

Abramovskich, Jelena Valer'jevna

Функционирование категории "non-finito" в литературе и кино

Opera Slavica. 2016, vol. 26, iss. 3, pp. 25-36

ISSN 1211-7676 (print); ISSN 2336-4459 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/136035>

Access Date: 20. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Функционирование категории «non-finito» в литературе и кино

The Functioning of the Categories “Non-Finito” in Literature and Film

Елена Валерьевна Абрамовских

(Самара, Россия)

Абстракт

В статье рассматривается функционирование категории «non-finito» в литературе и кино. Речь идет с одной стороны, о произведениях, случайно незаконченных, с другой — о «non-finito» как художественном приеме, размыкающем границы текста. Случайно незаконченные тексты в литературе и кино функционируют по «своим» законам, определяемым спецификой каждого вида искусства. К общим принципам незавершенности в литературе и кино можно отнести: открытость композиционного построения; сюжетную полисемию; бессюжетность; незавершенность образа; полифонию точек зрения; использование жанра фрагмента; обнажение конструкции, механизмов и скреп творческого процесса.

Ключевые слова:

«non-finito»; незаконченность/незавершенность; кино; литература; нарратив; интертекстуальность; «лакуны»; «творческий потенциал»

Abstract:

The article discusses the functioning of the category of “non-finito” in literature and cinema. It is on the one hand, about the works of accidentally unfinished, on the other—on the “non-finito” as an art reception opens border text. Accidentally unfinished texts in literature and film are functioning on “its” law defining the specifics of each art form. The general principles of incompleteness in literature and film are: openness of composite construction; story polysemy; “Possible” plot moves; plotless; incompleteness of the image; polyphony points of view; the use of a fragment of the genre; outcrop structure, mechanisms and braces of the creative process.

Key words:

“non-finito”, unfinished/incomplete, cinema, literature, narrative, intertextuality, “gaps”, “creativity”

Примеры заимствования кинематографом приемов литературы, а литературой — кинематографа — неоднократно становились объектом внимания исследователей. К приемам киноискусства в литературе следует отнести монтажную композицию¹ (монтаж как кинематографическая техника разбивки изображаемого на отдельные разнородные «кадры» и их «склеивание»), к приемам литературы в кино относят сюжет, «точку зрения», нарративные стратегии.

Б. Эйхенбаум в работе «Проблемы киностилистики» говорит о принципиально важном отличии кино от литературы: «в кино выключено слышимое слово, но не выключена мысль, то есть внутренняя речь. Изучение особенностей этой киноречи — одна из самых важных проблем в теории кино»².

Цель статьи: рассмотреть специфику функционирования категории «non-finito» в литературе и наметить некоторые тенденции функционирования категории «non-finito» в кино.

Сразу следует отметить, что вне поля нашего зрения оказываются особенности собственно кинематографического языка, которые, несомненно, также служат размыканию границ кинотекста.

Кратко наметим реализацию обозначенной проблемы в литературе.

«Non-finito» — концепция, возникшая в западноевропейской эстетике в 50–60 гг. XX в. и активно обсуждавшаяся на ряде международных симпозиумов и конгрессов по эстетике. В 1956 году в Саарбрюкене был организован научный симпозиум на тему «Незавершенное как художественная форма»³. А в 1964 году в Амстердаме проводился международный конгресс по проблемам нон-финито⁴. Суть концепции нон-финито (Й. Гантнер, П. Михелис и др.) заключается в том, что художник далеко не всегда доводит свое произведение до полной «логической» завершенности (как правило, в области формы), а оставляет его в стадии определенной недосказанности, открытости для субъекта восприятия. Это активизирует психику реципиента: возбуждается его фантазия, повышается уровень его сотворчества в акте эстетического воспри-

- 1 «Монтаж в литературе — в широком смысле: соположение разнящихся по предметной отнесенности, структуре или генезису элементов текста. Термин пришел в филологию из киноэстетики» (FAUSTOV, A. A.: *Montaž v literature*. In: TAMARČENKO, N. D. (red.): *Poètika: slovar' aktual'nych terminov i ponjatij*. Moskva, 2008. S. 130).
- 2 ÈJCHENBAUM, B.: *Problemy kinostilistiki*. In: *Poètika kino*. Perečityvaja «Poètiku kino». 2-je izd. Sankt-Peterburg: Rossijskij institut istorii iskusstv, 2001. S. 13–38. S. 20–21.
- 3 SCHMOLL gen Eisewerth, J. A. (ed.): *Das Unvollendete als künstlerische Form*. Bern und München, 1959.
- 4 *Actes du Cinquième Congrès International d'Ésthetique. Procees dings of the Fifth International Congress of Aesthetics*. Amsterdam, 1964. Mouton, 1968.

ятия. Теоретики «non-finito» считают, что полное «завершение» произведения искусства осуществляется только в процессе его восприятия.

Под произведением «non-finito» мы понимаем произведения, как случайно недописанные, так и имеющие сознательную установку на незаконченность.

Стратегии незаконченных текстов определяются лакунами, «участками неопределенности» (термин Р. Ингардена), формирующими механизмы читательской деятельности и провоцирующими воспринимающее сознание на со-завершение, со-творчество. Рассмотрим стратегии различных типов незаконченных текстов, обозначим типологически сходные черты.

Феномен случайно незаконченного текста требует определенной корреляции при сопоставлении с текстом, имеющим сознательную установку на незаконченность (в дальнейшем будем использовать понятие «незавершенность» во втором значении применительно к данному типу текстов). Выскажем гипотезу о подражательности (копировании типа письма) незавершенного (открытого) текста по отношению к незаконченному. То, что в незаконченном тексте достигается органически, интуитивно улавливается и предчувствуется автором, в незавершенном становится осознанной и доминирующей частью творческого процесса.

К причинам незаконченности текста можно отнести и смерть автора, и мировоззренческие кризисы в работе, и вмешательство литературного окружения, и вытеснение одного замысла другим, более значимым, и т. п.

Приведем несколько примеров. Из-за смерти авторов остались незаконченными: «Генрих фон Офтердинген» Новалиса; «Тайна Эдвина Друда» Ч. Диккенса; «Последний магнат» Ф. С. Фицджеральда; «Праздник, который всегда с тобой» Э. Хемингуэя; последняя треть «Поисков утраченного времени» М. Пруста; «Ни дня без строчки» Ю. Олеши, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Чевенгур» А. Платонова, «Поэма без героя» А. Ахматовой и др.

К текстам, незаконченным из-за творческих и мировоззренческих кризисов в работе, принадлежат «Эмпедокл» Гельдерлина, «Арап Петра Великого» Пушкина, «Жан Сантей» Пруста и др.

В зависимости от степени реализованности авторской интенции принято говорить о внутренней завершенности или незавершенности незаконченных текстов. В некоторых случаях граница между внутренней завершенностью и незавершенностью стирается. Генетически эта тенденция связана с одной из существеннейших особенностей искусства — диалектической завершенной незавершенностью.

В истории литературы примером утраты текстами статуса «незаконченных» служит публикация отрывков А. С. Пушкина в VIII томе Большого академического издания в разделе «Романы и повести» (наряду с разделами, казалось

бы, более соответствующими указанным текстам, — «Отрывки и наброски», «Планы ненаписанных произведений»). В этот раздел включены: «Арап Петра Великого», «Гости съезжались на дачу», «Роман в письмах», «История села Горюхина», «На углу маленькой площади», «Рославлев», «Дубровский», «Египетские ночи», «Повесть из римской жизни», «Марья Шонинг». Между тем до сих пор нет единства во мнениях литературоведов по поводу внутренней целостности (имманентной завершенности) указанных текстов.

Таким образом, возникает противоречие между внешней незаконченностью и целостностью текстов, приводящее к тому, что они воспринимаются как завершенные. Н. Д. Тмарченко, опираясь на концепцию М. М. Бахтина, говорит о «смысловой, а именно — эстетической, завершенности произведения», которая «противопоставляется его законченности или незаконченности, то есть полноте или неполноте текста»⁵. Достаточно вспомнить три шедевра русской литературы, оставшиеся формально недооволоженными с точки зрения авторского замысла, поскольку сюжетная канва остановлена «на пороге» того события, ради которого произведение создавалось: поэма Н. В. Гоголя «Мертвые души», эпопея Л. Н. Толстого «Война и мир», роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы».

В этом контексте случайно незаконченный текст оказывается уравненным с формально законченным текстом (впрочем, не всегда обладающим имманентной завершенностью). Равно как типологически общими оказываются некоторые компоненты структуры случайно незаконченного и незавершенного текстов.

Приведем общие механизмы построения текстов non-finito. Не ставим целью составить весь каталог приемов размыкания границ текста, покажем лишь некоторые из них (см. таблицу).

Если сопоставить крайние проявления незавершенных произведений в пост-символистскую эпоху с принципами построения случайно незаконченных произведений, то можно наиболее чётко выявить определенную стратегию. Незавершенное произведение создаётся по законам черновика, случайно недописанного произведения (в этом проявляется авторская попытка запечатлеть генезис).

В незавершенных произведениях использование пропусков, нарушения в структуре, намеренное «отсечение» частей, мнимое разрушение целого для создания целостности оказывается искусственным. При этом прослеживается определенная эволюция. Если первоначально незавершенный текст строился

5 TAMARČENKO, N. D.: *Zaveršenije chudožestvennoje*. In: Diskurs. Kommunikativnyje strategii kul'tury i obrazovanija. 2003. № 11. S. 64–66.

Случайно незаконченные тексты	Сознательно незаконченные тексты
Композиция	
Открытость композиционного построения (отсутствие какой-либо части, как правило, незаконченные тексты представляют собой «начала» произведений с той или иной степенью воплощения)	Открытость композиционного построения (минус-прием — пропуск фрагментов текста; начало как завязка и приглашение читателя к сотворчеству)
Сюжет	
Нереализованность сюжетных линий; места неопределенности; пунктирность; фрагментирование; доминирование одних сюжетных линий над другими, что в ситуации недописанности текста может быть интерпретировано неоднозначно, как равные возможности	Сюжетная полисемия; «возможные» сюжетные ходы; «вход» и «выход» из текстового лабиринта моделируется самим читателем (гипертекст; сетелитература); бессюжетность
Образы	
Незавершенность образа («прорисованность» отдельных черт; несколько сюжетных ситуаций, раскрывающих противоречивость характера героя)	Незавершенность образа (полифония точек зрения; разрушение характера)
Жанр	
Поиски жанровой формы: набросок, фрагмент произведения, черновая редакция; вариант, смоделированный текстологами	Использование жанра фрагмента; романа; рассказа, размыкание жанровых границ; обнажение конструкции, механизмов и скреп творческого процесса (текст строится по законам черновика)

автором по принципу незаконченного, в соответствии с целями и задачами, актуальными для литературы того или иного периода (например, тенденция, характерная для романтизма, — через осколок, фрагмент передать всю полноту бытия), то в современной литературе эта тенденция доводится до абсурда и имеет последствия энтропийного характера. В качестве переходного этапа

можно рассматривать некоторые тенденции литературы модернизма (Р. Домаль «Гора Аналог», М. Павич «Хазарский словарь»).

Таким образом, общими критериями для произведений non-finito являются: интуитивная или сознательная установка на незавершаемость — стремление передать полноту картины мира; внутренняя целостность. Типологическими общими оказываются некоторые компоненты структуры случайно незаконченного и незавершенного текстов: открытость дальнейшего развития художественных событий; неопределенность развязки произведения; неразрешимость конфликта; незавершенность образ.

Функционирование категории non-finito в кино имеет свою специфику, определяемую как спецификой киноязыка, так и стратегиями киноиндустрии.

По словам М. Б. Ямпольского, «история искусства складывается не только из совокупности законченных и дошедших до нас шедевров. Эта история сильно пострадала бы, если бы вычеркнули из нее нереализованные замыслы или утопические проекты. Именно в них порой важнейшие для развития искусства идеи воплотились с исключительной последовательностью и силой»⁶.

В киноискусстве так же, как и в литературе, возможны субъективные и объективные причины, влияющие на процесс создания фильма: смерть режиссера (С. Леоне не успел снять фильм «Ленинград, 900 дней»); смерть актёра («Они сражались за родину» — смерть В. Шукшина); материальные проблемы, связанные с отсутствием финансирования (Л. Висконти «В поисках утраченного времени», Ален Рене «Приключения Гарри Диксона»); идеологические (запрет на тот или иной фильм, например, фильм А. Курасавы «Все спокойно» не был снят из-за ограничений на кинопроизводство в военное время); осознание режиссером сложности проекта (Л. Бунюэль «Наоборот»); появление фильма другого режиссера, близкого по проблематике (например, после выхода «Списка Шиндлера» работа над картиной С. Кубрика «Арийские бумаги» была приостановлена); отвлечение режиссера от картины другим проектом (Э. Кустурица отложил проект «Преступления и наказания» из-за съемок «Аризонской мечты»).

Специфика изучения функционирования незаконченного текста в кино связана с труднодоступностью подобного материала. Если незаконченные художественные тексты публикуются в собраниях сочинений, то незаконченные фильмы пылятся на полках, в архивах. Определенные трудности связаны с тем, как их найти, как ввести в исследовательское поле. Существует литература о невоплощенных и написанных сценариях, но идентификация

6 JAMPOL'SKIJ, M. B.: *Problema vzaimodejstvija iskusstv i neosuščestvlennoj mul'tfil'm Fernana Leže «Čarli-kubist»*. In: *Problemy sinteza v chudožestvennoj kul'ture*. Moskva, 1985. S. 76–99. S. 76.

жанра киносценария — это вопрос, требующий самостоятельного рассмотрения.

Незаконченный кинотекст домысливается и собирается режиссером, сценаристом, приобретает подобие некоей целостности. Это связано с кассовым характером киноиндустрии. Поэтому можно говорить о том, что понятие незаконченности в первом значении — не актуально для кино в силу его специфики.

Общеизвестно, что в литературе публикация незаконченных произведений — это приложения к основному собранию сочинений.

В кино, как правило, первые варианты, не вошедшие в фильм, материалы и дубли выбрасываются. Незаконченные кинофильмы какое-то время хранятся в студии, а потом нередко тоже уничтожаются. Так пропал фильм В. Жалакявичуса «В августе 44-го» («Момент истины») по роману В. Богомолова. По настоянию писателя съемки прекратили, и все материалы уничтожили.

Известны факты реконструкции незаконченных работ. Например, из материалов С. Эйзенштейна для фильма «Да здравствует Мексика!» смонтировали несколько лент, в том числе фильмы: «Буря над Мексикой», «Время под солнцем», «Да здравствует Мексика!», «Мексиканская фантазия».

Фильм корпорации «Би-Би-Си» — «Эпос, которого никогда не было» — был снят на основе неоконченной картины Джозефа фон Штернберга «Я, Клавдий». В «Эпос» включили несколько сохранившихся фрагментов, недостающее досняли.

Следует отметить принципиальную различность рецептивных стратегий: зритель в кино может и не знать, что перед ним незаконченный фильм, смонтированный или доработанный другими режиссерами. В литературе — незаконченный текст имеет свой статус, посмертного, пограничного, что выводит его на новый (символический) уровень восприятия. Хотя и в литературе достаточно примеров, свидетельствующих о вмешательстве в творческую лабораторию писателя «творческих читателей». Например, «Египетские ночи» А. С. Пушкина подготовлены к изданию и смоделированы литературоведом, текстологом С. М. Бонди.

Помимо случайно незаконченного произведения в кино — актуальным для киноязыка является использование незавершенности как художественного приёма. Данный прием активно используется в «интеллектуальном» кино, законы построения которого находятся в оппозиции к массовой киноиндустрии.

К приемам незавершенности можно отнести фрагментарность с установкой через фрагмент, часть передать целое. В качестве примера можно привести кинопроект «Эрос», представляющий собой три киноэссе (три новеллы)

различных режиссеров на общую тему. М. Антониони «Опасная связь вещей», С. Содерберга «Равновесие», В. Карвая «Рука». Каждый режиссер через свою призму приоткрывают завесу над тайнами любви, страсти, эротического влечения, человеческих взаимоотношений.

Принцип фрагментарности лежит и в основе кинофильма Такеши Китано «Куклы», представляющего собой нанизывание новелл, не связанных сюжетно, но выстроенных композиционно. Все три новеллы о любви, о невозможности жить, если это чувство разрушено, об ответственности за другого человека, с которым связан невидимыми нитями.

Помимо фрагментарности — к принципам незавершенности в киноязыке можно отнести «многовариантность» — несколько версий, редакций одного и того же сюжета, события. Строчение произведения по принципу черновика ведет к многовариантности интерпретаций.

Самым ярким примером можно считать фильм «Расёмон» А. Куросавы по мотивам рассказа Акутагавы («Расемон»), выстраивающий множественность точек зрения на происходящие события.

М. Щербакова в работе «Черновик. Фильм — открытая система» в качестве примера разрушения классической схемы линейного нарратива приводит фильм Алена Роб-Грийе «Трансъевропейский экспресс» (1967), своеобразие которого состоит в том, что «любая мысль, проскочившая в размышлениях персонажей, буквально сразу же визуализируется на экране»⁷. Создаваемый мир постоянно подвергается разрушению.

Принцип сюжетной многовариантности лежит и в основе фильма «Реконструкция» К. Бое (автор сценария — Руков Могенс).

К принципам «незавершенности» в киноязыке можно отнести открытый финал, провоцирующий зрителя на домысливание, моделирование возможного варианта окончания. «Сторонники открытого финала предоставляют право делать выводы аудитории. Одни вопросы остаются без ответа, а на другие можно ответить по-разному. Некоторые истории завершаются не ответами на загадки, а постановкой новых вопросов, над которыми читатели/зрители еще долго будут ломать голову»⁸.

Открытый финал режиссер использует и в том случае, когда логика нарратива определяет невозможность выбора героем одной единственной стратегии поведения. Например, в финале фильма «Осенний марафон» (1979) режиссера Г. Данелии главный герой Андрей Павлович Бузыкин, переводчик, преподава-

7 ŠČERBAKOVA, M.: *Černovik. Fil'm — otkrytaja sistema*. In: *Iskusstvo kino*. № 9. Sentjabr'. [online]. [cit. 14. 11. 2016]. <http://kinoart.ru/archive/2015/09/chernovik-film-otkrytaja-sistema>.

8 VOGLER, K.: *Putešestvije pisatelja: mifologičeskiej struktury v literature i kino*. Moskva, 2015. S. 300.

тель университета, не может сделать выбор между женой Натальей, с которой его связывают долгие годы совместной жизни, и любовницей Аллочкой, желающей создать с ним семью. Последний кадр фильма — герои (Бузыкин и его коллега профессор-русист Хансен) бегут по мокрой от дождя дороге, уходящей вдаль. У зрителя возникает ощущение бесконечного марафона, тоскливого и безнадежного, как дождливый осенний день.

Существует и другой тип финала — завершенного, но заставляющего по-новому переосмыслить увиденный мир. Так, в финале кинофильма Милоша Формана «Амадеус» зритель видит обращенного к нему Сальери в инвалидном кресле, находящегося в психиатрической клинике. Жест Сальери — крестит рукой аудиторию по ту сторону камеры — взламывает границы герметического киномира. А фраза Сальери — «Благословляю Вас, посредственности!» — делает зрителей сопричастными его идеям, приведшим его к нравственному тупику.

В фильме Натальи Трощенко по сценарию В. Кунина «Сошедшие с небес» (1986) повествуется о том, как могла бы сложиться после войны жизнь героев. В финале используется надпись «от режиссера»: «Этот фильм снят по мотивам повести Алексея Каплера «Двое из двадцати миллионов», меняющая первоначальное восприятие кинофильма. Зрителю становится понятно, что всё то, что он увидел, могло бы быть, если бы герои остались живы.

Помимо рассмотренных художественных приемов, направленных на «открытость» текста, следует указать и создание «лакун» (мест неопределенности, провоцирующих сознание зрителя на домысливание). К таким «лакунам» в киноязыке можно отнести следующие: отсутствие слова, умолчание, использование цвета, интертекст. В. Шмид сосредоточивает внимание на презентации составляющих элементов, характерных для кинематографа: «в кинофильме мысли, чувства, желания, точка зрения персонажа могут изображаться исключительно косвенным образом, т. е. индициальными знаками, такими как выражение лица, поведение или внешняя речь соответствующего персонажа, с одной стороны, и презентация определенных картин внешнего мира, с другой. В последнем случае на отражение внутреннего состояния персонажа в картинах внешнего мира и на связанную с этим субъективность и возможную «ненадежность» (unreliability) презентации внутреннего мира нередко указывают определенные приемы, такие как переход от цветной к черно-белой картине, остраивающий цветовой тон кадра или же странное увеличение масштаба кадра»⁹.

9 ŠMID, V.: *Otbor i konkretizacija v slovesnoj i kinematografičeskoj narracijach*. In: Narratorium. 2011. № 1–2. [online]. [cit. 9. 9. 2016]. narratorium.rggu.ru/article.html?id=2017636.

Прокомментируем специфику функционирования «лакун» на конкретных примерах.

В «Пустом доме» Ким Ки Дука отсутствует словесный нарратив, повествование организуется видеорядом, искусно выстроенной системой точек зрения («субъективной камерой»). Один кадр способен рассказать многое, например, портрет героини, склеенный в неправильном порядке из разрезанных кусочков.

Заглавие кинофильма Йоза Стеллинга «Ни поездов, ни самолетов» строится как фигура умолчания, поскольку выражение мысли ограничивается намеком, заставляет зрителя ждать появления заявленных символов. Однако они так и не появляются, и становится понятно, что речь идет об отсутствии движения, выхода из состояния, в котором оказывается главный герой.

В фильме «Вот придет кот» Войтеха Ясны¹⁰ использование цвета выполняет смыслообразующую функцию. Когда кот волшебницы Дианы надевает волшебные очки, окружающие люди окрашиваются в определенные цвета. Лгуны становятся пурпурными, воры — серыми, предатели — желтыми, а влюбленные — красными.

Если говорить об интертекстуальных включениях, то они расширяют «горизонт ожидания» как кинотекста, так и зрителя. По словам С. А. Тугуши, «Цитата как материал дополняет образный строй фильма и усложняет внутрикадровый монтаж. Цитата вводит новый материал, который лежит вне картины. Это может быть литературный источник, факт общественного сознания, портретное сходство, музыкальная фраза, отрывок из документального или художественного фильма»¹¹.

С. А. Тугуши в качестве примера приводит фильм Годара «На последнем дыхании» (1960). В кадре, показывающем героиню фильма Патрицию, которая смотрит через свернутую в трубку афишу на Мишеля, Годар цитирует сцену из картины «Сорок винтовок» (1957) С. Фуллера, где один из персонажей смотрит на свою возлюбленную сквозь прицел ружья. Интертекстуальное включение имеет глубокий смысл: Мишель станет мишенью для Патриции и погибнет из-за ее предательства. Рассуждая о жизни с Мишелем, Патриция произносит фразу: «Между печалью и бытием я выбираю печаль». Годар цитирует У. Фолкнера (роман «Дикие пальмы»). Эта цитата предвещает Патриции печальный жизненный путь, после того как она предаст Мишеля.

В рамках данной статьи мы не рассматриваем в качестве приемов «non-finito» средства «грамматики» кино, то есть новые способы сочетания техник съемки

10 Благодарю уважаемого Й. Догнала за указание на фильм «Вот придет кот» В. Ясны.

11 TUGUŠI, S. A.: *Inoskazanje v chudožestvennoj strukturi avtorskogo fil'ma. Na materiale kinoiskusstva vtoroj poloviny XX veka*. Diss. na soisk. uč. step. d-ra iskusstvovedenija. Moskva, 2016. S. 263.

(горизонтальное и вертикальное панорамирование), съемка движения с новыми идеями, визуальные ряды, работу с планом, стиль режиссера.

Таким образом, приведенный анализ позволяет выявить некоторые общие закономерности функционирования категории «non-finito» в литературе и кино.

Случайно незаконченные произведения в кино не имеют такой значимости, как в литературе. Незаконченность кинофильма в отличие от литературного произведения зависит от большего количества субъективных и объективных причин и условий в силу специфики создания кинотекста и законов киноиндустрии в целом.

В произведениях кино и литературы, строящихся на незавершенности как художественном приеме, гораздо больше точек соприкосновения. Причем речь идет об «открытости», «размыкании» текстовой структуры на двух уровнях: «событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания [...]»; события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте»¹².

К общим принципам незавершенности в литературе и кино можно отнести: открытость композиционного построения; сюжетная полисемия; «возможные» сюжетные ходы; бессюжетность; незавершенность образа (полифония точек зрения); использование жанра фрагмента (в кино объединение нескольких фрагментов-новелл в целое); обнажение конструкции, механизмов и скреп творческого процесса; текстовые «лакуны», провоцирующие сознание читателя, зрителя на домысливание, сотворчество.

Литература:

Actes du Cinquième Congrès International d'Ésthetique. Proceedings of the Fifth International Congress of Aesthetics. Amsterdam, 1964. Mouton, 1968.

BACHTIN, M. M.: *Voprosy literatury i èstetiki*. Moskva, 1975. S. 403–404.

BART, R.: *Problema značenija v kino*. In: BART, R.: *Sistema Mody. Stat'i po semiotike kul'tury*. Moskva: izdatel'stvo im. Sabašnikovych, 2003. S. 5–28.

ÈJCHENBAUM, B.: *Problemy kinostilistiki*. In: *Poètika kino. Perečityvaja «Poètiku kino»*. 2-je izd. Sankt-Peterburg: Rossijskij institut istorii iskusstv, 2001. S. 13–38.

12 BACHTIN, M. M.: *Voprosy literatury i èstetiki*. Moskva, 1975. S. 403–404.

- FAUSTOV, A. A.: *Montaž v literature*. In: TAMARČENKO, N. D. (red.): *Poètika: slovar' aktual'nych terminov i ponjatij*. Moskva, 2008. S. 130
- GREJ, G.: *Kino: Vizual'naja antropologija*. Moskva: NLO, 2014. S. 35.
- JAMPOL'SKIJ, M. B.: *Problema vzaimodejstvija iskusstv i neosuščestvlennoj mul'tfil'm Fernana Leže «Čarli-kubist»*. In: *Problemy sinteza v chudožestvennoj kul'ture*. Moskva, 1985. S. 76–99.
- SCHMOLL gen Eisewerth, J. A. (ed.): *Das Unvollendete als künstlerische Form*. Bern und München, 1959.
- ŠČERBAKOVA, M.: *Černovik. Fil'm — otkrytaja sistema*. In: *Iskusstvo kino*. № 9. Sentjabr'. [online]. [cit. 14. 11. 2016]. <http://kinoart.ru/archive/2015/09/chernovik-film-otkrytaja-sistema>.
- ŠMID, V.: *Otbor i konkretizacija v slovesnoj i kinematografičeskoj narracijach*. In: *Narratorium*. 2011. № 1–2. [online]. [cit. 9. 9. 2016]. narratorium.rggu.ru/article.html?id=2017636.
- TAMARČENKO, N. D.: *Zaveršenije chudožestvennoje*. In: *Diskurs. Kommunikativnye strategii kul'tury i obrazovanija*. 2003. № 11. S. 64–66.
- TUGUŠI, S. A.: *Inoskazanije v chudožestvennoj strukture avtorskogo fil'ma. Na materiale kinoiskusstva vtoroj poloviny XX veka*. Diss. na soisk. uč. step. d-ra iskusstvovedenija. Moskva, 2016. S. 263.
- TYNJANOV, Ju. N.: *Ob osnovach kino*. In: *Poètika kino*. Perečityvaja «Poètiku kino». 2-je izd. Sankt-Peterburg, 2001. S. 39–59.
- VOGLER, K.: *Putešestvije pisatelja: mifologičeskoj struktury v literature i kino*. Moskva, 2015. S. 300.

Об авторе

Elena Valerievna Abramovskikh, Samara State Academy of Social Sciences and Humanities, The Faculty of Filological Science, Department of Russian and Foreign Literatures and Methods of Teaching Literature, Samara, the Russian Federation, ariadna2@list.ru