

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.7.35>

Бакиров Дмитрий Валерьевич

ПРОБЛЕМА ВНУТРЕННЕГО МОНОЛОГА В КИНО. ВЕРБАЛЬНАЯ И МОНТАЖНО-АССОЦИАТИВНАЯ ФОРМЫ

В статье обозначена многоаспектность понятия "внутренняя речь", определена специфика термина "внутренний монолог" в различных областях искусствознания. Акцент сделан на рассмотрении внутреннего монолога в кино как способа раскрытия психологии персонажа за счет представления его внутреннего мира средствами киноискусства. На основе существующей теоретической базы и анализа отдельных фильмов выявлены две принципиально различные формы существования внутреннего монолога в кино: за счет закадрового голоса и в виде сложного ассоциативного звукозрительного монтажа. Предложено введение терминологического уточнения: два основных варианта существования внутреннего монолога в кино следует обозначить как вербальную и монтажно-ассоциативную формы.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/7/35.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 7. С. 174-180. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/7/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Теория и история искусства

Theory and History of Art

УДК 791.43.01

Дата поступления рукописи: 14.04.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.7.35>

В статье обозначена многоаспектность понятия «внутренняя речь», определена специфика термина «внутренний монолог» в различных областях искусствознания. Акцент сделан на рассмотрении внутреннего монолога в кино как способа раскрытия психологии персонажа за счет представления его внутреннего мира средствами киноискусства. На основе существующей теоретической базы и анализа отдельных фильмов выявлены две принципиально различные формы существования внутреннего монолога в кино: за счет закадрового голоса и в виде сложного ассоциативного звукозрительного монтажа. Предложено введение терминологического уточнения: два основных варианта существования внутреннего монолога в кино следует обозначить как вербальную и монтажно-ассоциативную формы.

Ключевые слова и фразы: внутренняя речь; внутренний монолог; закадровый голос; поток сознания; внутренний мир персонажа; вербальная форма внутреннего монолога; монтажно-ассоциативная форма внутреннего монолога; киноповествование; С. М. Эйзенштейн.

Бакиров Дмитрий Валерьевич

Российский институт истории искусств, г. Санкт-Петербург

bakirov.dm@yandex.ru

ПРОБЛЕМА ВНУТРЕННЕГО МОНОЛОГА В КИНО. ВЕРБАЛЬНАЯ И МОНТАЖНО-АССОЦИАТИВНАЯ ФОРМЫ

Термин «внутренний монолог» обладает достаточно высокой степенью полисемии. Это понятие используется в психологии, а также в разных областях искусствознания (литературоведение, театроведение, киноведение) и приобретает весьма различные значения, оказавшись в том или ином контексте.

Понятие внутреннего монолога стало широко использоваться в киноведении с конца 1960-х гг., с этого же момента не прекращается появление фильмов, успешно пользующихся этим художественным приемом. Тем не менее у этого термина до сих пор нет однозначного определения. Зачастую теоретики, используя это понятие, подразумевают различные кинематографические формы повествования.

Существующие на сегодняшний день киноведческие работы, касающиеся внутреннего монолога в кино, носят довольно разрозненный, а порой и противоречивый характер. **Цель** данной работы заключается в обобщении теоретического материала, накопленного в киноведении относительно внутреннего монолога. Первостепенными **задачами** исследования являются определение видов и форм существования внутреннего монолога в кино, а также выяснение его места и значения в структуре кинопроизведения в целом.

Популярность приема внутреннего монолога в современном кинопроизводстве обуславливает **актуальность** теоретического осмысления данного феномена. Отсутствие системного взгляда на природу внутреннего монолога в современном киноведческом поле определяет **научную новизну** и ценность проводимого исследования.

История понятия «внутренний монолог» насчитывает уже полтора столетия. С. И. Фрейлих пишет о том, что в 1856 г., анализируя творчество Л. Н. Толстого, «Чернышевский впервые применил сам термин “внутренний монолог”» [21, с. 479]. Семен Израилевич ссылается на статью «“Детство и отрочество”, “Военные рассказы” Л. Н. Толстого», в которой Чернышевский, цитируя минуту, проведенную перед взрывом, и последовавшую предсмертную агонию одного из героев «Севастопольских рассказов», восхищается мастерством писателя и подчеркивает, что «особенность таланта графа Толстого состоит в том, что он не ограничивается изображением результатов психического процесса: его интересует самый процесс, – и едва уловимые явления этой внутренней жизни, сменяющиеся одно другим с необычайной быстротой и неистощимым разнообразием» [23, с. 519-520]. Кроме того, особый интерес представляет то, что Чернышевский в этой статье называет подобные внутренние монологи персонажей «психическими монологами». Художественное новаторство Толстого и проницательность Чернышевского весьма важны, т.к. получается, что творческое осмысление феномена «внутренней речи» опередило психологические изыскания в данной области.

К наиболее ранним работам, исследовавшим феномен «внутренней речи» с психологических позиций, относят работы В. Эггера и Дж. Бале, написанные в 80-х гг. XIX в. [Цит. по: 17, с. 8]. Фундаментальные же исследования внутренней речи в психологии начались с 1930-х гг. XX в. (см. труды Л. С. Выготского), а также в последовавших отечественных трудах А. Р. Лурии, Б. Г. Ананьева, А. Н. Соколова и др. Лингвистический интерес к проблеме внутренней речи начался с работ академика В. В. Виноградова во второй половине XX в. В 1960-1970-х гг. интерес исследователей-лингвистов сосредотачивается на специфике выражения внутренней речи у того или иного писателя, а работы с 1970-х гг. и по наши дни решают более общие задачи, рассматривая особенности построения внутренней речи в том или ином языке, выявляя различные формы внутренней речи и выясняя особенности функционирования этого явления внутри художественного текста.

В психологии явление внутренней речи – это сложный феномен, находящийся на пересечении понятий мышления и речи. В современном психологическом представлении «внутренняя речь» определяется как «беззвучная речь, скрытая вербализация», которая «является производной формой внешней (звуковой) речи, специально приспособленной к выполнению мыслительных операций в уме» [3, с. 69]. Эта речь характеризуется свернутостью и аграмматичностью и складывается из «семантических комплексов, состоящих из фрагментов слов и фраз, к которым могут присоединяться различные наглядные образы и условные знаки, превращающие внутреннюю речь в индивидуальный код, отличный от устной и письменной речи» [Там же, с. 70]. При этом «генезис внутренней речи недостаточно изучен», а «психофизиологические исследования весьма затруднены из-за скрытого характера всех ее процессов» [Там же]. И хотя представления о внутренней речи в психологии, лингвистике и в искусствознании исходят из общих предпосылок, тем не менее в каждом случае изучается отдельное явление. Так, в психологии – это особый вид психической деятельности, в психолингвистике – форма речевой деятельности, в искусствоведении – художественное средство раскрытия внутреннего мира персонажа. В научных трудах начиная с 1990-х гг. принято разделять внутреннюю речь собственно психологической природы и внутреннюю речь как художественно-текстоведческое понятие [1, с. 5]. Подобного разделения будем придерживаться и мы в данной работе, сосредоточив свое дальнейшее внимание на внутренней речи как особом художественном приеме.

В области искусствоведения термин «внутренний монолог» встречается в литературоведении, театроведении и киноведении. В литературоведении это явление изучено наиболее широко и детально. Как отмечают современные исследователи М. Я. Блох и Ю. М. Сергеева, «переходя из сферы психолингвистики в сферу художественной литературы, внутренняя речь подвергается условной вербализации и воплощается в *изобразенную внутреннюю речь*» [2, с. 6]. Иными словами, в художественном тексте писатель имитирует процесс мышления персонажа, выстраивая вербальные конструкции особым образом (автор может делать это, опираясь на психологические открытия, но чаще всего это происходит на основе самонаблюдения писателя или просто интуитивно, в живом творческом процессе). Таким образом, в литературоведении в самом широком смысле под внутренней речью понимают «художественное средство (прием) создания образов персонажей» [1, с. 10]. В качестве же предмета литературоведческого анализа, как правило, выступает основная форма существования внутренней речи в художественном произведении – внутренний монолог персонажа.

Отдельного внимания заслуживает соотношение понятий «внутренняя речь» и «поток сознания». Впервые понятие «поток сознания» было введено в 1890 г. психологом У. Джеймсом и подразумевало под собой непрерывный и изменчивый процесс, «в котором мысли, ощущения, переживания, ассоциации постоянно перебивают друг друга и причудливо переплетаются» [16, с. 227].

В литературоведении на данный момент нет единого мнения о соотношении «внутренней речи» и «потока сознания», тем не менее наиболее распространенная позиция сводится к тому, что под потоком сознания понимают «поток и чувственных образов, и мысленных реакций индивидуума на непосредственно воспринимаемую им действительность, в то время как внутренний монолог представляет собой реконструкцию именно когнитивных (следовательно, речевых) процессов индивидуума» [5, с. 279]. Внутренний монолог относят к сознательной сфере, в то время как поток сознания во многом связан с бессознательными процессами, а потому обычно характеризуется высокой степенью бессвязности и хаотичной сменой объектов описания благодаря ассоциативно-чувственному переключению внимания. Наивысшей степени развития поток сознания нашел в романе Дж. Джойса «Улисс», где из отдельного приема он превратился в способ построения всего романа, т.к. события одного дня из жизни дублинских обывателей постоянно преломляются через сознание одного из трех ключевых персонажей романа.

В классической театральной традиции у термина «внутренний монолог» особое положение. Начиная с системы К. С. Станиславского под внутренним монологом понимают не художественный прием передачи внутреннего мира персонажа средствами театрального искусства, а одну из эффективных методик актерской работы над ролью. Согласно знаменитой системе Станиславского, в процессе создания образа персонажа актер должен понять для себя, не только почему и с какой интонацией произносит его герой реплики, написанные в пьесе, но и весь ход мыслей персонажа в момент существования на сцене. Хорошо продуманный «внутренний монолог» особенно важен актеру в так называемых «зонах молчания», то есть в те моменты, когда у его персонажа нет текста, т.к. действие актера на сцене не должно прекращаться ни на минуту. Таким образом, под внутренним монологом в классической театральной традиции понимается «внутренняя речь, произносимая не вслух, а про себя, ход мыслей, выраженный словами» [8, с. 23]. Кроме того, в театральных мастерских 1960-х гг. (например, мастерская А. А. Гончарова в ГИТИСе), творчески развивающих традиции системы Станиславского, уже появляется и понятие «потока сознания», который в подобной театральной технике означает «непрерывный поток виденного и слышанного» [10, с. 90] персонажем. Этот своеобразный «кинофильм на внутреннем экране

актера» обобщает весь процесс мышления персонажа и включает в себя как смену объектов внимания внутри сцены, так и придуманные воспоминания или фантазии героя в тот или иной момент действия.

Исключением из этой театральной традиции можно считать пьесу американского драматурга Ю. О'Нила «Странная интерлюдия». Эта новаторская пьеса 1928 года, получившая Пулитцеровскую премию, использовала в качестве основы своего построения постоянные внутренние монологи героев. Как отмечают исследователи, «О'Нил впервые использовал этот прием в драматургии» [4, с. 501]. Также стоит отметить, что «объектом мимесиса у О'Нила становится внутренняя жизнь персонажей, а предназначенные собеседникам реплики являются лишь небольшими островками в потоках сознания, которые находят воплощение в длинных монологах героев» [11, с. 247]. В театральной постановке «Странной интерлюдии», осуществленной в 1928 г. на сцене театра «Гилд», герои проговаривали свои внутренние монологи вслух, обращаясь в зрительный зал, в то время как остальные актеры незаметно замирали. Своеобразной предтечей театральных экспериментов О'Нила можно считать довольно условную форму, существовавшую в театре с давних пор, – так называемый «апарт» – вариант сценического решения, когда некоторые реплики персонаж специально проговаривает в сторону публики, при этом остальные действующие лица будто совсем не слышат их.

Что же касается кинематографа, то впервые по отношению к кино термин «внутренний монолог» использовал С. М. Эйзенштейн в начале 1930-х годов. Его сценарий «Американская трагедия», написанный в Голливуде для студии «Парамаунт», стал первой попыткой представления внутреннего мира персонажа в звуковом кинематографе. Работая над замыслом, Эйзенштейн хотел показать, что поступки и стремления главного героя были продиктованы воспитанием и тем устройством общества, в котором он находится. Решая эту задачу, режиссер довольно быстро пришел к мысли, «что одним показом внешних проявлений тут дела не разрешить» [25, с. 76]. В результате Эйзенштейн включил в сценарий разнообразные сцены внутреннего монолога, представляющие собой сложные звукозрительные монтажные конструкции, состоящие из образов восприятия героем окружающей действительности и совмещенных с самыми различными звуковыми и зрительными образами воспоминаний, фантазий или сомнений, проносащихся в его сознании. Вот как режиссер описывает монтажные листы, созданные к этому сценарию: «Как мысль, они то шли зрительными образами, со звуком, синхронным или асинхронным... то вдруг чеканкой интеллектуально формулируемых слов – “интеллектуально” и бесстрастно так и произносимых... то страстной бессвязной речью, одними существительными или одними глаголами... то включались полифонией звуки, то полифонией образы. То и первое и второе вместе. То вклиниваясь во внешний ход действия, то вклинивая элементы внешнего действия в себя. Как бы в лицах представляя внутреннюю игру, борьбу сомнений, порывов страсти, голоса, рассудка...» [Там же, с. 78].

Создавая свою «теорию внутреннего монолога», Эйзенштейн опирался на психологические исследования о внутренней речи, в первую очередь на труды своего друга – психолога Л. Выготского, а также на литературную традицию, в особенности на ту форму внутренних монологов, которая осуществлена Дж. Джойсом в романе «Улисс». Крупнейший отечественный исследователь творчества Джойса С. С. Хоружий указывает на близость техники писателя и режиссера-авангардиста: «Именно техникой монтажа можно по праву назвать метод, которым Джойс строит в “Улиссе” дискурс внутренней речи (поток сознания, внутренний монолог). Близость литературного и экранного монологов оказывается кардинальной, поскольку совпадают и техника работы, и тот материал, к которому она прилагается: содержание сознания» [22, с. 257-258]. Но, по мнению Эйзенштейна, так как в кино мы имеем дело непосредственно со звуковыми и зрительными образами, то «только киностихии доступно ухватить представление полного хода мыслей взволнованного человека» [25, с. 77]. Однако из-за слишком новаторской формы, показавшейся голливудским продюсерам недоступной сознанию средних американцев, фильм поставлен не был, а сценарий публиковался лишь однажды – в конце 1960-х гг. на английском языке в книге воспоминаний А. Монтегю – соавтора голливудских сценариев С. Эйзенштейна (Ivor Montagu “With Eisenstein in Hollywood”). Несколько теоретических статей Эйзенштейна, раскрывающих феномен внутреннего монолога в кино, написанных в начале 1930-х гг. («Одолжайтесь!» 1932 г., «Родится Пантагрюэль» 1933 г.), и «Выступление и заключительное слово на Все-союзном творческом совещании работников советской кинематографии» 1935 г. не привлекли на тот момент должного внимания современников. Тем не менее, как справедливо заметил С. Фрейлих, «догадка о форме внутреннего монолога – одно из самых гениальных предположений Эйзенштейна» [21, с. 63].

Почти в это же время, в 1932 году на студии “MGM” режиссер Роберт З. Леонард ставит одноименный фильм по уже упомянутой нами пьесе Ю. О'Нила «Странная интерлюдия». В звуковом кино появилась возможность избавиться от элементов театральной условности. Во-первых, был введен закадровый голос персонажей, который продолжал проговаривать их мысли в тот момент, когда герои замолкали и лишь мимикой отыгрывали «проносящиеся в их сознании мысли». Во-вторых, в кино удалось избежать и статики остальных персонажей, используя средние и крупные планы, которые выделяли того героя, чей внутренний монолог звучал в соответствующий момент. Однако, если в театральной пьесе О'Нила объем и содержание внутренних монологов составляли основную часть произведения, то в киноверсии, рассчитанной на массового зрителя, создатели ограничились лишь небольшими эмоциональными «внутренними» репликами, перемежающимися активное общение и взаимодействие героев в кадре.

В результате мы можем заключить, что в звуковом кинематографе на самом раннем этапе обнаружилось два принципиально разных способа передачи внутреннего мира персонажа. Первый, представляющий собой сложные звукозрительные монтажные построения, описанные в сценарии «Американской трагедии» 1930 г., разработал Сергей Эйзенштейн; второй способ – вербальный, передающий содержание мыслей персонажа за счет закадрового голоса, был впервые представлен в фильме «Странная интерлюдия» 1932 г.

Удивительно, но обе эти формы внутреннего монолога практически не использовались в кино ни в 1930-х, ни в 1940-х гг. В данной работе мы не будем выяснять причины столь продолжительного забвения этого киноприема, отметим лишь, что внутренний монолог вновь проникнет на киноэкран только на рубеже 1950-1960-х гг. благодаря тому, что многие европейские и отечественные кинематографисты заинтересовались проблемой индивидуального мировосприятия, а соответственно, и демонстрацией средствами кино внутреннего мира персонажа. В это время появляется значительное количество фильмов, передающих внутренний монолог героя как вербальным способом – при помощи закадрового голоса (наиболее характерные примеры: монологи Лёли в фильме М. Ромма «9 дней одного года» 1961 г., ключевой монолог в «Гамлете» Г. Козинцева 1964 г.), так и при помощи изощренных звукозрительных монтажных построений (сцена смерти Бориса в фильме М. Калатозова «Летят журавли» 1957 г., различные сцены в «8 1/2» Ф. Феллини 1963 г., смешение реальности и воспоминаний в фильме И. Сабо «Отец – дневник одной веры» 1966 г. и др.). Одновременно с появлением фильмов активизируется и теоретический интерес к феномену внутреннего монолога.

В 1960-х гг. основная полемика разворачивается как раз вокруг того, какая форма внутреннего монолога предпочтительней для кинематографа. Так, например, Н. Зотов в методическом пособии ВГИКа «Внутренний монолог в художественном фильме» хоть и цитирует обширный кусок из статьи Эйзенштейна «Одолжайтесь!», опубликованной в газете «Пролетарское кино» в 1932 г., но упорно продолжает называть внутренним монологом закадровый голос персонажа. Аргументируя свою позицию, Зотов выступает с критикой «фильмов-головоломок, построенных зачастую на понятных только автору ассоциациях» [9, с. 19], и ратует за создание произведений, в которых для передачи внутреннего мира человека будет использоваться «слово, которое прямо доносит до зрителя раздумья автора и его героев» [Там же]. Иными словами, для Зотова вербальный способ передачи мышления персонажа кажется более надежным и понятным, нежели монтажно-ассоциативные построения. Принципиально иной позиции придерживается С. Корытная, которая в 1966 г. пишет, что в отношении индивидуализации героя на киноэкране «появилось множество подлинных находок, а еще больше – паллиативов, подражаний или неуклюжих заимствований, например, – дикторский текст, комментирующий мысли или эмоции героя, или так называемый внутренний монолог, во всеуслышание звучащий с экрана, то есть нечто определенно внешнее, а не “внутреннее”» [12, с. 144]. В статье «Мысль на экране» 1965 г. режиссер и кинотеоретик А. Мачерет также подвергает использование закадрового голоса персонажа суровой критике. Приводя примеры использования подобного приема в ряде фильмов, автор приходит к выводу, что «до крайности обедняется зрительная сторона фильма, когда в него проникают однообразные кадры молчащих героев, доверивших мир своих помыслов репродуктору» [13, с. 56]. Считая такой прием крайне условным и даже противоречащим природе кино, Мачерет подчеркивает, что «внутренняя речь является лишь элементом, включенным в сложную деятельность сознания. Способность мыслить сочетает в себе восприятие реально протекающих явлений объективного мира с представлениями, вызванными работой памяти или рожденные воображением» [Там же, с. 62]. Таким образом, А. Мачерет формулирует довольно важную мысль о том, что вербальная форма внутреннего монолога, то есть закадровый голос персонажа, может включаться на равных правах с другими элементами в сложное монтажно-ассоциативное построение, передающее процесс мышления. Подобный вариант был использован уже в сценарии «Американской трагедии» Эйзенштейна, там состояние героя в кульминационной сцене передано следующим образом: «Два голоса спорят в нем: один... твердит: “Убей... убей!”, другой – голос его слабости и страха... кричит: “Не надо! Не убивай!”. В последующих сценах эти противоборствующие голоса... вторят проносющимся в мозгу воспоминаниям и противоречивым душевным порывам» [15, ед. хр. 174, л. 81-82].

Несмотря на ожесточенную теоретическую полемику, создавшуюся в 1960-х гг. вокруг двух различных способов передачи внутреннего мира персонажа на киноэкране, необходимо отметить, что обе тенденции могут дополнять и существенно обогащать друг друга. Так, например, еще 1964 г. в фильме М. Хуциева «Застава Ильича» («Мне 20 лет») сосуществуют как закадровый голос персонажей (например, в сцене совместной прогулки друзей помимо ничего не обязывающей болтовни друзей озвучиваются мысли то одного, то другого героя), так и сложные монтажные построения (сцена разговора с погибшим отцом, начинающаяся с закадрового голоса, в дальнейшем причудливым образом совмещает в себе реальность и воображение героя). В фильме С. Юткевича «Ленин в Польше» 1966 г., большей частью построенном на закадровом голосе Ильича, некоторые моменты особо напряженной мысли прорываются на экран смелыми ассоциативно-монтажными структурами почти коллажного типа, что сближает эти эпизоды с теорией «интеллектуального кино» С. Эйзенштейна, которая подразумевала, что можно передать путем монтажа абстрактные понятия и логические построения. Кроме того, в этих монтажных кусках передан не только сам процесс мышления персонажа, но и чувствуется отношение авторов фильма, колеблющееся от иронии до патетики в зависимости от конкретного эпизода.

Наконец, в 1968 г. выходит в свет книга болгарского киноведа Н. Милева «Божество с тремя лицами», целиком посвященная проблеме внутреннего монолога. Автор монографии достаточно широко рассматривает феномен внутреннего монолога, прослеживая развитие этой техники как в литературе, так и в кино; он анализирует фильмы Феллини, Бергмана, Рене, Тарковского и других режиссеров, обращавшихся к технике внутреннего монолога. Милев убедительно доказывает органичность внутреннего монолога для кинематографа и говорит о многообразии его форм, опираясь на частично опубликованное к тому времени теоретическое наследие С. Эйзенштейна, приводя аргументы Л. Выготского из его «Психологии искусства», подкрепляя свои доводы теорией информации А. Моля и классической эстетикой. Исследователь даже предлагает ввести новый термин «психофизический монолог», указывая на то, что понятие внутреннего монолога не отражает

той ситуации, когда демонстрация внутреннего мира персонажа тесно переплетается с его восприятием экранной действительности; кроме того, в представлении Милева, психофизический монолог «объединяет точки зрения автора и героя» [14, с. 204].

Начиная с 1970-х годов, внутренний монолог уже воспринимается большинством исследователей как «одно из самых заметных направлений поисков современного киноискусства» [6, с. 70]. В появляющихся в печати статьях проблема внутреннего монолога начинает рассматриваться все более фундаментально и широко. Этому способствует и довольно большое количество фильмов, использующих применение внутреннего монолога, которые были сняты как у нас, так и за рубежом в 1960-1970-х гг. В статье «Экранизация сознания» М. Зак на примере различных отечественных фильмов и сценарных замыслов рассматривает попытки передачи внутреннего мира персонажа, осуществленные в немом кино, еще до того, как Эйзенштейном была сформулирована концепция внутреннего монолога. Процесс протекания психической деятельности персонажа, пусть и лишенный звучащего слова, передан в некоторых фильмах с большой художественной силой и образностью. Наиболее ярким примером в отечественном кино может служить эпизод возвращения памяти солдата Филимонова в «Обломке империи» Ф. Эрлера 1929 г., данный изошренным ассоциативным монтажом реальных действий героя и тех воспоминаний, которые эти действия в нем пробуждают.

Получается, что внутренний монолог, основанный на ассоциативно-образном монтаже, существовал в кино без непосредственного участия звука. Это убедительно доказывает его существенное отличие от внутреннего монолога вербального типа, построенного на основе закадрового голоса, который возможен только в звуковом кино. Кроме того, в случае с закадровым голосом персонажа мы практически всегда имеем дело с законченным вербальным высказыванием, то есть с результатом мышления. А внутренний монолог ассоциативно-монтажного типа пытается передать сам процесс мысли персонажа, еще до того, как она приобрела законченное выражение.

В статьях 1970-х гг. вектор размышления теоретиков кино от оппозиции закадрового голоса и ассоциативного монтажа как двух различных форм внутреннего монолога смещается на новую проблему. Исследователи рассуждают о том, можно ли включать в понятие внутреннего монолога те реальные действия, которые перемежаются с чередой воспоминаний, фантазий и видений героя, и кроме того, возможно ли вообще провести четкую границу, отделяющую одно явление от другого внутри фильма. Так, например, А. Сокольская вслед за Н. Милевым, анализируя фильмы А. Рене, Ф. Феллини и И. Бергмана, утверждает, что в некоторых картинах «зримый мир и субъективная реальность человеческой жизни рассматриваются в единстве, как многогранное взаимодействие внешних и внутренних процессов» [18, с. 202]. Принципиально иной позиции придерживается Л. Шварц, утверждая, что «ни о каком “единстве реальных и призрачных деяний героя” не может быть и речи по той простой причине, что тождество поступка и желания, действия и мысли исключает самую форму внутреннего монолога как специфического художественного приема» [24, с. 215]. Поэтому, разбирая отдельные фильмы, Шварц отдает предпочтение тем случаям реализации внутреннего монолога, когда объективный показ действительности четко отделен от субъективного переживания героя. Автор выделяет даже некоторые приемы, которые сформировались в кино для «отделения реального от воображаемого». «Нередко воспоминания или сны героя даются как бы сквозь вуаль, размыто, нерезко» [Там же, с. 213], кроме того, внутренний монолог может быть выделен цветовым решением или подчеркнут закадровым комментарием. В XXI веке киновед С. Филиппов назовет подобные приемы «семиотическими маркерами», цель которых – подсказать зрителю, что произойдет смена «реальности» на воспоминание, фантазию или сновидение персонажа. По мнению Филиппова, именно плавность перехода из одного «состояния сознания» персонажа в другое, то есть «отсутствии маркера превращает монтажный переход... в элемент единого потока психической деятельности» [19, с. 75].

Для полноты картины стоит упомянуть еще один важный момент, связанный с проблемой внутреннего монолога. В 1970 г. М. Зак, анализируя «Иваново детство» А. Тарковского, указал на то, что внутренний монолог из частного киноприема способен перерасти и в «общий принцип строения фильма, в новое качество его структуры» [7, с. 90]. Справедливости ради стоит сказать, что С. Эйзенштейн рассуждал об этом еще в 1935 году на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии: «...закономерности построений внутренней речи оказываются именно теми закономерностями, которые лежат в основе всего разнообразия закономерностей, согласно которым строится форма и композиция художественных произведений» [25, с. 109]. В. Фомин в статье «Характер композиции» также рассуждает о фильмах, в которых «сложное движение мысли героя организует сюжетное действие фильма. Таким образом, композиция как бы сливается, совпадает с логикой мысли героя, вместе с ним она начинает “размышлять”» [20, с. 56]. В качестве примера Фомин берет фильм «Мольба», где «рассказчиком» выступает поэт Миндия, ставший для авторов фильма экранным выразителем идей классика грузинской литературы Важа Пшавела, по мотивам произведений которого и снят фильм. В подобных картинах, выражаясь словами А. Сокольской, «“разлом” реальности, соскальзывание из объективной сферы в субъективную – не частные приемы, а метод, позволяющий художникам выразить свое ощущение» [18, с. 200]. Таким образом, **внутренний монолог** из приема, помогающего раскрыть внутренний мир персонажа, **становится методом композиционного построения произведений**, позволяющих выразить индивидуальное авторское размышление непосредственно от первого лица. К классическим примерам фильмов с подобным устройством справедливо отнести «Цвет граната» С. Параджанова и «Зеркало» А. Тарковского. Но эта сторона вопроса требует отдельного серьезного рассмотрения, так как любой фильм, являющийся сложным звукозрительным монтажным построением, в конечном итоге можно воспринимать как размышление автора, данное в тех или иных звукозрительных образах.

Начиная с 1980-х годов объем исследований, посвященных проблеме внутреннего монолога в кино, резко уменьшается. Это связано отчасти с тем, что сам прием, уже достаточно освоенный к этому времени, входит в привычный обиход кинематографистов. Кроме того, умы кинотеоретиков занимают иные художественные тенденции, связанные с постмодернистскими решениями, клиповой стилистикой и другими новшествами, приходящими на киноэкран. В тех же исследованиях, которые все-таки появлялись в более позднее время, основной акцент сделан либо на детальном анализе теоретических воззрений Эйзенштейна, касающихся проблемы внутреннего монолога (В. Соколов «Внутренний монолог» и «внутренняя речь» в теории Эйзенштейна» 1985 г., Вяч. Вс. Иванов «Эстетика Эйзенштейна» 1999 г.), либо они рассматривают органическую преемственность теории Эйзенштейна и творчества более поздних мастеров отечественного кино (С. И. Фрейлих «Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского» 1992 г.), или же посвящены определению места этого художественного приема в развитии киноязыка (С. Филиппов «Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа» 2001 г. и «Киноязык и история. Краткая история кинематографа и киноискусства» 2006 г.).

При этом сам прием внутреннего монолога продолжает активно использоваться кинематографистами сегодняшнего дня в фильмах самой разной тематики и жанров. Вербальная форма передачи мыслей персонажа при помощи закадрового голоса довольно часто встречается в фильмах Т. Малика, и если в фильмах «Новый свет» 2005 г. и «К чуду» 2012 г. закадровый голос передает мысли одного-двух героев, то в «Тонкой красной линии» 1998 г. закадровыми внутренними монологами были наделены около десятка различных персонажей. Другое интересное решение осуществлено в фильме Дж. П. Шефера «Глава 27» 2006 г., в котором все повествование картины, в том числе многочисленные внутренние монологи героя, сопровождаются закадровым голосом актера Джаред Лето, играющего убийцу Джона Леннона. Внутренние монологи, построенные по ассоциативному монтажному принципу, имитирующие сам ход мысли персонажа, также встречаются в современных фильмах. Характерным примером звукозрительного монтажа, комбинирующим реальность, воспоминания и фантастические видения героя, является сцена наркотической ломки в фильме «Трайнспоттинг» 1996 г. Д. Бойла. Фильм Дж. Шнабеля «Скафандр и бабочка» 2007 г. почти полностью показан с точки зрения парализованного героя, который видит окружающих его врачей и время от времени погружается в свои фантазии и воспоминания. В фильме начинающего режиссера К. Коваленко «Софичка» 2016 г. главная героиня возвращается после продолжительной ссылки в дом своей молодости. В течение фильма происходит постоянное переключение из реальности в воспоминания героини, которые рождаются у нее благодаря дорогим сердцу местам и знакомым предметам. В легкой комедии Д. Отойя «Любовник моей жены» 2018 г. престарелый семьянин постоянно теряет связь с реальным миром, погружаясь в чувственные фантазии, которые навевает на него внешность молодой пассии его лучшего друга.

Итак, мы рассмотрели, как разнообразны трактовки понятий «внутренней речи» и «внутреннего монолога» в различных областях научного знания. Проследили эволюцию термина «внутренний монолог» в теоретической киномысли, отметили возможности этого художественного приема и его реализацию в фильмах разных десятилетий. От частного случая передачи мыслей отдельного персонажа оно перешло к композиционному решению всего фильма, позволяющему передавать индивидуальное размышление режиссера-автора благодаря специфическому звукозрительному построению произведения. При этом, как показала практика, существуют два различных повествовательных приема, позволяющих передать мысли на киноэкране: закадровый голос персонажа и сложное ассоциативно-монтажное построение. Оба способа используются для раскрытия внутреннего мира, помогают передать мысли и чувства персонажей или автора фильма, поэтому и тот, и другой прием по праву могут называться «внутренним монологом». Эти способы столь различны по форме, художественным возможностям и принципу донесения смысла, что, на наш взгляд, требуют разграничения. Для этого достаточно внести небольшое терминологическое уточнение. Формы внутреннего монолога, построенные на звучании голоса персонажа за кадром, стоит называть «**вербальным внутренним монологом**», что, кстати, вполне соответствует театральной традиции, где под внутренним монологом понимается речь, произносимая персонажем про себя. Вариант же построения внутреннего монолога за счет монтажа, основанного на ассоциативных связях и способного совмещать различные модальности персонажа (его восприятие реальности, воспоминания, фантазии и т.п.) в едином звукозрительном потоке, стоит называть «**монтажно-ассоциативным внутренним монологом**» или «**потоком сознания**», так как он по форме своей как раз приближается к психологическому понятию «поток сознания», введенному в 1890 г. психологом У. Джеймсом и подразумевающему под собой сложный психологический процесс, комбинирующий ассоциации, мысли, ощущения, воспоминания и т.п. в едином впечатлении.

Список источников

1. **Артишков И. В.** Внутренняя речь и ее изображение в художественной литературе (на материале романов Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого): автореф. дисс. ... д. филол. н. М., 2004. 46 с.
2. **Блох М. Я., Сергеева Ю. М.** Внутренняя речь в структуре художественного текста: монография. М.: МПГУ, 2011. 180 с.
3. **Большой психологический словарь** / под ред. Б. Мещерякова, В. Зинченко. СПб. – М.: Прайм-Еврознак; ОЛМА-Пресс, 2003. 666 с.
4. **Гиленсон Б. А.** История литературы США: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Академия, 2003. 704 с.
5. **Депутатова Н. А.** Внутренняя речь и ее изображение в художественной литературе на примере романа W. S. Maugham «Theatre» // *Фундаментальные и прикладные исследования: новое слово в науке: материалы Международной научно-практической конференции* (г. Москва, 2 сентября 2013 г.): сборник научных трудов. М.: Планета, 2013. С. 276-284.

6. **Зайцева Л.** Внутренний монолог // Характер в кино. Вопросы кинодраматургии / сост. и ред. И. В. Вайсфельда. М.: Искусство, 1974. Вып. 6. С. 63-71.
7. **Зак М.** Экранизация сознания // Вопросы киноискусства. 1970. № 12. С. 75-96.
8. **Зверева Н. А., Ливнев Д. Г.** Словарь театральных терминов (создание актерского образа). М.: Российская академия театрального искусства ГИТИС, 2007. 136 с.
9. **Зотов Н. Н.** Внутренний монолог в художественном фильме. М.: ВГИК, 1963. 27 с.
10. **Карпушкин М. А.** Уроки Мастера: конспекты по театральной педагогике А. А. Гончарова. М.: ГИТИС, 2005. 212 с.
11. **Клейман Ю.** Опыт четырехмерности // Вопросы театра. Prosaenium. 2010. № 3/4. С. 243-257.
12. **Корытная С.** Пером и объективом. Киногеничен ли духовный мир? М.: Искусство, 1966. 247 с.
13. **Мачерет А.** Мысль на экране // Искусство кино. 1965. № 2. С. 54-62.
14. **Милев Н.** Божество с тремя лицами. М.: Искусство, 1968. 294 с.
15. **Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ).** Ф. 1923. Оп. 2.
16. **Руднев В. П.** Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. 384 с.
17. **Соколов А. Н.** Внутренняя речь и мышление: автореф. дисс. ... д. пед. н. М., 1967. 36 с.
18. **Сокольская А.** Начало современного этапа в развитии киноязыка (рубеж 50-60 гг.) // Вопросы истории и теории кино: сб. трудов. Л.: ЛГИТМИК, 1975. Вып. 2. С. 194-208.
19. **Филиппов С. А.** Киноязык и история: краткая история кинематографа и киноискусства. М.: Клуб «Альма Анима», 2006. 208 с.
20. **Фомин В.** Характер композиции // Вопросы кинодраматургии: сб. статей. М.: Искусство, 1974. Вып. 6. Характер в кино. С. 44-62.
21. **Фрейлих С. И.** Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского: учебник для вузов. Изд-е 6-е. М.: Академический Проект; Фонд «Мир», 2009. 512 с.
22. **Хоружий С.** «Улисс» в русском зеркале. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2015. 384 с.
23. **Чернышевский Н. Г.** Избранные эстетические произведения. Изд-е 2-е. М.: Искусство, 1978. 560 с.
24. **Шварц Л.** О внутреннем монологе в кино // Вопросы истории и теории кино: сб. науч. тр. Л.: ЛГИТМИК, 1975. Вып. 2. С. 210-218.
25. **Эйзенштейн С. М.** Избранные произведения: в 6-ти т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. 564 с.

**PROBLEM OF INNER MONOLOGUE IN FEATURE FILMS:
VERBAL AND EDITING-ASSOCIATIVE FORMS**

Bakirov Dmitrii Valer'evich

*Russian Institute of Art History, Saint Petersburg
bakirov.dm@yandex.ru*

The article considers the multidimensional nature of the “inner monologue” concept, identifies the specificity of the “inner monologue” term functioning in different spheres of art criticism. The author focuses on analysing inner monologue in feature films as a means to reveal a personage’s psychology, to represent his inner world by means of cinematography. Relying on the existing theoretical basis and on the analysis of some films the author identifies two cardinal different forms of inner monologue presentation in feature films: voice-over and complicated associative audio-visual editing. The paper justifies the necessity to clarify the term: two basic forms of inner monologue presentation in feature films should be designated as verbal and editing-associative forms.

Key words and phrases: inner speech; inner monologue; voice-over; stream of consciousness; personage’s inner world; verbal form of inner monologue; editing-associative form of inner monologue; movie story; S. M. Eisenstein.

УДК 7.041.5; 7.033.5(46); 7.034(460)

Дата поступления рукописи: 20.04.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.7.36>

В статье проанализированы изображения донаторов в живописных и скульптурных испанских ретабло XIV-XVI вв., не фигурировавшие в качестве темы специального исследования в отечественной науке. Эволюция иконографии заказчиков-молящихся заключается в увеличении размера фигур и конкретизации их портретных черт, перемещении данных изображений из центральной панели в отдельные секции пределлы с последующим выделением фигур из ансамбля ретабло в виде статуй в комплексах капелл-усыпальниц под влиянием гробничной скульптуры. Атрибутами, отражающими социальный статус и личность заказчика, являются костюм и геральдические знаки.

Ключевые слова и фразы: ретабло; донатор; капелла-усыпальница; мемориальный портрет; иконография Богоматери; геральдические знаки.

Прохорцова Мария Максимовна

*Санкт-Петербургский государственный университет
moon_witch@mail.ru*

ИЗОБРАЖЕНИЯ ДОНАТОРОВ В ИСПАНСКИХ РЕТАБЛО XIV-XVI ВВ.

Присутствие фигур донаторов является характерной особенностью фресок, мозаик, икон и картин в западном и восточном христианском искусстве. В Испании с XIV в. главным памятником религиозного искусства, выполнявшим функцию центра алтарного пространства храма и сочетавшим в своей семантике литургические,