

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

АКАДЕМИЯ МЕДИАИНДУСТРИИ

Я.А.ПАРХОМЕНКО

**ПРОБЛЕМА ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ФИНАЛА В
СОВРЕМЕННОМ ЭКРАННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ**

МОСКВА 2013

ВВЕДЕНИЕ

Любому, даже непритязательному зрителю, наверное, знакомо такое странное ощущение от просмотренного фильма, телесериала или телепередачи: пока смотришь – вроде бы и сюжет захватывает внимание, и персонажи вызывают эмоциональный отклик, и снято неплохо, а по окончании остается лишь недоумение: «Что это было?» и «Зачем я это смотрел?» И, что обидней всего, смотрел вроде не без интереса с ожиданием пусть маленького, но открытия, пусть не глобального, но смысла. Зачастую это оставляет даже более негативное впечатление, чем просмотр очевидно низкокачественного фильма или передачи, поскольку в этом случае у зрительской аудитории не формируется настрой на художественно-эстетическое впечатление и переживание и его ожидания не могут быть обмануты. Следовательно, кто способен и готов принять в себя дозу штампованного и обезличенного экранного кино- или телепродукта, тот остается в зале или у телеэкрана. Кто не готов тратить свое время на взаимодействие с бессмысленным и невыразительным видеорядом, тот отказывается от просмотра, тем самым избегая ситуации деструктивного недоумения и разочарования.

Сразу стоит отметить, что слабый финал в экранном произведении не является исключительно следствием творческой неопытности или художественно-эстетической беспомощности. Эта проблема носит преимущественно не личностный, а социокультурный и мировоззренческий характер и потому предполагает проведение анализа, основанного на культурологическом и структурно-функциональном подходах.

Естественно, в небольшом по объему материале невозможно отразить и теоретически обосновать весь комплекс культурных взаимосвязей, определяющих выбор тех или иных художественно-эстетических средств, которые осуществляются в конкретном экранном продукте. Поэтому мы

поставили ряд конкретных задач, решение которых даст возможность в дальнейшем развить теорию финала на самом обширном материале.

Прежде всего следует определить само понятие финала и описать его контекстуальное пространство. Далее – сформулировать основные художественно-эстетические категории и социокультурные функции финала как необходимого структурного компонента современного экранного драматического произведения. На основании проведенного исследования можно определить основные типы финальных решений. Для формирования последовательной теории финала чрезвычайно важен сравнительно-исторический анализ, позволяющий проследить социокультурную трансформацию эстетических и смысловых возможностей, функций и характеристик финала.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ФИНАЛА

Необходимо четко определить структурное отличие финала экранного произведения от его развязки. Такое смешение чрезвычайно часто можно наблюдать в обзорных, критических и аналитических работах. Справедливости ради следует отметить, что текстов, посвященных финалам (по большей части кинематографических произведений), на сегодняшний день написано немало. Однако с регулярной периодичностью появляются работы, которые констатируют тот факт, что финал как научная проблема по сию пору не нашел своего исследователя: «На сегодняшний день не существует даже чёткого определения, что это такое; как научная проблема финал практически не рассматривался. Как правило, к его изучению обращаются на примере отдельно взятого текста. Между тем, поэтика финала драматического произведения, изучение и характеристика его как специфического элемента структуры определяется не только авторской идеей, характером драматического действия, но и особенностью литературно-исторического процесса» (Автореферат диссертации

«Поэтика финала в русской драматургии 1820-1830-х годов» Данилевич Ирины Викторовны, http://aseminar.narod.ru/avto_danil.htm). Следуя за мнением доктора искусствоведения В.А. Сахновского-Панкеева, она понимает под финалом такое эмоционально-смысловое завершение, которое включает в себя развязку и завершающий пассаж, то есть часть действия, следующего за развязкой. Таким образом развязка оказывается составной частью финала.

В данной работе под финалом понимается собственно сам «завершающий пассаж». Подобная интерпретация не допускает включения развязки в структуру финала. Так финал и развязка оказываются отдельными компонентами драматургической структуры. Причина подобного переосмысления структуры финала кроется в необходимости четкого разделения структурно-смысловых нагрузок и художественно-эстетических функций развязки и той части видеоряда, которая разворачивается на экране уже после того, как основной конфликт разрешен.

Функциональное значение развязки представляет собой сюжетное разрешение центрального конфликта и характеризуется такими признаками, как яркость, эмоциональная напряженность, неожиданность, логическая завершенность, катарсическая наполненность.

Постразвязочная часть, которая представляет собой собственно финал и о которой будет идти речь далее, радикально отличается от развязки и по функциям и по художественно-эстетическим признакам. Главная функция финала – это художественное и образное обобщение всего смыслового комплекса экранного произведения. Соответственно главными характеристиками финала оказываются жанровая законченность, метафоричность, многозначность и смысловая обобщенность, полифонизм, интермодальность и симультанность. Именно полнота реализации этих кате-

горий позволяет классифицировать тот или иной финал как в различной степени художественно значимый или смысло-дискредитирующий.

Выбор того или иного варианта финального эпизода (эпизод здесь понимается больше как целостный в смысловом отношении видеоряд, нежели как законченная часть единого драматического действия), безусловно, зависит от творческой воли автора, сопряженной с организующей и контролирующей задачами режиссера и продюсера. Однако эта зависимость весьма опосредованная. Прежде всего телевидение и кинематограф ориентированы на различную по составу и общей численности зрительскую аудиторию. Финал кинопроизведения непременно должен быть внутренне связан с основной художественной задачей и жанром, которые реализуются в каждом конкретном замысле, а телепроизведение в большей степени зависит от социальной функции и программных требований (формата) к реализуемому продукту. Более того, воля автора регламентируется художественно-эстетической традицией, которая достаточно четко сформирована и утверждена в каждом виде киноискусства (игрового, документального, анимационного), проявлена в специфике национального экранного контекста (особенности этической проблематики и эстетической стилистики) и отражает социокультурные коды, характеризующие современные автору мировоззренческие модели. Исследование всего комплекса данных обусловленностей чрезвычайно перспективно для становления теории финала. Мы попытаемся выделить основные варианты финалов, что впоследствии позволит спроецировать на предложенную типологию все многообразие художественно-эстетических форм экранного искусства и сформулировать конкретные закономерности, приводящие к выбору того или иного варианта финального эпизода, а также обосновать их выразительные и смысловые преимущества или недостатки, способные усилить воздействие экранного произведения или продукта на зрителя

или, напротив, снизить это воздействие, тем самым по сути дискредитировать фильм, программу, передачу или сериал.

БЕРНАРДО БЕРТОЛУЧЧИ. ТИПЫ РЕШЕНИЯ ФИНАЛЬНЫХ СЦЕН

Для определения основных структурных вариантов финала выбрано четыре кинофильма итальянского мастера: «Конформист» (1970), «Последнее танго в Париже» (1972), «Осажденные» (1998), «Мечтатели» (2003), поскольку они наиболее отчетливо проявляют художественные характеристики, позволяющие определить тот или иной тип финала и его сюжетные и смысловые возможности.

«Конформист» – кинофильм, снятый по одноименному роману Альберто Моравиа. В художественном фокусе этого произведения находится тема предательства, многочисленные аспекты которого режиссер исследует фактически во всех возможных формах проявления. Это позволяет ему поставить сложную художественную задачу – воплотить самый образ предательства как ноуменальной, нематериальной сущности, способной подчинить, заполнить и в конце концов полностью уничтожить в человеке человеческое. Режиссер доказывает, что путь предательства – это путь, лишаящий героя способности различения категорий добра и зла.

Развязочная сцена «Встреча с водителем Лино» выстроена на шокирующем, трагическом по своей беспощадности открытии Марчелло, главного героя: шофер Пасквуалино, в чьей смерти он всю жизнь считал себя виновным, оказывается выжил, значит, он, Марчелло, никого не убивал в юности, он не был отверженным, единственный удел которого наблюдать собственное падение и духовную катастрофу, он мог жить человеческой жизнью, не предавая в руки фашистских карателей профессора Квадри и его жену. Осознание, что его духовное падение не предопределено роковым случаем, а есть лишь результат его страхов и сомнений, толкает героя

к последнему действию в его «человеческой» жизни: в пароксизме ужаса он совершает последнее предательство, которое завершает его обращение в недочеловеческую сущность. Он обвиняет Лино в гибели профессора Квадри и его жены, которых сам сдал полиции и затравленно наблюдал из машины за их убийством. В этой же безвольной панике он предаёт своего слепого друга Итало, объявив его фашистом перед антифашистскими демонстрантами. Марчелло преодолевает последнюю грань, точку невозврата. Он более не имеет ничего общего с человеческим миром, он лишается всех живых взаимосвязей, поэтому толпа демонстрантов, поглотившая Итона, протекает через него как через невидимку, тень, нечто нематериальное.

Наконец финал. Марчелло в обществе своего любовника, анемичного юноши, в темной комнате, освещенной только пламенем камина. Крутится пластинка на патефоне. Марчелло подходит к камину, садится спиной к зрителю, медленно поворачивается и долго смотрит в камеру. Этот «...породивший столько споров и взаимоисключающих интерпретаций финальный взгляд Марчелло в объектив, то есть как бы непосредственно в кинозал, в глаза зрителю...» (Евгений Нефедов «Конформист», <http://www.world-art.ru/cinema/cinema.php?id=5657>) выводит мысль режиссера далеко за рамки сюжета. Бертолуччи строит третий акт своего фильма на кульминационном эпизоде «Убийство профессора и его жены», в сценах «Отставка Муссолини», «Итало», «Лино» и «Демонстранты» и финальном кадре «Взгляд Марчелло». Центральная задача режиссера – подвести зрителя к тревожному, может даже безотчетному ощущению, что в финальном кадре перед ним уже не человек, а нежить, абсолютное безличное ноуменальное зло, каким в представлении миллионов европейцев предстают Муссолини, Гитлер и остальные лидеры нацистского режима. Такое художественное решение финала выводит зрителя за рамки всего

предшествующего сюжета, направленного на раскрытие природы фашизма и механизмов, приведших к его распространению и добровольному подчинению нацистской доктрине миллионов образованных и цивилизованных людей. Одним из таких механизмов является предательство. Финал, воплощенный режиссером, оказался способным передать образ и идею абсолютного зла как метафизической сущности, в пределах которой человек теряет возможность осуществлять морально-нравственный выбор и само право называться человеком. Такой финал качественно трансформирует сюжет, переводя его на предельный по своей смысловой значимости метафорически-философский уровень. В структурном отношении он оказывается *формирующим*, то есть таким, который необходимо и неизбежно переводит сюжет с одного смыслового уровня на другой – семантически значительно более значимый и глубокий.

Предательство для Бертолуччи – это тот механизм, такие поведенческие установки, которые превращают человека в ничтожество, фрика или даже хтоническое чудовище, изначально лишенное возможности различения добра и зла. В «Последнем танго в Париже» предательство следует за убийством. Главная героиня Жанна называет свое имя и в ту же секунду убивает в пароксизме страха и отвращения своего любовника, имени которого она не знает и не желает узнавать. Такова развязка сюжета, рассказывающего историю отношений мужчины и женщины, чье влечение друг к другу держится только на взаимной анонимности, придающей привкус неприличности и запретности их связи, что сообщает жгучую остроту их переживаниям. Но герой устает от этой игры, он хочет идти дальше, в обычную семейную жизнь с детьми и бытовыми заботами, пробуждая своим желанием в героине холодную ярость и ненависть. Он надеется вместе с Жанной восстановить тот мир, который обрушился вместе с самоубийством его жены Розы, а она – найти в себе силы быть счастли-

вой со своим одержимым кинематографом женихом. Финальный кадр – это репетиция допроса, героиня словно отвечает на вопросы следователя о том, как и почему в ее квартире был убит незнакомый мужчина. Она твердит, что не знает кто это такой – самой себе, тем самым стирая и вычеркивая его из своей жизни. То есть уничтожив его физически, она продолжает уничтожать в самой себе самую память о нем. В этом фильме финал продолжает сюжет, до последнего кадра развивая сложный, противоречивый до неприятия образ героини. Нельзя утверждать, что без финального монолога образ Жанны остался бы зрителю непонятным. Он вполне прозрачен, но для Бертолуччи важно закрепить в зрительском сознании тему предательства, важно, чтобы финальная сцена изменила угол восприятия образа главной героини, высветив словно рентгеном всю цепь ее мелких и крупных предательств. Ведь по ходу действия Жанна предает всех – свою мать, память об отце, жениха Тома, любовника Поля и в конечном итоге саму себя, желая всего сразу, не предлагая ничего взамен. Но только в финале зритель переживает это вполне отчетливо, только последний кадр собирает всю мозаику, только теперь зритель оказывается в состоянии вырваться из плена красоты, юности и обаяния героини Марии Шнайдер, когда она словно словами из театральной роли казнит уже мертвого любовника. Не будь фразы: «Он сумасшедший, я даже не знаю, как его зовут», зритель простил бы героине даже убийство. Бертолуччи, реализуя такое финальное решение, не дает возможности зрителю сделать эту ошибку.

Таким образом, характер героини и действие фильма развиваются до последней секунды. Финал, структурно обеспечивающий такое развитие, вполне логично обозначить как *развивающий*.

В фильме «Осажденные» стилистика финальной сцены довольно типична для авторского экрана: героиня покидает постель своего возлюбленного, потому что за входной дверью стоит ее муж, вернувшийся из

тюрьмы. Зритель не узнает, откроет она ему дверь или нет, но совершенно очевидно, что ей придется сделать трудный выбор – вернуться к мужу или остаться с любимым человеком. Предательство неизбежно – либо она предаст мужа, которому главный герой, влюбленный в нее и только что добившийся взаимности, помог выйти из тюрьмы; либо ей придется предать свою новую любовь и себя. Это классический открытый финал – зрителю предоставлена возможность самостоятельно домыслить дальнейшую судьбу героев.

Предательство – не доминантная тема в «Осажденных», но поскольку она акцентируется в финале, постольку именно в ней заключен ответ на вопрос: зачем режиссер снял этот фильм, а зритель его посмотрел. Может быть за тем, чтобы задуматься: а возможно ли быть счастливым не причиняя при этом боли кому-то другому?

В данном случае финал почти ничего не привносит в сюжет. Он его констатирует. Вообще открытые финалы, как правило, не развивают сюжетную линию, а закрепляют в сознании зрителя конкретную тему фильма. Таким финальным решением автор словно задается вопросом, ответ на который особенно важен для него самого. И тем самым он как бы приглашает зрителя в соавторы.

Такие решения финального пассажа можно назвать *сюжетофиксирующими*. Зачастую финалы, имеющие аналогичную структуру, предполагают, что ответом на вопрос «зачем» может выступить другой вопрос, выходящий за границы разворачиваемого сюжета. Следует добавить, что фиксирующий финал свойственен по большей части не авторскому или арт-хаусному, а жанровому кинематографу. Эти финальные решения в какой-то степени предсказуемы или даже очевидны. По большей части они присущи таким кинематографическим жанрам, как мелодрама, триллер и боевик.

Финал фильма «Мечтатели», на первый взгляд, никак не связан ни с характерами, ни с центральной сюжетной линией. На протяжении всего фильма главные герои стараются жить вне социума, изолировавшись от внешнего мира в синефильских грёзах и чувственных фантазиях.

Более чем неожиданно выглядит экзальтированный порыв Мэттью, Изабель и Тео, которые вовлекаются в волну студенческих волнений 1968 года, за которыми они лениво следили по телевизору просто от скуки и разочарования, а не от революционного желания добиться социальных перемен. Тем не менее они бросаются в самую гущу событий с бутылками зажигательной смеси. В данном финале автор не ставит перед собой задачу развить образы главных героев до безусловной ясности, как это произошло в «Последнем танго в Париже», не добавляет новой, более глубокой смысловой интерпретации, как в «Конформисте», и тем более не фиксирует внимание зрителя на одной из значимых тем кинопроизведения, как в «Осажденных». Он скорее перечеркивает весь предыдущий сюжет, вызывая ощущение нелепости и неубедительности всего происходящего. По отношению к основной сюжетной линии такое финальное решение оказывается *разрушающим* или *дискредитирующим*.

Зритель в большинстве своем не склонен прощать автору резкого изменения интонации и разрушения художественно-эстетического образа, который автор последовательно и органично реализовывал на протяжении всего фильма. Зритель не готов воспринимать финал, вызывающий глубокое недоумение своей неподготовленностью, которая ощущается как художественный произвол и неудача.

Дискредитирующие финалы чаще всего высвечивают беспомощность замысла или содержательную недооформленность основной идеи фильма. Тем не менее у Бертолуччи за данным художественным решением стоит четкая режиссерская задача – он стремится подчеркнуть нарастаю-

щее в душах молодых героев «Мечтателей» стремление к самоуничтожению, вызванное тем, что их грёзы, иллюзии и фантазии оказались бессмысленны и бесцельны.

Отсутствие каких-либо внятных смысловых отсылок (кроме нескольких секунд на экране телевизора) и образов, подготавливающих такой сюжетный поворот, предлагает зрителю совершенно незнакомую эстетическую модель финала. Подобный ход вполне уместен для архаусного, экспериментального кино, однако явно выпадает из общего художественного (подчеркнуто эстетского) стиля данного кинопроизведения.

Иначе говоря, подобный тип финала всегда демонстрирует разрыв причинно-следственных связей в сюжете. У Бертолуччи для такого разрыва есть художественное обоснование – его герои переживают (или не переживают) крах своего рафинированного мирка, которому пытались следовать, отстраняясь и закрываясь от остального мира. Их усилия оказались беспомощны, и они по-детски непосредственно отказываются от своих иллюзий в угоду чуждых им, но витальных революционных стремлений. Подобная катастрофичность бытия, по мнению режиссера, неизбежно и необходимо сопровождает каждого в период взросления, когда приходится отказываться от своих инфантильных фантазий и желаний.

Итак, на примере четырех фильмов Бернардо Бертолуччи были прослежены и сформулированы основные художественные возможности четырех типов финала: *формирующего, развивающего, фиксирующего и дискредитирующего*, подчеркивая художественный принцип их соотносительности с основной сюжетной линией. Такая классификация представляется достаточно последовательной, поскольку позволяет охарактеризовать степень значимости того или иного типа финала для сюжета в целом.

ПЕТР ТОДОРОВСКИЙ. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФИНАЛА

В творчестве Петра Тодоровского также присутствует доминирующая тема – тема верности. Если сравнивать с Бертолуччи, который рассматривает предательство во всех его проявлениях как низводящий принцип, разрушающий сознание и человеческую сущность, то верность, будучи семантическим антиподом предательства, у Тодоровского выступает в качестве одного из глубинных жизнеутверждающих принципов бытия. Объектом художественного наблюдения Петра Тодоровского оказывается способность человека быть преданным своим идеалам, своим принципам, своей любви, своему предназначению.

Картина «Городской романс» заканчивается эпизодом, в котором главная героиня Маша останавливается в растерянности перед похоронной процессией, затем резко разворачивается и долго бежит по улице. Бежит все быстрее и быстрее и наконец, оказавшись перед дверью Жени, любимого мужчины с которым она рассталась, осознавая их социальное и интеллектуальное неравенство, отчаянно жмет на кнопку звонка.

Значение этого эпизода достаточно прозрачно – перед лицом человеческого горя (похороны) Маша осознает всю значимость отношений с Женей и находит в себе силы преодолеть социальные барьеры, пренебречь ссорами, обидами и разочарованием. Она обретает способность к сильному и независимому поступку.

Анализируя целостность и глубину замысла, можно с уверенностью сказать, что по отношению к основной сюжетной линии такой финал оказывается адекватным главной художественной задаче режиссера, поскольку доводит образ героини до его полного раскрытия, максимально

точно выражает авторскую позицию, подчеркивает основную тему и позволяет реализовать внутренний потенциал замысла кинокартины.

По типу это финал закономерно определить как развивающийся.

Подобный тип финала в «Военно-полевом романе», где несмотря на более сложную композицию и более емкий художественный материал финальная сцена в отношении всего сюжета выполняет те же самые функции, что и в «Городском романсе». Героиня Вера следует за конным милиционером, арестовавшим ее мужа Сашу за нарушение общественного порядка. Она чувствует переживания мужа как свои собственные и, забыв про собственные обиды, обращается к милиционеру: «А может у него горе какое, а?» Развивающий тип финала позволяет режиссеру фильма поэтизировать образ героини и придать ему максимальную пронзительность и выразительность. Героиня с говорящим именем Вера становится символом верности, самоотверженности, любви и преданности.

Фильм «По главной улице с оркестром» воплощает наиболее значимую для самого режиссёра идею – «необходимость в любых жизненных условиях оставаться верным самому себе и своему предназначению». Любовные перипетии в этом произведении отступают на второй план.

Финал фильма имеет трехчастную структуру: сцены «На вокзале», «Шествие» и «Парашют».

Главный герой музыкант-неудачник Муравин спешит упредить отъезд в стройотряд своего молодого друга – Федора Королькова, видя в его поступке отказ от собственных стремлений и надежд. Он сам совершил в юности похожий нелепый поступок, изменив тем самым свою судьбу: «то, что не удалось отцам, должно получиться у их детей!», убеждает он юношу. Попытка реализоваться в молодом поколении неудачна. Федя вполне доволен своей профессией и не считает, что он изменяет своему

предназначению. Федя провоцирует торжественное шествие с Василием во главе. Вся улица исполняет марш, написанный Василием. Эта метафорическая сцена символизирует освобождение героя от страха оказаться слишком заметным, он обретает новую силу и открыто гордится своей юной дочерью. Это гимн силе человеческого духа, которая позволяет ему выполнить свое предназначение: «И все-таки, и все-таки, и все-таки мы победили!».

Таков смысл второй сцены финального эпизода – герой открыто заявил о своем таланте, вернул доверие дочери и молодость души. Вполне достойно было бы построить финал, акцентировав именно эту идею, однако Петр Тодоровский усложняет себе задачу. Он стремится открыть в сюжете притчевую глубину и использует для этого формирующий тип финала. Его герой прыгает с вышки и парит под куполом парашюта. По мысли авторов фильма, именно верность самому себе дает человеку силу и уверенность в своей нужности, возвращает ему право на полет, на счастье, на Жизнь с большой буквы. Эта поэтическая метафора-откровение обеспечивает финалу фильма «По главной улице с оркестром» приращение художественного значения посредством формирующего финала.

Очень необычна для творчества Петра Тодоровского композиция фильма «Жизнь забавами полна». В нем ослаблена центральная сюжетная линия с целью максимально точно передать удушающую обстановку постсоветской провинциальной коммуналки, жильцы которой растеряны в череде происходящих драматичных изменений в истории страны, испытывают утрату доверия и острый дефицит любви, внимания и простой человеческой заботы. Это бездушие и отстранённость окружающих порой приводит героев к бессмысленной гибели.

Финальный эпизод Тодоровский опирает на поэтический текст. Сцена «Коньяк» разворачивается под стихотворение Владимира Соколова

«Я устал от двадцатого века», комментируя обреченность героев, опустошенность их современным миром, который не оставляет человеку возможности любить и быть любимым. Сцена «Роза» – цветы стоят очень дорого и нужны ли они раздавленной смертью любимого человека женщине? Но сострадание берет верх, и внимание постороннего по сути мужчины должно вселить в героиню (и в зрителя) веру в человечность. Последняя сцена «Плач» сопровождается декламацией стихотворения Григория Поженяна «Нужно, чтоб кто-то кого-то любил». В данном случае особенность решения заключается в том, что визуальный ряд представляет собой открытый финал, а звуковой ряд оформляется четкой и однозначной формулой-лозунгом «нужно, чтоб кто-то кого-то любил». Такая двойственность способна сыграть со зрителем злую шутку. Поставленный в фильме вопрос, как жить людям в деморализованном обществе и в охваченной безудержным бандитизмом стране, должен был бы выводить зрителя за рамки сюжета, придавая замыслу значительность и эпичность. Однако в фильме тут же дается готовый однозначный ответ: «нужно чтоб кто-то кого-то любил». Сюжет замыкается, не оставив зрителю пространства для размышления. Такой финал делает сюжет очевидным, предсказуемым и снимает несколько заявленных в нем важных тем, придавая им ощущение случайных, незначимых для основного замысла. Тема прощения, тема верности и тема раскаяния остаются лишь обозначенными и не получают серьезного художественного развития. Емкость замысла давала возможность вывести сюжет на другой уровень обобщения драматургического материала, заложенного в картине, однако в реализованном финальном эпизоде происходит действие обратное ожидаемому – смыслы не разворачиваются и не приводят к какой-либо попытке серьезного развития.

Таким образом, финал-лозунг, даже поэтический, структурно является фиксирующим, но внутренний потенциал художественного замысла остается нереализованным, что приводит к сухому, механистичному и неоправданно однозначному разрешению драматургической коллизии.

В картине «Интердевочка» также используется фиксирующий финал. Героиня Танька оказывается неспособной на преданность и верность. Она обманывает мать, бросает мужа и в конечном счете предает себя в погоне за бытовым комфортом. Зритель это понимает и ожидает наказания как констатации тупиковости выбранной героиней жизненной позиции.

Финал вполне ожидаем – героиня гибнет в автокатастрофе. В данном случае он полностью органичен сюжету. Соответствует формату замысла и раскрывает заложенную в сюжете идею, сфокусировав мысли и чувства зрителей на том факте, что Танька, оказавшись причиной позора и самоубийства своей матери, теряет смысл жизни, а следом и саму жизнь.

Фильм Тодоровского «Фокусник» представляется довольно интересным для анализа. Это одна из ранних картин режиссера, снятая в эпоху становления авторского кино как самостоятельного направления в отечественном кинематографе. Она во многом соответствует эпохе и достаточно точно передает этические и эстетические традиции кинокультуры тех лет.

Интересно, что сюжет этого фильма предвосхищает замысел картины «По главной улице с оркестром»: талантливый и трогательный герой-неудачник горячо любит свою дочь и переживает отстранение и непонимание дорогой ему женщины. В этом сюжете режиссер также во главу угла ставит принцип верности героя своей нравственной позиции, не позволяющей ему униженно пойти на поклон к человеку, которого он не уважает, даже если из-за этого придется отказаться от возможности счастья с

любимой женщиной. (Для сравнения, в фильма «По главной улице с оркестром» Муравин отказывается идти на прослушивание в художественную комиссию.) Драматическое расставание оказывается кульминацией этого внутриличностного конфликта.

Как правило, зритель ждет яркого и выразительного финала, который сведет воедино все обозначенные темы, идеи, вопросы и ответы, заложенные в сюжете. Однако зачастую финал оставляет зрителя растерянным, неудовлетворённым и разочарованным несоответствием своих ожиданий и полученного впечатления.

«Фокусник» заканчивается длинным эпизодом в парке – герой Зиновия Гердта засыпает на лавочке, а камера с документальной беспристрастностью снимает жизнь, бурлящую вокруг него. Герой просыпается и протягивает мальчику апельсин, который оказывается яблоком раздора и разрушает умиротворенное течение весеннего дня. Тогда фокусник открывает свой чемоданчик и начинает творить маленькие бесхитростные чудеса, способные тем не менее восстановить гармонию в мире.

Петр Тодоровский и в этой картине прибегает к поэтической метафоре. Но сложность в том, что для зрителя незамысловатые чудеса и фокусы, совершаемые героем на экране, уже не являются чем-то новым и удивительным – герой делал их на протяжении всей истории. Теперь, когда отстаивая собственное достоинство, он претерпел поражение в противоборстве с цинизмом и равнодушием, но сохранил верность себе самому, герой должен был обрести какие-то новые для себя грани, что убедило бы зрителя в правильности его жизненной позиции. В образе ожидалось финальное яркое развитие характера персонажа, обретение им нового дыхания. Но ничего этого не происходит, мир остается прежним. Финал утверждает образ в его статичной ипостаси. Реализованный в этой картине фиксирующий финал и здесь совершенно не оправдывает зрительских ча-

яний и необратимо роняет планку художественного воздействия и эмоционального переживания.

Таким образом, в этом фильме имеет место очевидное несоответствие между заявленной глубиной замысла и необоснованной упрощенностью финального решения. Зритель теряет интерес к сюжету, а идея оказывается недораскрытой и не оправдывает огромного внутреннего художественного заряда всего фильма.

АВТОРСКАЯ ПОЗИЦИЯ И СТРУКТУРА ФИНАЛА

При анализе функциональной роли финала важным оказывается такое наблюдение – характер проявленности авторской позиции находится в прямой зависимости от структурного типа финала.

Формирующий финал выражает авторскую позицию предельно отчетливо, определяя ее на уровне мировоззренческих, философских и общекультурных категорий.

Развивающий финал позволяет передать отношение автора либо к своим героям, либо к центральному драматическому конфликту, используя возможность повлиять на восприятие и оценку зрителем всей ситуации, лежащей в основе сюжета.

Разные возможности для автора предполагает **фиксирующий** финал. В случае открытого финала в авторском кино художник словно бы сознательно отказывается от «последнего слова приговоренного». То есть оставляет свою позицию-оценку за кадром, делегируя право судить своих героев зрителю.

Очевидный фиксирующий финал в жанровом фильме редко предполагает наличие сюжетной коллизии, выходящей за рамки бинарных этиче-

ских категорий «плохой - хороший», «добрый-злой» и т.д. Соответственно, как правило, авторская позиция оказывается заданной изначально.

Последний тип финала – **разрушающий**. В том редком случае, когда он используется, чтобы подчеркнуть некий процесс распада, разрушения, гибели и позволить автору на высоком градусе проявить свое отношение к происходящему, этот финал будет «работать» на сюжет. В противном случае разрушающий тип финала демонстрирует отсутствие или слабость авторской позиции как таковой.

Из всего вышесказанного категорически не следует, что тот или иной тип финала сам по себе предпочтительней в художественном отношении. Каждый тип предполагает четкую корреляцию с семантической нагрузкой сюжета, которая, проявившись в полной мере, способна многократно усилить степень художественного воздействия кинокартины. Из анализа можно заметить, что формирующий и развивающий типы финала обладают большими возможностями для реализации семантического потенциала сюжета, чем фиксирующий и разрушающий. И тогда логично сделать вывод, что первые два типа чаще оказываются способны обеспечить приращение смыслов в картине, а последние два – реже. Случается, что они даже снижают содержательность сюжета.

Однако этот факт не может и не должен быть самодовлеющим при решении финального эпизода, поскольку автор, выбирая тот или иной финал, решает несколько сопутствующих задач:

- проявляет авторскую позицию;
- акцентирует внимание зрителя на одной из тем, отраженных в картине, как правило, особенно важной либо для данного фильма, либо для всего творчества автора;

- обозначает смысловые рамки своего сюжета и степень художественного обобщения;
- оправдывает заданную в произведении художественную значимость;
- отвечает на вопрос: «Зачем, собственно, смотреть эту картину?».

Вернувшись к фильму «Конформист», можно заметить, что у Бертолуччи были по меньшей мере две возможности закончить свой фильм иначе, если иметь в виду тот художественный материал, который заключен в самом фильме.

А. Он мог закончить фильм сценой, когда Марчелло со словами «Я хочу увидеть гибель диктатуры» выходит за дверь своего дома. Такой финал по своей структуре оказался бы фиксирующим, так как главный герой на этом этапе развития сюжета уже четко воспринимался зрителем как ничтожество, все существо которого подчинено единственной цели – физическому выживанию любой ценой. И именно эта мысль фиксируется в данном эпизоде.

В. Возможно было бы построить финал на эпизоде, где Марчелло, иступлённо крича, предаёт своего слепого друга. В этом случае финал оказался бы развивающим, так как в этой сцене автор вскрывает глубокий внутренний конфликт Марчелло, связанный с тем, как он прожил 25 лет своей жизни, считая, что в детстве убил юношу-гомосексуалиста Лино. И именно это убийство лишило его возможности прожить жизнь иначе, не став предателем и палачом. Осознание этого факта лишает Марчелло последней искры человечности и ведёт его к очередному, совершенно бессмысленному, предательству, уже никак не мотивированному необходимостью физического выживания.

Естественно, что в этом фильме был бы возможен и разрушающий финал, поскольку речь идет о распаде человеческой личности. Однако подходящего эпизода в фильме нет, и можно лишь констатировать саму такую возможность.

Таким образом, художественный материал данного сюжета давал возможности фактически для любого по своей структуре финала. Однако внутренний потенциал художественного материала, выбранного Бертолуччи, был настолько емок, что позволил ему найти финал, предельно обобщающий весь комплекс тем, значений и идей, воплощенных в сюжете «Конформиста». Поскольку философская значимость проблематики и тщательность ее осмысления были чрезвычайно глубоки (не последняя заслуга в этом Альберто Моравиа), постольку и финал у Бертолуччи носит философски-концептуальный характер и имеет формирующую структуру.

Аналогичным образом картина Тодоровского «По главной улице с оркестром» могла быть завершена иначе:

- 1) Сценой «На вокзале» – фиксирующий финал, обреченный на разочарованность зрителя.
- 2) Сценой «Шествие» – развивающий финал, продвигающий сюжет, но не предоставляющий замыслу фильма достаточного уровня обобщения.
- 3) Выходящая за рамки киноматериала возможность разрушающего финала.

Не будет большой смелостью сказать, что не всякое кинематографическое произведение несет в себе такую колоссальную мировоззренческую нагрузку, обращается к столь глобальным проблемам и, соответственно, обладает сопоставимой емкостью, как картина «Конформист». Авторы, в том числе и самого Бертолуччи, трогают и другие стороны че-

ловеческого бытия, возможно, не столь масштабные, но ничуть не менее волнующие. И потому решение финального эпизода может и должно соотноситься с различной сюжетной нагрузкой. Однако финал с большей вероятностью произведет на зрителя глубокое впечатление, если благодаря заключительному эпизоду сюжет окажется словно бы приподнятым, достигнувшем нового качества за счет высокого уровня художественного обобщения, как это прекрасно демонстрируют фильмы Петра Тодоровского «По главной улице с оркестром» или «Анкор, еще Анкор».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

(ЧТО ТАКОЕ «ХОРОШИЙ ФИНАЛ» И МЫСЛИ НА ПЕРСПЕКТИВУ)

Завершить эти рассуждения, наверное, уместно несколько гипотетическим рассуждением о том, что же есть «лучший финал» по отношению к некоторому конкретному сюжету.

В большинстве случаев формирующий финал выступает как более «высокий» финал. Однако если основной материал сюжета не заряжен достаточным потенциалом, не добирает необходимой философской значимости, то такой финал окажется бездарной претензией или беспомощной потугой на некую метафорическую глубину, которая отсутствует в самом контексте выбранного сюжета. Тем самым он сыграет со своим создателем злую шутку, разрушив весь сюжет. И будучи в структурном отношении формирующим, в семантическом отношении окажется разрушающим. То же самое может произойти и с попыткой предложить развивающий финал там, где он не проистекает из самой природы сюжета, то есть когда герои фильма или основной драматический конфликт получают в финальном эпизоде дополнительные существенные характеристики, а зритель — ощущение, что это не конец фильма, а конец серии. В этом случае оста-

нется впечатление оборванности сюжета, его недоделанности. И это никоим образом не апеллирует к недосказанности – одному из типичных атрибутов авторского кино.

Фиксирующий финал, как это ни странно, тоже может оказаться по своему значению разрушающим, когда сюжет, основной конфликт и художественный материал фильма в процессе развития действия вызывали в зрителе ожидание высокой степени художественного обобщения, метафоричности или обострения ситуации, но эти ожидания не оправдались, и фильм закончился тривиальной констатацией основной темы.

К сожалению, в современном российском кинематографе (имеются в виду картины последних 15 лет) преобладают финалы фиксирующего и разрушающего типов. Особенно это касается фильмов, созданных на основе оригинальных сценариев, несмотря на то, что многие работы этого периода обладают достаточной художественной емкостью, чтобы позволить авторам найти более сюжетонаполненные финалы и тем самым наиболее адекватно художественному замыслу выразить средствами киноязыка ответ на вопрос «зачем».