусства всегда относились к литературе в целом и к экранизируемым произведениям в частности с достаточным уважением. Конечно, «перевод» на язык кино любого романа или повести невозможен без определенных потерь. И тем не менее, киноэкранизации находят живой отклик у многомиллионной зрительской аудитории. Интерес к картинам, поставленным по Шекспиру и Сервантесу, Диккенсу и Толстому, Достоевскому и Шолохову, не гаснет, а наоборот, неизменно возрастает при всех «издержках производства». Чтобы по достоинству оценить фильм – экранизацию как самостоятельное произведение искусства кино и вместе с тем судить о его соотношении с литературной первоосновой, нужно обладать определенными знаниями как из области литературы, так и кинематографии. Хорошая экранизация, которой предшествовало чтение

книги, содействует углублению и обогащению впечатлений от литературного произведения. Мы невольно уже ориентируемся на те зримые и динамичные образы, которые запечатлелись в нашем сознании, мысленно восстанавливаем при чтении эпизоды, отдельные кадры, целые сюжетные куски из просмотренного фильма, вспоминаем внешний облик героев каким он воссоздан актёрами.

Некоторые преподаватели литературы относятся к фильмам–экранизациям с опаской. Они считают, что книга заставляет читателя мыслить, сопереживать, становиться соучастником событий. Кино же якобы приучает к пассивному восприятию искусства. Однако каждое из искусств обладает своей спецификой, своими возможностями, своими выразительно-изобразительными и каждое неповторимо необходимо.

Кино, являясь самым демократичным общедоступным искусством, обладает могучей силой идейно-эстетического воздействия на человека. Надо использовать эту силу с наибольшим успехом и не имеет смысла гасить интерес зрителя к фильмам-экранизациям. Задача заключается в другом: важно добиться взаимодействия книги и фильма. Опираясь на те впечатления, которые остаются от просмотра кинофильма, побудить зрителя обратиться уже непосредственно к книге. Ведь экранизации при всех своих достоинствах – отнюдь не исчерпали содержания классических произведений.

Чтобы непосредственно сравнить текст романа и кино, нам необходимо обратиться к такому понятию «литературной кинематографичности», которое мы раскроем в следующем параграфе.

1.3 Кинематографичные приемы в литературе

Довольно часто мы определяем на интуитивном уровне, что то или иное произведение можно и нужно экранизировать, а другое

нашем представлении становится экранизации абсолютно неподвластным. Почему так? Дело в том, что есть тексты, которые наделены монтажной техникой композиции, другими словами, это такие тексты, в которых мы можем обнаружить приемы аналогичные тем, что используются в мире кино.

И. Смирнов в своей книге «Видеоряд» [43] выделил аналоги киноприёмов в тексте:

1. крупный план;
2. наезд камеры на объект съемки;
3. стоп-кадр;
4. обратное движение киноленты;
5. взаимоналожение зрительных образов;
6. ракурсы, преувеличивающие и приуменьшающие размеры объектов;
7. наплыв;
8. немые сцены и сугубо мимическая коммуникация;
9. закадровый звук/голос;
10. световые эффекты, подчеркнута искусственность в происхождении;
11. цветопись;
12. сценарная декомпозиция движений в мизансценах, разлагающихся на прерывистые.

Наличие в тексте аналогов таких киноприёмов даёт нам право считать его кинематографичными, соответственно, его можно экранизировать.

И. А. Мартынова в своей книге «Киноверсусского текста» даёт такое определение литературной кинематографичности:

«...Это характеристика текста с монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно -синтаксическими

средствами изображается динамическая ситуация наблюдения. Вторичными признаками литературной кинематографичности являются слова лексико-семантической группы: кино, киноцитаты, фреймыкиновосприятия, образы и аллюзии кинематографа, функционирующие в тексте. Кинематографический тип текста подчеркнута визуален в самом характере своего пунктуационно - графического оформления и членения» [23].

Кинематографичность художественного текста можно трактовать как единство искусств, таких как кино и литература, и анализ ее составляющих. Под кинематографичностью, рассматриваемой нами, понимается характеристика текста, отражающая единство свойств, объединяющих литературу и киноискусство, а также соответствующая характеру современного культурного развития и, кроме всего прочего, особенностям писательского мировидения.

Кинематографичность произведенийхудожественной литературыпроявилась намногораньше относительновозникновения кино.

В своей книге И.А. Мартянова пишет, что кинематограф способствовал актуализации уже существовавшего монтажного принципа выстраивания произведений культуры. Имелись литературные прозаические тексты, полностью или частично заданные по иному принципу, отличительному от линейной логики повествования. Используя терминологию Мартяновой, динамическая ситуация наблюдения имеет особое значение для такого рода художественных произведений. В результате, в тексте, имеющем монтажную технику композиции, динамическая ситуация наблюдения иллюстрируется разнообразными средствами. Так как речь идёт о тексте, то для достижения цели используются, в первую очередь, композиционно-синтаксические средства. Кинематографический тип текста отмечен визуально в самом характере своего пунктуационно-графического оформления и членения, а

кинематографическое единство имеет функционально-смысловую основу. Кинематографический дискурс обуславливается авторской потребностью управлять восприятием читателя и одновременно зрителя, придать динамику изображению наблюдаемого, столкнуть фрагменты наблюдаемого в парадоксальном монтажном сопряжении, осуществляя при этом неожиданные перебросы в пространстве и времени, варьируя крупность плана, сжимая или растягивая время текста.

Таким образом, точка зрения, характеризующая службу литературы кинематографу только источником линейной сюжетности, представляется в какой-то степени ограниченной. К концу XIX в. художественная литература имела широчайший диапазон разнообразных средств организации повествования. К моменту рождения кинематографа она имела значительный опыт динамического воспроизведения действительности, то есть такого способа организации художественного произведения, при котором читателю открывается возможность как бы увидеть произошедшее и делать вывод о нём руководствуясь собственными представлениями, а не прямыми утверждениями и многословными описаниями талантливой автора. Но, конечно, эта представленная читателю свобода является иллюзорной — хитрый автор заранее предугадывает ассоциации и аллюзии, которые непременно возникнут у читателя и уверенно распоряжается ими. Иначе, текст художественного произведения может быть спроектирован не только на основании повествования о событиях; он может вообще не содержать последовательного рассказа о событиях, повествования как такового, а являть собой запись некоего видеоряда, а на основании этой записи читатель способен восстановить ход событий, как это часто происходит в реальности — мы ведь очень часто делаем предположения о произошедших событиях лишь на основании отрывочных картин, которые нам доводится наблюдать. При такой конструкции текста, по словам Б.М.

Гаспарова, роль авторской воли состоит в том, что автору удаётся (отчасти преднамеренно, отчасти в силу бессознательно возникающих ассоциаций) расположить в тексте известное число компонентов таким образом, что их взаимодействие вызывает процесс индукции смыслов [12].

Художественная литература является многоплановым искусством: она взаимосвязана с живописью и музыкой, графикой и театром. Одной из форм интерпретации художественного произведения наравне с литературно-критическими и публицистическими статьями, биографическими и литературоведческими монографиями, театральными инсценировками является экранизация.

Аудиовизуальные образы становятся более характерными для массовой культуры, вытесняя логико-словесные. В современном мире доминирует так называемое «клиповое» сознание, при котором действительность воспринимается посредством разорванных аудиовизуальных образов. Эти особенности массового сознания в полной мере соответствуют основным характеристикам современного киноискусства: высокой степени приближенности к реальности, аудиовизуальному характеру образности, монтажности, динамичности точки зрения, фрагментарному и прерывистому характеру организации времени и пространства.

Кинематографическая проза представляет собой художественный текст, в котором присутствует кинематографический эффект. Художественный кинематографический текст является результатом сложного процесса взаимовлияния киноискусства и литературы.

Писатель, желающий, чтобы его произведение экранизировали, должен знать закономерности перевода художественной образности с одного вида искусства (художественной литературы) на другой (кинематограф) и уметь определять соотношения и взаимовлияния

первоэлементов двух видов искусства — литературного художественного образа и кинообраза. Писатель должен знать, как происходит взаимодействие литературы и кинематографа, в чём заключается сходство и различие литературных образов и кинообразов, являются ли кинообразы эстетически независимым художественным феноменом или они представляют собой лишь продолжение и развитие литературных образов. И, главное, писатель должен уметь сопоставлять художественно-изобразительные средства и приёмы в литературе и в кинематографе.

Экранизация— это особая интерпретация литературно-художественного текста (наравне с рецензией, критической статьёй, монографическим исследованием и т. д.), его новое кинематографическое прочтение. Кинообразы словесный образ — первоэлементы разных видов искусств, обладающие своими художественными приёмами создания средствами выразительности, находящиеся в особых соотношениях и влияющие друг на друга.

Киноинтерпретации открывают новые стороны в художественном произведении, обеспечивают художественному образу вторую жизнь вне литературного текста. Хотя литературное художественное произведение обладает непередаваемыми на языке кинематографа особенностями, что определяет его особую специфику.

При соприкосновении двух искусств на уровне их художественной образности происходит взаимодействие и взаимообогащение. Литературный художественный образ продолжает свою жизнь на экране в многочисленных интерпретациях читателя-режиссера.

Каждому художественно-изобразительному средству создания литературного образа соответствует поэтический приём в кинематографе (портрет, авторская характеристика, художественная деталь, антитеза в

литературе и приёмы крупного плана, наплыва, монтажа, раскадровки в кино и т. д.).

Законы литературной образности средства художественной изобразительности в произведении можно соотносить с законами киноязыка, кинообразности собственно кинематографическими приёмами. Как кинематограф заимствует у литературы изобразительные средства (сюжетный параллелизм, повествовательный приём торможения действия, временные монтажные переходы, композиционный принцип литературно-словесных повторов, параллелизм, внутренний монолог, многоплановость действия), так и литература заимствует у кинематографа художественные приёмы (прерывность [дискретность] изображения, его «разбитость» на фрагменты, монтажная организация текста — монтажные переходы). Кинематограф использует поэтику литературы, перенимая её художественные средства — принцип сопоставления, метафору, сравнение, художественную детали и т. д.

Однако возможности слова ограничены. Это связано с тем, что литературный образ лишён непосредственно зримых черт, недоступен непосредственному зрительному восприятию. Слово кино, вступая в союз со зрительными образами, приобретает новую силу, принимает новые оттенки и производит на зрителя глубокое впечатление.

Для художественной литературы характерен приём удаления или приближения действующего лица, то есть изображения разными планами, от общего до укрупнения мельчайших деталей. Например, сосредоточение внимания читателя на пейзаже, портрете, внутреннем состоянии героя, когда сами сюжетные события бывают отодвинуты на второй план. В кинематографе крупный план как средство выделения какого-либо героя, черты его характера, или акцентирование сюжетного эпизода или жизненного явления является одним из сильнейших средств создания эмоционального воздействия на

кинозрителя. Данные крупным планом предметы воспринимаются кино как средства стилизации, метафоры или сравнения. С приёмом крупного плана тесно связан приём наплыва, например: «бумага с ярко отпечатанным шрифтом, которую держат пальцы; шрифт бледнеет, очертания бумаги блекнут, сквозь неё вырисовывается новый кадр — очертания движущихся фигур, постепенно конкретизирующихся и наконец совершенно вытесняющих кадр бумаги с шрифтом».

В художественной литературе и кинематографе с приёмом крупного плана можно соотнести и такой приём, как повторяемость детали. В литературе широко распространены повторы сюжетных эпизодов, высказываний героев, словесных формул (клише); в поэзии — разного рода анафоры, эпифоры, рефрены и др. В кинематографе повторение одного и того же предмета на экране создаёт некоторый ритмический ряд. Повторение кадра заключается в том, что кадр перебивается минимальное число раз в варьированном или в том же самом виде. Длительность кадра создаётся его повторением, а значит, соотносительностью кадров между собою. Другой существенной гранью построения образов художественных произведений является соотнесённость и смена носителей речи, а также ракурсов видения ими окружающих и самих себя. Те же возможности есть и в стиле кино, которые соотносятся с таким приёмом, как ракурс.

В построении художественных произведений важную роль играют сопоставления предметно-речевых единиц. У истоков композиционных аналогий, сближений и контрастов (антитез) — образный параллелизм. Наряду с параллелизмом в словесно-художественных произведениях значимы сопоставления (как по контрасту, так и по сходству) и более крупных текстовых единиц: событий и, главное, персонажей, то есть приём антитезы. Тот же приём присутствует и в кинематографе. Кадры как единицы кинематографа могут создавать следующие соотношения и оппозиции — бинарные оппозиции: естественная последовательность

событий, кадры следуют в порядке съёмки — последовательность событий, предусмотренная режиссёром; общий план — очень крупный план, крупный план, дальний план; нейтральный ракурс — выраженные ракурсы; нейтральный темп движения — убыстренный темп, замедленный темп, остановка; горизонт кадра параллелен естественному горизонту — различные виды наклона, перевернутый кадр; съёмка неподвижной камерой — панорамная съёмка; чёрно-белый кадр — цветной кадр; позитивный кадр — негативный кадр и т. д. Эти уровни могут соотноситься, комбинироваться в соответствии с индивидуальным стилем режиссёра.

С созданием контрастных соотношений и сопоставлений как в художественной литературе, так и в кинематографе неразрывно связан принцип монтажной организации. Основа художественного языка кино — монтаж. Монтаж в кинематографе понимается как совокупность приёмов кинематографической композиции. Монтаж — наиболее частный случай одной из наиболее всеобщих закономерностей образования художественных значений — соположения (противопоставления и интеграции) разнородных элементов киноязыка. Перейдя в литературоведение, термин «монтаж» стал обозначать способ построения литературного произведения, при котором преобладает прерывность (дискретность) изображения, его «разбитость» на фрагменты. Монтажный принцип ярко выражен в произведениях с многолинейными сюжетами, где есть вставные рассказы, лирические отступления, хронологические перестановки.

Изобразительно-выразительным средствам создания литературного (словесного) образа (портрет, художественная деталь, пейзаж, речевая характеристика, диалоги, внутренние монологи, поток сознания, пространство и время) соответствуют приёмы в кинематографе (крупный, средний и общий планы, монтаж, наплыв, раскадровка, внутрикадровый

голос и т. д.). А таким литературным художественным приёмам, как авторский подтекст, авторский комментарий характеров персонажей и изображаемых событий, портретная зарисовка, в кинематографе соответствуют следующие приёмы — монтаж, крупный план, воплощение характера в актёрском исполнении, музыка.

Тем более, разработаны специальные кинематографические приёмы в нацеленных на экранизацию гибридных поджанрах романа — «кинематографический роман» и «роман-монтаж».

Что касается скудной кинематографичности литературного произведения, то это не говорит о подобном в отношении экранизации. Есть посредственные художественными кинематографическом смысле литературные произведения, по которым сняты великолепные фильмы. Например, «Собачье сердце» Булгакова. Сценаристы, режиссёры, операторы и актёры могут как следует вложиться и усовершенствовать любой роман, только это будет уже не совсем тот роман, что мы читали. И, напротив, есть литературные произведения, о которых справедливо говорят: «Книга лучше фильма».

Выводы

1. На рубеже 19 и 20 веков возникают новые тенденции в развитии литературы искусства. Их объединяет общая черта — поиск новых форм выражения стремления к различным искусствам к взаимному проникновению.

2. Двадцатый век порождает новые технологии: они создают возможности для рождения нового искусства — кино.

3. Родительские "гены" нового искусства — литература, живопись, театр, музыка. Не отвергая "материнский язык", кино начинает "говорить" своим языком. Монтаж — это язык кино. С Эйзенштейн пишет о монтажном языке кинематографа (ст. "Э! О чистоте кино языка"). "Склейка", "столкновение кадров" — это и есть монтаж. Именно монтажи порождает новый смысл на языке кинематографа ("эффект Кулешова").

Вернемся к примеру фильма С. Кубрика "Космическая одиссея": обглоданная жесткость, брошенная диким варваром после победы над врагом. и совмещенный с ним кадр космического корабля в космосе рождает новый смысл: прошли столетия, но варвар человек не погиб. Высокоразвитая раса означает конец варварству. Опасность развития "злой формы жизни" (Кубрик) всегда существует.

В современной науке монтаж рассматривается как общее искусствоведческое понятие, т.е., то, что присуще разным видам искусства.

4. Наиболее распространенными монтажными приемами в кино являются:

- резкая смена планов ("нарезка");
- совмещение;
- градация планов (крупный, средний)
- последовательный монтаж;
- параллельный монтаж;
- ассоциативный;
- перекрестный;
- перебивки.

5. Кинематографические приемы в литературе тесно связаны с монтажной композицией. Законы литературной образности в средствах художественной изобразительности в произведении можно соотносить с законами киноязыка, кинообразности собственно кинематографическими приемами. Как кинематограф заимствует у литературы изобразительные средства (сюжетный параллелизм, повествовательный прием торможения действия, временные монтажные переходы, композиционный принцип литературно-словесных повторов, параллелизм, внутренний монолог, многоплановость действия), так и литература заимствует у кинематографа

художественные приёмы (прерывность [дискретность] изображения, его «разбитость» на фрагменты, монтажная организация текста — монтажные переходы).

ГЛАВА 2. КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТЬ ПОЭЗИИ В. В. МАЯКОВСКОГО

В данной главе мы предполагаем рассмотреть некоторые кинематографические приемы, которые доказывают кинематографичность поэзии В. Маяковского. Среди них мы выделяем как особо значимые - жестовую палитру, приемы монтажа, словесно-зрелищный характер его лирики (об этом свидетельствуют факты биографии Маяковского - его живопись, работа в "Окнах РОСТА", повышенное содержание лексем зрительного восприятия в его творчестве).

Владимир Маяковский был искренним поклонником кино и сделал свой вклад в эту индустрию. С самого начала своей карьеры Маяковский проявил интерес к новым искусствам, включая кинематограф. Он увлекался развитием киноиндустрии и видел в ней возможность передачи своих идей и экспериментов. Маяковский активно включился в кинематографические проекты, сотрудничал с кинодеятелями и даже сам писал сценарии для фильмов.

Одним из наиболее знаменитых фильмов, связанных с Маяковским, является "Ленин в октябре". В этом фильме он сыграл роль

лидера Октябрьской революции Владимира Ленина. Участие Маяковского в создании этого фильма не только позволило ему приблизиться к кинематографии, но и дало возможность распространить свои идеи поэтическую энергию среди широкой аудитории.

Более того, Маяковский считал кинематограф мощным средством для пропаганды своих социально-политических идеалов. Он придавал большое значение визуальной эстетике и ритму в своих произведениях, и кинематограф, с его способностью передавать движение и динамичные образы, был для него естественным партнером.

Также стоит отметить, что Маяковский экспериментировал с собственным кинематографическим стилем. Он использовал монтажные техники и структуру кинофильмов в своих поэтических произведениях, создавая динамичные и энергичные тексты, наполненные ритмом и движением. Он играл с визуальными образами, словесными эффектами и активно использовал типографию, чтобы создать эффекты, близкие к языку кино.

Связь Маяковского с кинематографом была взаимной и плодотворной. Он вносил свой вклад в развитие киноиндустрии, используя его для распространения своих идей, и в то же время кинематограф вдохновлял его на создание поэтических работ, наполненных энергией и движением.

2.1. Немое кино и поэтика Маяковского

(ст. "Киноповетрие"; трагедия "Владимир Маяковский"; поэма "Про это")

"Я написал сценарий— «Как поживаете?»

Сценарий этот принципиален. До его написания поставил себе
ответил на ряд вопросов.

Первый вопрос. Почему заграничная фильма в общем бьет нашу и в искусстве?

Ответ. Потому, что заграничная фильма наша и использует специальные, из самого киноискусства вытекающие, не заменимы ничем средства выразительности. (Поезд в «Нашем гостеприимстве», превращение Чаплина в курицу в «Золотой горячке», тень проходящего поезда в «Парижанке» и т. п.)"

В. Маяковский. Караул! (1927)

В. Маяковский как поэт – ровесник немому кино. Как никто другой он понимал, что новое искусство создается при помощи незаменимых ничем средств выразительности. Однако – и это вытекает из генезиса киноискусства – на киноязык не могла не повлиять литература, а некоторые элементы киноязыка не могли не войти в плоть и кровь литературы. Сложное взаимовлияние кино и литературы обусловлено многими факторами, среди которых – главная цель обоих искусств – добиться катарсиса. Поэтому процесс взаимопроникновения средств выразительности каждого из искусств является неизбежным.

Прославленный мэтр, непревзойденный мастер спецэффектов в кино, А. Хичкок считал немое кино самой чистой формой кинематографа. Это объяснимо: чтобы донести смысл киноизображения, надо было разработать особый язык, свойственный только новому искусству – на заре своего рождения "немому". Для понимания изображаемого недостаточно было титров – вербального языка, поясняющего смысл кадра, павильонных декораций: суммирующий разрозненные кадры событий смысл создавался с помощью монтажа – главного элемента языка кино. Еще в 1910 г. был открыт русским режиссером Львом Кулешовым эффект монтажа (впоследствии его назвали "эффект Кулешова"): если

перед кадром с изображением мужчины дать кадр с тарелкой супа, то мужчина будет восприниматься как человек, испытывающий голод; но если показать сначала кадр с красивой женщиной, то мужчина будет восприниматься как человек, испытывающий плотское желание. Открывается закон монтажа: чередование кадров может порождать смыслы. Так, чередование крупных планов Жанны и следователей в фильме "Страсти Жанны Д'Арк" приобретало смысл трагического конфликта на грани "жизнь/смерть".

Но рассказанной истории тоже было недостаточно: субъективные переживания героев – вот то, что всё больше привлекает зрителей XX века. Рождение в эпоху модернизма нового течения в искусстве – экспрессионизма связывают со стремлением художников – экспрессионистов передать переживаемый ими накал чувств, чаще всего связанных со страданием, болью, одиночеством. Яркий пример – известная картина Э. Мунка "Крик". Кино тоже стремится не отстать от новых тенденций. Появляется термин – "субъективная камера", которая передает точку зрения героя, двигаясь вместе с ним. Освещение, свет и тень создают дополнительные спецэффекты (в фильме "Носферату" – по бестселлеру Брэма Стокера "Дракула" – именно игра света и тени создает атмосферу ужаса).

В. Маяковский отлично понимал, каким мощным влиянием на зрителя обладает киноязык. В стихотворении "Беспризорщина" школой для беспризорников является "киноамериколицее", которое в итоге формирует их сознание и поведение:

Школа-
кино америколицее;
дав
контролерше
промежду глаз,

учится
убегать от милиции,
как от полиции
скачет Дуглас.
Таких
потом
не удержишь Мууром -
стоит,
как в морериф.
(Беспризорщина, 1926)

В 1923 г. В. Маяковский написал стихотворение "Киноповетрие". По мысли В. В. Тренина, одного из первых исследователей языка поэзии Маяковского [48], целевое задание стихотворения – дать характеристику "жирноживотной", "лобоузкой" толпы, смеющейся над Чарли Чаплиным, но не понимающей, что Чарли смеется над ней, уже самим своим видом – фрак, котелок, тросточка – пародируя облик европейца. Чарли Чаплин – Шарло основным средством киновыразительности, как известно, сделал мимику, пантомиму, жест. Ему недостаточно было выразительности внешнего облика, пародирующего облик буржуа: широкие штаны, громадные башмаки, котелок, тросточка, усики. О Чарли Чаплине И.Эренбург писал: "Шарло наш, т.е. новый, левый, ФУТУРИСТ. Но он первым возглавил не кружки сведующих (так! — Ю.Ц.) и смыслящих, а народы.<...> Мы видим, что Шарло не артист настроений, не вдохновенный комик, но строгий КОНСТРУКТОР, тщательно разрабатывающий схему движений, как средневековый жонглер. Он смешит не безыскусным движением, но применением точной ФОРМУЛЫ" [56].

Ю. Цивьян видит в этой формуле машинный "тейлоровский жест", передающий дух эпохи. Но если мы согласимся с этим, то из такой расшифровки "формулы" исчезнет "слепой взгляд" девушки, видение её руки (фильм "Огни большого города"), вечная грусть огромных чаплиновских глаз, танец руки парикмахера-еврея в "Великом диктаторе" и движение руки Хинкеля, его двойника, дирижирующей аплодисментами тех, кто слушает "фюрера". Возможно, это утверждение Цивьяна подходит к жестовой палитре в фильме "Новые времена" [39]. Но в видении Маяковского предстает иная палитра движений Чарли:

⟨⟩Спадают
штаны-гармошки.

Кок.

Котелочкоколо

кλόка.

В издевке

твои

комарьиножки⟨⟩.

⟨⟩Чарли

заехал

какой-томисс⟨⟩

⟨⟩Чаплин —

валяй,

марай соусами⟨⟩. ("Киноповетрие").

Анализируя это стихотворение, Ю. Цивьян пишет о том, что у Чарли Чаплина было две славы – зрительская слава – в Америке и интеллектуальная слава – в Европе. Чарли Чаплин – главный герой стихотворения Маяковского. Цивьян полагает, что агитзадание стихотворения – Чаплин как буреветник мировой революции.

Используя монтажный прием, Маяковский крупным планом дает два портрета – толпы и главного трагикомического актера немого кино Чарли Чаплина. Предмет издевки Чарли Чаплина – современная ему Европа. "Европа фраков и фэйфоклоков". Как и Шарло, Европа тоже представлена в жестовой палитре: "ржет до изнеможения, / ржет до колик"; " Желе -подбородки трясутся игриво"; "Кино / заливаается щиплемой девкой"; "Европа /оплюйся, /сядь, уймись".

Финал стихотворения аккумулирует "агитационное задание" стихотворения – призывк революции – тоже в жестовом видении:

<>Забитые встанут,
забитые сами
метлою
пройдут
мировыми милями<>.

Уже в первом своем крупном произведении – трагедии "Владимир Маяковский" (1913) представлена широкая палитра жестов – "истолкователей движений души" (Ж.Ж. Новерр- хореограф, танцор). Общая композиция поэмы отражает эти движения души: демарш "Я - ВЫ"; выход героя к людям движение "к себе".

Трагедия открывается классическим Прологом. Впрочем, на этом классика и заканчивается. В Словаре литературоведческих терминов задача Пролога объясняется так: " (греч. *prologos* - предисловие, от *pro* - пред и *logos* - слово, речь) – часть текста художественного произведения,

выходящая за границы сюжета и предваряющая начало действия. Как правило, содержит краткий рассказ о предшествующих событиях или поясняет смысл дальнейшего действия в произведении (например, "Пролог на небесах " и "Пролог в театре " в трагедии И.-В. Гете "Фауст")[46]. В трагедии "Владимир Маяковский" Пролог представлен как монолог главного героя, его самораскрытие:

Вам		ли		понять,
почему				я,
спокойный,				
насмешек				грозою
душу	на	блюде		несу
к	обеду	идущих		лет.
С	небритой	щеки		площадей
стекая		ненужной		слезою,
я,				
быть				может,
последний поэт.				

Уже в Прологе начинает звучать тема ненужности, инаковости Поэта, знакомая нам и по другим ранним произведениям поэта (ст. "Нате!"). В этом контексте "спокойствие" героя – всего лишь защитная маска, бросающего вызов толпе поэта. В Прологе состояние души героя характеризуют жесты: "душу на блюде несу", "стекая ненужной слезой". Обратим внимание: жестовая характеристика, передающая отчаяние героя, часто "вручается" окружающему миру:

...у			мчащихся рек
на	взмывших		шеях
мосты	заломили	железные	руки.
Небо			плачет
безудержно,			

звонко;

а у облачка
гримаскана морщинке ротика...

М.Цветаеваписала о Маяковском: "Маяковский – претворение себя в предмете, растворение себя в предмете [4].

Движение герояк миру сопровождаетсяжестами,
жаждущимиответной любви:

Я вам только головы пальцами трону,
и у вас
вырастут губы
для огромных поцелуев
и язык,
родной всем народам.

И мир отвечаетлюбовными жестами:

...и тихим,
целующим шпалколени,
обниметмне шею колесопаровоза.

Предметный мир обретает жесты, поскольку в нем есть руки, шея, глаза, рот ...

Строки тоже становятся жестами. В первом действии строки-жесты, обращенные к людям и часто наполненные семантикой бунта, становятся условием гармонизации мира: "заштопайте мне душу"; " Ищите жирных в домах-скорлупах"; "в бубен брюха веселье бейте"; " Схватите за ноги глухих и глупых"; " дуйте в уши им, как в ноздри флейте"; " Разбейте днища у бочек злости".

Но гармония невозможна, поскольку любви – нет, есть её гротескное подобие, подчеркнутое механистичностью, конвейерностью-фабричностью главного жеста любви – поцелуя:

...В будуарах женщины
— фабрики без дыма и труб —
миллионами выделявали поцелуи,
всякие,
большие,
маленькие, —
мясистыми рычагами шлепающих губ...

В.Альфонсовидел в трагедии особый характер восприятия мира Маяковским: "Мир открылся ему в зримых, пластичных образах " [4].

Возвращения героя "к себе" сопровождается жестовой ремаркой: "В. Маяковский неуклюже топчется, собирает слезы в чемодан. Стал с чемоданом. "

Трагизм возвращения "к себе " также подчеркивается жестовыми метафорами:

<>Вот и сегодня—
 выйду сквозьгород,
 душу
 на копьяхдомов
 оставляяза клоком клок.

Рядом лунапойдет —
 туда,
 где небосводраспорот.
 Поравняется,
 на секунду примеритмой котелок.

<>Я
 с ношей моей
 иду,
 спотыкаюсь,
 ползу
 дальше
 на север

В. Альфонсов отмечал особую зрелищность поэзии Маяковского, резюмируя: "без этой зрелищности – нет Маяковского; она и возмещает то, что называют психологизмом" [1:57]. Полагаем, что зрелищность поэзии Маяковского создается благодаря средствам кинесики – языка жестов, мимики, поз. Жестовой характеристикой наделяется все в мире поэзии Маяковского - люди, предметы, слова. ..

В поэме "Про это" любовь – "эта тема" – "калекуза локти подтолкнетк бумаге"; "позвонитяс кухни,/повернется,/ сгинетшапчонкой гриба"; "азбуку тронетразбегом"; "Нырнетпод события, в тайникахинстинктов готовяськ прыжку,/ и как будто ярясь

— посмели

забыть ее!

—

затрясет..."; "Посмотрела, скривясь, в мое ежедневное".

Очевидно, что язык немого кино – язык жестов – в приведенных примерах доказывает особый – кинематографический характер зрелищности поэзии Маяковского. Наделяя окружающий мир жестовым поведением, Маяковский не только "возмещает психологизм", как пишет Альфонсов, но и создает особую форму психологизма, родственную форме психологизма в киноискусстве. Одиночество, отчаянием, безответность людей и мира – так ощущает себя герой Маяковского, что дало основание Марии Бузаш назвать трагедию "Владимир Маяковский" экспрессионистской драмой. Вслед за ней можно назвать "Про это" экспрессионистской поэмой. Разумеется, жестовая палитра позволяет Маяковскому добиваться более глубокого эмоционального воздействия на читателей: язык жестов понятен всем – и интеллектуалам, и тем, для кого "выражение рук и ног" (Ч. Чаплин) более понятно, чем словесное послание. Есть еще один смысл в языке телесных движений, богато представленных в творчестве Маяковского: вербальное описание движений, жестов, пластики тела – мира и человека – эквивалентно движению новой эпохи, постоянной изменчивости действительности.

2. 2. Монтажные приемы в творчестве Маяковского

Творчество Владимира Владимировича Маяковского отличается использованием монтажных приемов, которые придают его работам уникальную эстетику и глубину. Монтаж, как художественная техника, позволяет Маяковскому создавать необычные смысловые сочетания, передавать эмоции и вызывать сильные впечатления читателей.

Одним из ярких примеров монтажа в творчестве Маяковского является использование фрагментов текстов разного происхождения. Он цитирует газетные заголовки, рекламные слоганы, фразы из повседневной речи,

чтобы создать остроумные иронические картинки современного общества. Этот прием позволяет Маяковскому выразить свою критику массовой культуры и рекламной индустрии, а также передать атмосферу суеты и хаоса современного города.

Монтажные приемы также используются Маяковским для передачи эмоциональной напряженности и драматичности. Он сочетает различные образы, эпизоды и цитаты, создавая мощные сцены и переходы в своих стихотворениях. Этот подход позволяет ему передать свои мысли, эмоции и политические взгляды с большей интенсивностью и убедительностью.

Монтажные приемы в творчестве Маяковского помогают ему создавать динамичные и оригинальные произведения, которые остаются актуальными и привлекательными для читателей на протяжении десятилетий. Они отражают его уникальный творческий подход и вклад в развитие литературного искусства.

Таким образом, монтажные приемы являются важной характеристикой творчества Владимира Владимировича Маяковского, обогащая его работы и делая их уникальными и запоминающимися для поколений читателей.

2.2.1. Аналогии киномонтажных приемов в поэзии В. Маяковского (по действию, последовательный, крупный и детальный план, параллельный-перекрестный, тематический, ассоциативный, звукозрительный)

Маяковский-поэт принадлежал к плеяде творцов, для которых связь с традицией должна была оборваться с приходом новой эпохи, эпохи "улицы", площадного "массового" искусства. "Улица корчится, безъязыкая", и для неё нужен новый язык. Сформулированные им принципы нового искусства разбросаны в его статьях ("Как делать стихи" – самая известная из них); в поэтическом творчестве: "Бросьте! Забудьте,

плюньте // и на рифмы, и на арии, и на розовый куст, // и на прочие мелехлюндии // из арсеналов искусств"; поэтическое слово должно быть "весомо, грубо, зримо "; искусство должно быть "оружием " (не стоит забывать: он жил в эпоху "револьверного лая"). Один из важнейших принципов поэтики своего творчества Маяковский сформулировал так: "изображение не предметов, а элементов, из которых они состоят ". Естественным следствием такого принципа является монтаж: "Для тех, кто умеет, монтаж — это сильнейшее композиционное средство для воплощения сюжета". Опору в поисках нового языка поэзии он находит в новом искусстве - кинематографе. Именно в нем монтаж - важнейший элемент киноязыка.

А. Г. Соколов выделяет несколько монтажных приемов:

- по действию;
- последовательный;
- ассоциативный;
- тематический;
- перекрестный;
- параллельный;
- звукозрительный [45].

Но в любом случае монтажная композиция предполагает столкновение или взаимодействие с одного кадра с другим.

Об этом пишет С. Эйзенштейн:

Композиция строится: 1) на пластическом взаимодействии обоих планов (внутри кадра), 2) на смене линий и форм по каждому плану от кадра к кадру (монтажно). Во втором случае композиционная игра образуется из взаимодействия пластического впечатления предыдущего кадра в столкновении или взаимодействии с последующим ".- Эти цитаты из ст. "Сергей Эйзенштейн: «Э!»" помогают представить, по каким законам монтажа строится, напр. . ст. "Стихи о советском паспорте". Этот

вид монтажа можно назвать "монтаж по действию ": объект движется, осуществляется "склейка " одного момента с другим, обеспечивая при этом " взаимодействия пластического впечатления предыдущего кадра в столкновении или взаимодействии с последующим":

1 кадр:

С почтеньем
берут, например,
паспорта
с двухспальным
английскимлевою.

2 кадр

Глазами
доброгодядю выев,
не переставая
кланяться,
берут,
как будто берутчаевые,
паспорт
американца.

3 кадр

На польский —
глядят,
как в афишу коза.
На польский—
выпяливают глаза
в тугой
полицейскойслоновости —
откуда, мол,
и что это за

географически е новости?

4 кадр

И не повернув

головы кочан

и чувств

никаких

не изведав,

берут,

не моргнув,

паспорта датчан

и разных

прочих

шведов.

5 кадр

И вдруг,

как будто

ожогом,

рот

скривило

господину.

Это

господин чиновник

берет

мою

краснокожую паспортину.

Берет—

как бомбу,

берет—

как ежа,

как бритву
обоюдоострую,
берет,
как гремучую
в 20 жал
змею
двухметроворостую.

6 кадр

Моргнул
многозначаще
глаз носильщика,
хоть вещи
снесет задаромвам.

7 кадр

Жандарм
вопросительно
смотритна сыщика,
сыщик
на жандарма.

Неоднократно Маяковский подчеркивал: "лесенка ", "ступени" нужны для четкого ритма. Осмелимся предположить: не только "лесенка" расчленяет строку, "ломает " её, но и монтаж – "искусство расчленения, слом непрерывного действия, поиск нового драматургического принципа прерванного, рожденного монтажной структурой действия" [50]. В "Стихах.." "слом" непрерывного действия - проверка паспортов-превращается в своего рода "театр масок": проверяющие снимают одну и надевают другую в зависимости от статуса страны.

"Лесенка" определяет доминанты, что совершенно очевидно, когда стихотворения "лесенкой" читаются вслух. Доминанты, в свою очередь,

важны для каждого кадра монтажной композиции. Вспомним знаменитую "потемкинскую лестницу" С.Эйзенштейна: кадры радостно машущим красному флагу "гражданами одесситами" сменяются кадрами их хаотичного бегства, "склеиваются" с кадрами четкого маршевого шага военных в штыковом строю, затем выстрелами, убитыми и ранеными, среди которых ребенок. Крупные планы сменяются общими: расстрел женщины с ребенком в коляске - её лицо крупным планом, затем её руки сквозь которые сочится кровь, снова лицо - её, умирающей, коляска катастрофически катится вниз, маршируют офицеры, крупный план - казак, занесший шашку. Всего 7 минут длится эпизод, но кажется - бесконечность. Монтажное построение позволяет вычленить каждый эпизод как важный факт мига бытия, важный не только для построения фильма, но и для каждого, кто в его кадре.

Предположим, что и "лесенка" слов тоже как неповторимый факт бытия, "чувствования" в этом бытии, зафиксированное таким способом. И в этом смысле важно всё, поскольку "было":

Это было
с бойцами,
или страной.
или в сердце
было
в моём

Такой монтаж - время одной то же, места - разные называются **параллельным**.

А.Г. Соколов в упомянутой выше книге пишет, что принцип сопоставления - главный ключ к пониманию монтажа. Монтаж - один из способов сочетания разных точек зрения [45]. Он действует и в литературе, и в кино.

Последовательный монтаж – это техника представления материала, которая обеспечивает непрерывный ход событий без заметных для зрителя перерывов во времени. Этот вид монтажа – самый распространенный и простой, он применяется в создании игровых фильмов, документальных передач, учебных программ и литературных произведений. Не избегают его и Маяковский:

Царям
дворец построил Растрелли.
Цари рождались,
жили,
старели.
Дворец
не думал
о вертлявом постреле,
не гадал,
что в кровати,
царицам вверенной,
раскинется
какой-то присяжный поверенный.
("Хорошо")

При **ассоциативном монтаже** чередующиеся сцены должны вызывать у зрителя мысль подобия, взаимосвязи, аналогии показанных образов или событий. Например, это могут быть метафоры: человек-монумент, человек-птица, человек-чайник. Такой монтаж подходит для навязывания зрителю мнения о взаимообусловленности событий и явлений, символичности происходящего на экране. Здесь можно отступить от многих правил построения эпизода. Вполне допустимо начинать сцену с детального плана для вызова ассоциаций с предыдущим кадром, заканчивающуюся показом объекта подобной деталью.

От орлов,
от власти,
одеял
и кру́жевца
голова
присяжного поверенного
кружится.

Забывши
и классы
и партии,
идет
на дежурную речь.

Глаза
у него бонапартьи
и цвета
защитного
френч.

Словаи слова.

Огнесловая лава.

Болтает
сорокой радостной.

Он сам
опьянен
своеюславой
пьяней,
чем сорокаградусной.

Но в поэтике поэмы "орлы", "бонапартьи" глаза, защитный цвет френча не только не вызывают ассоциации с державностью, величием Бонапарта, военным призванием - иронично снижает образ

Керенского "Одела и кружевца ", "дежурная речь ", сравнение "болтает // сорокой радостной " - и вот уже перед нами не всесильный диктатор, а "присяжный поверенный ". Стилистически мотивирован и выбор эпитета - "бонапартьглаза " - очевидно снижение образа формой притяжательного прилагательного. О притяжательных прилагательных и их функции в творчестве Маяковского Г. Винокур рассуждал так: "Давно уже обращено внимание на особое положение притяжательных прилагательных в системе языковых средств Маяковского. Яркая особенность состоит в том, что они представляют собой у Маяковского результат образной персонификации вещей, например: недослушал скрипкиной речи (I, 67), губы вещицы (I, 196), бумажкин вид (V II, 14), чахоткины плевки (X, 205), благодушью миноносью (I, 80), от налогов наркомфинских (IX, 143) небъелицо (I, 196), радость личью (I, 264), иголье ухо (III, 161), вопли автомобильи (I, 282), язычки кончики (II, 229), шаги саженьи (V I, 329), слёзовой течи (I, 193), стеганье одеялово (I, 211), стропила соборовы (II, 29), ребровы дуги (II, 137), шитье эполетово (V I, 33), в ущелья кремлёвы (V I, 120) и мн. др. В указанных случаях Маяковский употребляет притяжательные прилагательные от слов, которые или вовсе не имеют при себе прилагательных в общем языке, или производят только прилагательные относительные (ср., например, рядом с приведенным примером: в ущелья кремлёвы, на той же странице: вышки кремлёвские). Поэтическая цель подобного словоупотребления совершенно прозрачна и продиктована Маяковскому общим стремлением к уничтожению «разницы между лицом и вещью »...» [10].

В данном случае притяжательное прилагательное "бонапарть" означает присвоение некоего признака, в сочетании с защитного цвета френчем ассоциативный ряд выстраивается следующим образом: узурпировавший, честолюбивый, самопровозглашенный. Ассоциации гугаются. если мы вспомним, что такое френч: в

Первую мировую войну подражание форме кителя английских французских моделей (по имени Главнокомандующего Британскими экспедиционными силами во Франции, фельдмаршала Джона Френча). - Нечто подражательное, враждебное русскому, не свое.

Тут же различим детальный план и образное движение камеры. Автор использует **крупный и детальный план** (Глаза у него бонапартьи и цвета защитного френч).

Тематический монтаж — это прием, при котором смонтированные рядом кадры, объединены одной темой.

«А в Смольном,
в думах
о битве и войске,
Ильич гримированный
мечет шажки,
да перед картой
Антоновс Подвойским
втыкают
в места атак
флажки.
Лучше
власть
добром оставь,
никуда
тебе
не деться!
Ото всех
идут
застав
к Зимнему

красногвардейцы.»

Если бы мы решились снять фильм по этому сценарию, то он имел бы тематическую монтажную структуру. Мы должны были бы снять количество кадров, соответствующее числу персонажей, причем по этим кадрам зритель должен был бы догадаться, что Ильичи Антонов и Подвойский находятся в одном помещении, расхаживая и проводя определенные манипуляции с картой. Тут бы мы, пожалуй, использовали динамическое панорамирование по горизонтали и также вращение камеры.

Перекрестный монтаж - это давняя техника монтажа в кино, которая подразумевает показ одновременно развивающихся действий в разных местах. Она может быть использована не только для этой цели, например, при вспоминании прошлых событий, но и необходима при монтаже сцен погони, чтобы создать более динамичную картину. Показывая зрителю два события, развивающихся параллельно друг другу, можно делать выводы о взаимоотношениях между ними. Это одна из наиболее распространенных техник монтажа в кино.

«Качались
две
огромные тени
от ветра
и пуль скоростей, —
да пулеметы,
будто
хрустенье
ломаемых костей.»

Звукозрительный монтаж подразумевает связь зрительных и слуховых образов. С. Эйзенштейн присвоил звукозрительному монтажу термин «вертикальный монтаж». Суть его состоит в том, что кадры

изображения соединяются последовательно в одну плёнку, а все звуки объединяются в другую последовательность на другой плёнке. Каждая из этих плёнок монтируется путём соединения однородных образов, звуковых или зрительных, друг за другом, т.е. горизонтально. А эффект сопоставления пластических образов со звуковыми достигается за счёт не последовательного, а одномоментного соединения на экране тех и других.

«То громом,
то шепотом
этотропот
сползал
из Керенской
тюрьмы-решета.

В деревни
шел
по травами тропам,
в заводах
сталью зубов скрежетал.»

В данном случае мы получаем особую звуковую выразительность за счёт повторения однородных согласных звуков. Маяковский часто использует этот прием для усиления важности мысли, вносимой в произведение.

Монтажная композиция раскрывает перед художником слова широкие перспективы. Она позволяет образно запечатлеть непосредственно не наблюдаемые, сущностные взаимосвязи явлений, углубленно постигать мир в его разнокачественности и богатстве, противоречивости и единстве. Монтажному построению, говоря иначе, соответствует видение мира, отличающееся многоплановостью и эпической широтой.

Поэтическое наследие Маяковского свидетельствует о его влиянии на развитие монтажа в поэзии. Его инновационные приемы и эксперименты оказали значительное влияние на многих поэтов-футуристов и поэтов-конструктивистов, которые впоследствии разработали и усовершенствовали монтажную поэтику. Использование монтажа стало одной из ключевых характеристик русской поэтической авангардной традиции.

В целом, монтажная композиция в поэзии Владимира Маяковского была инновационной и смелой, она позволяла ему создавать динамичные, визуальные и звуковые эффектные произведения. Монтажные приемы Маяковского подчеркивали его стремление к эксперименту и новаторству в поэзии, а также устанавливали связь между его творчеством и развитием кинематографии и других современных искусств.

2.2.2. Кинематографические приемы монтажа - совмещение, "нарезка", рапид и их функции в творчестве Маяковского ("Хорошее отношение к лошадям", "Мама и убитый немцами вечер", "Про это")

Увидеть кинематографичность в творчестве Маяковского не сложно. Для наглядности можно привести раскадровку одного из произведений. Пусть это будет «Хорошее отношение к лошадям».

номер кадра	Видение	Описание кадра Движение камеры	Звук
		<p>«Били копыта. Пели будто...» Детальный план. Камера: динамическое панорамирование по горизонтали</p>	<p>Топот лошадиных копыт</p>

		<p>«Ветром опита, льдом обута, улица скользила.» Общий вид улицы. Камера статична.</p>	<p>Звуки ветра</p>
		<p>«Лошадь на круп грохнулась ...» Общий план. Камера статична.</p>	<p>Звуки грома В центре внимания упавшая лошадь. Никто не собирается помочь бедному животному.</p>
		<p>«смех зазвенел и зазвякал...» Крупный план. Камера статична.</p>	<p>Заглушенны й смех Люди проявляют свою животную натуру, насмехаясь над ее страданиями.</p>
		<p>«Улица опрокинулась, Течет по- своему...» Общий вид. Камера: вращение</p>	<p>Тишина Улица кажется перекошенной. Из всей огромной толпы сочувствие и сострадание испытывает один поэт.</p>
		<p>«Подшел и вижу – за каплищейкаплища ...» Детальный план. Камера статична.</p>	<p>Звучат слова поддержки поэта. Человеческо е участие придает лошади силы, она самостоятельно встает и продолжает свой путь.</p>

		<p>«Пришла веселая, стала в стойло. И все ей казалось – она жеребенок, и стоило жить, и работать стойло.»</p> <p>Средний план. Камера статична.</p>	<p>Автор считает, что только взаимная поддержка и помощь помогут его согражданам преодолеть все трудности и не утратить человеческий облик.</p>
--	---	---	---

Маяковский был заинтересован в экспериментальных формах и передовых технологиях своего времени, и кинематограф в том числе представлял для него возможности для творчества. Он использовал кинематографические приемы, чтобы оживить свои стихи и придать им динамичность и силу.

Как видим, действительно, увидеть кинематографичность не так уж и сложно, сложнее - за авангардистскими приемами увидеть их "спецэффект". Рассмотрим с позиций "спецэффекта" некоторые кинематографические приемы в ст. "Мама и убитый немцами вечер" и одну из глав поэмы Маяковского "Про это".

Выше мы писали, что монтаж, первоначально связанный с кинематографом, в русле авангардистской эстетики, перекочевал в литературоведение и стал характеристикой текстов, которые обладают фрагментарностью, дискретностью - прерывистостью изображения. Монтаж помогает представить мир в художественном тексте, лишенным связности, мир, в котором разрыв коммуникаций приводит к отчуждению всех и вся.

Рассмотрим с этих позиций особенности монтажной композиции в стихотворении "Мама и убитый немцами вечер". Написанное в 1914 году - в самом начале Первой мировой войны, он становится самым ярким пацифистским текстом этого времени. В стихотворении нет проповеди, нет сцен сражения, есть отдельные фрагменты разорванного войной мира, мира, в котором никто никого не слышит: орущие о побитом неприятеле не слышат плач матерей, не слышат слов письма сына (замечательная метафора: "воздух вымощен громыхающим под ядрами камнем"), не видят "мертвый кулак с зажатой обоймой", не слышат звонок - "о нем это, об убитом телеграмма". Лишь "израненный вечер", "звезды в платочках из синего ситца", "глаз новолуния", "золотые глаза костелов" слышат последний крик убитого "Ма - а - а - ма!".

В этом стихотворении можно увидеть два кинематографических приема монтажа - совмещение (матери "вплакались" в "орущих о побитом неприятеле") и "нарезку" - быструю смену кадров ("письмо", "сражение", крик убитого сына). Эти два приема важны для передачи динамики действия. Его используют, чтобы представить "быстротекучесть" времени [7].

Этот динамизм блестяще представлен в "Космической одиссее" Стенли Кубрика: в самом начале фильма наш косматый пращур подбрасывает в небо обглоданную кость, а следующий кадр - космический корабль, напоминающий её, летит в космическом пространстве. Этот монтажный переход называется "**совмещением**". Его цель - соединить противоположности, тем самым ускорив или устранив временной разрыв, разрыв между предметами. Таким же эффектом обладает прием "нарезки" - быстрой смены кадров.

Обратим внимание, что динамизм был важным элементом и в теории футуризма. Анализируя историю своего становления, лефы указывали: «...футуризм поставил во главу угла динамику» [35]. Например, в поэме

"Человек" (1917-1918) Маяковский использует быстрый ритм и динамичные смены образов, которые напоминают кино. Это особенно заметно в стихах:

В ковчеге ночи,
новый Ной,
я жду -
в разливе риз
сейчас придут,
придут за мной
и узел рассекут земной
секирами зари.
Идет!
Пришла.
Раскуталась.
Лучи везде!
Скребут они.
Запели петли утло,
и тихо входят будни
с их шелухою сутолок.
Солнце снова.

В этом отрывке Маяковский быстро переключается с одного образа на другой, как в кино, когда кадры быстро сменяют друг друга. Он показывает движение, используя яркие образы и резкие фразы.

Но нас интересует не только движение само по себе, а "спецэффект", который при этом достигается. Так, динамика в стихотворении "Мама и убитый немцами вечер" нужна для того, чтобы показать ужас случившегося, разорванность и неестественность этой разорванной линейной "текучести" жизни и необратимость смерти:

дорогой,
дорогой мой!"
И глаз новолуния страшно косится
на мертвый кулак с зажатой обоймой.
Сбежались посмотреть литовские села,
как, поцелуем в обрубок вкована,
слезя золотые глаза костелов,
пальцы улиц ломала Ковна.
А вечер кричит,
безногий,
безрукий:
"Неправда,
я еще могу-с -і
хе! -
выбрыцав шпоры в горячей мазурке,
выкрутить русский ус!"

Звонок.

Что вы,
мама?
Белая, белая, как на гробе глазет.
"Оставьте!
О нем это,
об убитом, телеграмма.
Ах, закройте, закройте глаза газет!"

Так стихотворение "На злобу дня" - начало Первой мировой войны - превращается в текст громадной пацифистской силы.

В одном из самых лиричных своих произведений - поэме "Про это" Маяковский тоже использует авангардистские приемы, среди которых можно найти и те, к которым мы обратились выше. Заметим, поэма "Про это" привлекала многих исследователей. не только потому, что - самая "личная", но и своей "литературностью": "...в ней нашли место «параллели из биографий Пушкина и Лермонтова, пародийная ссылка на Нечаянную радость Блока, подражание цыганскому романсу, отголоски евангельских мотивов, образы Острова мертвых Бёклина, и даже заглавия частей поэмы вторят – первое Балладе Редингской тюрьмы Уайльда, а второе гоголевской Ночи перед Рождеством" [15]. "Личный", биографический сюжет в основе поэмы: двухмесячная - по договоренности - разлука с Лилией Брик.

Уже в первой главе поэмы - "Баллада Редингской тюрьмы" мир предстает как нечто разорванное на куски и кусочки: топографический "вид", "он", "она", "телефон", "стол", "соломинка", "домик", "тюрьма":

I. Баллада Редингской тюрьмы

О балладе и о балладах

Не	молод	очень	лад	баллад,	-
но	если		слова		болят
	и слова	говорят	про то	что	болят
	молодеет	и	лад		баллад.
	Лубянский				проезд.
Водопьяный.					
	Вид				
	вот.				
	Вот				
	фон.				
В		постели			она.
Она					лежит.
Он.					

На		столе		телефон.
"Он"	и	"она"	баллада	моя.
Не		страшно		новая.
Страшно				то
что		"он"	это	я
и	то	что	"она"	-
	моя.			
При		чем		тюрьма?
Рожество.				
Кутерьма.				
Без	решеток		окошки	домика!
Это	вас		не	касается.
Говорю		-		тюрьма.
Стол.				
На столе	соломинка.			

По поводу "соломинки" Анна Хан пишет: "Таким образом реализация метафорического образа телефонный шнурок - соломинка-нитка определяет смысловое направление развертывания сюжета, где телефонный контакт переживается лирическим героем как последнее спасение, как соломинка, от которой зависит: жизнь или смерть". "Спецэффект" прочтения создается благодаря **совмещению**: "тюрьма", хотя - "без решеток окошки домика": "Говорю - тюрьма"! [54].

Прием параллельного повествования позволяет передать трагизм состояния "его" и "её": "заклученный" - лирический герой поэмы не имеет права встречаться и видеть любимую:

Приведем интереснейшее размышление Г. Винокура по поводу этого фрагмента из цитированной ранее его книги: "Наиболее простой, и притом очень распространенный у Маяковского, тип дробного построения речи из разобщенных слов или словосочетаний состоит из употребления изолированных именительных падежей, обычно нескольких подряд, но в иных случаях и одиночных, с определениями и дополнениями или без них, но во всяком случае без глаголов. Функции таких именительных падежей

различны. Так, часто такие изолированные именные падежи служат для картинного обозначения места и обстановки действия или обрисовки отдельных аксессуаров сюжета, отчасти напоминая те литературные экспозиции, которые заключаются в драматических произведениях в авторских ремарках". Обратим внимание на отмеченные исследователем "дробность", "разобщенность слов", схожесть с авторскими ремарками в драме. Заметим, что эти характеристики связаны также с интермедийностью - внутривидовой синтезе, заимствовании из текстов другого рода - приведенного текстового фрагмента. "Дробность", "разобщенность" - одно из условий монтажной композиции.

Маяковский использовал кинематографичность в своем творчестве, чтобы создать новые, динамичные и впечатляющие образы. Это помогло ему передать свои идеи и взгляды на общество, а также создать новую форму искусства, которая была бы вовлечена в общественную жизнь.

2.3. Словесно-зрелищный характер творчества В.Маяковского: «зримое слово» ("Ночь", "Из улицы в улицу", "А вы могли бы?", "О дряни")

Обратимся к исследованию этой темы в литературоведении. Вот что пишет по этой научной проблематике С.Н.Колосова в своей докторской диссертации: "Тема «В.В.Маяковский - живописец» не нова для истории литературы. Связь живописи и поэтического творчества знаменитого футуриста Серебряного века очевидна и определяется и биографией В.В.Маяковского, и своеобразием культурной эпохи, одной из основных черт которой стал художественный синтез, предполагающий, что художественное пространство текста рождается в результате взаимодействия с другими видами искусства". И далее: "Ведь именно живопись помогла В.В.Маяковскому сделать открытия в поэзии. «Живопись вошла в плоть стиха Маяковского, стала элементом его стиля,

то есть органически срослась с другими особенностями его поэтического мировосприятия». И живописный сюжет, и цветовую доминанту, и пространственное соотношение объектов, и принципы визуального восприятия - все это поэт перенес в свои стихотворные произведения" [18].

"Зрительное" видение - одна из особенностей Маяковского. Уже внешний вид поэта говорит об этом: популярная черно-желтая кофта поэта-футуриста, гороховое в искру пальто в сочетании со светло-оранжевой блузой и сверкающим цилиндром. В сценарии "Не для денег родившийся" (Маяковский - соавтор сценария и исполнитель главной роли) Маяковский отождествляет себя с русским Мартином Иденом - Иваном Новом. Он даже свою трость - деталь облика денди начала века - использует в этом фильме.

В. В. Маяковский был не только гениальным поэтом, но и выдающимся художником. "Объявив диктатуру глаза, мы уже знаем, какое отражение зрительной жизни нужно ему. Дублирование жизни?

Зачем? Каждый день, надрывая зрачки на кричащих красках жизни, гоняясь глазами за змеиными линиями движения, уставая над формами цифр и букв, вы хотите не новой усталости от второй такой же жизни, а отдыха, игры для глаза.

Свободная игра познавательных способностей — вот единственная вечная задача искусства.

Чтоб возместить силы, которые гигантски тратите на науку, на еду, на женщин, вы от искусства потребуйте и логичную арифметику. Нет! Возьмите от жизни элементы всякого зрительного восприятия, линию, цвет, форму и, закружив их танцем под музыку сегодняшнего дня, — дайте картину.

Это требование жизни, и вот только в несоответствии с ним предложения наших художников — "трагедия живописного безвременья" - так видел Маяковский задачу искусства. "Игра для глаз" - не только в его живописи, но и в его поэзии. Кажется, так он пытался изжить "живописное безвременье".



В. В. Маяковский «РУЛЕТКА»
1915 год, музей В. В. Маяковского

Его иллюстрации к собственным стихам остаются непревзойденными. А его ранние стихи настолько живописны, что, кажется, теряется грань между поэзией и живописью, как будто Маяковский "видит" стихами:

Багровый и белый отброшен и скомкан,
в зелёный бросали горстями дукаты,
а чёрным ладоням сбежавшихся окон
раздали горящие жёлтые карты.

Бульварам и площади было не странно
увидеть на зданиях синие тоги.
И раньше бегущим, как жёлтые раны,
огни обручали браслетами ноги.

("Ночь")

(Подробный анализ цветовой палитры этого стихотворения дан Колосовой С. Н.: "Поэт развенчивает представление о наступлении ночи как о погружении в темноту. Каждое цветообозначающий эпитет в стихотворении символичен и является отражением соответствующего микросюжета. Так рождается цветовой семантический калейдоскоп. Возникает сюрреалистический визуальный эффект (« ... бросается в глаза, что поэту не чужды «сюрреалистические» сюжеты и сюжетные повороты»), когда изображение на картине может измениться в зависимости от угла зрения (как, например, на картине С. Дали «Испания», меняя фокус, можно видеть и женский портрет и батальную сцену одновременно): в стихотворении цветковые эпитеты формируют образы цветковых пятен, ассоциируются с конкретными человеческими пороками и в то же время сливаются в единую картину ночного города. Лирический герой словно попадает на яркий карнавал звуков, масок, цвета и стремится найти собственное лицо.

В третьей строфе стихотворения образ толпы как неотъемлемой части ночного города сопоставляется с «пестрошерстой быстрой кошкой» — ночного существа, хищного и своенравного. «Активность подобных зрительных образов в стихах Маяковского исключительно велика». Эпитет «пестрошерстая» в контексте стихотворения становится доминантным в понимании основного образа ночи. Во-первых, корень «пестр» указывает на цветовой стяжение, а корень «шерст» (исходя из контекста стихотворения) оказывается связанным с идиомой «шерсть дыбом». Тем самым прилагательное «пестрошерстый» является не только цветовым определением образа, но и эмоционально оценочным. Во-вторых, значимым оказывается и звукописный ряд ([ст], [ш], [ст]), создающий эффект кошачьего шипения. Таким образом, семантика слова «пестрошерстая» в контексте стихотворения оказывается близка

определению «темный»: внешняя яркость красок сливается и превращается в неопределенный цвет, в темноту ночи, в «отлитый ком», соединяющий хаос цвета, звука, движения" [18].

Или:

Ветер колючий

трубе

вырывает

дымчатой шерсти клок.

Лысый фонарь

сладострастно снимает

с улицы

черный чулок.

("Из улицы в улицу")

“Чувство и мысль поэта, нагнетаемые до предела, как бы стремятся реализовать себя -не в слове, не в прямом высказывании, а в зримом действии, в предмете, даже в постороннем человеческом образе» [18].

Одно из программных стихотворений Маяковского "А вы могли бы?", в сущности, живописная зарисовка:

Я сразу	смазал	карту	будня,
плеснувши	краску		из стакана;

я показал	на блюде	студня
косые	скулы	океана.
На чешуе	жестяной	рыбы
прочёл	я зовы	новых
А вы		губ.
ноктюрн		сыграть
могли		бы
на флейте водосточных труб?		

Рассматривая кино и литературы, современный исследователь Н.Хренов видит в кино соединение двух принципов - литературного (сюжетного, связанного с рассказом, какой-либо историей) и зрелищного, в основе которого - показ [55].

"Маяковский — киноглаз. Он видит то, чего не видит глаз", - так Дзига Вертов характеризовал Маяковского, признаваясь в любви к его творчеству [9].

«Для вас кино — зрелище.

Для меня — почти мирозерцание.

Кино — проводник движения.

Кино — новатор литератур.

Кино — разрушитель эстетики.

Кино — бесстрашность.

Кино — спортсмен.

Кино — рассеиватель идей.

Но — кино болен. Капитализм засыпал ему глаза золотом. Ловкие предприниматели водят его за ручку по улицам. Собирают деньги, шевеля сердце плаксивыми сюжетцами.

Этому должен быть конец.

Коммунизм должен отобрать кино у спекулятивных поводырей.

Футуризм должен выпарить мертвую водицу — медлительность и мораль.

Без этого мы будем иметь или привозную чечетку Америки, или сплошные «глаза со слезой» Мозжухиных.

Первое надоело.

Второе еще больше.»

Зрелище-миросозерцание в основе поэтики сатирического стихотворения "О дряни": чтобы "мурло мещанина" выглядело отвратительно, нужно было увидеть его кино-глазом. Маяковскому это блестяще удалось:

И вечером

та или иная мразь,

на жену,

за пианином обучающуюся, глядя,

говорит,

от самовара разморясь:

«Товарищ Надя!

К празднику прибавка —

24 тыщи.

Тариф.

Эх,

и заведу я себе

тихоокеанские галифища,

чтоб из штанов

Выглядывать

как коралловый риф!»

А Надя:

«И мне с эмблемами платья.

Без серпа и молота не покажешься в свете!

В чем

Сегодня

буду фигурировать я

на балу в Реввоенсовете?!»

На стенке Маркс.

Рамочка ала.

На «Известиях» лежа, котенок греется.

А из-под потолочка

Верещала

оголтелая канарейца.

Владимир Владимирович Маяковский, один из самых знаменитых русских поэтов и драматургов 20-го века, был ключевой фигурой в движении русского авангарда и в особенности в движении футуризма. В его творчестве можно увидеть яркое сочетание словесного и визуального искусства, что подчеркивает его установку на зрелищность и иллюзионизм.

Маяковский стремился к созданию нового, неординарного искусства, которое было бы вне рамок традиционной поэзии и драматургии. Он считал, что искусство должно быть не просто отражением реальности, но и ее переосмыслением и перестройкой. Это проявлялось в его подходе к поэзии, где он использовал необычные рифмы, метафоры и образы, чтобы создать новый, свежий взгляд на мир.

Пример этого можно увидеть в его стихотворении "Облако в штанах", где он смешивает различные жанры и стили, обращаясь к абсурду и сюрреализму. Стихотворение полно неожиданных оборотов и внезапных образов, создавая иллюзорную картину мира, которая одновременно зрелищна и вызывающа.

«Нежные!

Вы любовь на скрипки ложите.
Любовь на литавры ложит грубый.
А себя, как я, вывернуть не можете,
чтобы были одни сплошные губы!
Приходите учиться —
из гостиной батистовая,
чинная чиновница ангельской лиги.
И которая губы спокойно перелистывает,
как кухарка страницы поваренной книги.»

Владимир Маяковский также известен своими плакатами и агитационной графикой, которые он создавал во время и после Октябрьской революции. Эти работы, такие как "Рабочие и крестьяне", "Сталин и голод", "Все в борьбу за победу социализма!", показывают его мастерство в использовании визуальных образов для передачи своего послания. В этих работах он использовал яркие цвета, большие буквы и простые, но мощные изображения, чтобы привлечь внимание и воздействовать на зрителя.

Маяковский считал, что искусство должно быть активным и вовлеченным в общественную жизнь, и поэтому его работы часто содержат политические и социальные комментарии. Он видел в искусстве средство для изменения общества и для создания общества нового, более справедливого.

Таким образом, словесно-зрелищный характер творчества Маяковского выражается в его стремлении создать новое искусство, которое было бы вне рамок традиционной поэзии и драматургии, и которое было бы активным и вовлеченным в общественную жизнь.

Что же в кинематографе? Маяковский не был прямым создателем фильмов, но его творчество имело значительное влияние на развитие кинематографии, а его стихи использовались в многих фильмах.

Он работал над сценариями для нескольких фильмов. Необходимо отметить, что в своих сценариях Маяковский так же стремился к зрелищности и иллюзионизму. Он не просто рассказывал историю, но стремился показать зрителю новые образы и новые идеи. Маяковский также работал над стихами для титров к фильмам.

В целом, Маяковский видел в кинематографе новую форму искусства, которая могла бы выразить его идеи и взгляды на общество. Он стремился к созданию нового, зрелищного и иллюзорного кино, которое было бы вовлечено в общественную жизнь и которое было бы способно изменить общество.

Тем не менее, стоит отметить, что Маяковский не был режиссером или кинематографистом. Его вклад в кинематограф состоял в создании сценариев и стихов для титров, а также в формировании идеологии авангардного кино.

Выводы:

Творчество Владимира Владимировича Маяковского, выдающегося русского поэта и драматурга, оказало значительное влияние на развитие кинематографии и использование кинематографических приемов в литературе. Немое кино и поэтика Маяковского, монтажные приемы в его творчестве, аналоги киномонтажа в поэзии, кинематографические приемы монтажа и словесно-зрелищный характер его работ – все эти аспекты являются ключевыми в изучении кинематографических приемов в творчестве Маяковского.

Выделим основные моменты:

Маяковский был активным участником революционных изменений в России, что сказалось на его творчестве. Он попытался передать энергию и динамику немого кино в своей поэзии. Используя яркие образы, ритмические и звуковые эффекты, он создавал впечатление движения и кинематографической активности на страницах своих произведений.

1. Монтаж, важнейший элемент кинематографии, играл важную роль в творчестве Маяковского. Он использовал монтажные приемы, чтобы передать эмоциональное напряжение, ускорить событийный ход и создать эффекты переплетения и противопоставления. Фрагментарность и разрывы в сюжете, переключения между различными точками зрения и временными ракурсами стали характерными чертами его поэзии.
2. Аналоги киномонтажных приемов можно найти в поэзии Маяковского. Он использовал "вырезки" из реальных текстов, различные стилистические приемы, ассоциативные переходы и ритмические сдвиги для создания эффекта смены кадров. Это позволяло ему передавать динамику и напряжение, а также выразить сложность и противоречивость своих идей.
3. Кинематографические приемы монтажа в творчестве Маяковского помогали создать словесно-зрелищный характер его работ. Он стремился к визуальной яркости и эмоциональной интенсивности своих произведений, чтобы они были не только прочитаны, но и увидены. Многие из его стихотворений имеют ударные и ритмические особенности, которые позволяют читателю "видеть" происходящее.

В целом, использование кинематографических приемов в творчестве Маяковского позволяло ему передавать силу и динамику событий, создавать эффекты напряжения и интенсивности. Эти приемы делали его работы уникальными и актуальными для своего времени, а также оказали влияние на развитие кинематографии и литературы впоследствии.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В рамках исследования по теме “Кинематографичность в поэзии В. Маяковского” была поставлена цель, которая заключается в выявлении и описании кинематографических приемов и анализе их функций в поэзии В. Маяковского.

Такое понятие - кинематографичность - в контексте исследования было определено как способность поэзии Маяковского к визуальной репрезентации, представлению динамики, сценарного повествования и использованию кадровой структуры.

В ходе исследования были достигнуты следующие задачи:

- дать сравнительный анализ языка литературы и языка кино;
- выявить их взаимовлияние;
- рассмотреть понятия "литературная кинематографичность" и "кинематографические приемы в литературе";
- исследовать параллелизм некоторых приемов выразительности в немом кино и поэзии Маяковского;
- выявить аналоги киномонтажных приемов в творчестве Маяковского и объяснить их функции;
- рассмотреть словесно-зрелищный характер творчества В. Маяковского.

В процессе работы были выявлены необходимые для понимания текстов и полноценной коммуникации явления кинематографичности в поэзии Маяковского, особенности функционирования кинематографических приемов в исследуемых текстах. С позиции данной работы были исследованы такие произведения Маяковского, как “А вы могли бы?”, “Баллада Редингский тюрьмы”, “Беспризорщина”, “Владимир Маяковский”, “Киноповетрие”, “О дряни”, “Облако в штанах”, “Стихи о советском паспорте”, “Хорошо!”, “Человек” и т.д.

Одним из ключевых выводов исследования стало то, что творчество Маяковского, как правило, богато метафорами и образами, которые могут быть ассоциированы с визуальной сферой. Кроме того, поэт часто использует динамические конструкции, которые напоминают кинематографическую съемку, что делает его стихи и поэмы похожими на сценарии к фильмам.

Маяковский, с его уникальной способностью "рисовать" своими стихами и использовать различные визуальные образы, отлично передает динамику жизни, ее быстрое течение и многообразие. В своем творчестве он зачастую создавал своеобразные "кинокадры", запечатлевая отдельные моменты и вписывая их в общую структуру своего произведения, подобно тому, как это делают кинорежиссеры. Это позволило поэту освежить традиционные формы поэзии и привнести в них новые качества.

Стоит отметить, что кинематографичность в поэзии Маяковского не оторвана от контекста его времени. Маяковский был свидетелем зарождения и расцвета кинематографа, который, безусловно, мог оказывать на него влияние. И это влияние заметно не только в форме его стихов, но и в их содержании, когда он воспекает технику, скорость, движение - все то, что связано с новой эпохой кино.

В конечном итоге, мы пришли к следующим результатам:

- Поэзия В.В.Маяковского, формируясь в эпоху рождения и становления кино, не могла не испытывать влияния языка, на котором "говорило" новое искусство. - В первую очередь, это был язык "немого кино".

- Влияние "немого кино" на поэтический мир В.В.Маяковского обнаруживается в использовании им кинолексики, кинообразов, обращении к жестовой характеристике персонажей его лирики

- В художественной системе Маяковского присутствуют аналоги киномонтажных приемов: монтаж по действию, последовательный,

крупный и детальный план, параллельный-перекрестный, монтаж, а также тематический, ассоциативный.

- Кинематографичность поэтического творчества Маяковского обусловила также зрелищность созданных им поэтических образов, особая "зримость" его поэтического слова: форма слова, часто разорванного "лесенкой", абстрактность визуальных образов создавали спецэффекты, подобные эффектам визуальных образов кино.

Таким образом, поэзия Маяковского оказалась важным перекрестком между словесностью и визуальностью, между литературой и кинематографом. Это обстоятельство еще раз подчеркивает уникальность его творчества и дает новые возможности для его исследования.

Однако стоит отметить, что дипломная работа не претендует на окончательную оценку вопроса о кинематографичности в поэзии Маяковского. Представленное исследование является лишь началом в этом направлении, которое, безусловно, требует более глубокого и многоаспектного анализа.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Альфонсов, В. Н. Нам слово нужно для жизни. В поэтическом мире Маяковского / В. Альфонсов. - Ленинград : Сов. писатель : Ленингр. отд-ние, 1984. - 247 с. : 1 л. портр.; 17 см.

2. Асеева, О. А. Феномен литературной кинематографичности в современном литературном процессе. [Электрон. ресурс] // Вестник Ульяновского государственного технического университета: Электрон. научн. ж. – 2010. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-literaturnoy->
3. Большая советская энциклопедия : официальный сайт. – URL: <http://bse.uaio.ru/BSE/bse30.htm> (дата обращения 19.01.2023)
4. Бузаш, М. Явление экспрессионистской драмы: Трагедия "Владимир Маяковский" // Studiaslavica Acad. sci. hung. – Budapest, 2000. – Т. 45, fasc. 1/4. – С. 261-277.
5. В книге : Эйзенштейн С. М. Избранные произведения : в 6 томах. — Москва : Искусство, 1964—1971. — Т. 5. — 1968. — С. 129—180.
6. Вартанов, А. С. Образы литературы в графике и кино [Текст] / Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств. - Москва : Изд-во Акад. наук СССР, 1961. - 312 с.; 20 см.
7. Васярова, О. А. Монтажная техника как актуальный метод отражения действительности в современной литературе [Электронный ресурс] // <https://cyberleninka.ru/article/n/montazhnaya-tehnika-kak-aktualnyy-metod-otrazheniya-deystvitelnosti-v-sovremennoy-literature/viewer>
8. Введение в литературоведение: Учеб. пособие/Л. В. Чернец, Вдовина, Т. Визуальные исследования: основные методологические подходы // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Социология. 2012 №. 1 С. 24
9. Вертов, Дзига. Статьи, дневники, замыслы [Текст] / [Ред.-сост., авт. вступит. статьи, [с. 3-42], и примеч. С. Дробашенко]. - [Москва] : [Искусство], [1966]. - 320 с., 6 л. ил. : ил.; 22 см.
10. Винокур, Г. О. Маяковский новатор языка [Текст] / Г. Винокур. - Москва : Советский писатель, 1943. - 133 с.; 17 см

11. Волошина, Т. Г. Языковые средства реализации кинематографичности в художественных текстах – URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/151220771.pdf> (дата обращения 18.01.2023)
12. Гаспаров, Б.М. Язык, память, образ : Лингвистика яз. существования / Б. М. Гаспаров. - Москва : Новое лит. обозрение, 1996. - 351 с.; 21 см. - (Новое литературное обозрение : Научное приложение, ISSN ISSN0869-6363; Вып. 9) (Научная библиотека); ISBN 5-86793-020-3 (В пер.) : Б. ц.
13. Грамматика киноязыка режиссера Сергея Эйзенштейна. [Электрон. Ресурс] – URL: <https://livrezon.com/publication/grammatika-kinoyazyka-rejissera-sergeya-eizenshteina> (дата обращения 16.01.2023)
14. Грамматика киноязыка режиссера Сергея Эйзенштейна. [Электронный Ресурс] – URL: <https://livrezon.com/publication/grammatika-kinoyazyka-rejissera-sergeya-eizenshteina> (дата обращения 16.01.2023)
15. Жулькова, К. А. Текст и контекст поэмы В. В. Маяковского “Про это” [Электронный ресурс] // <https://cyberleninka.ru/article/n/tekst-i-kontekst-poemy-v-v-mayakovskogo-pro-eto/viewer>
16. Зайченко, С. Некоторые особенности кинодискурса как знаковой системы // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2011 №. 4 С. 82-86.
17. Интерпретация текстов искусства : учеб. пособие / Кафедра образова-тельных технологий в филологии РГПУ им. А. И. Герцена ; под ред. Е. Р. Ядровской. – Санкт-Петербург : Свое издательство, 2011. – 132 с. – ISBN 978-1-4466-2758
18. Колосова, Светлана Николаевна. Типология и поэтика портрета в русской лирической поэзии: диссертация ... доктора филологических наук : 10.01.01 / Колосова Светлана Николаевна; [Место защиты:

ГОУВПО "Литературный институт".- Москва, 2012.. [Электронный ресурс] // <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/tipologija-i-pojetika-portreta-v-russkoj-liricheskoy-pojezii.html>

19.Кракауэр, З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / З. Кракауэр ; Искусство. – Москва : Изд-во Искусство, 1974. – 238 с. – URL:

<https://www.philol.msu.ru/~discours/images/stories/speckurs/krakauer>

(дата обращения 20.01.2023)

20.Куряев, И. Р. Кинематографичность отечественной прозы рубежа XX — XXI веков. [Электронный ресурс] // Электронная библиотека диссертаций – 2021 – URL:

<https://www.dissercat.com/content/kinematografichnost-otechestvennoi-prozy-rubezha-xxxxi-vekov> (дата обращения 18.01.2023)

21.Лотман, М. Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. [Электрон. ресурс] // Таллин: Ээсти Раамат – 1973 – URL:

<https://clck.ru/33MAFd> (дата обращения 21.01.2023)

22.Маркасов, М. Ю. Поэтическая рефлексия Владимира Маяковского в контексте русского авангарда. [Электронный ресурс] // new_disser.ru :информ.-справочный портал. URL:

<https://new-disser.ru/avtoreferats/01002633432.pdf?ysclid=lj1yklmexm300030737>

23.Мартьянова, И. А. Киновек русского текста: Парадокс литературной кинематографичности : монография / И. А. Мартьянова. – Санкт-Петербург : Сага, 2001. – 224 с.

24.Маяковский, В. В. А вы могли бы? Хорошо! : стихотворения и поэмы /ВладимирМаяковский. - Санкт-Петербург :Азбука : Азбука-Аттикус, сор. 2023. - 446 с.; 21 см. - (Мировая классика).; ISBN 978-5-389-22888-7

25.Маяковский, В. В. Баллада Редингской тюрьмы.[собрание сочинений : в 10 т.] /ВладимирМаяковский. - Москва ;Ленинград : Гос. изд-во,

1927-1933. - 20 см.

Том 10. - 1933. - 380, [8]

26. Маяковский, В. В. Беспризорщина. Хорошо! : стихотворения и поэмы / Владимир Маяковский. - Санкт-Петербург : Азбука : Азбука-Аттикус, сор. 2023. - 446 с.; 21 см. - (Мировая классика); ISBN 978-5-389-22888-7
27. Маяковский, В. В. Владимир Маяковский. Стихотворения / Владимир Маяковский; [сост. и вступ. статья Э. Чесноков]. - Москва : Звонница - МГ, 2014. - 334, [1] с. : портр.; 15 см. - (Библиотека избранных стихотворений. XX век); ISBN 978-5-88093-230-6
28. Маяковский, В. В. Киноповетрие. Белое и черное : Стихи, трагедия, поэмы / Владимир Владимирович Маяковский; [Вступ. ст. О. Шарафутдинова. - Ташкент : Изд-во лит. и искусства, 1982. - 165 с. : ил.; 17 см. - (Б-ка дружбы. Поэзия народов СССР); ISBN В пер.
29. Маяковский, В. В. О дряни. Стихотворения и поэмы : [для старшего школьного возраста : 16+] / В. Маяковский; художник Л. Дурасов ; [составление, вступительная статья и комментарии С. Кормилова]. - Москва : Детская литература, 2017. - 318, [1] с. : ил., портр.; 21 см. - (Школьная библиотека); ISBN 978-5-08-005446-4
30. Маяковский, В. В. Облако в штанах. Малое собрание сочинений / Владимир Маяковский. - Санкт-Петербург : Азбука, печ. 2014. - 667, [1] с.; 22 см.; ISBN 978-5-389-07528-3
31. Маяковский, В. В. Стихи о советском паспорте. Хорошо! : стихотворения и поэмы : [16+] / Владимир Маяковский. - Санкт-Петербург : Азбука : Азбука-Аттикус, сор. 2023. - 446 с.; 21 см. - (Мировая классика); ISBN 978-5-389-22888-7
32. Маяковский, В. В. Хорошо! Хорошо! : стихотворения и поэмы : [16+] / Владимир Маяковский. - Санкт-Петербург : Азбука : Азбука-

- Аттикус, сор. 2023. - 446 с.; 21 см. - (Мировая классика).; ISBN 978-5-389-22888-7
33. Маяковский, В. В. Человек. Большое собрание стихотворений и поэм в одном томе : [16+] / Владимир Маяковский. - Москва : Эксмо, 2018. - 1311 с.; 22 см. - (Полное собрание сочинений).; ISBN 978-5-04-095610-4
34. Маяковский, В. В. Живопись сегодняшнего дня [Электронный ресурс] // <http://feb-web.ru/feb/mayakovsky/texts/ms0/ms1/ms1-286.htm?cmd=p>
35. Николаева, В. А. Динамизм как характеристика литературной кинематографичности ЛЕФа [Электронный ресурс] // https://www.gramota.net/articles/issn_1997-2911_2014_10-2_30.pdf
36. Овчарова, Е. Э. Рассуждение о литературной кинематографичности в до-кинематографическую эпоху. [Электронный ресурс] – URL: <http://whitestone2006.narod.ru/simple9.html> (дата обращения 18.01.2023)
37. Пронин, А.А. Бумажный Вертов / Целлулоидный Маяковский. [Электронный ресурс] // ООО «Новое литературное обозрение». – 2019 – URL: <https://mybook.ru/author/aleksandr-pronin-5/bumazhnyj-vertov-celluloidnyj-mayakovskij/read/> (дата обращения 18.01.2023)
38. Прохорова, Л. П. Синкретическая интертекстуальность в литературной сказке // Текст: восприятие, информация, интерпретация. М., 2002. С. 110.
39. Радионова, Т. Я. Великая красота молчания (интонация Чаплина и ее пластическое решение) [Электронный ресурс] // <http://www.independent-academy.net/science/tetrad1/13/radionova5.html>
40. Рубцов, А. С. Союз литературы и кино. [Электрон. ресурс] // Вестник Адыгейского государственного университета: Электрон.

- науч. ж. – 2005. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/soyuz-literatury-i-kino> (дата обращения 16.01.2023)
41. Рубцов, А. С. Союз литературы и кино. [Электронный ресурс] // Вестник Адыгейского государственного университета: Электрон. науч. ж. – 2005. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/soyuz-literatury-i-kino> (дата обращения 16.01.2023)
42. Сербин, В. Проблемы семиотической интерпретации значения в кино // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2014 №. 4 (28). С. 202-210.
43. Смирнов, И. П. Видеоряд. Историческая семантика кино / И. П. Смирнов. – Москва : Петрополис, 2009 – 67 с.
44. Современный словарь по общественным наукам [Текст] / сост. Данильян О. Г. и др.]. – Москва : ИНФРА-М, 2013. – 314 с.; 22 см. – (Библиотека словарей "ИНФРА-М" : БСИ). – ISBN 978-5-16-005612-8
45. Соколов, А. Г. Монтаж. Телевидение, кино, видео: Учебник / А. Г. Соколов. - Москва, 2003-____. - 20 см.; ISBN 5-9900144-1-4
46. Статья "Пролог на небесах" и "Пролог в театре" в трагедии И.-В. Гете "Фауст". [Электронный ресурс] // <https://rusliterarycriticism.slovaronline.com/288%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3>
47. Тишунина, Н. В. Проблема взаимодействия искусств в литературе западноевропейского символизма // Синтез в русской и мировой художественной культуре. Материалы II научно-практич. конференции, посвященной памяти А. Ф. Лосева. М., 2002. С. 101.
48. Тренин, В. В. Особенности языка Маяковского. [Электронный ресурс] // rus.1sept.ru : информ.-справочный портал. <https://rus.1sept.ru/article.php?ID=200502207&ysclid=lj1zbsr9p2599054933>

49. Усманова, А. Научение видению: к вопросу о методологии анализа фильма // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность. – Саратов, 2007 – С. 183-204.
50. Федорова Н. И. Понятие о монтаже, как о способе создания театрализованного представления или праздника // Современные научные исследования и инновации. 2017. № 7 [Электронный ресурс]. URL: <https://web.snauka.ru/issues/2017/07/84068> (дата обращения: 23.01.2023)
51. Федоткин, С. Лейтмотивный анализ фильма: автореф. дис. канд. искусствоведения. – ВГИК им. С. А. Герасимова, 2017
52. Хализев, Е. В. Теория литературы : Учебник/В. Е. Хализев. – 4-е изд., испр. и доп. – Москва: Высш. шк., 2004. – 405 с. – ISBN 5-06-005217-6
53. Хализев, Е. В. Эсалнек, А. Я. и др.; Под ред. Л. В. Чернец.— М.: Высш. шк., 2004.—680 с. ISBN 5-06-004233-2
54. Хан, Анна. Телефон бросается на всех: Метаморфозы телефонного аппарата в поэме Маяковского Про это [Электронный ресурс] // http://acta.bibl.u-szeged.hu/1606/1/dissert_slav_hist_024_177-197.pdf
55. Хренов, Н. А. Кино : реабилитация архетипической реальности / Николай Хренов. - Москва : Аграф, 2006. - 701 с., [16] л. ил. : ил.; 21 см. - (Кабинет визуальной антропологии).; ISBN 5-7784-0275-9
56. Цивьян, Ю. О Чаплине в русском авангарде и о законах случайного в искусстве. НЛО №5, 2006. [Электронный ресурс] // <https://magazines.gorky.media/nlo/2006/5/o-chapline-v-russkom-avangarde-i-o-zakonah-sluchajnogo-v-iskusstve.html?ysclid=lj1zfy4z91146644369>
57. Шкловский, В. Б. Литература и кинематограф / Виктор Шкловский. - Берлин : Рус. универсальное изд-во, 1923. - 59 с.; 18 см. - (Всеобщая библиотека; № 51)

- 58.Штейн, С. Границы киноведения как субдисциплинарной предметности искусствоведения // Логика визуальных репрезентаций в искусстве: от иконописного пространства и архитектуры к экранному образу. – Москва: РГГУ, 2019 – С. 234-314.
- 59.Эйзенштейн С. М. Избранные произведения : в 6 томах. — Москва :Искусство, 1964—1971. — Т. 2. — 1964. — С. 156—189.
- 60.Эйзенштейн, С. М. Диккенс, Гриффит и мы / С. М. Эйзенштейн. —
- 61.Эйзенштейн, С. М. Монтаж / Сергей Михайлович Эйзенштейн. - Москва : ВГИК, 2000. - 588, [3] с. : ил., портр.; 24 см. - (Музей кино).; ISBN 0235-8212
- 62.Ямпольский, М. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии / Научно-исследовательский киноискусства, Центральный музей кино, Международная киношкола. – Москва, 1993