

СТАТЬИ

УДК 821.161.1:82-31

**СЦЕНЫ БАЛОВ В «ВОЙНЕ И МИРЕ» И «АННЕ КАРЕНИНОЙ»
Л.Н. ТОЛСТОГО: КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ АСПЕКТ****Бодров В.А.***ГОУ ВО МО «Государственный гуманитарно-технологический университет»,
Орехово-Зуево, e-mail: v-bodrov@list.ru*

Проблеме литературной кинематографичности посвящено немало работ, в том числе диссертационных исследований. Особый интерес данная проблема вызывает у современных авторов. Однако она далеко не полно разработана и весьма перспективна. Цель настоящего исследования состоит в выявлении приемов литературной кинематографичности в сценах балов из романов Л.Н. Толстого «Война и мир» и «Анна Каренина», таких как прием смены планов, монтажная выразительность, других, помогающих более емко воспринимать художественный текст произведений русского классика. Научная новизна исследования связана с расширением самого понятия «литературная кинематографичность», которое автор дополняет структурно-композиционным аспектом анализируемых произведений. В результате такого подхода автор выявляет трехактную структуру сцен балов в «Войне и мире» и «Анне Карениной» с необходимыми поворотными событиями в конце первой части и начале третьей. Для работы над статьей автор изучил имеющуюся научную литературу, касающуюся заявленной проблемы, а также популярные учебники по сценарному мастерству С. Филда и Л. Сегера. Разработка проблемы литературной кинематографичности на примере художественных произведений Л.Н. Толстого позволяет автору прийти к выводу, что русский писатель использовал в своих произведениях принципы и приемы, которые впоследствии станут фундаментальными для современного кинематографа. Анализ текста художественных творений русского гения позволяет автору утверждать, что Л.Н. Толстой, несомненно, обладал кинематографическим сознанием и выразил это в своем творчестве. Перспективы дальнейшего исследования проблемы автор видит в анализе художественных произведений не только Л.Н. Толстого, но и других классиков русской литературы с точки зрения кинематографичности, что, безусловно, позволит более полно понять специфику их художественного мышления.

Ключевые слова: Л.Н. Толстой, литературная кинематографичность, монтажность, монтажная выразительность, трехактная структура литературного произведения

**SCENES OF BALLS IN «WAR AND PEACE» AND «ANNA KARENINA»
BY L.N. TOLSTOY: THE CINEMATIC ASPECT****Bodrov V.A.***State University of Humanities and Technology, Orekhovo-Zuevo, e-mail: v-bodrov@list.ru*

Many works, including dissertation studies, have been devoted to the problem of literary cinematography. This problem is of particular interest to modern authors. However, it is far from fully developed and very promising. The purpose of this study is to identify literary cinematographic techniques in the ball scenes from the novels of Leo Tolstoy "War and Peace" and "Anna Karenina", such as the technique of changing plans, editing expressiveness, and others that help to perceive the artistic text of the works of the Russian classic more succinctly. The scientific novelty of the research is connected with the expansion of the very concept of "literary cinematography", which we supplement with the structural and compositional aspect of the analyzed works. As a result of this approach, we reveal the three-act structure of the ball scenes in "War and Peace" and "Anna Karenina" with the necessary turning events at the end of the first part and the beginning of the third. To work on the article, the author studied the available scientific literature concerning the stated problem, as well as popular textbooks on screenwriting by S. Field and L. Seger. The development of the problem of literary cinematography on the example of the works of Leo Tolstoy allows us to conclude that the Russian writer used in his works principles and techniques that would later become fundamental for modern cinema. The analysis of the text of the artistic creations of the Russian genius allows us to assert that L.N. Tolstoy undoubtedly had a cinematic consciousness and expressed it in his work. We see prospects for further research of the problem in the analysis of artistic works not only of the works of Leo Tolstoy, but also of other classics of Russian literature from the point of view of cinematography, which, in our opinion, will allow us to more fully understand the specifics of their artistic thinking.

Keywords: L.N. Tolstoy, literary cinematography, montage, montage expressiveness, three-act structure of a literary work

Актуальность темы исследования обусловлена тем, что ее изучение поможет осмыслить тесты произведений Л.Н. Толстого с точки зрения их кинематографичности, наметить новые пути исследования творчества русского классика.

Цель исследования – рассмотреть особенности применения Л.Н. Толстым кинематографических приемов в своих произ-

ведениях. Для достижения указанной цели исследования необходимо решить следующие задачи: во-первых, обобщить имеющиеся материалы по исследуемой проблеме; во-вторых, прояснить роль кинематографических приемов в сценах балов в романах «Война и мир» и «Анна Каренина».

Практическая значимость исследования заключается в том, что его результаты мо-

гут быть использованы при изучении произведений русской литературы, в частности творчества Л.Н. Толстого. Кроме того, результаты, полученные в ходе исследования, могут быть применены в преподавании таких учебных дисциплин, как «Специфика русского литературного процесса», «Актуальные вопросы изучения русской литературы», «Филологические аспекты работы с текстом».

Материалы и методы исследования

Теоретической базой исследования послужили работы, посвященные изучению различных аспектов кинематографичности текстов произведений художественной литературы.

О.А. Асеева, говоря о кинематографичности, выделяет такой неперемный ее признак, как монтажная техника композиции [1]. Т.Н. Маркова, рассматривая кинематографические приемы в качестве проявления формотворчества, отмечает стремление авторов руководить восприятием читателя, в частности, посредством варьирования плана, сжимания и растягивания художественного времени текста [2]. В своей монографии «Киновок русского текста: парадокс литературной кинематографичности» И.А. Мартынова указывает на литературную кинематографичность как на одну из доминант индивидуально-стиля XX в., анализ которой с лингвистического ракурса позволяет выявить ее признаки и в произведениях классиков [3]. Е.В. Михайловская исследует проблему соотношения выразительных средств в литературном и кинематографическом творчестве [4]. В ряде работ анализируется использование монтажной техники, позволяющей композиционно-синтаксическими средствами изобразить динамическую ситуацию наблюдения и другие аспекты литературной кинематографичности.

Особое значение для написания настоящей статьи имели книги С. Филда «Киносценарий. Основы написания» [5] и Л. Сегер «Скрытый смысл. Создание подтекста в кино» [6].

Огромный интерес к Л.Н. Толстому возник еще при жизни писателя. Его вклад в отечественную культуру находил свое переосмысление каждую значимую веху развития русской словесности. Сегодня, исследуя творчество русских классиков, в частности Л.Н. Толстого, исследователи обращаются и к проблеме кинематографичности его художественных текстов, например к «кинематографическому» видению писателя как одной из особенностей его поэтики [7], оптическим мотивам [8], ис-

кусству монтажа [2], трехактной структуре произведений [9], акустическим эффектам [10], другим аспектам.

Прежде чем перейти к заявленной в заглавии настоящей статьи проблеме, необходимо определить само понятие «литературная кинематографичность».

«Литературная кинематографичность – это характеристика текста с монтажной техникой композиции, в котором наблюдаемое изображается в динамике. Ее вторичными признаками являются слова группы кино, киноцитаты, образы и аллюзии кинематографа» [1, с. 9]. Именно это определение встречается наиболее часто.

Если говорить о функционально-смысловой основе литературной кинематографичности, то, на наш взгляд, очень точно выразилась И.А. Мартынова, указав, что кинематографичность обусловлена «потребностью автора динамизировать изображение наблюдаемого, столкнуть, отстранить его фрагменты в парадоксальном монтажном напряжении» [3, с. 9].

Автор считает принципиально важным дополнить понятие «литературная кинематографичность», введя в него и структурно-композиционный аспект произведения.

Художественная практика Л.Н. Толстого дает богатый материал для исследования кинематографических приемов в русской прозе. Рассматривая кинематографичность отечественного классика, обратимся к такому аспекту, как трехактная структура произведения, восходящему к аристотелевской «Поэтике».

В своем очень популярном среди сценаристов Голливуда учебнике по сценарному мастерству Сид Филд отмечает, в частности, трехактную структуру любого успешного сценария художественных фильмов, имеющего две поворотные точки (поворотные события) – в конце первого и начале третьего акта [5, с. 21].

Линда Сегер развивает эту мысль, указывая, что поворотные события должны придавать действию новое направление развития, ставить основную проблему (в том числе неявно) [6, с. 6]. Поворотные события меняют героя, вводят зрителя в новые обстоятельства, помогают по-новому освещать происходящее.

Обязательным условием второго поворотного события является придание ускорения действию, подталкивание истории к ее развязке.

Результаты исследования и их обсуждение

Любопытно проанализировать структурно-композиционный аспект сцены пер-

вого бала Наташи Ростовой из «Войны и мира» и московского бала, описанного в романе «Анна Каренина». В создании этих сцен Л.Н. Толстой прибегает именно к трехактной структуре, где в первой и третьей частях находим поворотные события. Они качественно меняют эмоциональное состояние центральных персонажей указанных сцен. В «Войне и мире» таким персонажем является Наташа, в «Анне Карениной» – Кити.

Первому балу Наташи Ростовой Л.Н. Толстой отводит 3 главы, с XV по XVII. Это формальное деление не мешает нам композиционно выделить в сцене три смысловые части. Первая – волнующее ожидание Наташей начала бала. Применяя кинематографический прием смены плана, писатель экспонирует персонажей сцены глазами Перонской (в кинематографе данный прием называется POV shot, другие названия – снимок от первого лица, субъективная камера), которая представляет графине Ростовой всех входящих в залу, дает негативную характеристику появившемуся Болконскому и уничижительно-саркастическую – Пьеру. Этим Л.Н. Толстой добивается эффекта, при котором читатель одновременно крупным планом видит тех, о ком Перонская говорит, и одновременно слышит ее голос.

Поворотное событие первой части сцены – появление Пьера и радость Наташи в связи с этим: «Наташа с радостью смотрела на знакомое лицо Пьера, этого шута горохового, как называла его Перонская, и знала, что Пьер их, и в особенности ее, отыскивал в толпе» [11, 571].

Вторая часть – начало бала и огорчение Наташи вследствие того, что ее никто не приглашает танцевать.

«Она стояла, опутив свои тоненькие руки и с мерно поднимающейся, чуть определенной грудью, сдерживая дыхание, блестящими испуганными глазами глядела перед собой, с выражением готовности на величайшую радость и на величайшее горе. Ее не занимали ни государь, ни все важные лица, на которых указывала Перонская, – у ней была одна мысль: “Неужели так никто не подойдет ко мне, неужели я не буду танцевать между первыми, неужели меня не заметят все эти мужчины, которые теперь, кажется, и не видят меня, а ежели смотрят на меня, то смотрят с таким выражением, как будто говорят: “А! это не она, так и нечего смотреть”. Нет, это не может быть!” – думала она» [11, с. 573].

В самом начале условной третьей части Болконский приглашает Наташу на танец, и весь остальной текст сцены бала, XVII глава, посвящен собственно радости героини, ее

переполненности счастьем от успешного дебюта в высшем свете. И здесь Л.Н. Толстой вновь прибегает к приему смены плана: читатель наблюдает за танцующей Наташей глазами Андрея. Для динамизации изображаемого Л.Н. Толстой вновь прибегает к монтажу.

«Сидя подле нее, разговаривая с нею о самых простых и ничтожных предметах, князь Андрей любовался на радостный блеск ее глаз и улыбки, относившейся не к говоренным речам, а к ее внутреннему счастью. В то время как Наташу выбрали и она с улыбкой вставала и танцевала по зале, князь Андрей любовался в особенности на ее робкую грацию. В середине котильона Наташа, окончив фигуру, еще тяжело дыша, подходила к своему месту. Новый кавалер опять пригласил ее» [11, с. 576].

Нельзя пройти мимо приема параллелизма, или двойного плана, который применен Л.Н. Толстым в описании танца Андрея и Наташи:

«Они были вторая пара, вошедшая в круг. Князь Андрей был одним из лучших танцоров своего времени. Наташа танцевала превосходно. Ножки ее в бальных атласных башмачках быстро, легко и независимо от нее делали свое дело, а лицо ее сияло восторгом счастья. Ее оголенные шея и руки были худы и некрасивы в сравнении с плечами Элен. Ее плечи были худы, грудь неопределенна, руки тонки; но на Элен был уже как будто лак от всех тысяч взглядов, скользивших по ее телу, а Наташа казалась девочкой, которую в первый раз оголили и которой бы очень стыдно это было, ежели бы ее не уверили, что это так необходимо надо» [11, с. 575].

Автору «Войны и мира» необходимо было сравнить юную героиню со светской львицей Элен, также находящейся в круге, чтобы оттенить чистоту Наташи, отсутствие у нее «общего светского отпечатка».

Таким образом, широко используя приемы смены плана и монтажа, Л.Н. Толстой динамизирует действие, позволяя читателю наблюдать за изменением эмоционального состояния героини.

В сцене бала Наташи Ростовой Л.Н. Толстой использует еще один интересный прием, применяемый сегодня в кинематографе – эффект акустической многослойности.

«Она, улыбаясь, подняла руку и положила ее, не глядя на него, на плечо адъютанта. Адъютант-распорядитель, мастер своего дела, уверенно, неторопливо и мерно, крепко обняв свою даму, пустился с ней сначала глиссадом, по краю круга, на углу залы подхватил ее левую руку, повернул ее, и из-за все убыстряющихся звуков музыки слышны были только мерные щелч-

ки шпор быстрых и ловких ног адъютанта, и через каждые три такта на повороте как бы вспыхивало, развеваясь, бархатное платье его дамы» [11, с. 574].

Использование Л.Н. Толстым в приведенном отрывке диегетического звука, т.е. звука слышного как персонажам, так и читателям-зрителям, позволяет сделать кадр более объемным в акустическом плане, «разложить» звуки по слоям. В данном случае музыка является общим фоном, «щелчки шпор» – акцентированным звуком.

Сцена московского бала в романе «Анна Каренина» занимает две главы, но структурно в ней также можно выделить три части.

Первая – радость Кити («Кити была в одном из своих счастливых дней» [12, с. 87]), ее восхищенный взгляд на Анну и вопросы, невольно возникшие у героини («За что она недовольна им?») – подумала Кити, заметив, что Анна умышленно не ответила на поклон Вронского» [12, с. 90]).

Вторая часть сцены – ожидание Кити мазурки, во время которой, по мнению героини, Вронский должен сделать ей предложение («Она ждала с замиранием сердца мазурки. Ей казалось, что в мазурке все должно решиться. То, что он во время кадрили не пригласил ее на мазурку, не тревожило ее. Она была уверена, что она танцует мазурку с ним...» [12, с. 91]), усиливающийся тревога и подозрения («Каждый раз, как он (Вронский – ВБ) говорил с Анной, в глазах ее вспыхивал радостный блеск, и улыбка счастья изгибала ее румяные губы. Она как будто делала усилие над собой, чтобы не выказывать этих признаков радости, но они сами собой выступали на ее лице. «Но что он?» Кити посмотрела на него и ужаснулась. То, что Кити так ясно представлялось в зеркале лица Анны, она увидела на нем [12, с. 92]).

Третья часть – осознание Кити того, что произошло: «Вронский с Анной сидели почти против нее. Она видела их своими дальновзоркими глазами, видела их и вблизи, когда они сталкивались в парах, и чем больше она видела их, тем больше убеждалась, что несчастье ее свершилось» [12, с. 95].

Создавая сцену бала, Л.Н. Толстой традиционно для себя использовал приемы монтажа и смены плана. Л.Н. Толстой вновь использует «снимок от первого лица». Читатель видит крупным планом Анну и Вронского глазами Кити и одновременно видит и саму Кити, которая одновременно и любит Анной, и страдает («Кити чувствовала себя раздавленной, и лицо ее выражало это» [12, с. 95]). Читателю-зрителю важен крупный план героини, позволяющий увидеть все те чувства, которые переполняют

ее. Это важно с точки зрения создания высокого драматического напряжения отрывка. Приведем цитату.

«Вронский с Анной сидели почти против нее. Она видела их своими дальновзоркими глазами, видела их и вблизи, когда они сталкивались в парах, и чем больше она видела их, тем больше убеждалась, что несчастье ее свершилось. Она видела, что они чувствовали себя наедине в этой полной зале. И на лице Вронского, всегда столь твердом и независимом, она видела то поразившее ее выражение потерянности и покорности, похожее на выражение умной собаки, когда она виновата» [12, с. 95].

Таким образом, в приведенном эпизоде с помощью кинематографических приемов решено сразу несколько художественных задач, среди которых расширение повествовательного пространства, создание двуплановости изображения, повышение драматического напряжения.

Заключение

В результате проведенного исследования автор приходит к выводу, что Л.Н. Толстой использовал в своих произведениях принципы и приемы, которые впоследствии станут фундаментальными для современного кинематографа. Необходимо понимать условность понятия «литературная кинематографичность», которое имеет много допусков в трактовке. Сам по себе кинематограф – всегда вторичная форма, но именно специфика литературной основы любого фильма является тем базисом, на который ориентируется режиссер при конструировании той или иной сцены или кадра. И в этом смысле художественные произведения Л.Н. Толстого являются показательными.

Анализ приведенных в настоящей статье художественных текстов позволяет автору утверждать, что Л.Н. Толстой, несомненно, обладал кинематографическим сознанием и выразил это в своем творчестве.

В статье автор расширил понятие «литературная кинематографичность», введя в него и структурно-композиционный аспект произведения, и с этой точки зрения проанализировал сцены балов. Подобный взгляд позволяет автору сделать вывод об их трехактной структуре с необходимыми поворотными событиями в конце первой части и начале третьей.

Перспективы дальнейшего исследования проблемы автор видит в анализе художественных произведений не только Л.Н. Толстого, но и других классиков русской литературы с точки зрения кинематографичности, что позволит более полно понять специфику их художественного мышления.

Список литературы

1. Асеева О.А. Феномен литературной кинематографичности в современном литературном процессе // Вестник Ульяновского государственного технического университета. 2010. № 3. С. 8–11.
2. Маркова Т.Н. Кинематографические приемы как проявление формотворчества современной прозы // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2017. № 1. С. 132–136.
3. Мартыанова И.А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности: монография. СПб.: Сага, 2002. 223 с.
4. Михайловская Е.В., Тортунова И.А. Литературная кинематографичность российской и британской прозы XX века: сопоставительный аспект (на примере прозы В.М. Шукшина и Г. Грина) // Научный диалог. 2015. № 11 (47). С. 97–118.
5. Филд Сид. Киносценарий. Основы написания. М.: Эксмо-Пресс. Серия: Мастер сцены, 2022. 384 с.
6. Сегер Линда. Скрытый смысл. Создание подтекста в кино. М.: Альпина Нон-фикшн, 2018. 220 с.
7. Косова И.Е. «Кинематографичность» романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина» // Буслаевские чтения: сборник научных статей X Всероссийской научно-практической конференции с международным участием / Под общ. ред. Л.П. Перепелкиной. Пенза, 2022. С. 18–22.
8. Донскова Ю.В. Оптические мотивы в романе «Анна Каренина» Л.Н. Толстого: от художественного текста к кинотексту // Текст, контекст, интертекст: сборник научных статей по материалам Международной научной конференции «XVI Виноградовские чтения». Т. 4. Русская литература. М., 2016. С. 310–317.
9. Бодров В.А. Кинематографические приемы в произведениях А.С. Пушкина: на материале повести «Капитанская дочка» и романа «Евгений Онегин» // Вестник Государственного гуманитарно-технологического университета. 2023. № 2. С. 179–185.
10. Бодров В.А. Акустические эффекты в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» // Вестник Государственного гуманитарно-технологического университета. 2023. № 3. С. 153–160.
11. Толстой Л.Н. Война и мир. Т. 1–2. Л.: Художественная литература. Ленинградское отделение, 1966. 752 с.
12. Толстой Л.Н. Анна Каренина. Роман в восьми частях. Т. 1 / Комм. Э. Бабаева; ил. О. Верейского. М.: Правда, 1991. 496 с.