УДК 791.43.04 (100)

Марія ФОКА
кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри лінгводидактики та іноземних мов Кіровоградського державного педагогічного університету ім. Володимира Винниченка

ПІДТЕКСТ У КІНО: ПАРАДИГМА ВИВЧЕННЯ

Анотація. *У статті досліджено парадигму осмислення підтексту в кіно шляхом аналізу праць кінорежисерів Л. Кулешова, С. Ейзенштейна, М. Ромма, а також консультантів з написання кіносценаріїв К. Іглесіаса, Р. Маккі, Л. Сегер і Дж. Вестон. Підтекст розглянуто як засіб посилення інформативності кінотексту та активізації сприймання глядачів. Проаналізовано засоби та прийоми створення імпліцитних смислів у кіно, зокрема вивчено розуміння підтексту в кіно, встановлено види монтажів (асоціативний та інтелектуальний), що генерують приховані смисли, зазначено роль інтуїції в декодуванні неявної інформації, виявлено взаємодію внутрішньої та зовнішньої ліній, які розкривають переплетення експліцитного й імпліцитного в кіносценах, визначено особливості побудови діалогів, уведення пауз, створення візуальних і аудіальних ефектів, що несуть додаткову інформацію. Систематизація та узагальнення парадигми вивчення підтексту оптимізують формування його теорії в кінознавстві й у мистецтвознавстві, розкривають нові перспективи щодо адекватного вивчення й аналізу мистецьких творів.*

Ключові слова: *підтекст, кіно, сценарій, імпліцитний смисл, актор, глядач.*

Однією з найважливіших ознак якісного й успішного кіносценарію є наявність у ньому підтексту, і причина полягає в тому, що приховані смисли значно посилюють його інформативність, надають йому особливої притягальної сили. Чимало праць, що присвячені питанням як написати сценарій чи як зняти кіно, дотичні чи торкаються проблем імпліцитних смислів, що в свою чергу поступово формують теорію підтексту. Наприклад, осмислення засобів і методів, що генерують імпліцитні смисли, більш чи менш детально представлені в окремих студіях російських класиків-режисерів Л. Кулешова, С.

Ейзенштейна, М. Ромма, а також у роботах відомих консультантів з написання кіносценаріїв, що набули великого успіху в Голлівуді, К. Іглесіаса, Р. Маккі, Л. Сеґер і Дж. Вестон. І такий кіномистецький досвід осмислення підтексту та його втілення в кіно потребує систематизації та узагальнення для подальшого становлення теорії підтексту і в кінознавстві зокрема, і в мистецтвознавстві загалом. У цьому полягає актуальність нашого дослідження. Мета — розкрити парадигму осмислення категорії "підтекст" у кіно на матеріалах праць згаданих кінорежисерів і теоретиків кіно, а також консультантів з написання кіносценаріїв. Завдання: розкрити специфіку розуміння поняття "підтекст" у кіно; встановити види монтажів, що сугерують приховані смисли; виявити взаємодію внутрішньої та зовнішньої ліній, які розкривають переплетення експліцитного й імпліцитного в кіносценах; визначити особливості побудови діалогів, уведення пауз, створення візуальних та аудіальних ефектів, що несуть додаткову інформацію.

Поняття підтексту органічно увійшло в кінематографічний ужиток через т. зв. систему Станіславського, сценічну теорію, що представляє метод акторської техніки. У такий спосіб під підтекстом розуміють "ту внутрішню думку, те внутрішнє почуття, з яким актор вимовляє репліки, запропоновані автором" [1, с. 105]. Власне, саме підтекст, на думку Л. Кулешова, є одним з головних чинників досягнення природного й виразного мовлення: "Підтекст — це внутрішня лінія ролі, яка безперервно присутня в дії під словами й рухами, увесь час їх виправдовуючи та оживляючи (особливо мовлення)" [2, с. 159].

Підтекст може виявлятися трьома основними способами: через рух, мовлення й рух, а також власне мовлення. Наприклад, так пояснює кінорежисер підтекст, що постає через рух: "Ви вітаєтесь з недругом — у вас один характер руху простягнутої руки. Ви вітаєтесь з другом — у вас інший характер руху руки. Ви вітаєтесь зі слабкою хворою людиною — у вас знову новий характер руху руки" [2, с. 159].

"Уявіть собі, що ви запізнюєтесь в театр, — Л. Кулешов ілюструє інший вид підтексту — мовлення й рух. — По дорозі зустрічаєте знайомого, котрий починає вас докладно розпиту-

вати про здоров'я всіх ваших близьких. Ви намагаєтесь бути люб'язним, відповідаєте на питання, а самі весь час думаєте: "Запізнюсь чи ні?". Якщо ви недостатньо володієте собою, то у ваших відповідях на розпитування знайомого, у ваших рухах і поведінці буде явна стурбованість" [2, с. 159].

Водночас зовсім іншим буде підтекст, що постає через мовлення: "Ви закохані, проте ще не освідчились у цьому. Ви можете сказати своїй коханій саму звичайну фразу: "Я до вас прийду", — а в сказаному явно прочитається інший смисл: "Я вас кохаю" [2, с. 159].

За переконанням Л. Кулешова, підтекст значно збагачує образи, твір, роль. "Якщо підтекст відсутній, то й акторські рухи й акторське мовлення малоцікаві, маловиразні й не захоплюючі, — переконаний кінорежисер. — … Якщо ви зустрічаєтесь з твором, з роллю, з образом, що позбавлені підтексту, вам стає скучно. Цей твір перестає бути живим, образи перестають бути хвилюючими" [2, с. 158].

Зовсім протилежної думки про акторські підтексти М. Ромм, впевнений, що іноді акторські підтексти можуть збіднювати гру, адже підтекст, що закладає автор, може бути складнішим, багатозначнішим і глибшим, ніж той, який вкладає актор. Таким чином, приходимо до висновку, що режисер розрізняє авторський та акторський підтексти. Наприклад, цю особливість М. Ромм пояснив таким чином, говорячи про фільм "Дев'ять днів одного року": "…мене не всюди задовольняло акторське виконання, і ось чому — через відомі підтексти. Вони не завжди потрібні. Підтекст хороший тоді, коли він передає другий смисл найпростішої репліки. Людина, наприклад, каже: "Здрастуйте, дуже радий". А думає: "Щоб ти здох". Тоді підтекст необхідний. Але іноді підтекст буває настільки складним, що він не виражається найпростішими режисерськими визначеннями. Лаврова мене запитувала: "Кого я кохаю, Куликова чи Гусєва? … Я ж щиро відповідав: "Не знаю. І не певен, що ви маєте це знати; як тільки ви будете це знати, ви станете грати гірше, я глибоко переконаний в цьому. Почнете грати нещасливе кохання, рокове кохання, короткий момент щастя, загалом мелодраму" [3, с. 430].

Понад те, відсутність акторського підтексту залучає глядача до співучасті, своєрідної співтворчості — думати, домислювати, зівставляти, уявляти тощо. "Усі ці "підтексти", які актори вже без мене, збираючись де-небудь у репетиційному залі чи в готелі, обговорювали між собою, зводились до питання: кохає, не кохає, ревнує, байдужий, що я граю? — згадував М. Ромм. — Мені доводилось сушити, прибирати удавану емоційність ... Я просто брав і читав той самий діалог, але без усякого вираження, спокійно, ось так, як зараз, говорю: "Ти згадувала про мене?" — "Згадувала, а ти?" — "Ні, не згадував". Те ж саме, але без усякого підтексту. Виявилось, що "сухий" текст чіпляє уяву глядача. Задача в картині "Дев'ять днів одного року" полягала, зокрема, у тому, щоб залишати більше місця для домислу. І чим більше буде в хорошій картині місця для думок, для трактовок, тим краще" [3, с. 430-431].

До того ж варто зауважити, що навіювання підтекстового смислу може здійснюватися не тільки через слово, але й через інші засоби, наприклад, через музичний супровід, що створює відчуття емоційності. Розуміння цього нюансу дало можливість М. Ромму дуже точно продумати кожну деталь у фільмі, і навіть, глибоко розуміючи сугестивну силу музики, відмовитися від неї в окремих сценах. "Складні асоціації, що викликаються музикою. Самі звуки скрипки, припустимо, чи роялю мають свій якийсь чуттєвий підтекст, — пояснює режисер. — Візьмемо, наприклад, розмову в ресторані Гусєва, Лєлі, Куликова. Якщо спорядити це музикою, негайно все перетворюється в мелодраму — тільки від одних звуків музики. Відсутність музики, шум ножів, виделок навкруги робить обстановку більш побутовою та не дає глядачеві розкисати. Ось чому я зовсім цю музику викинув" [3, с. 430].

Серед інших можливих прийомів створення підтекстового плану суто кінематографічного характеру є монтаж, на думку С. Ейзенштейна, один з дієвих способів залучення глядача у творчий акт, "у якому його індивідуальність не тільки не підкоряється індивідуальністю автора, але розкривається до кінця в злитті з авторським смислом" [4, с. 170]. Кожен візуальний образ може викликати певні думки, асоціації, уявлення в реци-

пієнта, а отже, містить додатковий прихований інформаційний пласт, і вміле "монтажне" його використання здатне запустити цей складний "механізм" співтворчості.

Цей принцип уповні розкривається в т. зв. асоціативному монтажі. На думку А. Камінського, "саме тут закладений і прямий вихід до самої природи екранної художності та можливості найцікавіших режисерсько-операторських рішень. Асоціативність побудови надає монтажу підтекст, глибину і, нарешті, образність. Вона неначе визначає чуттєво-смисловий контекст, у якому глядач повинен зчитати цей епізод чи кадр" [5].

Проте таке вибудовування вимагає особливого підходу, детального продумування від режисера, моделювання сприйняття аудіо чи візуальних образів глядачем для стимулювання низки асоціацій, на які власне й сподівається автор. Зокрема, А. Камінський називає головні умови для роботи з асоціативною побудовою: "його виявленість, запам'ятовуваність у "вихідному" матеріалі й контекстуальна "зчитуваність" тої співвідносної суміжності, що й асоціюється в кадрах чи монтажних фразах" [5]. "Простісінькій приклад: зніміть розбілений кадр якого-небудь саду та дайте за кадром жіночим голосом фразу: "О чудесний, прекрасний вишневий сад!.." — для тих, хто знає п'єсу, асоціація і з "Вишневим садом", і з самим А.П. Чеховим забезпечена. А якщо пустити по ньому ще жінку в довгій білій сукні, а ще краще — і в капелюсі з широкими крисами…" [5], — розмірковує кінорежисер.

Варто згадати і про інтелектуальний монтаж — "монтаж не грубо фізіологічних обертонних звучань, а звучань обертонів інтелектуального порядку, тобто конфліктних поєднань інтелектуальних супутніх ефектів між собою" [4, с. 58]. Як результат таких "звучань обертонів інтелектуального порядку" маємо метафори, алегорії і т. п., що містять у собі прихований смисл, а отже, підтекст. Така побудова вимагає чіткого продумування від режисера та особливого вдумування від глядача. Але, як зауважує А. Камінський, "досягти на ньому художнього ефекту надзвичайно важко, оскільки інтелектуальні поняття можуть захоплювати своєю філософською складністю й парадоксальністю, проте почуттів практично ніколи не зачіпають" [5].

Фактично, асоціативний та інтелектуальний способи породження підтекстового смислу актуальні як для літератури, так і кіно. Водночас досить критично М. Ромм підходить до літературних способів створення прихованих смислів, будучи переконаним в їх непристосованості щодо кіно. "…Наївні спроби екранізувати Гемінґвея, — переконаний режисер. — Усе, що лежить у нього під фразою, як об'єкт домислення, кінематограф переводить у наочну картину й одразу знищує прийом" [3, с. 295], адже "кінематограф неминуче докладний" [3, с. 381]. Думаємо, такий підхід М. Ромма є не зовсім точним, адже замовчування також використовується в кіно, і про це трохи згодом.

Тож російські режисери, такі як С. Ейзенштейн, Л. Кулешов, М. Ромм, були дотичними до проблеми підтексту в кіно, проте сам підтекст не ставав об'єктом їхнього спеціального дослідження, такі теоретичні нотатки не дають вичерпного уявлення про "друге дно" в кіно. Зокрема, часто підтекст прорисовується через призму суто кінематографічних засад: акторський підтекст, музичний супровід чи монтаж.

Водночас осмислення підтексту як неодмінною складової якісного кіно, засобів і методів, що ґенерують імпліцитні смисли, більш детально представлені у всесвітньовідомих семінарах голлівудських консультантів з написання кіносценаріїв К. Іґлесіаса, Р. Маккі, Л. Сеґер, Дж. Вестон, теоретичні засади яких відображені, зокрема, у бестселерах "Story" Р. Маккі, "Making a Good Script Great" Л. Сеґер, "The Film Director's Intuition" Дж. Вестон, "Writing for Emotional Impact" К. Іґлесіаса. Очевидно, це можна пояснити тим, що російські режисери ставили перед собою ЗАпитання, як знімати кіно, а голлівудські консультанти — як написати сценарій.

Насамперед зазначимо, що підтекст — імпліцитний смисл, тобто "справжній смисл, що вирує під словами і діями. Це справжня, чиста істина" [6, с. 2]. "Ми стикаємося з підтекстом увесь час у повсякденному житті, — переконана Л. Сеґер. — Люди схильні не завжди говорити те, що вони мають на увазі, або іноді вони розуміють, що це не добре, або не ввічливо, або не прийнятно виражати підтекст, тож вони приховують його

за текстом і дозволяють справжньому смислу вирувати за поверхневою частиною. Іноді вони хочуть, щоб інша людина зрозуміла справжнє значення. Іноді — ні" [6, с. 2].

Ця філософія життя й зумовлює уведення підтексту в кіно, аби максимально відтворити "відчуття реальності" [7, с. 295] (Ю. Лотман) у глядачів. Ось як це пояснює Р. Маккі: "Ніщо не є тим, чим здається. Цей принцип вимагає від сценариста постійного усвідомлення двоїстості життя, його розуміння, що все відбувається принаймні на двох рівнях, і тому через це він повинен писати відповідно до правила одночасної двоїстості ... Як у житті, так і в історії: він повинен приховати правду за "життєвою" маскою, справжні думки та почуття героїв приховувати за їхніми словами та діями" [8, с. 252-253].

Розглянемо, у чому полягає особливість осмислення категорії "підтекст" у кіно, у який спосіб ґенеруються імпліцитні смисли, які засоби та методи застосовуються кіносценаристами для створення неявної інформації.

Перебуваючи на рівні імпліцитного, невисловленого, підтекст вимагає особливого осмислення й глибокого проникнення в експліцитне для його адекватного прочитання, що у свою чергу потребує розвиненої інтуїції, певних фонових знань, багатого асоціативного фонду і т. п. Проте на початковому етапі, тобто до безпосереднього осмислення й проникнення в невисловлене, саме інтуїція стає важливим ідентифікатором підтексту — відчуття, що внутрішній зміст залишається невисловленим, смисл полягає не в тому, про що йдеться в тексті. "Зазвичай підтекст це щось, що ви не можете вповні розпізнати. Це відчувається. Ви відчуваєте його" [6, с. 4], — пояснює Л. Сеґер.

Саме інтуїції кінодраматурги надають особливого, якщо й не провідного значення. "Інтуїція відіграє велику роль у правильному прочитанні підтексту, — наголошує Дж. Вестон. — Здібність помічати та розуміти підтекст зазвичай називається здібністю "читати між рядками". Це стосується до читання рядків драматичного сценарію ... Уміння добувати підтекст — спонтанно й проникливо інтерпретувати правду за діями, словами та подіями — це інтуїція" [9, с. 85-86].

Очевидно, таке глибоке розуміння значення інтуїції зумов-

лює специфіку відтворення підтекстових смислів у кадрі — сугерувати інші невисловлені смисли глядачам на рівні інтуїції. Текст повинен давати поживу для інтуїтивного осягнення, точніше — імпульсу, що породжує емоційний спалах.

Ідеться, по суті, про проявлення та функціонування підтексту в кінотворі. Саме творча інтуїція та артистичне чуття актора відіграють важливу роль, адже дадуть змогу віднайти точні прийоми, які навіють глядацькій аудиторії відчуття, що головний смисл криється поза словами, у несказаному й невисловленому.

Робота з прихованими смислами в цьому випадку розкривається на двох рівнях: відтворення авторського та створення акторського підтекстів, що мають органічно співіснувати та взаємодіяти для оптимального навіювання їх глядачам. Зокрема, Дж. Вестон виділяє й ідентифікує "підтекст героя" та "підтекст історії". "Підтекст героя" є відповідальністю актора, тобто саме актор мусить передати, створити й навіяти закладений смисл глядачеві. Як пояснює кінодраматург, це "інформація про героя, про яку герой може не говорити або навіть не знати про себе, така, як його емоційний та фізичний досвід, його стосунки, його потреби й образи, і асоціації, що формують його спогади, мрії, бажання й страхи [9, с. 89-90]. "Підтекст історії" це справжня історія, яку ви розповідаєте. Це емоційні результати — це те, що відбувається на соціальному, емоційному рівні в уявному світі сценарію, у якому герої існують [9, с. 90]. І цей аспект є відповідальністю режисера, тобто саме від бачення, відчуття й рішення режисера залежить рівень і ступінь передання смислу твору.

Притім Дж. Вестон переконана, "коли сценарій є прозорим, актор і режисер мусять придумати, створити підтекст, що можливо насправді не вкладався" [9, с. 91]. А Л. Сеґер наголошує на тому, що "актор не може створювати підтекст у ролі, якщо письменник не вкладав ніякого підтексту" [6, с. 95]. Водночас уточнює, що "іноді письменник не усвідомлює підтекст. Іноді письменники відчувають, які ідеї та слова найбільше підходять для сценарію, хоча навіть вони не можуть сказати вам точно, яким є підтекст" [6, с. 95].

До речі, питання, чи підтекст вкладає автор/сценарист осмислено, свідомо, чи на підсвідомому рівні він є складним і відкритим. Безумовно, сценарист продумує й виписує кожну дію в кіносцені, відповідно до втілення ідеї конкретної сцени зокрема чи фільму загалом, проте іноді, як визнають самі автори, підтекст, який отримується в результаті, не був осмисленим першопочатково. Цікавим у цьому плані є такі зауваження відомого американського сценариста Е. Сарджента: "Усе є підтекстом або має підтекст, або було підтекстом. Мені набрид підтекст, і я думаю, що в цьому є підтекст. Він скрізь, і я не цікавлюся ним, коли я пишу…" [6, с. 147] і "Підтекст: я не писав його, але там він є. У нашому власному житті, підтекст" [6, с. 149].

Відповідно до природи підтексту, сцена має вибудовуватися на двох рівнях: експліцитному й імпліцитному. Ось як відокремлює ці два рівні Р. Маккі, враховуючи зазначений принцип двоїстості життя: "По-перше, він (сценарист. — *М.Ф.*) повинен створити вербальний опис чуттєвого поверхневого рівня життя, що включає в себе зображення і звук, діяльність і розмови. По-друге, він повинен створити внутрішнє життя, що наповнене усвідомленими й підсвідомими бажаннями, діями й реакціями, потягами й особистісними проявами, що зумовлені генетичними й практичними вимогами" [8, с. 253].

Важливого значення в процесі сугестування прихованого смислу набувають діалоги, у яких істинне ховається за невисловленим і недоговореним. Зокрема, Л. Сеґер переконана: "Коли письменники створюють діалог, що є зрозумілим, ми називаємо його очевидним. Герої говорять саме те, що вони мають на увазі чіткими, логічними, реченнями. Це безглуздо. Це слабко. Це звучить як лекція або нотація, або трактат, або висновки. Діалог не є емоційно живим" [6, с. 3]. Таким чином, за діалогами мають приховуватися прямо невисловлені враження, думки, почуття героїв, і саме це робить сцену повною й цікаво. "Однак це не означає, що ми не можемо писати сильні діалоги, у яких зневірені любити намагаються сказати правду, — уточнює Р. Маккі. — Це просто означає, що найбільш пристрасні моменти мають приховувати ще один глибший рівень" [8, с. 256].

К. Іглесіас переконаний, що ефектним і дієвим методом

створення підтексту є протиставляння дії та діалогу: "Підтекст іде від дії, не від діалогу. Ось чому ми говоримо, що дії говорять більше, ніж слова. Щоб створити підтекст, змусьте героя сказати те, що суперечить тому, що він робить…" [10, с. 214].

Одним з прийомів, який створює ефект "айсберга", є паузи. У тому, що пауза є засобом передачі підтекстових смислів, глибоко переконана Л. Сеґер: "Ви запитуєте когось про щось, … і якщо пауза довга, це підтекстово говорить вам, що щось не так тут. Нарешті відповідь приходить … Але пауза сказала все" [6, с. 30].

Особливе значення також мають візуальні (наприклад, декорації) чи ауді альні (звукові ефекти), що пробуджують у глядача певні відчуття та емоції, навіюють певну настроєвість. Можна виділити дві домінантні функції, що виконують такі знаки: по-перше, поява певних асоціацій, що передають спектр емоцій і почуттів, по-друге, розкриття додаткової інформації, що відкриває додаткові смисли. Ось як Л. Сеґер пояснює "підтекстову" роль "навколишніх" ефектів: "Захід сонця може викликати асоціації з романтикою, із закінченням речей, коли ніч і пітьма приходять, з ностальгією про те, що могло би бути, можливістю нових подій, що тримаються в секреті, з романтичною ніччю. Захід сонця став кліше, тому що ми створюємо так багато асоціацій із цим образом. Ми бачили його так часто у фільмах. Фільм тільки повинен показати захід сонця, і ми зазвичай знаємо, що це означає … Ми знаємо, що це означає набагато більше, ніж закінчення дня" [6, с. 6].

Або звук може дати багато додаткової невисловленої інформації: "Окремі фільми стають добре відомими через свої звукові метафори, — констатує Л. Сеґер. — Так, гудок потягу може просто повідомляти, що потяг прибуває, але в певному контексті, може символізувати відчуття самотності, довгої подорожі, або нестачу грошей, через що людина мусить їхати потягом" [6, с. 112]. Окрім того, підтекст можуть виражати й інші деталі, які, на перший погляд, можуть видатися незначними. Зокрема, імпліцитні смисли можуть виражати також міміка й жести актора, тож потрібно вміти читати й розуміти мову тіла. Наприклад, Л. Сеґер зазначає: "Якщо ми не ви-

значилися щодо істини, ми можемо подивитися на жести героя. Хоча окремі жести будуть створені актором … Найменші жести можуть бути такими виразними, як великі дії. Істина часто в деталях" [6, с. 84].

Водночас імпліцитність може також ґенеруватися через суто "літературні" ефекти. Тож методи, якими користуються письменники, активно використовують і кіносценаристи: повтори слів, що резонують приховані смисли, використання багатозначних слів, що надають багатоплановості, створення метафор, що виражають внутрішню ідею тощо.

Відзначимо, що наявність підтексту в кіно надає особливої ролі глядацькій аудиторії, адже адекватність сприйняття фільму залежатиме від розуміння глядачів. Зокрема, саме це й приваблює їх. К. Іґлесіас зазначає: "Причина, чому читачі схвалюють підтексти, є та, що він вимагає зусиль від них, привертає їх увагу та активізує їх у процесі читання" [10, с. 84].

Такої думки і Р. Маккі: "Сцена розповідає не про те, що вона показує. Про щось ще. І саме це щось … змушує сцену працювати. У будь-якій сцені завжди наявний підтекст, внутрішнє життя, що відрізняється від тексту чи суперечить йому" [8, с. 255]. І саме в декодуванні цього закладеного підтексту, що поглиблює та активізує сприймання, полягає роль реципієнта — "бачити через вираз облич та вчинки героїв глибину невисловленого, неусвідомленого" [8, с. 254].

Таким чином, підтекст у кіно має особливого значення, адже через генерацію прихованих смислів поглиблюється інформативність кінотексту та активізується сприймання глядачів. У роботах теоретичного характеру і видатних режисерів (С. Ейзенштейна, Л. Кулешова, М. Ромма), і провідних консультантів з написання сценаріїв (К. Іґлесіас, Р. Маккі, Л. Сеґер, Дж. Вестон,) більш чи менш детально описані методи й засоби ґенерування та передання імпліцитного рівня змісту. І саме цей кіномистецький досвід є важливим і неоціненним для формування та становлення теорії підтексту, що відкриває нові перспективи у вивченні імпліцитних смислів на кінознавчій зокрема та мистецтвознавчій ниві в загалом.

1. *Ромм М.* Беседы о кинорежиссуре : учебн пос. / Михаил Ромм. — М. : Союз кинематографистов СССР, Бюро пропаганды киноискусства, 1975. — 288 с. **2.** *Кулешов Л.В.* Уроки кинорежиссуры / Л.В. Кулешов ; [сост. М.О. оденко, М.А. остоцкая, Е.С. Хохлова]. — М. : ВГИК, 1999. — 260, [2] с. **3.** *Ромм М.* Избранные произведения : в 3-х т. / Михаил Ромм. — М. : Искусство, 1980-1982. — Т. 1 : Теория. Критика. Публицитика. — 1980. — 575, [1] с. **4.** *Эйзенштейн С.* Избранные произведения : в 6 т. / С. Эйзенштейн. — М. : Искусство, 1964-1967. — Т. 2. — 1964. — 564, [4] с. **5.** *Каминский А.* Приемы монтажа / А. Каминский // Курс режиссуры. — [Електр. ресурс]. — Режим доступа: ka-film.zyro.com/Приемы-монтажа/. **6.** *Seger L.* Writing Subtext : What Lies Beneath / Dr. Linda Seger. — Studio City, CA : Michael Wiese Productions, 2011. — 163, [3] р. **7.** *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. Лотман // Лотман Ю.М. Об искусстве. — С.-Петербург : Искусство — СПБ, 1998. — С. 288-372. **8.** *Mckee R.* Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting / Robert Mckee. — USA : ReganBooks, HarperCollins Publishers, 1997. — 466 р. **9.** *Weston J.* The Film Director's Intuition : Script Analysis and Rehearsal Techniques / Judith Weston. — Studio City, CA : Michael Wiese Productions, 2003. — 364, [4] р. **10.** *Iglesias K.* Writing for Emotional Impact : Advanced dramatic techniques to attract, engage, and fascinate the reader from beginning to end / Karl Iglesias. — Livermore, CA : WingSpan Press, 2005. — 238, [2] р.

Annotation

Mariya Foka. Subtext in the film: study paradigm. *The paradigm of understanding of subtext in a film by analyzing works of film directors L. Kuleshov, S. Eyzenshteyn, M. Romm and script consultants K. Iglesias, R. McKee, L. Seger, J. Weston has been explored in the paper. Subtext has been considered as a way to intensify the information capacity of the film text and activate the perception of the viewers. Methods and tools of implicit meanings film creation have been analyzed, particularly the understanding of subtext in the film has been studied, the kinds of montages (associative and intellectual) which generate implied meanings have been observed, the role of intuition in the decoding of the implicit information has been defined, the interaction between internal and external lines which represent intertwining of explicit and implicit in the film scene has been determined, peculiarities of dialogue-making, using pauses, and creation of visual and audio effects which bring attached information have been specified. Systematization and generalization of study paradigm of subtext improve its theory development in the film and the art studies, provide new perspectives in adequate study and analysis of artistic works.*

Keywords: *subtext, film, screenplay, implicit meaning, actor, viewer.*

Аннотация

Мария Фока. Подтекст в кино: парадигма изучения. *В статье изучена парадигма осмысления подтекста в кино путем анализа работ кинорежиссеров Л. Кулешова, С. Эйзенштейна, М. Ромма, а также консультантов по написанию киносценариев К. Иглесиаса, Р. Макки, Л. Сегер и Дж. Вэстон. Подтекст рассмотрен как способ усиления информативности кинотекста и активизации восприятия зрителей. Проанализирован способы и приемы создания имплицитных смыслов в кино, в частности изучено понимание подтекста в кино, установлены виды монтажей (ассоциативный и интеллектуальный), которые генерируют скрытые смыслы, указана роль интуиции в декодировании неявной информации, выявлено взаимодействие внутренней и внешней линий, которые раскрывают переплетение эксплицитного и имплицитного в киносценах, обозначены особенности построения диалогов, введение пауз, создание визуальных и аудиальных эффектов, которые несут дополнительную информацию. Систематизация и обобщение парадигмы изучения подтекста оптимизируют формирование его теории в киноведении и искусствознании, открывают нове перспективы адекватного изучения и анализа художественных работ.*

Ключевые слова: *подтекст, кино, сценарий, имплицитный смысл, актер, зритель.*