

Федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение высшего образования  
«Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения»

*На правах рукописи*

Прохорова Елизавета Владимировна

**ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ КИНОЯЗЫКА ОТЕЧЕСТВЕННОГО  
ЛИТЕРАТУРНОГО СЦЕНАРИЯ 1990-2000-Х ГГ.**

5.10.3 Виды искусства (кино-, теле- и другие экранные искусства)

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:  
доктор искусствоведения,  
профессор П.М. Степанова

Санкт-Петербург – 2024

## ОГЛАВЛЕНИЕ

|   |     |
|---|-----|
| Введение .....  | 3   |
| Глава 1. Этапы формирования и развития сценарной школы в отечественном кинематографе.....   | 16  |
| 1.1. Кинодраматургия 1930-х годов: между планом и шифром .....  | 18  |
| 1.2. 1960-е годы: триумф литературного сценария.....  | 26  |
| 1.3. Авторский литературный сценарий .....  | 30  |
| Глава 2. Организация пространственно-временной структуры в поэтике литературного сценария: сценарии П. Луцика и А. Саморядова («Праздник саранчи», «Дикое поле»)..... | 40  |
| 2.1. Композиция сценария как способ организации пространства: «Праздник саранчи» (1988) и «Савой» (1990) .....  | 43  |
| 2.2. Взгляд главного героя как точка съемки: сценарий «Дикое поле» (1994) и одноименный фильм М. Калатоцишвили (2008) .....   | 62  |
| Глава 3. Реплика как структурообразующий элемент в конструкции персонажа литературного сценария: сценарии Р. Литвиновой («Нелюбовь», «О счастье и о зле...».).....    | 74  |
| 3.1. Речевая характеристика героини как средство артикулирования внутреннего конфликта: сценарий и фильм «Нелюбовь» (1991) .....                                      | 78  |
| 3.2. Речевая характеристика как элемент авторского мира: «О счастье и о зле...» (1999) и «Богиня: как я полюбила» (2004) .....  | 95  |
| Глава 4. Киноязык литературного сценария как средство систематизации реальности: фильмы А. Балабанова («Счастливые дни», «Брат».).....                                | 107 |
| 4.1. Приемы абсурдизма как средство организации киноповествования: «Счастливые дни» (1991).....   | 110 |
| 4.2. Деконструкция жанровых конвенций в литературном сценарии («Брат», 1997).....   | 124 |
| Заключение.....   | 141 |
| Список литературы.....  | 151 |
| Фильмография.....   | 168 |

## Введение

Переломные для России 1990-е годы стали временем кардинальной перемены общественных ценностей и ориентиров, что отразилось и на кинодраматургии. Процессы, определившие переход от эстетики советского искусства к новейшим тенденциям западного кинопроизводства, и сейчас оказывают значительное влияние на развитие российского кинематографа. Художественные каноны сценарного мастерства, превалировавшие в середине XX века, не могли в полной мере отразить все аспекты проблематики новой эпохи, требовавшей от драматургов поиска актуальных кинематографических средств для ее воплощения. Однако сценарная поэтика нового времени, черты которой начали проявляться в кинематографии этих лет под влиянием западного кино, была органически не совместима с тем художественным методом, в традициях которого обучались кинематографисты на протяжении семидесяти лет существования отечественного кинообразования. Стремительное изменение культурных парадигм и системы кинопроизводства поставили задачу обновления языковых средств сценария.

Новая поэтика сформировалась в фильмах режиссеров-дебютантов начала 1990-х – в образах героев, лишенных идентичности, имени, национальной принадлежности («Катафалк», 1990, реж. и авт. сцен. В. Тодоровский, «Нога», 1991, реж. Н. Тягунов, авт. сцен. Н. Кожушаная), в неопределенности пространства и времени («Сфинкс», 1990, реж. А. Добровольский, авт. сцен. Ю. Арабов), в структуре роуд-муви («Такси-блюз», 1990, реж. и авт. сцен. П. Лунгин). Наиболее ярко эти черты проявились в работах сценаристов, дебютировавших в конце XX века – П. Луцика и А. Саморядова («Савой», 1990, реж. М. Аветиков), А. Балабанова («Счастливые дни», 1991), Р. Литвиновой («Нелюбовь», 1992, реж. В. Рубинчик). Наделенный пафосом романтического бунтаря деперсонифицированный герой, специфический хронотоп, действие, реализующееся в диалоге, стали элементами их работ, во многом определивших этот период российского кинематографа.

Ориентирование киносценария на экранное воплощение и невозможность его самостоятельного существования говорит о том, что его язык родственен кинематографу в большей степени, чем литературным или драматургическим произведениям. «Сценарий фильма, в отличие от театральной пьесы, не может существовать отдельно от представления как эстетический феномен»<sup>1</sup>, пишет искусствовед Эрвин Панофский. Пьеса, написанная для театра, может быть воплощена неограниченное количество раз, тогда как воплощения произведения кинодраматургии в подавляющем большинстве случаев исчерпываются одним фильмом. Важной причиной тому, по мнению Панофского, является специфическое предназначение киносценария – его задача никогда не исполнена по факту завершения текста. Сценарий обретает жизнеподобие и окончательно оформляется как произведение искусства после того, как снят фильм.

Литературная выразительность сценария не самоценна – она уместна лишь в том случае, если она отвечает задаче быть экранно воплощенной. «Кино не знает метафор в литературном смысле этого слова»<sup>2</sup>, пишет киновед Жан Митри, подчеркивая разность словесной речи и языка кино. Прямая аналогия между ними невозможна – механизм осуществления метафоры в литературе и в кинематографе органически различен. Приводя в пример кадры с ледоходом из фильма Всеволода Пудовкина «Мать», Митри обнажает характер отношений между означаемым и означающим – означаемое наполняет знак своим значением, находясь с ним в кинематографической связке. «Если в литературе смысл находится за словом, то в кинематографе он не скрыт за изображением [...] Чаще всего он находится как бы между изображениями»<sup>3</sup>, во взаимосвязи структурных частей фильма, в сочетании кадров и эпизодов – в киноязыке.

Кинематограф обладает способностью превращать реальность в речь (логос) посредством структурирования вещей<sup>4</sup>. Этой же способностью пользуется и

---

<sup>1</sup> Панофский Э. Стиль и средства выражения в кино // Строение фильма. М.: Издательство «Культура»; Издательская группа «Альма Матер», 2024. С. 248.

<sup>2</sup> Митри Ж. Визуальные структуры и семиология фильма // Там же. С. 261.

<sup>3</sup> Там же. С. 258.

<sup>4</sup> Там же. С. 262.

киносценарий, будучи изображением реальности, структурированной кинематографическими средствами, на бумаге. Именно эти кинематографические средства имманентны киносценарию как виду специального текста, несмотря на то, что его форма остается литературной, а не экранной. Они формируют корпус элементов киноязыка сценария, которые отражаются в его синтаксисе и организуют структуру фильма.

Традиционно в киноведении термин «киноязык» используется для определения совокупности выразительных приемов кинематографа<sup>5</sup>. Михаил Ямпольский называет киноязыком «совокупность кодифицированных приемов ведения повествования, создания пространственно-временного единства фильма»<sup>6</sup>. Юрий Лотман и Юрий Цивьян в книге «Диалог с экраном» определяют киноязык как выбранный режиссером способ разворачивания событий на экране<sup>7</sup>. Среди его элементов они выделяют точку съемки, организацию пространства кадра и его длительность, план (крупность), сочетание кадров, художественное пространство фильма, ракурс, сюжет, звук, музыку, шум, речь (внутрикадровую и закадровую). Выраженные средствами текста, они зашиты в саму конструкцию сценария, написанного в литературной форме.

Литературная форма была впервые определена сценаристом и теоретиком кино Валентином Туркиным в первом советском учебнике по кинодраматургии «Драматургия кино» – это авторский сценарий, в технике построения и изложения ориентированный на методы построения кинокартины, кинематографически конкретный и точный, и при этом стремящийся к полноте и выразительности литературного изложения<sup>8</sup>. Воспитывавшиеся на учебнике Туркина теоретики и практики последующих лет придерживались схожих взглядов на специфику киноязыка сценария. Киновед Илья Вайсфельд в автореферате диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения, посвященной аспектам

---

<sup>5</sup> См.: Разлогов К. «Язык кино» и строение фильма // Строение фильма. С. 211–229.

<sup>6</sup> Ямпольский М. Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 32.

<sup>7</sup> Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном // Строение фильма. С. 28.

<sup>8</sup> Туркин В. Драматургия кино: Очерки по теории и практике киносценария. М.: Госкиноиздат, 1938. С. 25.

преподавания сценарного мастерства, отмечал, что литературная форма адекватна образной сущности сценария<sup>9</sup>. Кинодраматург и киновед Иосиф Маневич в своей статье из сборника «Вопросы драматургии кино» писал: «В сценарии диалог и описание равноценны. Даже если описание не может быть точно воспроизведено, это не снижает его значения, ибо оно определяет стилистику будущего фильма, что необходимо не только режиссеру, но и оператору, художнику, актеру»<sup>10</sup>. Кинодраматург и педагог Евгений Габрилович, обучавший таких авторов, как Эдуард Володарский, Юрий Клепиков и Наталия Рязанцева, во всех своих методических текстах уделял особое внимание связи литературных аспектов формы и экранного потенциала сценария: «Зримые элементы будущего экранного действия обычно выражены в сценарии средствами художественной прозы. Проза в сценарии – зримый язык экрана»<sup>11</sup>.

Их понимание концепции литературного сценария сформировало отечественную сценарную традицию, в согласии с которой преподавали в крупнейших отечественных киношколах – Всероссийском государственном институте кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК) и Высших курсах сценаристов и режиссеров (ВКСР). Это традиция, в которой литературные средства выразительности в сценарии работают как элементы киноязыка. Художественно полноценный текст содержит систему, в которой поэтика и проблематика сценария связаны напрямую, как связаны и взаимодействуют друг с другом поэтика и проблематика фильма.

Ряд процессов, происходивших в политической жизни страны и кинопроизводстве позднего советского (1980-е гг.) и раннего российского (1990-е гг.) периода, приводят к появлению новых форм финансирования кинематографа – в частности, к закреплению главенствующей роли продюсера. Продюсерская модель как новая форма производства и финансирования кинематографа диктовала

---

<sup>9</sup> Вайсфельд И. Мастерство кинодраматурга: Автореферат дис. на соискание учен. степени доктора искусствоведения. М.: Ин-т истории искусств. Всесоюз. гос. ин-т. кинематографии, 1964. С. 21.

<sup>10</sup> Маневич И. Краткий очерк развития сценария // Вопросы драматургии кино: сборник научных трудов. Выпуск XIV / Отв. ред. К. К. Парамонова. ВГИК. М.: [б. и.], 1976. С. 110.

<sup>11</sup> Габрилович Е. Вопросы кинодраматургии: учебное пособие. М.: ВГИК, 1984. С. 38.

новые сценарные формы. В 1990-е годы в российском кинематографе начал использоваться американский формат записи сценария, отличающийся от традиционной для советского кинематографа литературной формы жесткими правилами форматирования и стремлением к уходу от литературных средств художественной выразительности.

Выпускники ВГИКа и ВКСР, авторы-дебютанты 1990-х годов Алексей Балабанов, Рената Литвинова, Петр Луцик, Алексей Саморядов и др. в ситуации производственного и социокультурного перелома продолжали следовать отечественной традиции и создавать сценарии в литературной форме. Совокупность формирующих ее литературных средств в сценариях этих авторов образовывала киноязык, выражающий частную эстетику<sup>12</sup> этих авторов с помощью приемов организации пространственно-временного единства будущего фильма, персонажей и логики его режиссерского воплощения.

#### **Актуальность темы исследования**

Изучение творчества авторов, работавших в переходный для кинодраматургии период, дает возможность обновить подходы к форме сценария в современном кинематографе и способствует реабилитации литературной формы как вида сценария, необходимого для работы в авторском кинематографе. Выработанный советской традицией подход к литературному сценарию предполагает, что его киноязык, выражающийся в словесных конструкциях, глагольных формах ремарок, в специфике речевых характеристик действующих лиц конструируют определенную эстетику создания внутрикадрового пространства, режиссерской, актерской работы в рамках раскрытия образа персонажа.

#### **Степень разработанности темы исследования**

Отечественный кинопроцесс 1990-х годов в первую очередь находит свое отражение в статьях критического характера<sup>13</sup>. Важный вклад в изучение и анализ явлений кинематографа 1990-х годов внес киновед и кинокритик С.

---

<sup>12</sup> Митри Ж. Визуальные структуры и семиология фильма // Структура фильма. С. 248.

<sup>13</sup> См.: «Дюба-дюба»: спектр мнений // Культура. 1993. 16 янв (2). С. 8.

Добротворский. В статье 1991 года «Наследники по кривой», посвященной состоянию актуального кинопроцесса, он отмечает, что «наиболее честными [...] представляются работы, в которых лексические поиски не скрываются, а наоборот, выносятся в саму поэтику. Так происходит у Сельянова и Макарова, наследующих через сценарии М. Коновальчука платоновскую систему наивной «саможивущей» речи, мыслящей азбуки» («День ангела», 1988)<sup>14</sup>. Поэтика речи формируется средствами сценария и закономерно переходит в него в процессе воплощения. Важно отметить, что в отдельных статьях, описывая поэтику анализируемых фильмов, Добротворский обозначает в качестве их авторов режиссера и сценариста – например, В. Абдрашитова и А. Миндадзе («Пьеса для пассажира», 1995)<sup>15</sup>, С. Сельянова и О. Ковалова («Русская идея», 1995)<sup>16</sup>, подчеркивая их равную роль в конструировании визуального решения картин.

Киновед и кинокритик Е. Стишова в книге «Российское кино в поисках реальности»<sup>17</sup> анализирует кинематограф 1990-х годов в первую очередь с точки зрения тех изменений, которые социокультурный перелом этого десятилетия вносит в систему производства и проката кино, а также влияния политических и социальных процессов, происходящих в новом государстве, и делает акцент на феномене продюсерского фильма, которого до этого в российском кино не существовало.

Контекст эпохи и его влияние на киноиндустрию подробно описаны в ряде энциклопедий и учебных пособий<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> Добротворский С. Наследники по кривой // Кино на ощупь. СПб.: Сеанс, 2005. С. 26.

<sup>15</sup> Добротворский С. Посадил дед репку // Там же. С. 245–249.

<sup>16</sup> Добротворский С. Иванов, не вспомнивший родства // Там же. С. 257–260.

<sup>17</sup> Стишова Е. Российское кино в поисках реальности: свидетельские показания. М.: Аграф, 2013. 460 с.

<sup>18</sup> См.: История отечественного кино: Государственный институт искусствознания и др. Отв.ред. Л.М. Будяк. М.: Прогресс-традиция, 2005. 672 с.; Новейшая история отечественного кино, 1986-2000 / сост. Л. Аркус. СПб.: СЕАНС, 2001. Ч. 2. Т. 5: Кино и контекст, 1989-1991. 2004. 745 с.; Новейшая история отечественного кино, 1986-2000 / сост. Л. Аркус. СПб.: СЕАНС, 2001. Ч. 2. Т. 6: Кино и контекст, 1992-1996. 2004. 882 с.; Новейшая история отечественного кино, 1986-2000 / сост. Л. Аркус. СПб.: СЕАНС, 2001. Ч. 2. Т. 7: Кино и контекст, 1997-2000. 2004. 855 с.



Аналитических работ о кинематографе 1990-х годов написано крайне мало. С культурологических позиций его рассматривают Ю. Богомолов<sup>19</sup>, А. Брайтман<sup>20</sup>, Я. Пархоменко<sup>21</sup>. В работах доктора философских наук Н. Хренова<sup>22</sup> российское кино этого периода ставится в один ряд с экранными искусствами других переломных эпох. Отдельные работы посвящены конкретным авторам, дебютировавшим или работавшим в этот период, например, сборники под редакцией М. Кувшиновой<sup>23</sup>, В. Степанова и А. Артамонова<sup>24</sup>, Ф.Х. Уайта<sup>25</sup>, отдельные статьи в книгах М. Трофименкова<sup>26</sup>, А. Плахова<sup>27</sup>.

В 2007 году ряд публицистических статей киноведов и киноcritиков, посвященных кинематографу 1980-1990-х гг., был опубликован в виде сборника «90-е. Кино, которое мы потеряли», анализирующего проблематику этой эпохи. Фильмам, снятым по сценариям Балабанова, Литвиновой, Луцика и Саморядова, посвящены тексты Ю. Гладильщикова<sup>28</sup>, К. Разлогова<sup>29</sup>, К. Шавловского<sup>30</sup>, О. Шервуд<sup>31</sup>, однако самим сценариям внимания в статьях не уделяется.

Жанровые структуры российского боевика 1990-х на примере дилогии «Брат» Балабанова и фильма С. Бодрова-младшего «Сестры» (2001) рассматривает

---

<sup>19</sup> Богомолов Ю. Затянувшееся прощание: российское кино и телевидение в меняющемся мире. М.: МИК, 2006. 317 с.

<sup>20</sup> Брайтман А. Третья криминальная революция в Новейшей истории России: опыт культурологической интерпретации трех фильмов А. Балабанова // Дальний восток. 2007. №5. С. 205–209.

<sup>21</sup> Пархоменко Я. Современный российский кинематограф в контексте культурного процесса конца 1990-х - начала 2000-х гг // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2009. № 4. С. 137–150.

<sup>22</sup> Хренов Н. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. М.: Прогресс-Традиция, 2008. 536 с.

<sup>23</sup> Балабанов: сборник / авт.-сост. М. Кувшинова. СПб: Книжные мастерские: Мастерская СЕАНС, 2013. 220 с.

<sup>24</sup> Балабанов. Перекрестки: по материалам Первых балабановских чтений / сост. А. Артамонов, В. Степанов. СПб.: СЕАНС, 2017. 192 с.

<sup>25</sup> Уайт Фредерик Х. Бриколаж режиссера Балабанова. Нижний Новгород: Деком, 2016. 240 с.

<sup>26</sup> См.: Трофименков М. Данила Багров (1997) // Трофименков М. Сергей Бодров. Последний герой. М.: Быстров, 2003. С. 67–78; Трофименков М. Охота на брата // Там же. С. 79–90.

<sup>27</sup> Невыносимый груз. Режиссеры настоящего: в 2-х т. / А.С. Плахов. СПб.: СЕАНС, 2008. Т.2: радикалы и минималисты. С. 28–31.

<sup>28</sup> Гладильщиков Ю. Знай нашего брата // 90-е. Кино, которое мы потеряли: сборник. М.: Новая газета, 2007. С. 136–140.

<sup>29</sup> Разлогов К. «Чернуха» стала «черноземом» // Там же. С. 147–149.

<sup>30</sup> Шавловский К. Повесть временных лет // Там же. С. 76–80.

<sup>31</sup> Шервуд О. Страна глухих // Там же. С. 132–135.

философ и культуролог В. Куренной<sup>32</sup>. Автор определяет свой подход как нарратологический и фокусируется исключительно на сюжетном построении, а не на поэтике сценарных форм.

Искусствовед Н. Скороход подробно пишет<sup>33</sup> о сюжетных структурах литературных сценариев «Морфий» С. Бодрова-младшего и «Дикое поле» Луцика и Саморядова, анализируя их воплощение в фильмах Балабанова и М. Калатозишвили. Автор анализирует драматический конфликт и не затрагивает синтаксический уровень текста, на котором в том числе базируется основная идея сценария.

В изучение сценария как вида литературного текста важнейший вклад внесли исследования филолога И. Мартьяновой<sup>34</sup>. В докторской диссертации «Композиционно-синтаксическая организация текста киносценария» автор впервые подошел к текстам отечественных сценариев 1950-1992-х гг. с точки зрения «лингвистического изучения»<sup>35</sup>. Автор исследует тексты современных киносценариев в сопоставлении с черновиками и рабочими заметками режиссеров, или изолированно от композиционных особенностей их экранного воплощения.

Во второй и третьей главе диссертационного исследования искусствовед К. Фолиянц «Проблематика отечественной кинодраматургии в период формирования новой реальности (1986-1998 годы)» обращается к фильмам по сценариям Литвиновой («Нелюбовь»), «Принципиальный и жалостливый взгляд Али К.», «Три истории»), Луцика и Саморядова («Дети чугуновых богов», «Дюба-дюба», «Лимита»), Балабанова («Брат») с целью определения «основных тем сегодняшней

---

<sup>32</sup> Куренной В. Русский экшн: структурно-социальный анализ // Философия фильма: упражнения в анализе М.: НЛЮ, 2009. С. 96–122.

<sup>33</sup> Скороход Н. Два доктора // Петербургский театральный журнал. 2009. №2. С. 154–157.

<sup>34</sup> Мартьянова И. Текст киносценария и киносценарий текста. СПб.: Наука : САГА, 2003. 207 с.; Мартьянова И. Трансформация диалогемы в киносценарии и драме // Язык. Текст. Дискурс. 2017. № 15. С. 201–206; Мартьянова, И. Является ли сценарий черновиком кинотекста? // Киноапофатика. СПб.: Общество с ограниченной ответственностью Издательский дом "Петрополис", 2018. С. 236–249; Мартьянова И. Присутствие возможного мира кинотекста в современном // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2022. Т. 19. № 3. С. 546–558 и др.

<sup>35</sup> Мартьянова И. Композиционно-синтаксическая организация текста киносценария: диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук : 10.02.01. СПб.: 1994. С. 447.

кинодраматургии, рассмотрение проблемы трансформации образов героя и антигероя, смоделированных временем под воздействием меняющихся социальных обстоятельств»<sup>36</sup>. Фолиянц указывает на то, что в работе анализируются сценарии, положенные в основу изучаемых фильмов<sup>37</sup>, однако критерием для анализа становится художественный образ, а не литературная поэтика сценариев.

**Объект исследования** – литературные сценарии российских кинодраматургов, дебютировавших в 1990-е годы, и снятые по их мотивам фильмы 1990-2000-х гг.

**Предмет исследования** – особенности киноязыка литературного сценария.

**Цель диссертационной работы** – выявить уникальность киноязыка литературных сценариев в отечественном кинематографе 1990-х годов и проследить его трансформацию в рамках режиссерских воплощений.

Поставленная в работе цель предполагает решение следующих **задач**:

- выявить этапы формирования и развития теоретических подходов к созданию сценарной формы в отечественной киношколе;
- определить способы организации пространственно-временного единства фильма в синтаксисе литературных сценариев П. Луцика и А. Саморядова;
- изучить основные закономерности в конструкции речевых характеристик героинь литературных сценариев Р. Литвиновой и их взаимосвязь с основными идеями творчества автора;
- проанализировать выразительные средства абсурдистской эстетики в поэтике литературных сценариев и фильмов А. Балабанова;
- на основании проведенного анализа литературных сценариев и их воплощений определить перспективы развития киноязыка сценария в современном отечественном кинематографе.

---

<sup>36</sup> Фолиянц К. Проблематика отечественной кинодраматургии в период формирования новой реальности (1986-1998 годы) : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : 17.00.03. М.: 1999. С. 6.

<sup>37</sup> Там же. С. 7.

Исследования российского кинематографа 1990-х годов в первую очередь посвящены эстетике фильмов или ставят проблемы социального и производственного перелома в киноиндустрии. **Научную новизну** данного исследования определяет обращение к форме литературного сценария, подробный анализ киноязыка сценарной структуры и определение специфики воплощения базовых приемов авторского киноязыка в режиссерских интерпретациях.

**Теоретическая и практическая значимость работы** заключается в обогащении представлений о природе современного киноискусства и возможностях анализа художественных произведений прошлых периодов развития отечественного кинематографа.

Основные положения и выводы работы могут быть использованы в рамках лекционных курсов и практических семинаров, спецкурсов по истории и теории сценарного мастерства, киноведческим дисциплинам, анализу литературного сценария; особенную практическую значимость выводы данного исследования имеют для курса по анализу литературного сценария в рамках обучающих программ по специальности «Кинодраматургия», «Режиссура игрового кино».

**Методология и методы исследования** обусловлены целью и задачами настоящей работы. Для выстраивания хронологии развития литературного сценария в работах теоретиков и практиков советской кинодраматургии применяется историко-сравнительный метод, который позволил проследить эволюцию взглядов на форму сценария. Методы, использованные в ходе исследования литературных сценариев и их экранных воплощений, включают в себя сопоставительно-стилистический метод, а также сравнительный и количественно-статистический анализ, позволяющий на основе частотности употребления литературных средств выявить признаки киноязыка, специфичные для поэтики конкретного автора.

#### **Положения, выносимые на защиту:**

– Традиционная для отечественной киношколы литературная форма сценария обладает киноязыком, который формирует в тексте возможные

режиссерские средства для выражения главной идеи фильма, имеющие непосредственное отношение к визуальному решению будущей кинокартины;

– Киноязык сценария определяется его проблематикой и включает пространственно-временное единство фильма, функции персонажей, их речевые характеристики и особенности конструкции диалогов;

– В литературных сценариях Луцика и Саморядова литературные средства выразительности формируют систему отношений между героем и средой, выражающуюся в мизансценировании и монтажной логике, которая организует конфликт на всех уровнях повествования;

– Специфика киноязыка литературных сценариев Литвиновой заключается в способе создания речевой партитуры героини с помощью эмфазы и инверсии в конструкции реплик, позволяющих выделить и обострить внешние проявления внутреннего конфликта героини;

– Основные выразительные средства литературных сценариев Балабанова проанализированы с точки зрения специфики адаптации литературных произведений для киноискусства. Акцент сделан на приемах абсурдистской драматургии, используемых Балабановым в процессе конструирования персонажей и пространства фильма;

– Сопоставительный анализ выразительных средств литературного сценария и киноязыка его воплощения позволяет обнажить и изучить сложные отношения между текстом и экраном, а также ввести в образовательный процесс киношкол обучение практическим навыкам работы с литературным сценарием.

### **Степень достоверности и апробация результатов**

Результаты исследования были представлены в виде докладов на всероссийских и международных конференциях: Международный научно-практический форум студентов, аспирантов и молодых ученых «Неделя науки и творчества – 2019», Санкт-Петербург, СПбГИКиТ, 20-24 мая 2019 г. (тема доклада: «Р. Литвинова – сценарист, актриса, режиссер: «Богиня. Как я полюбила» (2004), «Последняя сказка Риты» (2012)»); Международная молодежная научно-практическая конференция «Кинематограф XXI века: формы репрезентации

реальности», Москва, ВГИК, 12-14 марта 2020 г. (тема доклада: «Проблема визуальной интерпретации авторского литературного сценария: сценарий и фильм «Счастливые дни» (1992) А. Балабанова»); III Национальная научно-практическая конференция «Актуальные вопросы развития индустрии кино и телевидения в современной России», Санкт-Петербург, СПбГИКиТ, 21-22 сентября 2020 г. (тема доклада: «Мотив путешествия в сценарии П. Луцика и А. Саморядова «Дюба-дюба» и одноименном фильме А. Хвана (1992)»); Международный научно-практический форум студентов, аспирантов и молодых ученых «Неделя науки и творчества – 2021», Санкт-Петербург, СПбГИКиТ, 17-21 мая 2021 г. (тема доклада: «Образ Богини в сценарии Ренаты Литвиновой «Офелия, безвинно утонувшая» и новелле Киры Муратовой «Офелия» («Три истории», 1997)»); Международная конференция студентов, магистрантов и аспирантов «Кино как объект внимания», Санкт-Петербург, СПбГИКиТ, 20-21 мая 2021 г. (тема доклада: «Путешествие героя в сценарии П. Луцика и А. Саморядова «Праздник саранчи» и фильме М. Аветикова «Савой» (1990)»). Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры драматургии и киноведения СПбГИКиТ и была рекомендована к защите.

Все результаты и выводы, сформулированные в ходе диссертационного исследования, получены автором лично, на основании анализа ряда репрезентативных кинопроизведений, созданных в рассматриваемый период времени, а также обширного массива киноведческих, философско-эстетических, литературных, исторических источников.

По теме диссертации опубликовано 11 научных статей, в том числе 3 статьи в научных рецензируемых изданиях из перечня ВАК РФ. Общий объем изданных работ составляет 11,1 а.л.

### **Соответствие диссертации паспорту научной специальности**

Диссертационное исследование соответствует п. 26. Теория экранных искусств, эстетика видов и жанров; п.28. Художественная и производственная специфики кинематографических профессий и специальностей паспорта научной специальности 5.10.3. – Виды искусства (Кино-, теле- и другие экранные искусства)

### **Структура исследования**

Структура исследования обусловлена его целью и задачами. Диссертационная работа состоит из введения, четырех глав, заключения, библиографии, списка архивных источников и фильмографии.

## Глава 1. Этапы формирования и развития сценарной школы в отечественном кинематографе<sup>38</sup>

Взгляды советской киношколы на форму и язык киносценария как особого вида текста развивались постепенно, что получило отражение в работах теоретиков. Эти работы, опубликованные в виде теоретических статей и учебных пособий, утвердили роль киноязыка в конструкции традиционной для советской и российской кинодраматургии литературной формы сценария. В согласии с принципами создания этой формы сценарии писались и выпускниками ВГИКа и ВКСР в начале 1990-х годов. Анализ идей советских кинематографистов в историческом развитии позволяет выработать терминологический аппарат кинодраматургии как ремесла, уточнить его специфику и обнажить связь между закономерностями авторского киноязыка и замыслом, вложенным в структуру.

В статье «Кинематограф, как искусство», опубликованной по частям в трех номерах журнала «Жизнь искусства»<sup>39</sup>, Виктор Шкловский разъясняет основные теоретические положения формализма, на материале нового искусства – кинематографа. Программно обозначив тезис о том, что в искусстве не существует содержания, а существует лишь форма, он довольно бегло, лишь в последней части статьи, пишет о сущностной несовместимости литературного материала и кинематографа: «Если нельзя выразить романа другими словами, чем он написан, если нельзя изменить звуков стихотворения не изменив его сущность, то тем более нельзя заменить слова мельканием серо-черной тени на экране»<sup>40</sup>. Сюжетный диапазон кинолент Шкловский, на примере актуального зарубежного кинематографа 1910-х годов, сводит к набору жанровых конвенций и типажей, сходных по своей конструкции с типажами комедии dell'arte – то есть, оперирует

---

<sup>38</sup> Материал главы послужил основой для публикаций: Prokhorova E. The script form in Soviet and Russian film studies // *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2023. № 17. Pp. 80–93; Прохорова Е.В. Проблема интерпретации авторского сценария («кинопрозы») в отечественном кинематографе 1990-х гг. // *Девятый Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры: сборник работ лауреатов*. М.: Институт Наследия, 2022. С. 112–179.

<sup>39</sup> См.: Шкловский В. Кинематограф, как искусство // *Жизнь искусства*. 1919. №139-140. С. 2; Шкловский В. Кинематограф, как искусство // *Жизнь искусства*. 1919. №141. С. 2; Шкловский В. Кинематограф, как искусство // *Жизнь искусства*. 1919. № 142. С. 1.

<sup>40</sup> Шкловский В. Кинематограф, как искусство // *Жизнь искусства*. 1919. №139–140. С. 2.



категориями фабулы, событийного наполнения сценария. Позже, в 1931 году, в пособии «Как писать сценарии», Шкловский обозначает форму этой фабулы – дает определение самому сценарному тексту: «чертеж будущего фильма, сделанный словесными средствами. Слова в сценарии не сами по себе ценны, а ценны только постольку, поскольку они объясняют нам, что именно и как надо снять»<sup>41</sup>.

Делая поправку на уже существующий в это время формат эмоционального сценария, который Сергей Эйзенштейн считал самой подходящей для работы сценарной формой, Шкловский пишет о необходимости точного сценарного слова, а не «эмоционального рисунка вещи»: его пособие учит писать сценарий, по факту завершения готовый к постановке и не нуждающийся в глубокой режиссерской интерпретации, на которой в статье «О форме сценария»<sup>42</sup> настаивает Эйзенштейн. Из этих определений становится ясно, что Шкловский не считает сценарий автономным видом литературы: для него сценарный текст – компонент фильма, стадия развития замысла картины, его форма – черновик формы будущей киноленты, но никак не форма самостоятельного литературного произведения. Слова в сценарии имеют функцию описательных элементов, использующихся для того, чтобы средствами литературного языка очертить в сценарии изображение.

Следующие шестьдесят лет теоретических исканий советских кинопедагогов – В. Туркина, И. Вайсфельда, Л. Нехорошева и других авторов, – показывают, что вопрос формы киносценария и его языка, поставленный еще Шкловским, так и остался одним из основных дискуссионных вопросов советской и российской теории кинодраматургии.. Промежуточный вариант между дореволюционным «железным» форматом и «эмоциональной» формой, литературным сценарием, в 1960-е годы развился в авторский сценарий. Эта форма, созданная для последующего воплощения на экране, использует художественный потенциал литературных средств выразительности для создания киноязыка фильма – тех

---

<sup>41</sup> Шкловский В. Как писать сценарии. М.– Л.: ГИХЛ, 1931. С. 22.

<sup>42</sup> См.: Эйзенштейн С. О форме сценария // Избранные произведения в 6 т. Т.2. М.: Искусство, 1964. С. 297–299.

взаимосвязей между уровнями киноповествования, которые и организуют картину, связывают означаемое и означающее.

### 1.1. Кинодраматургия 1930-х годов: между планом и шифром

В учебном пособии «Драматургия кино», вышедшем в 1938 году и являвшемся на тот момент первым систематизированным русскоязычным учебником по кинодраматургии, его автор, Валентин Туркин, основатель сценарного факультета Государственного техникума кинематографии (ГТК, с 1930 г. – ВГИК), спорит со Шкловским, Эйзенштейном и Белой Балашем по поводу сущности понятия сценария. Ссылаясь на упомянутую выше статью Эйзенштейна, Туркин опровергает его тезис о том, что сценарий – это не оконченное произведение искусства, а «стадия состояния материала»<sup>43</sup>. Сравнивая киносценарий с театральной пьесой и расценивая его как полноценную литературную форму, Туркин подчеркивает его самостоятельность как произведения искусства: «Сценарий всегда может и должен быть «контрольным художественным документом», с которым следует «сверять» кинокартину. Но, конечно, для этого сценарий должен быть не схематическим наброском киносюжета, а завершенной художественной конструкцией»<sup>44</sup>. Здесь Туркин полемизирует с текстами Шкловского, писавшего преимущественно о специфике кинофабулы, описанию которой служат средства языка сценария. «Художественность» конструкции сценария, как становится ясно далее, подразумевает внутренние закономерности текста, охватывающие, в том числе, не только нарративное устройство фильма, но и его эстетическое решение.

Приводя далее по тексту примеры из российских сценариев («Стенька Разин» («Понизовая вольница», 1908, авт. сцен. В. Гончаров) и зарубежных сценариев («Смейся, клоун, смейся», 1928, авт. сцен. Э. Михан), Туркин, хоть и признавая за этими произведениями право называться «киносценариями», отмечает их литературное несовершенство. Сценарий Михан представляет собой

---

<sup>43</sup> Туркин В. Драмматургия кино. М.: Госкиноиздат, 1938. С. 4.

<sup>44</sup> Там же. С. 7.

использовавшуюся в голливудской системе форму continuity (continuity script), режиссерского (постановочного) сценария, в котором указываются технические характеристики кадра (точка съемки, монтажный переход и т.д.) – это именно та форма, на которой настаивал в своем пособии семью годами ранее Шкловский, «железный» или «номерной» сценарий.

Одним из примеров такого сценария, приведенных в пособии Шкловским, является сценарий Б. Леонидова «Дом в сугробах»:

«1. Улица 3 пл. *Из затемн.* От земли вихрем закружился снег спиралью вверх.

2. 3 пл. По улице ветер пылью метет снег, образуя облако.

3. 3 пл. Из снежного облака вырисовывается фигура бодро идущего матроса – феска лихо набекрень, в руках винтовка, распахнут бушлат, расстегнут ворот, снег падает на голую грудь и тает.

4. Кр. пл. *В движ. с авто.* Матрос улыбается, скалит здоровые зубы»<sup>45</sup>.

Предваряя текст, Шкловский указывает на то, что деление сценария на кадры – это «классический (общепризнанный) способ писания сценария»<sup>46</sup>. Обращает на себя внимание форматирование самого сценария – в сущности, это купированный режиссерский сценарий, в котором остались только колонки с локацией, планом, характером движения в кадре и ремаркой, описывающей основное действие. Скупой текст ремарки лаконично обрисовывает происходящее в кадре. Для написания подобного сценария необходимо в точности представлять не только драматургическую структуру будущего фильма, но и его режиссерское решение. Таким образом, использование «железного» сценария не ограничивает задачи кинодраматурга, но, наоборот, навязывает ему часть тех задач, которые должен решать сам режиссер. Это подтверждает и то, что форма приведенного Шкловским примера железного сценария абсолютно идентична форме постановочных (режиссерских) сценариев, которые писали для себя М. Штраух и Эйзенштейн. Один из примеров такой формы – сценарий к фильму «Стачка» (1925):

<sup>45</sup> Шкловский В. Как писать сценарии. С. 42.

<sup>46</sup> Там же. С. 41.

«83. Крупно. Американская диафрагма. Поверхность расплавленной стали. Рука. Рука погружается. Американская диафрагма.

84. Наплыв. Американская диафрагма. Рука Петровской. Диафрагма открывается. Сама она выпрыгивает из шампанского.

85. Крупно. Петровская, нежась, смеется в шампанском.

86. Наплыв. Голова матери моториста, [мать] плачет.

87. НЕОБЫЧАЙНЫЕ ПОХОРОНЫ»<sup>47</sup>.

Это же подмечает в своем учебнике и Туркин: повсеместное использование железного сценария требовало от драматурга значительных знаний в области постановки кадра, и вскоре эта функция была делегирована режиссеру. Освободившись от необходимости прописывать в тексте технические аспекты будущего фильма, драматург сосредотачивался на том, что Туркин считал главной специфической чертой сценария как самостоятельного художественного произведения – совершенствовании литературного языка, которым писался киносценарий. Однако литературная самоценность сценария в данном случае не была продиктована желанием подчинить кинодраматургию тем законам выразительности, которые свойственны литературе. Задача, которую ставил Туркин в учебнике, была иной – с помощью литературных средств организовать текст сценария так, как был бы организован фильм, будучи переложением на бумагу, сконструировать киноязык в транслитерации фильма.

Другая крайность – эмоциональный сценарий Эйзенштейна и Ржешевского, – несмотря на тяготение к литературной, поэтической форме, также не отвечает производственным требованиям кинематографа к тексту. «Драматическое раскрытие материала, сюжетная его разработка должны предшествовать постановке кинокартины, предопределяя место образов в единой смысловой системе картины». Под «образами» Туркин имеет в виду визуальное наполнение картины, снятой по сценарию, то, что цитируемый им ранее Эйзенштейн называет «кинематографическим эквивалентом литературному высказыванию».

---

<sup>47</sup> Эйзенштейн С. Стачка // Избранные произведения в 6 т. Т. 6. С. 35–36.

Литературному высказыванию – шифру, передаваемому «одним темпераментом другому», стенограмме «эмоционального порыва», – по Туркину, предшествует замысел, и кинодраматургия как таковая является «искусством «замышлять» кинофильм и свой замысел осуществлять в художественно полноценном литературном произведении, [...] ориентированном на последующую его реализацию [...] в фильме»<sup>48</sup>.

Из этого определения исходит три сущностные характеристики кинодраматургии: присутствие авторского замысла, лежащего в основе сценария, «полноценность» сценария как литературного произведения и его нацеленность на экранное воплощение. Описывая эмоциональный сценарий, Туркин констатирует его «неполноценность» в отношении последней характеристики: поэтический характер текста и используемые в нем средства художественной выразительности затрудняют его реализацию на экране.

«Величественная природа стала еще явственнее принимать иные очертания, менее реальные и более фантастические, местами способные даже пугать», пишет Ржешевский в одной из сцен сценария «Бежин луг»<sup>49</sup>, и этот текст иллюстрирует как тезисы Эйзенштейна о «стенограмме эмоционального порыва», для которой режиссер подбирает подходящую кинематографическую интерпретацию, так и тезисы Туркина о несостоятельности эмоционального сценария как киносценария. Выразительность текста Ржешевского литературна, в то время как киносценарий выразителен кинематографически, средствами, свойственными экранному искусству. Яркий литературный образ, в котором тургеневская природа, охваченная сумерками, самим своим видом вторит происходящей трагедии, нуждается в конкретизации визуального наполнения кадра, «переводе» текста на язык кино подобно тому, как происходит работа с экранизацией литературных произведений. Результат этого перевода зависит от трактовки тех эфемерных образов, которые драматург фиксирует на бумаге; заложенная в них идея может не совпасть с тем, как режиссер решит интерпретировать их для экрана.

---

<sup>48</sup> Туркин В. Драматургия кино. С. 7

<sup>49</sup> Ржешевский А. Жизнь. Кино. М.: Искусство, 1982. С. 270.

Однако, не все «шифры» Ржешевского с легкостью поддаются этому переводу даже с погрешностями – в некоторых сценах он, пытаясь сообщить зрителю ощущение от происходящего и передать атмосферу действия, многословно описывает ход мысли зрителя, как непосредственного участника сцены: «В общем, все на месте. Особенно в темноте, когда издали не видать ни радиоантенн, которые, как паутины, переплелись над крышами деревушек, когда на церкви незаметен красный флажок, когда не выделяется из темноты трехэтажная школа деревушки, когда на два часа в сутки засыпает политотдел и мимо вас с гиканьем по соседней дороге пронесется табун в ночное, – фантазировать можно сколько угодно и в воображении восстанавливать картины далекого прошлого, если ход ваших мыслей не осадит какой-нибудь взбесившийся грузовичок, который, как сумасшедший – чтоб он пропал, – пронесся ночью по дороге»<sup>50</sup>. Так описывается Ржешевским путь отца Степки, в чью внутреннюю жизнь Ржешевский предлагает окунуться зрителю, вместе с тем намекая на то, что сцена может быть решена любыми средствами в зависимости от решения режиссера («фантазировать можно сколько угодно и в воображении восстанавливать картины далекого прошлого»). В этом отношении текст Ржешевского, обладающий яркой литературной выразительностью, парадоксальным образом более соответствует той трактовке термина «киносценарий», которую дает Шкловский: это набросок замысла, киноязык воплощения которого целиком зависит от режиссера. Однако форма этого замысла настолько размыта, что он не реализуется в виде точного событийного ряда, оставаясь лишь своего рода впечатлением от фабулы.

Некоторые из сцен этого сценария еще более открыты к интерпретации – настолько, что в них необходимость режиссерского вклада для разрешения сцены артикулируется буквально. Таков, например, эпизод, следующий после пути отца Степки, который открывается интертитром «Бежин луг». Ржешевский предлагает решить сцену «встречи с Бежиным лугом» с помощью музыкального сопровождения («Наша встреча с Бежиным лугом – это концерт»), до этого

---

<sup>50</sup> Ржешевский А. Жизнь. Кино. С. 282.

подробно описав характер этого музыкального сопровождения в выражениях с сослагательным наклонением: «мотив [...] должен быть в полном противоречии с кажущимся представлением [о лиричности музыки, сопровождающей зрелище луга]», «музыка [...] должна быть органически связана с нашим великим временем». Далее он описывает луг, апеллируя к тургеневскому тексту, личному опыту и опыту режиссера: после цитаты из Тургенева следует фраза «Пусть будет так же как и теперь, так как издали, ночью все и сегодня, как восемьдесят пять лет назад», далее – фрагмент, начинающийся словами «Я лично был на Бежином луге...»<sup>51</sup>.

Поэтические образы, способствующие передаче атмосферы происходящего в кадре, описание личных переживаний автора, его гипотезы, касающиеся того, какими средствами напряжение, заложенное в сцену, возможно разрешить на экране, составляют сущность эмоционального сценария. Парадоксальным образом, использование автором всех этих лирических средств делает побочным само драматическое действие. Замысел, реализуемый автором в тексте, оказывается как бы «чистым», не облеченным в драматическую форму; сам язык эмоционального сценария предполагает, что даже действительную сущность сценария режиссер обнаруживает и визуализирует сам – то есть, для воплощения такого типа сценария необходима дополнительная работа, по сути – создание другого кинотекста на материале образов, предоставленных автором сценария. Будучи облеченным в такую форму, замысел теряет свои кинематографические свойства и отходит от тех функций, которые должен исполнять сценарий согласно тезисам и Шкловского, и Туркина: текст не обладает «чертежной» точностью конспекта событий, а его художественная выразительность не отражает киноязыка фильма.

Промежуточную форму между железным и эмоциональным сценарием Туркин, по аналогии с театральными формами, называет «авторским» сценарием: сценарием, в котором совмещаются функции либретто и режиссерского плана,

---

<sup>51</sup> Ржешевский А. Жизнь. Кино. С. 283.

произведением, содержащим в себе замысел и раскрывающим его литературными средствами, предполагающими дальнейшее воплощение на экране.

Как подчеркивает Туркин далее, киносценарий можно определить как литературную форму, возникшую в связи с появлением кинематографа, а не автономно или в результате трансформации иных литературных форм<sup>52</sup>. Появившись для нужд кинематографа, эта литературная форма развивалась вместе с ним – но, как автономный текст, она обладала собственной формой, существующей по своим, независимым от кинематографа законам. Формальные особенности литературного сценария, принятого в производстве в это время, хорошо видны на примере киносценария Александра Каплера «Ленин в Октябре» (1937).

Прозаический текст сценария делится на сцены. Переход в новую сцену обозначается номинацией ее места и времени действия, которая всегда происходит в первых предложениях: «Мчится поезд. На паровозе Ленин и Василий», «Глухо звенит колокол. Маленький петроградский пригородный полустанок Удельная. Из здания вокзала на мокрый перрон выходит караул»<sup>53</sup>, «Улица Петрограда. С цоколя садовой решетки распинаятся оратор. Он говорит, эффектно размахивая шляпой, густым, осипшим от выступлений голосом»<sup>54</sup>, «Маленькая комнатка освещена тусклой лампочкой. Стол накрыт газетой. На нем швейная машинка, куча белого тряпья»<sup>55</sup>. Литературными же средствами обозначается в тексте сценария Каплера смена крупности:

«Глухая улочка Выборгской стороны.

Деревянный двухэтажный дом.

Светится одно окно.

Титр: И на следующий день состоялось его свидание со Сталиным.

---

<sup>52</sup> Туркин В. Драматургия кино. С. 23–24.

<sup>53</sup> Каплер А. Ленин в Октябре. М.-Л.: Искусство, 1937. С. 3.

<sup>54</sup> Там же. С. 6.

<sup>55</sup> Там же. С. 17.



У крыльца стоит Василий. Руки в карманах пальто. Время от времени поглядывает по сторонам. Прислушивается. Переходит на другую сторону, смотрит на освещенное окно. Возвращается к крыльцу.

Холодно, зябко»<sup>56</sup>.

Интертитр разбивает сцену на две части: первая – общий план, на котором видна локация (дом, за которым следит Василий), вторая – укрупнение на фигуре героя. В железном сценарии изменение крупности внутри одной сцены делило эту сцену на кадры, каждый из которых начинался с технической отметки, обозначающей степень крупности:

«6. *Мелко*. Река.

7. Рабочие в воде.

8. *Наплыв. Мелко*. Плотина»<sup>57</sup>.

Сухой и лаконичный язык Каплера, непохожий на образный, поэтический язык Ржешевского, также не похож и на скупую техничность железного сценария. Технические аспекты воплощения сценария (локация, объект, свет, крупность, точка съемки и т.д.) Каплер помещает в сам текст и выражает средствами прозы, тяготеющей к визуальности, конкретности изображаемого в ней действия и его обстоятельств.

В ответ на меняющиеся требования активно развивающегося производства сценарий к 1930-м годам освобождается от ремарок технологического характера. Уточнение задач, стоящих перед кинодраматургом, также влияет на язык сценария: из него постепенно уходят тропы и обороты, усложняющие прямое экранное воплощение или делающие его невозможным. Специфика новой, литературной формы сценария предполагает компромисс между жестким железным планом, принятом в производстве 1920-х годов, и эмоциональным сценарием А. Ржешевского, который предполагал объемную работу постановщика над дополнением визуальной составляющей текста. Кинотехнологические элементы формы должны быть интерпретированы в синтаксические и лексические приемы,

---

<sup>56</sup> Каплер А. Ленин в Октябре. С. 5.

<sup>57</sup> Эйзенштейн С. Стачка // Избранные произведения в 6 т. Т. 6. С. 33.

однако и они подчинены единственному предназначению киносценария – быть текстом, по которому снимается фильм.

## 1.2. 1960-е годы: триумф литературного сценария

В следующем после «Драматургии кино» Туркина полноценном сценарном учебнике, «Мастерстве киносценариста» (1961) Ильи Вайсфельда, также подчеркивается уже традиционное для российской и советской сценарной школы понимание киносценария как произведения в первую очередь литературы, которая обладает определенным формальным своеобразием, обусловленным логикой развития кинематографа и киносценариста как искусства. Пользуясь классификацией родов литературы, описанной в статье Г. Белинского «Разделение поэзии на роды и виды»<sup>58</sup> (1841), Вайсфельд пишет: «Киносценарист – синтез разных родов литературы [...] Бесспорно, в сценарии немислима вольная манера повествования, соединяющая описание и размышление с диалогом, естественная в романе. Казалось бы, киносценаристу ближе драма, автор которой находится «за кулисами». Однако в процессе становления киносценариста заметно возникновение своеобразного синтеза»<sup>59</sup>.

У эпоса, как пишет Вайсфельд, советская киносценаристика заимствует тяготение к изображению масштабных исторических событий (то есть, объект), у драмы – сам предмет этого искусства, то есть, драматическое действие, разворачивающееся здесь и сейчас на глазах у зрителя. Лирика дала киносценаристу арсенал выразительных средств, используемых сценаристами для точного изображения действительности. Необходимые в дозвуковом кинематографе, эти средства не ушли из русскоязычных сценариев с приходом звука – они остались в ней, как сущностный признак формы киносценариста: «Сейчас язык обобщений в сценарии иной, чем в те годы [«Броненосец “Потемкин”, 1925], но вырабатывался он в советском кино именно как язык поэтический». Свои слова Вайсфельд подкрепляет цитатой из С. Герасимова:

---

<sup>58</sup> Белинский В. Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В.Г. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Художественная литература, 1978. Т. 3. С. 294–350.

<sup>59</sup> Вайсфельд И. Мастерство киносценариста. М.: Сов. писатель, 1961. С. 170.

«Поэтические формы обобщения, вообще присущие кинематографу, были в высшей степени характерны для немого кино. В сценарии немого фильма вся сила выразительности основывалась как раз на использовании поэтических обобщений, на остроте метафор, афористичности монтажных сопоставлений, так вырабатывался присущий кинематографу образный язык»<sup>60</sup>.

Этот анализ черт, заимствованных кинодраматургией как синтетическим искусством из различных родов литературы, закономерен в контексте описанной выше эволюции формы в российском и советском сценарном мастерстве. Эмоциональный сценарий и заложенные под него Эйзенштейном теоретические основания – в частности, необходимость в режиссерской интерпретации литературных средств, которыми пользуется кинодраматургия, – только укрепили позиции «лирического» языка в советском сценарном мастерстве. Если в статье «О форме сценария» гипотеза о переводе кинодраматургического образа на язык кинематографа была новаторской, то уже в «Мастерстве кинодраматурга» Вайсфельд обозначает режиссерскую интерпретацию как неотъемлемый процесс работы над сценарием: «И в наши дни немало режиссеров воспринимают сценарий только как предлог для своей работы. Свое назначение они видят не в творческом прочтении сценария, не в интерпретации образов кинематографического произведения (сам термин «интерпретация» иные мастера кино считают обидным для себя), а в дописывании сценария»<sup>61</sup>.

Железный сценарий не способен в полной мере ответить на требования, которые ставит кинематограф – в этой же главе Вайсфельд обращает внимание на неправомерность расхожего сравнения сценария с «жестким каркасом», подчеркивая, что необходимость в сжатом и лаконичном повествовании, которую диктует ограниченность метража, не отменяет свойственного кинематографу пристального внимания к деталям как внешней, так и внутренней жизни героя. Для выражения этих деталей драматург и прибегает к языку образов – поэтическому языку.

---

<sup>60</sup> Герасимов С. Беседа режиссера со сценаристом // Вопросы кинодраматургии, 1954. №1. С. 33.

<sup>61</sup> Вайсфельд И. Мастерство кинодраматурга. С. 152.

Рассуждая о поэтическом языке кинематографа, Пьер Паоло Пазолини отмечает, что он, в отличие от «языка нарративной кинематографической прозы»<sup>62</sup>, стремится к субъективности а, соответственно, в большей степени зависит от личности автора: «Операция, которую должен осуществить режиссер, – выбор словаря образов-знаков как возможной лингвистической инструментальной базы [...] Субъективный момент присутствует уже в этой операции, поскольку спонтанный выбор режиссером возможных образов неизбежно определен присущим ему в данный момент идеологическим и поэтическим видением действительности»<sup>63</sup>. Воспринимая термин «поэтический» в контексте киноязыка фильма и экстраполируя его на киноязык сценария, его можно применить к советским сценариям периода оттепели. Это позволяет сделать акцент на еще одной важной черте – на этом этапе киноязык сценария обретает отчетливый субъективно-лирический характер, а кинодраматург впервые обозначается как авторская фигура, соразмерная фигуре режиссера.

Триумф поэтического языка в советской кинодраматургии происходит в 1960-е годы, которым современен учебник Вайсфельда. Текст сценария «Июльский дождь» (1965) Анатолия Гребнева обнаруживает полное соответствие теоретическим позициям Вайсфельда: это самодостаточное литературное произведение, являющее собой синтез литературных родов, открытое для режиссерской интерпретации, но при этом содержащее в себе герметичную образную систему, которой подчинен каждый элемент сценария, включая его форму. Экранный потенциал сценария и замкнутость его образной системы – критерии, не противоречащие друг другу: самостоятельность сценария как произведения литературы предполагает кропотливую режиссерскую работу, в результате которой к каждому образу сценария будет подобран равнозначный экранный образ.

Характер ремарок в «Июльском дожде» – несомненно, поэтический: «И вдруг в этой бурлящей толпе, где кто-то уже успел проводить старый год, где

---

<sup>62</sup> Пазолини П. П. Поэтическое кино // Строение фильма. С. 269–270.

<sup>63</sup> Там же. С. 269.

оживленная группа молодежи остановилась у витрины кафе с неожиданным объявлением «Есть свободные столики», в этом водовороте на секунду мелькнуло знакомое лицо парня в очках. И вот он снова – идет, задевая плечом прохожих, то исчезая среди них, то снова появляясь. На улице стало заметно меньше людей. Это произошло сразу и становилось все заметнее – улицы пустели с каждой минутой. Еще где-то спешили, ныряли в метро, бросались с двух сторон наперерез случайному такси. Но это уже последние. И только в будках телефонов-автоматов еще звонили. В распахнутой настежь кабине стоял парень в очках с телефонной трубкой, прижатой к уху. Над опустевшим, притихшим городом плыли телефонные гудки. Наступал Новый год»<sup>64</sup>. В фильме Марлена Хуциева («Июльский дождь», 1966) Новый год в финале сменяется Днем Победы, что выводит повествование на другой уровень – эпический, пользуясь терминологией Белинского и Вайсфельда, – однако это не нарушает образной системы фильма, поскольку каждый из ее элементов интерпретирован режиссером, и каждому подобран адекватный кинематографический эквивалент. Прошивая свой идейный замысел в тексте, где уже существует идейный замысел Гребнева, Хуциев не рушит сценария, а интерпретирует его так, как ему это необходимо. Внутренняя жизнь героев, описанная Гребневым в поэтическом ключе, поддерживается эпическим контекстом, который усиливает через тему войны Хуциев.

«Литературная форма сценария – это выражение его образной сущности. Манера «записи» сценария не может быть безразличной к тому, что задумал драматург. В сценарной форме проявляется отношение к изображаемым событиям, людям, метод творческого анализа действительности, темперамент художника. Литературная стилистика сценария возникает, выкристаллизовывается вместе с возникновением замысла», пишет Вайсфельд в автореферате диссертации, посвященной мастерству кинодраматурга<sup>65</sup>, как бы подытоживая свои размышления на тему формы сценария и его киноязыка, изложенные в пособии

---

<sup>64</sup> Гребнев А. Июльский дождь. Литературные сценарии «Мосфильма». М.: Художественная литература, 2009. С. 253.

<sup>65</sup> Вайсфельд И. Мастерство кинодраматурга: Автореферат дис. на соискание учен. степени доктора искусствоведения. С. 21.

три годами ранее. Форма выбирается драматургом в зависимости от масштаба замысла – от предмета и объекта его сценария, а, соответственно, и того рода литературы, к которому в большей степени тяготеет литературное воплощение его замысла. Взаимосвязи исходного замысла и формы сценария также посвящены теоретические работы Евгения Габриловича, созданные в ранний период его работы на сценарном факультете ВГИКа – «Работа над киноновеллой» (1960), «Кино на переломе» (1961), «Кино и литература» (1965).

Лирическая ремарка в период 1960-1970-х годов становится одним из ведущих средств формирования киноязыка сценария. Ее субъективный характер, присущий поэтическому языку драматургии этих лет, подчеркивает важность фигуры сценариста и тех значений, которые он закладывает в систему фильма. Авторская стилистика диктует фильму образную систему, которую режиссер интерпретирует для экрана, опираясь на означаемое знака – этот подход коррелирует с теми принципами работы режиссера над сценарием, которые в 1929 году описал Эйзенштейн в статье «О форме сценария». Новый взгляд на стилистику и функции находит отражение в учебно-методических пособиях преподавателей советской киношколы и начинает влиять на практику преподавания дисциплин, связанных с кинодраматургией,

### 1.3. Авторский литературный сценарий

В большей степени ориентирован на кинодраматургию как искусство создания фильма, чем на кинодраматургию как искусство создания текста, учебник Л. Нехорошева «Драматургия фильма». Преимущество традиций русской кинодраматургии автор подчеркивает в предисловии, упоминая «уроки своих учителей» – В.К. Туркина, И.В. Вайсфельда, Р.Н. Юренева<sup>66</sup>. В диссертации (1966), предшествующей публикации учебников «Течение фильма» (1971), посвященного сюжету в кино, и «Драматургии фильма» (2009), Л. Нехорошев подчеркивает сюжетообразующий характер «художественной идеи» – замысла фильма,

---

<sup>66</sup> Нехорошев Л. Драматургия фильма. М.: ВГИК, 2009. 342 с.

«действительности, прочувствованной и осознанной художником, обладающим определенным мировоззрением»<sup>67</sup>.

Замысел фильма определяет форму, избираемую автором для сценария – эту мысль Нехорошев повторяет вслед за своим учителем Вайсфельдом: «Еще в замысле идея не принимает ни на мгновение форму умозаключения, а сразу рождается в виде образа. Единство образа – это и есть единство замысла. Уже в первоначальном образе целого заложены основные особенности будущего произведения»<sup>68</sup>. Здесь обозначаются два важных аспекта трактовки сценарного текста российской и советской школой: формальный и идейный. Единство формы и содержания, подчеркнутое Нехорошевым, единство образа и замысла влечет за собой неминуемое тяготение сценария к литературной форме – поскольку образ, динамику которого образует сюжет, имеет индивидуальный характер, он «включает в себя и элементы неповторимой объективной действительности, и индивидуальные чувства и мысли автора»<sup>69</sup>, с помощью субъективного взгляда автора преобразует действительность, усиливает впечатление от нее. Именно это преобразование, упорядочивание, систематизация реальности согласно работам теоретиков кино, упомянутых выше, и составляют сущность киноязыка – характер этой систематизации и ее инструменты образуют авторский почерк кинематографиста, как драматурга, так и режиссера.

Второй аспект, касающийся цельности замысла, подробно рассматривался А. Тарковским в «Запечатленном времени» (1967)<sup>70</sup>: размышляя о работе режиссера над сценарием, он затрагивает проблему авторства в кино, подчеркивая, что автором является тот человек, которому принадлежит идейный замысел будущей картины – автор сценария (драматург) или автор фильма (режиссер). В случае, когда эти позиции делегированы разным людям, идейный замысел, вложенный драматургом в сценарий, сталкивается с идейным замыслом, вкладываемым в этот

---

<sup>67</sup> Нехорошев Л. Проблемы сюжета в советском киноискусстве: Автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М.: Мысль, 1966. С. 6.

<sup>68</sup> Там же.

<sup>69</sup> Там же. С. 6–7.

<sup>70</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Искусство кино. №4. 1967. С. 68–80.

сценарий режиссером. По этой причине Тарковский считает крайне непродуктивным тот тип работы, в котором автор сценария передает режиссеру обладающий самостоятельной литературной ценностью текст: «настоящий сценарий, с моей точки зрения, – это такой сценарий, который сам по себе не предназначен оказывать на читателя завершенное и окончательное воздействие, а весь рассчитан на то, что он будет превращен в фильм и только тогда приобретет свою законченную форму»<sup>71</sup>. Абсолютная герметичность формы предполагает, по Нехорошеву, герметичность и содержания, замысла сценария. Высокая литературная форма – точность и развернутость образов, реализующих замысел автора в сценарии, – как бы приближает текст к потере постановочного потенциала. «Полной идентичности содержания замысла и содержания идеи законченного произведения быть не может, ибо, родившись в виде образа, идея в процессе воплощения его в материале определенного вида искусства испытывает на себе влияние конкретной формы произведения», пишет далее, предвосхищая слова Тарковского, Нехорошев. «Ломка замысла», о которой предупреждает в своей статье Тарковский, в процессе работы режиссера над сценарием неизбежна – ее подразумевает как переход образа в иную форму (в процессе поиска «кинематографического эквивалента литературному высказыванию», как обозначал это Эйзенштейн), так и любые изменения, вносимые в композицию сценария, поскольку цельность композиции – формы, – эквивалентна цельности замысла. Если способы структурирования реальности авторов фильма противоречат друг другу, форма теряет цельность, поскольку разобщается сама языковая система картины. Заложенный в сценарий киноязык, обнажающий отношения внутри замысла на уровне композиции и прочих элементов текста, перестает работать.

В «Течении фильма» Нехорошев подчеркивает этот конфликт между сценарием и его экранным воплощением еще категоричнее: сюжет сценария «выражается специфическими для литературы словесными средствами, и поэтому

---

<sup>71</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Искусство кино. №4. 1967. С. 76.



он не может быть адекватен сюжету кинофильма, который состоит не только из движений словесных, но и изобразительных и звуковых»<sup>72</sup>.

В предисловии к сборнику «Вопросы кинодраматургии» (1984) Евгений Габрилович пишет: «Самое поразительное в истории киноискусства, может быть, и заключается в том, что, постоянно проклиная литературу, отлучая ее от экрана, кинематограф все охотней и ненасытней прибегал к ней»<sup>73</sup>. Пособие начинается с краткого описания развития российской кинодраматургии как литературной формы: сценарий, начавшись как строго сообразное действенной природе кинематографа воспроизведение фабулы, движимой типажными, масочными персонажами, постепенно пришло к искусству, способному воспроизводить литературными средствами внутренний драматизм и мысль, прежде считавшуюся материалом не киногоеничным. Смещение фокуса с фабулы на сюжет, дедраматизацию сценария Габрилович считает подъемом на «более высокий уровень, выступлением сценарного мастерства «в несоизмеримо более сложном и тонком качестве»<sup>74</sup>. Поддержание высокого уровня сценария за счет доминирующего не внешнего, а внутреннего действия достижимо, как пишет Габрилович, лишь в случае, когда сценарий полностью подчинен творческой индивидуальности автора, миру «образу, чувств, мыслей о жизни», новому миру «средств и приемов, которыми пользуется автор, чтобы перенести эти чувства, образы, мысли на экран»<sup>75</sup>.

Здесь же Габриловичем вводится определение советской сценарной школы – первое определение такого рода с начала существования этой школы, теоретические постулаты которой начали формироваться еще в учебнике «Драматургия кино». Закономерно, что для определения специфики именно советской методики преподавания кинодраматургии, Габрилович практически дословно цитирует Туркина. «Школа эта опирается на понимание сценария как

<sup>72</sup> Нехорошев Л. Течение фильма: о кинематографическом сюжете. М.: Искусство, 1971. С. 4.

<sup>73</sup> Габрилович Е. Вопросы кинодраматургии. М.: Всесоюзный государственный ордена Трудового Красного Знамени институт кинематографии, 1984. С. 3.

<sup>74</sup> Там же. С. 7.

<sup>75</sup> Там же. С. 11.

произведения нового типа, одновременно и литературного и предназначенного для экрана»<sup>76</sup>, пишет он, в то время как определение Туркина звучит так: «Но если сценарий и мог стать художественным произведением, то для этого он должен был превратиться в литературное произведение особого вида, со своими отличительными признаками. Эти отличительные признаки сценария вытекали из особого его назначения — быть литературным произведением для кинематографа»<sup>77</sup>.

Обучение литературным средствам создания киносценария, согласно пособию Габриловича – такой же неотъемлемый элемент подготовки сценариста-драматурга, как изучение его личности. «Задача преподавателя – раскрыть перед ним всю бескрайнюю силу такого рода кинематографа и как бы творчески спаять этот мощный и необходимый жанр с индивидуальными пристрастиями и склонностями его учеников, добиться того, чтобы в монументальное, гражданское полотно перешел его мир»<sup>78</sup>. Процесс, описанный здесь Габриловичем, повторяет то, как Нехорошев трактует художественную идею в кино («действительность, прочувствованной и осознанной художником, обладающим определенным мировоззрением»), что в свою очередь повторяет схожие тезисы и у Вайсфельда, и у Туркина. Обучение мастерству создания художественной идеи, выработки авторского способа структурирования реальности, таким образом, становится неотъемлемой частью советской методики преподавания кинодраматургии.

«Сценарная литература», как определял ее Габрилович, ссылаясь на западных кинокритиков<sup>79</sup>, реализуется в периоды оттепели, застоя и перестройки в работах выпускников ВГИКа, на которых очевидно повлияли теоретические искания как Туркина, так и Габриловича, преподававших в то время в сценарных мастерских (Габрилович также руководил сценарной мастерской первого набора 1960-62-х гг. ВКСР, преподавал дисциплину «Кинодраматургия» второму набору 1962-64-х гг., дисциплину «Мастерство кинодраматурга» третьему набору 1965-67-

---

<sup>76</sup> Габрилович, Е. Вопросы кинодраматургии. С. 12.

<sup>77</sup> Туркин В. Драматургия кино. С. 20.

<sup>78</sup> Габрилович Е. Вопросы кинодраматургии. С. 19.

<sup>79</sup> Там же. С. 11–12.

х гг. вместе с Габриловичем читали в том числе и ученики Туркина Ю. Дунский, В. Фрид (читал дисциплину «Мастерство кинодраматурга» последующим наборам) и В. Ежов, последний руководил сценарной мастерской в четвертом наборе 1968-70-х гг.) – это Г. Шпаликов, И. Авербух, Ю. Клепиков, Э. Володарский, Н. Рязанцева, Р. Ибрагимбеков, В. Залотуха, Н. Кожушаная, А. Балабанов и другие авторы, внесшие значительный вклад в дальнейшее развитие литературной формы сценария и его киноязыка.

Преимущество в определении киносценария как текста преимущественно литературной формы, заложенная Туркиным в его монографии, продолжается и в работах его коллег. В 1963 году кафедра кинодраматургии ВГИК выпускает коллективную работу «От замысла к фильму»<sup>80</sup> под редакцией действующей главы кафедры К. Парамоновой (ученики – А. Инин, Р. Качанов, Р. Литвинова, В. Тодоровский, чьи сценарии отличались высокой художественностью), содержащую в себе статьи Е. Габриловича о киноновелле, статью А. Каплера «Новый род литературы – кинодраматургия»<sup>81</sup>, статью ученика Туркина И. Маневича «Литература и кино»<sup>82</sup> – тексты, утверждающие сценарий в статусе самостоятельного литературного произведения, отличающегося экранной спецификой.

С 1990-х годов, в связи с тем, что русскоязычному читателю становятся доступны переводы трудов западных коллег, имеющих дело со специфическим производственным форматом написания и фокусирующихся преимущественно на фабульной конструкции сценария, фокус авторов теоретических работ по кинодраматургии постепенно смещается на особенности сценарной структуры. Сценарная форма с этого времени претерпевает значительные изменения.

---

<sup>80</sup> От замысла к фильму: Сборник статей о кинодраматургии / Ред. коллегия: А.Я. Каплер и др.; Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. Кафедра кинодраматургии. М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1963. 375 с.

<sup>81</sup> Каплер А. Новый род литературы – кинодраматургия // От замысла к фильму: сборник статей о кинодраматургии. С. 33–54.

<sup>82</sup> Маневич И. Литература и кино // От замысла к фильму: сборник статей о кинодраматургии. С. 276–326.

В 1992 году выходит один из первых российских учебников по сценарному мастерству, книга А. Червинского «Как хорошо продать хороший сценарий»<sup>83</sup>. В ней автор не актуализирует теоретические наработки советской сценарной школы, а предлагает радикально иной подход к сценарному мастерству – здесь, в виде авторской компиляции, русскоязычному читателю впервые рассказывается о западных теориях (в частности, значительная часть книги – это вольный пересказ учебника Майкла Хейга «Голливудский стандарт. Как написать сценарий для кино и ТВ, который купят» (Writing Screenplays That Sell, 1988)<sup>84</sup>.

В какой-то степени революционной становится глава «Форма записи»: в ней Червинский предпринимает попытку перевести на русский язык основные принципы записи сценария в так называемом «американском» формате – прямом потомке постановочного continuity, отличающемся жестким форматированием и нивелирующим любую литературность в тексте. «Американцы уверены, что способ расположения слов на бумаге так же важен для эмоционального впечатления от сценария, как сюжет, характеры и конструкция», пишет Червинский, «И подобно тому как сюжет, характер и конструкция имеют свои приемы и способы овладения вниманием читателя и зрителя, так и запись действия, диалога и описаний имеет свои приемы и способы, обеспечивающие эмоциональное вовлечение читателя в процесс чтения вашей рукописи»<sup>85</sup>. Речь здесь идет о стилистике текста, усиливающей воздействие на читателя, но не о самой сущности сценарного текста, о которой писали советские теоретики: по Червинскому предполагается, что фабулу можно форматировать предложенным им способом, откорректировать согласно изложенным им принципам и тем самым приблизить сценарий к реализации. Принципы, которые формулирует Червинский, касаются как визуальности письма – «сценарии состоят из действия, описания и диалога», – так и соответствия «правильному формату», описание которого заключается в технических требованиях к форматированию документа.

---

<sup>83</sup> Червинский А. Как хорошо продать хороший сценарий. М.: АСТ, 2019. 304 с.

<sup>84</sup> Хейг М. Голливудский стандарт: Как написать сценарий для кино и ТВ, который купят. М.: Альпина Нон-фикшн, 2017. 388 с.

<sup>85</sup> Червинский А. Как хорошо продать хороший сценарий. С. 227.

Художественной выразительности сценария Червинский не касается, однако приводит расшифровку основных инструментов, используемых в «американском» формате (например, FADE IN – «ИЗ ЗТМ», CUT TO – обозначение перехода между сценами, а также типовой формат заголовка «Локация – Объект – Свет»).

Использование подобных инструментов в сценарии – наследие continuity, постановочного сценария, который в американской системе до сих пор используется для удобства производства. В русскоязычной же традиции формат continuity, взятый за образец для железной формы сценария, в 1930-е годы развился в высокую литературную форму с богатым арсеналом инструментов киноязыка; конкретные производственные детали были делегированы режиссеру и используются в режиссерских сценариях на более поздних стадиях производства. Таким образом, внедрение американского формата – это своего рода регрессия к уже отжитому опыту кинодраматургии 1930-х гг., этапу развития сценария, преодоленному на пути к высшей его форме – литературному сценарию.

Эволюция сценарной формы от либретто начала 1910-х годов и «железного сценария» к литературному сценарию, ставшему традиционной для советской сценарной формы, нашла свое отражение и в методике преподавания кинодраматургии в советской и российской киношколе. Важнейшие пособия, по которым воспитывалось не одно поколение крупных российских и советских кинодраматургов – «Драматургия кино» Туркина, «Мастерство кинодраматурга» Вайсфельда, «Вопросы драматургии» Габриловича, «Драматургия фильма» Нехорошева, а также ряд теоретических статей, написанных этими авторами и их воспитанниками, – среди сущностных признаков кинодраматургии как искусства обозначают две взаимозависимые категории: содержательную и формальную.

Формируя основной корпус текстов по теории кинодраматургии, отечественные теоретики, несмотря на имеющиеся между ними противоречия, независимо друг от друга приходят к мнению о том, что сценарий, безотносительно степени его автономности как художественного произведения, является первым этапом существования кинофильма. История развития сценарной формы в отечественном киноискусстве показывает, что на этапе перехода от «железного»

сценария к литературному в 1930-е годы «кинетехнологические» элементы текста, в частности касающиеся работы камеры (ракурса, крупности и точки съемки), нашли свое отражение в прозаических средствах выразительности, например, характерном синтаксисе, позволяющем предполагать членение будущей картины на монтажные фразы. Средства выразительности формируют киноязык сценария — совокупность визуальных приемов ведения повествования.

Содержательная категория – категория художественной идеи или художественного замысла, – является неотъемлемой для всех вышеупомянутых авторов и определяет избираемую для сценария форму. Роль драматурга как соавтора фильма, проявившаяся в кинематографе периода оттепели, диктует и субъективный авторский взгляд – его мировоззрение становится критерием для систематизации реальности, упорядочивания ее в рамках фабулы, сюжета и системы фильма в целом. Эта субъективность определяет тяготение оттепельной кинодраматургии к лирическим средствам в ремарочной части сценария. Однако, в отличие от поэтического языка эмоционального сценария Ржешевского, язык оттепельной лирической ремарки кинематографически точен. При переносе действия на экран средства ремарки нуждаются не в переизобретении кинотекста, а в художественном переосмыслении его языка, буквально нахождении кинематографического эквивалента литературному высказыванию<sup>86</sup>.

В контексте производственного перелома 1990-х годов и внедрения новых сценарных стандартов выпускники киношкол продолжили писать в форме авторского литературного сценария, адаптируя традиционную поэтику для систематизации уже новой реальности. На примере выпускников сценарных отделений ВГИК и ВКСР 1990-х годов, дебютировавших в это десятилетие, возможно проанализировать специфику средств киноязыка, используемых для конструирования пространственно-временной структуры литературного сценария («Праздник саранчи», 1988), «Дикое поле», 1994, авт. сцен. П. Луцик, А. Саморядов), создания персонажа с помощью речевых характеристик («Нелюбовь»,

---

<sup>86</sup> Эйзенштейн С. О форме сценария // Избранные произведения в 6 т. Т.2. С. 298.

1991, «О счастье и о зле...», 2003, авт. сцен. Р. Литвинова), разработки новых подходов к абсурдистской проблематике («Счастливые дни», 1991, «Брат», 1997, авт. сцен. А. Балабанов), которая определяет уникальность отечественного литературного сценария конца XX века.

## Глава 2. Организация пространственно-временной структуры в поэтике литературного сценария: сценарии П. Луцика и А. Саморядова («Праздник саранчи», «Дикое поле»)

В ряду драматургов-выпускников ВГИК, начавших писать для кинематографа в 1990-х годах, Петр Луцик и Алексей Саморядов, окончившие мастерскую О. Агишева и В. Туляковой-Хикмет, занимают особое место: большая часть их опубликованные сценариев была экранизирована, и практически всеми экранизациями авторы остались недовольны<sup>87</sup>. Отмеченное многими киноведами тяготение их текстов к прозаической форме, приближающей сценарии Луцика и Саморядова к статусу самостоятельных литературных произведений, играло в этом не последнюю роль<sup>88</sup>. «Это кинопроза, во-первых, а во-вторых, интерпретация не присутствует уже в этом произведении [...] у Луцика и Саморядова ожидаемое кино уже присутствует в этом сценарии»<sup>89</sup>, пишет Андрей Шемякин. Логика дальнейшего воплощения замысла на экране не совпадала с логикой режиссера, берущегося за интерпретацию текста, киноязык авторов входил в конфликт с тем киноязыком, который разрабатывали режиссеры в фильмах на основе их сценариев.

Актуальная для периода идеологической и национальной неопределенности проблема пространства и определяемых им человеческих взаимоотношений, объединяющая все киносценарии Луцика и Саморядова, появляется еще в короткометражном фильме «Канун» (1989), снятом самими драматургами. Главный герой фильма с колонной груженых оружием грузовиков едет в столицу. Это гламурный, декоративный город, который приезжие провинциалы уже не воспринимают как столицу – теперь власть здесь они. Проблематика развивается в

---

<sup>87</sup> Занин А. Петр Луцик и Алексей Саморядов: время уходить в «Дикое поле» // Неделя науки и творчества: материалы Межвузовского научно-практического форума студентов, аспирантов и молодых ученых, посвященного Году российского кино, 18–22 апреля 2016 г. В 5 ч. Ч. 1. СПб.: СПбГИКиТ, 2016. С. 190.

<sup>88</sup> См.: Мы пришли в кино с приветом: пенталог критиков Е. Стишовой и В. Матизена, режиссера Александра Хвана, сценаристов Петра Луцика и Алексея Саморядова в рамках первого российского открытого кинофестиваля «Кинотавр» // Искусство кино. 1993. № 9. С. 21–27.

<sup>89</sup> Луцик П., Саморядов А. Дикое поле. С. 7.



дебютном полнометражном фильме кинодраматургов «Савой» (1990, реж. М. Аветиков) и продолжается уже после смерти двух авторов: в 2008 году М. Калатоцишвили снимает по одноименному сценарию фильм «Дикое поле». Средства создания пространственно-временного единства – синтаксические и лексические приемы, подразумевающие определенный ракурс и точку съемки, а также организацию мизансцены, – становятся стилеобразующими элементами киноязыка в сценариях Луцика и Саморядова. Пространство в их кинодраматургии – одно из действующих лиц, проявляющее себя через мизансценические решения сцен и архетипический мотив дороги. Их герои неизменно покидают дома и отправляются в путешествие: Сергей («Савой») уезжает в командировку и теряется в степи, Андрей («Дюба-дюба», 1992, реж. А. Хван) едет из Москвы в провинцию набираться жизненного опыта, Колька Смагин, персонаж сказок Саморядова («Гонгофер», 1992, реж. Б. Килибаев) вместе с казаками едет в Москву за племенным быком, а персонажи «Лимиты» (1994, реж. Д. Евстигнеев) – за лучшей жизнью. В «Окраине» (1998), снятой самим Луциком, история путешествия обретает былинный масштаб: на территорию уральского хутора, живущего вне времен, вторгаются актуальные 1990-м враги – московские нувориши, и хуторяне едут отвоевывать свое. «Они не сценарии писали, а творили новый эпос: с обязательными эпическими деталями, троекратными повторами «с усилением» [...] с настоящим эпическим героем, который порожден «древним родимым хаосом» и поэтому способен победить его»<sup>90</sup>, пишет Елена Грачева. Эпические, фольклорные, сказочные интонации и мотивы в целом свойственны всем текстам Луцика и Саморядова. Дорога, как и в волшебных сказках, становится метафорой инициации, обретения нового статуса через преодоление препятствий и победу над врагом.

Для анализа сказочной структуры в сценарии «Праздник саранчи»<sup>91</sup> в данной диссертации используются инструменты, предложенные В. Проппом в работах

---

<sup>90</sup> Грачева Е. «Окраина» Петра Луцика получает «Золотой овен» за режиссерский дебют // Новейшая история отечественного кино. СПб.: Сеанс, 2004. Т. 7. С. 405.

<sup>91</sup> В анализе используются две версии сценария «Праздник саранчи», опубликованные в изданиях 1988 и 2011 года: Луцик П., Саморядов, А. Праздник саранчи: сценарий // Киносценарии:

«Морфология сказки»<sup>92</sup> и «Исторические корни волшебной сказки»<sup>93</sup>, а также мономифическая модель Дж. Кэмпбелла<sup>94</sup> и К. Воглера<sup>95</sup>. В своих работах Пропп разделяет миф и сказку по принципу социальной функции<sup>96</sup>, однако конструктивные сходства между структурой волшебной сказки, описываемой Проппом, и мономифической моделью Кэмпбелла и Воглера позволяют без противоречий применять инструменты обеих теорий к анализу структуры произведения кинодраматургии. В «Морфологии сказки» Пропп описывает персонажей волшебной сказки, их функции и последовательности этих функций. Функция – «поступок действующего лица, определяемый с точки зрения его значимости для хода действия»<sup>97</sup>. В рамках данного исследования этот термин воспринимается как синонимичный драматургическому термину «событие», соответственно, последовательность функций (событий) представляет собой событийный ряд – фабулу кинопроизведения. «Последовательность функций всегда одинакова»<sup>98</sup>, пишет Пропп. Выделенные им сказочные функции сопоставимы со структурными частями драматургического произведения – экспозицией, завязкой, развитием действия, кульминацией, развязкой, – и касаются этапов, которые проходит герой, отправляясь в ритуальный путь. Зафиксированные в киноязыке сценария «Праздник саранчи» сказочные мотивы теряются при переносе фабулы на экран, из-за чего меняется проблематика фильма.

Н. Хренов в «Образах “Великого разрыва”» пишет о комплексе странника, активизировавшемся в позднесоветской культуре с середины 1980-х годов вместе с распадом государства<sup>99</sup>. Роль героя на территории, лишившейся границ, теперь

---

литературно-художественный альманах. 1988. №3. С. 65–96; Луцик П., Саморядов А. Праздник саранчи // Дикое поле: киноповести. Екатеринбург: Гонзо, 2011. С. 189–284.

<sup>92</sup> Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. СПб.: Питер, 2022. С. 6–170.

<sup>93</sup> Там же. С. 173–622.

<sup>94</sup> Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. СПб.: Питер, 2018. 480 с.

<sup>95</sup> Воглер К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино. М.: Альпина нон-фикшн, 2021. 608 с.

<sup>96</sup> См.: Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. С. 208.

<sup>97</sup> Там же. С. 40.

<sup>98</sup> Там же. С. 41.

<sup>99</sup> Хренов Н. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. М.: Прогресс-Традиция, 2008. С. 69.

не исчерпывается его географическим расположением, национальные номинации потеряли смысл. Земля как категория места статусного (у мужчины должна быть своя территория, земля – атрибут власти) и, в то же время, дающего идентичность (человек, воюющий за землю, проявляет себя через преданность своей родине), оказывается отнята, оккупирована или, наоборот, еще не освоена. Целью путешествия становится захват земель, утверждение своей власти на территории, занятой другими – до тех пор герой находится на положении отшельника, безродного и бездомного, который вынужден через столкновение с антагонистичной силой отвоевывать свое место в новом мире.

В сценарии «Дикое поле», одном из немногих текстов Луцика и Саморядова, не подчиненных мотиву путешествия, конфликтные отношения с пространством выстроены в прямой борьбе за власть (субъектность) на чужой для главного героя территории. Категория власти, отождествленная с категорией взгляда, проанализирована с использованием терминологии Ж. Лакана, ставшей методологической базой для теоретических трудов С. Жижека и В. Мазина 1990–2000-х годов<sup>100</sup>, а также с использованием аппаратной теории Ж.-Л. Бодри<sup>101</sup>.

## 2.1. Композиция сценария как способ организации пространства: «Праздник саранчи» (1988) и «Савой» (1990)<sup>102</sup>

Во вступлении к первому собранию киносценариев Петра Луцика и Алексея Саморядова их мастер, Одельша Агишев, очерчивает проблематику творчества

<sup>100</sup> Zizek S. From Joyce-the-Symptom to the Symptom of Power // *Lacanian ink*. 1997. № 11, Fall. Pp. 12–25; Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М.: Художественный журнал, 1999. 234 с.; Жижек С. Хичкоковские синтомы // То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока). М.: Логос, 2004. С. 119–123; Жижек С. Можно ли сделать приличный ремейк Хичкока? // То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока). М.: Логос, 2004. С. 292–319; Мазин В. Введение в Лакана. М.: Прагматика культуры, 2004. 201 с.; Жижек С. Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». М.: Европа, 2011. 168 с.; Жижек С. Киногид извращенца: Кино, философия, идеология. Екатеринбург: Гонзо, 2014. 472 с.; Мазин В. Лакан в кино. СПб.: Сеанс, 2015. 336 с.

<sup>101</sup> Baudry J-L., Williams, A. Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus // *Film Quarterly*. 1974–1975. № 2. Pp. 39–47.

<sup>102</sup> Материал раздела послужил основой для публикаций: Прохорова Е.В. Путешествие героя в сценарии П. Луцика и А. Саморядова «Праздник саранчи» и фильме М. Аветикова «Савой» (1990) / Е.В. Прохорова // Кино как объект внимания: материалы международной конференции студентов, магистрантов и аспирантов. СПб: СПбГИКиТ, 2022. С. 41–48; Прохорова Е.В.

своих учеников в «мифологических категориях». «Это был миф о мифе, в котором современный человек стремительно приобретал новые свойства. В этом смысле самым лучшим для ребят фильмом был самый неудачный их фильм – “Савой” Михаила Аветикова по потрясающему сценарию “Праздник саранчи”»<sup>103</sup>. С этого фильма начались непростые отношения Луцика и Саморядова и режиссеров, вольно интерпретирующих их тексты для кинематографа: титры фильма не содержат в себе указаний на авторство исходного текста<sup>104</sup>. Изменения, внесенные режиссером в сценарий, касались в первую очередь сюжетообразующей структуры путешествия, что меняло и проблематику, и поэтику сценария до неузнаваемости. Последовательность функций (по Проппу), мономифическая структура (по Кэмпбеллу и Воглеру), подобно сценарному тексту, лежащему в основе фильма, интерпретируется различными культурами на протяжении всей истории человечества, в сути своей оставаясь неизменной – как остаются неизменными некоторые из элементов фабулы сценария. Однако сюжет, который наращивается на нее в процессе интерпретации, меняет восприятие текста. Фильм остается снятым «по сценарию», а не «по мотивам сценария», если в нем наличествуют все структурные элементы фабулы исходного сценария.

Пропп выделяет тридцать одну функцию действующих лиц, комбинация из которых складывается в структуру пути, который преодолевает герой. Первые семь функций – подготовительные (экспозиционные, задающие героя, второстепенных персонажей, сеттинг, исходную коллизию путешествия). Путешествие героя по Воглеру состоит из двенадцати стадий, каждая из которых олицетворяет один из этапов обряда инициации – перехода, который неминуемо сулит внутреннее изменение персонажа, посвящение его в иной статус, социальный или метафизический. В обеих моделях рассказ о путешествии начинается с того, что персонаж находится в «обыденном мире»<sup>105</sup>, естественной для него среде, которая

---

Проблема интерпретации авторского сценария («кинопрозы») в отечественном кинематографе 1990-х гг. // Девятый Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры: сборник работ лауреатов. М.: Институт Наследия, 2022. С. 112–179.

<sup>103</sup> Луцик П., Саморядов А. Дикое поле: киноповести. С. 9.

<sup>104</sup> Занин А. Петр Луцик и Алексей Саморядов: время уходить в «Дикое поле». С. 190.

<sup>105</sup> Воглер К. Путешествие писателя. С. 161.

и станет отправной точкой для его пути. «Сказка обычно начинается с некой исходной ситуации»<sup>106</sup>, пишет Пропп. Сценарий «Праздник саранчи» открывается рядом кадров из повседневной жизни Москвы, перенаселенной и шумной, и продолжается эпизодом из жизни главного героя, Сергея, в котором между ним и его начальником, Арнольдом Яковлевичем, накануне отъезда в командировку происходит конфликт – Арнольд Яковлевич, не смущаясь его присутствия и толпы гостей, пристает к его жене. Ситуация ранит Сергея как человека и унижает его мужественность, воплощенную в прозвище «колонизатор» и фотографии, снятой гостями со стены: «На фотографии на дохлом курортном скакуне, в бутафорской бурке, с бутафорским кинжалом сидел Сергей»<sup>107</sup>. Здесь же Сергею выносят запрет, б – отзвук грядущей в завязке беды, которая и толкнет героя в путь: гости вяжут его, обезумевшего от ревности, ремнем и запирают в ванной. Негородские, нецивилизованные, дикие эмоции подавляются, чтобы высвободиться уже в степи – в пространстве, абсолютно противоположном суетливой мелочной Москве. Взаимодействие с Арнольдом Яковлевичем, в поезде также укладывается в следующие несколько функций, описанных Проппом: запрет нарушается (б) в безобразной возне между Сергеем и начальником, пока тот допытывается (выведывание, в) о его ревности к жене, получает ответ (выдача, w) и обманывает его, чтобы завладеть его имуществом (подвох, г – Арнольд притворяется спящим, чтобы плюнуть в Сергея, вновь унизив его как мужчину).

Восемь сцен экспозиции в фильме Аветикова отсутствуют – они коротко пересказаны с помощью интертитра: «Рядовой инженер московского НИИ Гусев Сергей Александрович, 1951 года рождения, русский, б/п, оклад 130 руб. плюс прогрессивка, ехал вместе со своим начальником Белявским Арнольдом Яковлевичем в дальнюю командировку. Его отъезду предшествовала бурная ссора с женой. Воспоминание о скандале побудило взвинченного Сергея сразу же после отхода поезда распить с начальником бутылку водки. И он заснул безмятежным,

<sup>106</sup> Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. С. 41.

<sup>107</sup> Луцик П., Саморядов А. Праздник саранчи: сценарий // Киносценарии: литературно-художественный альманах. С. 68.

почти детским сном...». Важно отметить, что из семи полнометражных фильмов, снятых по текстам Луцика и Саморядова, интертитры, открывающие картину, содержат четыре. В фильме А. Хвана «Дюба-дюба» это вынесенный в эпиграф текст из 1-го послания к Коринфянам, который заменяет эпиграф оригинального сценария. В еще трех («Савой», «Гонгофер», «Окраина») этот текст играет роль экспозиции – текст Луцика и Саморядова негибок для режиссерской интерпретации до такой степени, что остается текстом и на экране даже в случае, когда в качестве режиссера выступает автор текста.

Само действие фильма «Савой» начинается со сна Сергея (фойе отеля «Савой», в честь которого назван фильм; в сценарии эти сцены отсутствуют) и продолжается уже непосредственно в поездке. Купируя экспозиционные сцены сценария, режиссер обрезает и структуру путешествия, а, соответственно, и цели этого путешествия – неясно, откуда начинается путь и к какому изменению в жизни персонажа он приведет. «Иногда само удаление из дома уже есть беда – что мы имеем, например, когда из дома изгоняется падчерица»<sup>108</sup>, пишет Пропп. Однако, в тропе с изгнанием падчерицы бедственность положения очевидна в контексте находящегося за пределами завязки исходного события (реципиент сказки должен знать экспозицию семьи).

Открывающие сценарий кадры из жизни Москвы также характеризуют систему отношений в обыденном мире, который покидает Сергей. Пространство, в котором он жил до начала путешествия – унифицированный мегаполис, в котором национальная идентичность стерта. Героев, просыпающихся в большом городе, характеризует и определяет их рутина: они одеты в спортивные костюмы, сидят на маленьком табурете и зорко наблюдают за соседями, протирают стекла машин, выгуливают собак, водят машины, стоят в карауле у Спасской башни, делают зарядку, пытаются проснуться по будильнику, похмеляются, поправляют белье, чистят туфли, спешат на работу бесконечной безликой толпой. Это офицеры,

---

<sup>108</sup> Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. С. 240.

поварихи, грузчики, «лощенные» люди с «комсомольским значком на костюме»<sup>109</sup>, директора, рабочие, «яркие сытые мальчики»<sup>110</sup>, рассматривающие фарцовку. С начала сцены крупность плана постепенно уменьшается – от «гигантской, заслоняющей весь мир»<sup>111</sup> стены серого дома к приближающемуся все ближе и ближе, «вот оно рядом, совсем рядом»<sup>112</sup> окну с тюлевой занавеской, крупным планам зевающих мужчин, дежурящих с раннего утра, к шумной улице и съезжающему вниз по эскалатору «нескончаемому потоку людей»<sup>113</sup>, очевидно предполагающим общий план. Темпоритм просыпающегося города, увлекающего своих жителей в буржуазную суету, уничтожает и индивидуальность, которая размывается в массовых сценах. Единственные места, где жители Москвы обретают не социальную, а национальную принадлежность – кабаки («В шумном кабаке стоят в кружок несколько кавказцев, шумно переговариваются, оглядывают проходящих женщин»<sup>114</sup>) и бар гостиницы («Негры, арабы, немцы, шлюхи»<sup>115</sup>).

Далее, с появлением Сергея в последующих сценах, план вновь укрупняется. Камера выхватывает из толпы отдельные черты пассажиров – друга Сергея «с приятным лицом»<sup>116</sup>, блондинку «с коровьими губами»<sup>117</sup> («коровьи губы» в последующих предложениях становятся ее номинацией), мужчин «скорее похожих на тридцатилетних бородатых и безбородых мальчиков»<sup>118</sup>; жена Сергея встречает гостей, позволяя целовать себя в щеки и губы. Его друзья не имеют имен, но обозначаются отдельными качествами – Высокий, смеющийся «паскудно»<sup>119</sup> Бородатый. В гостях ведутся разговоры о родстве, но никаких черт, позволяющих

---

<sup>109</sup> Луцик П., Саморядов А. Праздник саранчи: сценарий // Киносценарии: литературно-художественный альманах. С. 66.

<sup>110</sup> Там же.

<sup>111</sup> Там же. С. 65.

<sup>112</sup> Там же.

<sup>113</sup> Там же. С. 66.

<sup>114</sup> Там же.

<sup>115</sup> Там же.

<sup>116</sup> Там же. С. 67.

<sup>117</sup> Там же.

<sup>118</sup> Там же.

<sup>119</sup> Там же. С. 68.

объединить москвичей в какую-либо общность, включая гражданскую, у этих героев нет.

Номинация героев второго плана имеет важное значение, поскольку ее логика радикально меняется с началом пути, характеризуя новое для героя пространство и обозначая разницу между степью и Москвой. Оказавшись в степи, Сергей встречает «высокого парня с тонкими усиками. Лицо было русское»<sup>120</sup>; милиционеров, переговаривающихся по-татарски<sup>121</sup>; казахов<sup>122</sup>; человека с рыжим лицом<sup>123</sup>; мальчика, «бритого наголо, с круглым казахским лицом»<sup>124</sup>; экспедитора-армянина<sup>125</sup>; «человек сорок казахов»<sup>126</sup>; водителя непонятной национальности<sup>127</sup>; двоих, «один – черный как негр, другой – по виду русский»<sup>128</sup>; маленького свирепого грека с усами<sup>129</sup>; маленького быстрого корейца<sup>130</sup>; повара-узбека<sup>131</sup>; заросшего до глаз чечена<sup>132</sup>; высокого рыжего немца<sup>133</sup>; шустрого узбека<sup>134</sup>; поющих по-грузински грузин<sup>135</sup>; стариков в халатах и чалмах<sup>136</sup>; немцев в немецкой колонии за Таз-Кудуком<sup>137</sup>; четверых здоровых уйгуров<sup>138</sup>; молодых узбечек в ярких платьях и шароварах<sup>139</sup>; туристов<sup>140</sup>; бритого наголо узбека, нападающего на

---

<sup>120</sup> Луцик П., Саморядов А. Праздник саранчи: сценарий // Киносценарии: литературно-художественный альманах. С. 72.

<sup>121</sup> Там же.

<sup>122</sup> Там же. С. 74.

<sup>123</sup> Там же.

<sup>124</sup> Там же. С. 75.

<sup>125</sup> Там же.

<sup>126</sup> Там же.

<sup>127</sup> Там же. С. 76.

<sup>128</sup> Там же.

<sup>129</sup> Там же.

<sup>130</sup> Там же.

<sup>131</sup> Там же. С. 77.

<sup>132</sup> Там же.

<sup>133</sup> Там же.

<sup>134</sup> Там же. С. 78.

<sup>135</sup> Там же.

<sup>136</sup> Там же. С. 79.

<sup>137</sup> См.: Там же. С. 80–83.

<sup>138</sup> Там же. С. 84.

<sup>139</sup> Там же. С. 84.

<sup>140</sup> Там же. С. 85.



него с двоими помощниками на горной дороге<sup>141</sup>; двоих узбеков<sup>142</sup>; «толстую шлюху неизвестной национальности»<sup>143</sup>; русского с совершенно разбитым носом<sup>144</sup>; маленького кудрявого азербайджанца<sup>145</sup>; хозяина во дворе Хамида, говорящего «на своем языке»<sup>146</sup>; пятерых узбеков, торгующих дынями<sup>147</sup>; человек двадцать корейцев<sup>148</sup>; женщину, кричащую по-русски, и одного из ее насильников, разговаривающих по-узбекски<sup>149</sup>; троих парней, не понимающих по-русски<sup>150</sup>; колонну грузовиков – «Кого здесь только не было! Замыкал этот эскорт интуристский автобус «Икарус» с группой немолодых англичан»<sup>151</sup>; узбеков на горной вилле<sup>152</sup>; диких русских в палаточном городке, слушающих белогвардейские песни<sup>153</sup>. Последним человеком, в сценарии представленным через этноним, становится «губастый армянин»<sup>154</sup>, один из мужчин, с которым Сергеем изменяет его жена. Противоположность города, уравнивающего всех в бешеном темпоритме рутины, степь – пространство, на котором одновременно сосуществуют различные культуры, постоянно находящиеся в вялотекущем конфликте. Столкновения второстепенных героев друг с другом этот конфликт как бы актуализируют – но характера межнациональной розни он не имеет; все культурные различия сводятся к одному и тому же моральному камертону, негласным принципам, которые роднят Сергея, рыжего немца и Хамида, помогающего ему увезти с узбекского двора девушку, которую пытаются

---

<sup>141</sup> Луцик П., Саморядов А. Праздник саранчи: сценарий // Киносценарии: литературно-художественный альманах. С. 85.

<sup>142</sup> Там же. С. 86.

<sup>143</sup> Там же.

<sup>144</sup> Там же.

<sup>145</sup> Там же.

<sup>146</sup> Там же. С. 87.

<sup>147</sup> Там же. С. 88.

<sup>148</sup> Там же.

<sup>149</sup> Там же. С. 89.

<sup>150</sup> Там же. С. 91.

<sup>151</sup> Там же. С. 92.

<sup>152</sup> Там же.

<sup>153</sup> Там же. С. 93.

<sup>154</sup> Там же. С. 94.

изнасиловать местные. Через встречи с местными и обоюдное насилие между героями степь очерчивает свои границы и правила поведения на этой территории.

Следующий этап путешествия, «Зов к странствиям», играет роль вызова по отношению к персонажу – здесь, как пишет Воглер, обозначаются цели героя<sup>155</sup>. По Проппу завязка складывается из трех функций – пособничество (g, герой поддается обману антагониста), начинающееся противодействие (C, герой соглашается на противодействие), отправка (↑, герой покидает дом)<sup>156</sup>. Если в сценарии мотивации персонажа становятся ясны из экспозиции, и случайность завязки путешествия, в которой пассивный герой не действует, но лишь подчиняется действию, никак не мешает пониманию его внутренних мотивов, то в «Савое» эта случайность – во время остановки поезда герой выходит в степь помочиться и в сарае встречается с вооруженным бандитом, который не отпускает его, пока поезд не трогается, – лишает героя характера в самом начале пути. Последующие сцены, в которых Сергей (В. Стеклов) идет по степи в поисках воды, еды и людей, также кажутся оторванными от личности персонажа.

При формальной сохранности событийного наполнения сценария – сцена встречи с казахским мальчиком, сцена борьбы за курицу, приезд местных и драка с ними, – сюжет сценария и фильма значительно разнятся, поскольку отсутствие исходной коллизии, заданной в сценарии в экспозиции, диктует фильму другой конфликт. То, с чем сталкивается Сергей из «Савоя» – это сами обстоятельства путешествия, в которое он оказался вовлечен случайно, абсурдистская реальность, лишенная законов и ориентиров. Сны, вписанные Аветиковым в сюжет фильма, вступают в контрапункт с путешествием и обозначают тот статус, к которому стремится герой – «цивилизованная» роскошь социально одобряемого перевалочного пункта, не гора щебенки и не чужой сарай, а гостиница в центре Москвы, комфортный отдых от пути. Арнольд Яковлевич в этом отношении становится ориентиром, а не оскорбительным символом новой городской маскулинности, очевидно антагонистичным тому человеку, которым Сергей

---

<sup>155</sup> Воглер К. Путешествие писателя. С. 63.

<sup>156</sup> Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. С. 49–50.

становится к концу путешествия («Такую страну погубили!»), кричит Арнольду пьяный попутчик в вагоне-ресторане – «такую страну» погубили именно такие, как Арнольд, а спасут именно такие, как Сергей, победивший степь).

Пятый этап путешествия, названный у Воглера «преодолением первого порога». Здесь «герой принимает условия задачи, которую поставил перед ним зов к странствиям»<sup>157</sup>, что символизирует принятое героем решение действовать. Эта структурная точка в сценарии находится в сцене на каменоломне, во время которой Сергей впервые проявляет себя, дав отпор наркоманам. В фильме сразу после этой сцены его отзывает к себе немец, бросив собеседнику реплику: «неплохой парень». Драка утвердила Сергея в статусе человека, уместного в данном пространстве. «В сказку вступает новое лицо, которое может быть названо дарителем или, точнее, снабдителем»<sup>158</sup>, пишет Пропп. Даритель преподносит герою некоторый артефакт, который поможет ему в дальнейшей борьбе с бедой, «но прежде чем происходит получение волшебного средства, герой подвергается некоторым очень различным действиям»<sup>159</sup> (обязанности на каменоломне, обязанности в немецком доме). Функция дарителя крайне важна – без его помощи герой не дойдет до конца. В фильме персонажи второго плана – всегда часть среды, реквизит, оттеняющий пространство. Они не имеют характеров и личностных черт, а являются обстоятельствами сцены – и, соответственно, обстоятельствами путешествия, в сражении с которыми герой пытается окрепнуть.

«Преодолев первый порог, герой сталкивается с новыми трудностями и испытаниями, приобретая друзей и врагов. Постепенно он узнает правила особенного мира, куда он попал»<sup>160</sup>, пишет Воглер о шестом этапе путешествия. Первый союзник, которого обретает Сергей в путешествии – это немец, который увозит его с каменоломни; сцена совместного купания знаменует этап перехода, в который Сергей вступает, смыв с себя тяготы первых дней путешествия (вообще сама возможность помыться предстает в сценарии как вознаграждение за

---

<sup>157</sup> Воглер К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино. С. 66.

<sup>158</sup> Пропп В. Морфология сказки. С. 57.

<sup>159</sup> Там же.

<sup>160</sup> Воглер К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино. С. 67.

проявление мужественности: сначала Сергей зарабатывает ее после драки на каменоломне, потом банные принадлежности готовит для него Марта в немецкой колонии после того, как Сергей привозит туда раненого в бою с милиционерами немца, далее – после работы в поле с немцами, поездки в город за медом).

Немец – абсолютный хозяин степей, пришлый, который заработал уважение местных. В путешествии Сергея он принимает на себя некоторые функции дарителя/Наставника – само его появление проясняет для Сергея расстановку сил в этом новом мире. В фильме это первый персонаж, который контактирует с Сергеем и разговаривает с ним по-русски: попытки Сергея заговорить с мальчиком в степи ответа не получают, местные разговаривают на своих языках, не обращая на Сергея внимания.

Сцена застолья в фильме – пасторальная, полная рассеянного света из окон, – по тексту совпадает с идентичной сценой в сценарии, однако акцент в ней смещен. В сценарии сидящие за столом члены коммуны в каком-то смысле предлагают Сергею варианты его идентичности: «– Ты немец? – спросил он по-русски с резким акцентом [...] – Как твой имя? – снова засмеялся старик. – Пауль? Питер? Карл?... / – Фридрих! – крикнул кто-то. / [...] – Ауф, Фридрих! – крикнула старуха, сидевшая рядом с Сергеем. / Все подняли рюмки»; «– Гут, Фридрих! – крикнул мужчина с края стола. – Оставайся. Жить здесь». «– Я был молодой фашист, – он постучал себе между ног. – Теперь нет. Мой фашист умер. Теперь я советский пенсионер [...] Старик ткнул в Сергея пальцем. / – «Теперь – ты фашист!»; «– Ось гарный хлопец, – крикнул с другого конца стола здоровенный хохол. [...] – А мы тобі таку хату зробимо...»<sup>161</sup>. В фильме реплика старика про фашиста лишена двусмысленности, которой наделяет ее прописанный в сценарии жест персонажа; связь между мужественностью и идентичностью утеряна. Эта сцена у Аветикова практически полностью посвящена Марте, за которой большую часть сцены следит камера. На нее же репликой обращает внимание Сергея его сосед: «Хорошая девушка Марта».

---

<sup>161</sup> Луцик П., Саморядов А. Праздник саранчи: сценарий // Киносценарии: литературно-художественный альманах. С. 82.

Несмотря на то, что сцена сфокусирована на симпатии Сергея к Марте, следующих сцен сценария (несколько сцен работы в поле, и обед, который выносит Марта, прогулка с Мартой возле кирхи, первая поездка Сергея верхом – еще одно локальное испытание маскулинности, танец с Мартой возле кирхи, сцена, в которой Марта помогает Сергею умыться после работы) в фильме нет. Эти важные сцены показывают процесс ассимиляции Сергея в немецкой коммуне, а также являются продолжением испытаний дарителя (первая функция дарителя, Д). В их отсутствии Сергей, появившийся в следующей после сцен застолья и ночного выхода из дома сцене разговора с мясником, существует в комфорте, который не был подготовлен для зрителя. Разговор с мясником – первый продолжительный диалог Сергея, не относящийся к путешествию, со второстепенным персонажем. До этого он был практически лишен дара речи; в этой же сцене ведет разговор на правах местного. Атрибуты власти, которые дает Сергею принадлежность к земле – волшебное средство (Z).

В следующей функции главный герой переносится к месту нахождения предмета поисков (R); «Центральный персонаж приближается к ужасному, нередко глубоко потаенному месту, где хранится то, ради чего и затевалось путешествие»<sup>162</sup>: так характеризует Воглер седьмой этап путешествия, «Приближение к сокрытой пещере». Этой точке в структуре сценария соответствует тюремный эпизод: после того, как немцы высаживают Сергея в горах и уезжают, его подбирает и отвозит в тюрьму милиция. Тюрьма – замкнутое пространство, абсолютная антитеза бескрайним и безграничным просторам степи, – раскрепощает Сергея. Нахождение в интерьере, а не в экстерьере меняет настроение и поведение героя: это очевидно по эпизодам в немецком доме, эпизоду в тюрьме, и далее – в узбекском доме, в который приводит его Хамид.

Сцена гостеприимного застолья, которым приветствует Сергея узбекский дом, рифмуется со сценой застолья в немецком доме: «Принялись за еду. Ели только Сергей и Хамид. Те двое сидели и ловили их движения. Молчали. Сергей и

---

<sup>162</sup> Воглер К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино. С. 69.

Хамид выпили. Вошел хозяин. Сергей поставил пиалу, тут же ее передали слуге. Тот налил коньяк, поклонившись, протянул Сергию, сказал с улыбкой: / – Джабар-ака. / – Хорошо, Джабар, – хозяин обнял Сергея, похлопал по плечу. / Сергей кивнул головой, тоже улыбнулся. / Они о чем-то заговорили. [...] Хозяин вновь хлопнул Сергея по спине: / – Джабар, жениться тебе надо, а? Дом отстроить»<sup>163</sup>. Очередной дом вновь одаривает Сергея идентичностью. В фильме этот диалог обрезан; оставлена только последняя реплика хозяина.

Хамид (С. Молдаханов) – персонаж, вместе с которым Сергей бежит из тюрьмы, – играет важную роль в структуре путешествия и в сценарии, и в фильме. Хамид становится главным союзником Сергея и появляется вместе с ним во втором его сне о ресторане в отеле «Савой»: в той же мизансцене Сергей, сидя за обеденным столом, разговаривает с сидящим у рояля в том же зале Хамидом по телефону. «Я воин», говорит перед этой сценой Хамид Сергею. «Зачем мне родственники. Я так родился. Один. Хозяин говорит, женись, жить будешь. Он умный. А я не хочу. С женщиной будешь слабым». В первой изданной версии сценария этой реплики нет; она появляется в версии сценария, изданной в 2011 году, и завершается словами «Женщина научит бояться»<sup>164</sup>. Женщина на пути героя – объект, повышающий ставки, угроза его автономии. В сценарии именно женщина – жена, – довела Сергея до потери его мужской самости и человеческого достоинства; спасение девушки, которую пытается изнасиловать хозяин Хамида, приводит к его смерти («Я больше не воин, я бы женился», – говорит Хамид после встречи с девушкой и в сценарии, и в фильме).

Хамид берет на себя часть функций Наставника (Воглер пишет о том, что Наставник – это роль, которую могут играть несколько героев истории<sup>165</sup>) или, по Пропфу, становится помощником Сергея: он артикулирует морально-этическую программу, которую воспитало в Сергее путешествие и согласно которой он действует в кульминации; как пишет Воглер, «иногда функция наставника –

<sup>163</sup> Луцик П., Саморядов А. Праздник саранчи: сценарий // Киносценарии: литературно-художественный альманах. С. 88.

<sup>164</sup> Луцик П., Саморядов А. Праздник саранчи // Дикое поле: киноповести. С. 260.

<sup>165</sup> Воглер К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино. С. 114.

помочь герою в поиске ориентиров, которые позволят ему не сбиться с пути»<sup>166</sup>, «так, разные искусники случайно встречены героем, как это обычно происходит с дарителем»<sup>167</sup>, пишет Пропп.

И в структуре сценария, и в структуре фильма эпизод, в котором Сергей вызволяет Хамида из плена становится тем, что Пропп называет борьбой (Б), а Воглер – «главным испытанием»: кризисной точкой, в которой герой наиболее близок к смерти, символической или буквальной. Однако если в сценарии это сцена окончательного утверждения Сергея в статусе мужчины, и награда, которую он получает – это новое знание, то в фильме это победа над самим путешествием – его окончание, после которого действие переносится в Москву, в тот самый отель «Савой», место, приходившее к нему во снах.

В сцене на горе, куда приводит секретаря райкома Сергей, чтобы отомстить за смерть Хамида, герой раздражается патетическим монологом, который в сценарии отсутствует: «А, так ты не воин. Ну конечно, ты не воин. Ты маленький человек. Дети... заботы... Тебе, наверное, лучше будет мертвому. Турды Меркасимович. Нет, не нравится мне твое имя. Не нравится мне твое имя. Я, пожалуй, буду звать тебя Хамид. Хамид-воин [...] А ты знаешь, я бы даже испытывал наслаждение, отрезая тебе нос. Да... А потом... потом уши, потом язык, а потом я бы содрал с тебя кожу, высушил ее на солнце, набил бараньим дерьмом и вот с такой вот погремушкой бегал бы за твоими детьми (имитирует звук погремушки). За твоими детьми. Ну, давай, торопись. Давай. Давай, торопись». Полномочие называть человека чужим именем – то, что среда делала с Сергеем на протяжении всего путешествия, – достается герою за то, что он в конце пути перестает, в отличие от секретаря, быть «маленьким человеком» (одно из немногих обстоятельств прошлой жизни Сергея, известных зрителю фильма – его должность и оклад).

Возвращение героя в фильме купировано, что лишает путешествие у Аветикова еще одного структурного элемента, однако в сценарии оно присутствует в нескольких развернутых сценах – это сцена поездки до границы с Россией,

<sup>166</sup> Воглер К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино. С. 114.

<sup>167</sup> Пропп В. Морфология сказки. С. 99–100.

возвращение домой к жене и ряд сцен, в которых Сергей берет билет в неизвестном направлении на Казанском вокзале и ищет, чем занять время, приходя в итоге именно в отель: туда заходит девушка, похожая на немку Марту, которую Сергей видит в толпе. Сцена с женой – важная сцена, показывающая изменение, произошедшее с героем в результате путешествия. Это такая же провокация в отношении маскулинности Сергея, как и экспозиционные сцены, однако теперь Сергей не реагирует на любовников жены: он холоден и безразличен, он повзрослел, он стал мужчиной. В модели волшебной сказки эти сцены соответствуют важным структурным пунктам – возвращение (↓), преследование (Пр), спасение от преследования (Сп), неузнанное прибытие (X – в сценарии жена буквально не узнает Сергея), необоснованные притязания (Ф), трудная задача (З), задача решается (Р), героя узнают (У), ложный герой изобличается (О), герою дается новый облик (Т).

Расстрел, который Сергей устраивает в фойе отеля, в сценарии и в фильме также замотивирован по-разному: в тексте сценария это реакция на бесцеремонное поведение швейцаров, воспринимающих его не как человека. В фильме камера уделяет больше внимания не швейцарам, а девушке, которую Сергей перепутал с Мартой, и ее кавалеру, зажавшему ее в пустом гардеробе; именно девушка является катализатором его агрессии, вновь становясь объектом, внушающим в воина слабость и приводящим к его смерти.

В фильме фигура, символизирующая, вероятно, жену, появляется уже после смерти Сергея: незнакомка (Юлия Рутберг) выходит из парадной дома, рядом с которой в окружении милиционеров лежит тело застреленного Сергея, и безразлично проходит мимо. До конца фильма зритель следит за ее маршрутом: она идет по улице, один раз беспокойно обернувшись, спускается в метро, на секунду затерявшись в бурной московской толпе (по темпоритму эти сцены напоминают первые сцены сценария, описывающие утро в городе), и снова оказывается в поле зрения камеры уже заходящей в вагон метро, где она встает у стены и смотрит на сидящего напротив ребенка, погруженная в свои мысли, до тех пор, пока поезд на общем плане не въезжает в тоннель.



«Билет в неизвестном направлении», указанный в сценарии, намекает на то, что путешествие для героя, если бы он не был убит милиционерами, должно было бы продолжиться (в соответствии с Проппом – герой воцаряется в новом облике); в фильме его смерть – окончательная точка путешествия, абсолютное его разрешение. В одной из отсутствующих в фильме сцен сценария – следующей после расправы над секретарем, – Сергей разговаривает со встреченным у подножья горы стариком. «– Почему домой не едешь? – спросил голос Сергея. / – Нет дома, – ответил голос старика. / – Так не бывает. / – Бывает. / – Живи нормально. – Сергей закурил. / – Живу. / – Нет, как все. / – Не могу. Документов нет, – старик усмехнулся. / – Купи. / – А зачем? / Помолчали. / – А почему уехал оттуда? / – Сидеть не хотел. / – За что? / – Человека убил. / – За что? / – Ни за что. / – Так не бывает... / – Всякое бывает...»<sup>168</sup>. Таково должно быть будущее и Сергея: вернувшись в Москву без документов он обнаруживает, что больше у него нет дома, а убив человека, бежит от милиции.

Арка изменений Сергея также вшита в киноязык сценария на уровне тех метаморфоз, которые происходят с внешностью героя. Местные «дарят» ему идентичность не только на уровне номинации, но и сообщают ему признаки своего национального сообщества через предметы одежды; степь видоизменяет его тело. В начале пути он теряет свой городской облик – рвет рубашку и обматывает ей ноги, накрывает брюками голову от жары<sup>169</sup> и опухает от нее, «с радостью» надевает чужие рваные башмаки, найденные на бесхозном степном кострище<sup>170</sup>, а местные разбивают ему лицо перед тем, как привести на каменоломню<sup>171</sup>. Позже изуродованное лицо становится маркером абсолютной маргинальности, самой низшей ступени степной иерархии (подобного рода изъян Сергей видит на лице проститутки в тюрьме, где встречается с Хамидом; тема женской проституции появляется в сценарии неоднократно, и каждый раз женщина, которой

<sup>168</sup> Луцик П., Саморядов А. Праздник саранчи: сценарий // Киносценарии: литературно-художественный альманах. С. 93.

<sup>169</sup> Там же. С. 73.

<sup>170</sup> Там же. С. 74.

<sup>171</sup> Там же. С. 76.

принадлежит подобная номинация, оказывается выброшенной за пределы любых социальных связей, осмеянной, как лишенная принципов, и определенной резко отрицательными эпитетами). Люди, работающие на каменоломне, выглядят «дикими и оборванными»<sup>172</sup>, как и сам Сергей – можно предположить, что это низшая ступень местного общества. Грек дает Сергею рабочую униформу: «замасленный комбинезон, стоптанные сапоги»<sup>173</sup>, которая визуализирует статус Сергея, его тяжелую и низкоранговую работу. Дни тяжелой работы меняют героя: «Губы его потрескались, лицо стало медным. Он поднимает руки и глядит на ладони, стертые до мяса»<sup>174</sup>; «Он высох, лицо его осунулось, заросло рыжей щетиной»<sup>175</sup>. В одной из предыдущих сцен фигурирует промелькнувший у кострища местный «с рыжим лицом»<sup>176</sup> – этот цвет дарит коже безжалостное степное солнце; с другой стороны, рыжеволосы все жители немецкого хутора, с которыми позже «породнится» Сергей.

Новый статус после встречи Сергея с немцем на внешнем плане героя демонстрирует важная инициационная сцена совместного купания. Сняв с себя униформу, Сергей снимает с себя и звание неприкасаемого с каменоломни; благодаря работе изменилось и качество его тела – «стало сухим, крепким»<sup>177</sup>. Немец дает ему чистую одежду и пару туфель, обуви, которая совершенно непрактична на первом этапе пути. После подвига, который совершает Сергей, спасая немца, Марта и коммуна дарят ему следующий высокий статус: «чистое хрустящее белье, сложенный костюм, галстук, белела рубашка. Она открыла коробку и поставила на пол черные лаковые туфли с парой носок»<sup>178</sup> под стать местным, а также предметы гигиены, станок для бритья и зеркало, в которое Сергей впервые с начала путешествия видит свое отражение. На лице его вновь ярко

---

<sup>172</sup> Луцик П., Саморядов А. Праздник саранчи: сценарий // Киносценарии: литературно-художественный альманах. С. 76.

<sup>173</sup> Там же. С. 76.

<sup>174</sup> Там же. С. 77.

<sup>175</sup> Там же.

<sup>176</sup> Там же. С. 74.

<sup>177</sup> Там же. С. 78.

<sup>178</sup> Там же. С. 81.

отпечатан след степи: оно «черное с полосами пота»<sup>179</sup>; «он стал беловолос и черен кожей»<sup>180</sup>. Важной точкой здесь становится сцена, ярко визуально проявляющая тот путь, который проделал Сергей: на хуторе он гарцует на брыкающемся жеребце и удерживается в седле, несмотря на неопытность. Очевидно, что она рифмуется с фотографией, которая в сценах пьянки в московской квартире как бы маркирует «игру» в мужское. Костюм, надетый «колонизатором» ради сувенирного фото, теперь становится реальным атрибутом его заслуженной мужественности.

Внешняя ассимиляция Сергея приводит к тому, что туристам, встреченным им на горной дороге, не удастся разгадать его национальную принадлежность: «— А вы местный? / Сергей неопределенно пожал плечами./ — Вы, наверное, таджик? / — Я?... — Сергей помялся. — Почти./ — Но вы не чистый таджик?»<sup>181</sup>. Вновь потеряв внешнюю пристойность после избиения милиционерами, Сергей снова теряет свою идентичность и свой статус, оказываясь в камере с такими же уязвленными в правах местными. Встреченный им здесь Хамид обретает статус его соратника именно через внешнее сходство — «У Хамида лицо было отделано точно так же — с левой стороны у него был такой же лиловый синяк во всю щеку»<sup>182</sup>. Эта связь дает начало новому изменению героя. На узбекском дворе у Хамида за приемом пищи Сергей примеряет на себя мусульманскую традицию: «— Басмилло рахмон рахим,/ — сказали хором и провели ладонями по лицам./ Сергей поглядел на них, повторил движение»<sup>183</sup>. Далее он принимает внешние атрибуты новой идентичности: перед сном берет принесенные слугой сапоги, брезентовые брюки и старый халат<sup>184</sup>, позже в новом халате, развалившись на подушках, примеряет новые сапоги<sup>185</sup>. Статус местного с узбекского двора обеспечивает ему достаток. В этом эпизоде он меняет одежду почти в каждой сцене, причем каждый последующий костюм более

<sup>179</sup> Луцик П., Саморядов А. Праздник саранчи: сценарий // Киносценарии: литературно-художественный альманах. С. 82.

<sup>180</sup> Там же. С. 82.

<sup>181</sup> Там же. С. 85.

<sup>182</sup> Там же. С. 86.

<sup>183</sup> Там же. С. 87.

<sup>184</sup> Там же. С. 88.

<sup>185</sup> Там же.

вызывающе роскошен, чем предыдущий: «На Сергее джинсы, заправленные в сапоги, на голой шее золотая цепочка. На джинсах широкий пояс с ножом в чехле»<sup>186</sup>; «головая его повязана красным шелком»<sup>187</sup>; «На шее у него – золотой медальон, на правом мизинце – золотая печатка»<sup>188</sup>.

После отъезда от узбеков Сергей вновь обновляется – теряя и обретая идентичность, он меняется внешне, в этот раз новый этап обозначается бритьем в парикмахерской. Однако одежда остается прежней: «Из магазина, смеясь, вышел Сергей. За ним – толпой мужики. Все – в костюмах, белых рубашках, галстуках. Сергей так и остался в халате»<sup>189</sup>. Перемена, свершившаяся с ним в моменты расправы над хозяином узбекского двора и похищения Хамида, существенна и отличается от всех предыдущих изменений героя: потеряв связь с чужой национальностью, он обособляется, сохраняет верность себе, тому статусу, который в этих краях не зависит от этнической принадлежности. Его место в иерархии проявляется как в том, что теперь он субъект насилия, так и в той вальяжности, с которой он теперь существует в кадре, зная, что вся власть у него: «Сергей, не стеснясь, достал из-за ремня пистолет»<sup>190</sup>.

Путешествие обратно начинается там, где Сергей, уже изменившийся, встречает людей, которые находятся за пределами социальной иерархии – русской коммуной, живущей в шалашах: «Мужик рядом с Сергеем заулыбался, трогая его дорогой халат, хромовые сапоги»<sup>191</sup>; впрочем, несмотря на атрибуты степной власти, здесь его все равно узнают как «Ивана»<sup>192</sup>, как бы приветствуя на пути домой. В последний раз Сергей переодевается уже в Москве, перед встречей с женой, «за ширмой в маленьком магазинчике [...] вещи все сложил в кожаный чемодан»<sup>193</sup> – в местную одежду, вновь мимикрируя под среду.

---

<sup>186</sup> Луцик П., Саморядов А. Праздник саранчи: сценарий // Киносценарии: литературно-художественный альманах. С. 88.

<sup>187</sup> Там же.

<sup>188</sup> Там же.

<sup>189</sup> Там же. С. 91.

<sup>190</sup> Там же.

<sup>191</sup> Там же. С. 93.

<sup>192</sup> Там же.

<sup>193</sup> Там же.

Проблематика киносценариев Луцика и Саморядова продиктована социокультурным контекстом государственного распада, в котором авторы создавали свои тексты. Их герои, лишившиеся субъектности, вынуждены вести борьбу за свою территорию с самим пространством, выражающим себя через второстепенных персонажей, артикулирующих идеи чуждого и враждебного мира. Структура путешествия, в ходе которого герой инициируется, переходит из статуса объекта в статус субъекта, выстроена в согласии с композицией сценария «Праздник саранчи». Киноязык сценария подчинен проблематике, прошитой в каждый его элемент. В работе над фильмом «Савой» режиссер Михаил Аветиков меняет композицию, лишая путешествия важных структурных элементов – экспозиции, задающей предлагаемые обстоятельства героя, развития действия, демонстрирующего процесс ассимиляции героя, этапа возвращения, артикулирующего его изменение. Изменение киноязыка, находящегося в тесной взаимосвязи с содержанием сценария, влечет и разрушение замысла. Проблематика сценария в его экранном воплощении меняется, из-за чего путешествие обретает абсурдистский оттенок – дорога ниоткуда не начинается и никуда не приводит, герою не удается утвердить себя в том качестве, к которому он стремился.

Герой сценария, в экспозиции отторгнутый обществом даже в привычной среде, отправляется на поиски своей мужской самости, инициируясь через испытания, встречающиеся ему на пути – в основном это сражения, побеждая в которых герой утверждает свою маскулинность и обретает идентичность. Фильм «Савой» лишен экспозиции и финала, а, соответственно, и ключевых для понимания мотиваций героя точек. Его путь из-за этого кажется случайностью, которая и является спусковым механизмом для конфликта – не конфликта со средой, не воспринимающей его как личность, а конфликта с бессмысленными абсурдистскими обстоятельствами, в которых герою необходимо выжить. Таким образом, меняя структуру сценария, режиссер лишает героя мотивов, заложенных в исходный текст, а путешествие – цели. Стороной конфликта, с которой борется герой, становится чуждое ему пространство – та территория, по которой пролегает его бесцельный путь.

## 2.2. Взгляд главного героя как точка съемки: сценарий «Дикое поле» (1994) и одноименный фильм М. Калатошишвили (2008)<sup>194</sup>

В 2008 году Михаил Калатошишвили снимает фильм «Дикое поле», который становится последним в фильмографии сценаристов и посмертным для обоих (А. Саморядов погиб в 1994 году<sup>195</sup>, П. Луцик скончался шесть лет спустя). Предыдущая картина по сценарию Луцика и Саморядова, «Окраина», была поставлена самим Луциком: в ней вновь актуализировались конфликт центра и периферии, тема родной земли и власти над этой землей. В истории с типичной для творчества сценаристов структуре пути – обманутые «новыми русскими» хуторяне отправляются в Москву, чтобы отомстить узурпаторам, – властные отношения между персонажами были прошиты в киноязык сценария и фильма. Власть у того, кто смотрит на других сверху: направленность взгляда создавалась на экране средствами мизансцены (слабый в кадре ниже сильного, как, например, сидящий Махонин в окружении стоящих хуторян в сцене после пыток), сеттинга (офис олигарха – на последнем этаже высотного здания, в то время как сцены на хуторе сняты камерой, движущейся по горизонтали, что позволяет показать широту земли, ее простор), ракурса (сцена убийства олигарха снята камерой, стоящей на уровне пола, хуторяне бросаются на него из темноты сверху). Повторяющиеся приемы в киноязыке «Окраины» организуют проблематику сценария и фильма – режиссер Луцик работает с собственным текстом. Эти приемы существуют как бы вне фабулы, однако влияют на восприятие зрителя, поскольку непосредственно визуализируются на экране.

Термин Ж. Лакана «синтом» впервые используется С. Жижеком для анализа экранных произведений в работе «Возвышенный объект идеологии» (1989).

---

<sup>194</sup>Материал раздела послужил основой для публикаций: Прохорова Е.В. Киноязык литературного сценария как средство организации пространственно-временного единства фильма: «Дикое поле» Петра Луцика и Алексея Саморядова // Вестник академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2023. № 5. С. 163–170; Прохорова Е.В. Проблема интерпретации авторского сценария («кинопрозы») в отечественном кинематографе 1990-х гг. // Девятый Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры: сборник работ лауреатов. М.: Институт Наследия, 2022. С. 112–179.

<sup>195</sup> Матизен В. «Люди уходят, а время стоит на месте» // Киносценарии. 2009. № 4-6. С. 231–239.

Синтомом он называет «означающее, которое не включено в некую сеть, а непосредственно наполнено, пропитано наслаждением»<sup>196</sup>, в последующих своих работах раскрывая этот термин подробнее в контексте анализа визуальных и повествовательных приемов в фильмах Альфреда Хичкока и определяя его как «характерные детали, которые сохраняются и повторяются, не заключая в себе общего значения [...] они представляют собой то, что сопротивляется интерпретации, что вписывается в текстуру особого визуального удовольствия»<sup>197</sup>. Синтомы кроются за пределами «формального» содержания и формируют отдельную, «побочную» повествовательную линию, развивающуюся параллельно основной (фабульной) повествовательной линии, оказывая значительное влияние на визуальное решение фильма и его структуру.

Главный герой фильма М. Калатозишвили «Дикое поле» Митя — сельский доктор, живущий на уединенном хуторе посреди дикого поля. Он — единственная надежда местных на случай любой беды: от перепившего сельчанина, которого при смерти привозят к Мите на двор, до хворой коровы, от здоровья которой зависит благополучие целой семьи. Митя лечит больных и ждет свою девушку, которая вот-вот должна приехать к нему из города. Однажды Митя замечает, что за ним следят: незнакомец недвижимо стоит на холме напротив его дома и наблюдает за Митей. Это ангел, который хранит его покой; он же скоро спасет от смерти и самого Митю.

Сценарий «Дикое поле» открывается сценой у дома главного героя: Митя смотрит на стоящего на холме Ангела, с которым встретится лицом к лицу в финальных сценах. Пока эта фигура загадочна, черт ее не разглядеть: «Митя все смотрел, не отрываясь, в одну точку. Там, где-то в километре от него, на гребне холма стоял человек и тоже смотрел в его сторону»<sup>198</sup>. Два кадра, описанные в этом сценарии, имеют разную крупность: «Митя [...] смотрел, не отрываясь» — крупный план, который способен зафиксировать неотрывный взгляд; «на гребне холма стоял человек» — общий план, отражающий расстояние между Митей и

<sup>196</sup> Жижек С. Возвышенный объект идеологии. С. 81.

<sup>197</sup> Жижек С. Хичкоковские синтомы // То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока). С. 119–123.

<sup>198</sup> Луцик П., Саморядов А. Дикое поле // Дикое поле: киноповести. С. 807.

смотрящим и стирающий со смотрящего любое определение, кроме «человек», анонимная фигура, не обладающая какими-либо отличительными признаками и потому пугающая. Направление взгляда от Мити к смотрящему и от смотрящего к Мите предполагает сохранение оси съемки (т. н. «восьмерка»). Такая логика в описании взаимодействия между Митей и смотрящим соблюдается до конца текста: «Митя подошел к полуразрушенному забору и снова посмотрел на дальний холм. Человек по-прежнему был там. Он стоял неподвижно и смотрел на Митю»<sup>199</sup> (два кадра — действие Мити в первом, «подошел», «снова посмотрел», требующее среднего плана, смотрящий, продолжающий существовать на общем плане); «Снова подошел к забору. Человек, стоявший на дальнем холме, пропал»<sup>200</sup> (два кадра — Митя на среднем плане, маркировка отсутствия смотрящего, предполагающая общий план, снятый с сохранением той же оси). «Митя постоял улыбаясь, и вдруг замер. Слева, на ближнем холме, теперь всего в полукилometре, сидел человек и смотрел на Митю»<sup>201</sup> (первый кадр — Митя, который стоит и улыбается; и, чтобы зафиксировать оба его действия, необходим средний план; второй кадр — смотрящий, который все еще не имеет определенных черт, несмотря на то, что он приблизился, — это подразумевает съемку на общем плане).

Монтаж планов разной крупности — одна из характерных особенностей организации текста сценария «Дикое поле», тесно связанных с его проблематикой. Главный герой — наблюдатель, проявляющийся только в тот момент, когда нужно оказать помощь нуждающемуся. Не он едет, а к нему приезжают; все действия инициируют второстепенные персонажи — он реагирует в рамках своей функции (профессии). Дикое поле, которое видит зритель, — это то дикое поле, за которым наблюдает со своей точки Митя. Последовательность кадров, определяемая через схему «наблюдающий — наблюдаемое», обыкновенно начинается со среднего или крупного плана обладателя взгляда (Мити) и продолжается общим планом, показывающим то, на что он смотрит: «Митя внимательно оглядел пустые холмы

---

<sup>199</sup> Луцик П., Саморядов А. Дикое поле // Дикое поле: киноповести. С. 807.

<sup>200</sup> Там же. С. 812.

<sup>201</sup> Там же. С. 815.



[...] Присмотревшись, Митя увидел несущуюся вскачь бричку и мужика, нахлестывающего лошадей»<sup>202</sup> (Митя смотрит — средний план, бричка с мужиком где-то вдали — общий план); «Подойдя, он склонился над мужиком. Тот лежал на столе мирно, сложив на груди руки. Лицо его почернело, он молча глядел в небо»<sup>203</sup> (Митя склонился и наблюдает — средний план; «мирно» лежащий мужик, сложивший руки на груди, наблюдаем Митей — средний план; почерневшее лицо, наблюдаемое Митей, — крупный план); «Он [...] из-под руки стал смотреть на дорогу. По дороге к дому, пыля, шла старуха», «Когда они поднялись к дому, Митя наконец разглядел странную шапку на мальчике»<sup>204</sup> (изображение наблюдаемой Митей старухи вновь требует общего плана, который укрупняется по мере приближения к наблюдателю, позволяя и Мите, и зрителю разглядеть детали — странную шапку, которая в следующих кадрах, когда старуха и мальчик встанут напротив Мити, окажется надетой на голову вазой).

Описанная выше схема монтажа сцен от кадра с наблюдающим к кадру с наблюдаемым (от субъекта к объекту) позволяет показать зрителю личный взгляд наблюдающего, зрелище, увиденное его глазами. Субъективный характер наблюдаемого, помимо синтаксиса сценария, отражают и лексические конструкции, маркирующие личное отношение наблюдающего к наблюдаемому с помощью неопределенных местоимений: «Кто-то склонился над ним. Чьи-то руки приподняли ему голову. Он открыл глаза и увидел черную бескрайнюю степь и черное небо над степью. Митя смотрел на лицо склонившегося, как смотрят на то, что видят впервые, и не знают, что это такое»<sup>205</sup>. Местоимения «кто-то» и «чьи-то» указывают как на характер кадра — план, который позволяет обозначить присутствие человека, не показывая его лица, — так и на отношение героя к происходящему — он не знает, кто над ним склонился. Следующий кадр, взгляд Мити на степь, предполагает съемку с нижней точки, поскольку Митя в этот момент лежит на земле на боку. Последний кадр в этой связке — крупный план

<sup>202</sup> Луцик П., Саморядов А. Дикое поле // Дикое поле: киноповести. С. 807.

<sup>203</sup> Там же. С. 808.

<sup>204</sup> Там же. С. 812–813.

<sup>205</sup> Там же. С. 847.

лица Мити, фиксирующий эмоцию, обозначенную конструкцией «как смотрят на что-то, что видят впервые»; лица склонившегося зритель все еще не видит, однако указанный в ремарке характер взгляда «на лицо склонившегося» предполагает съемку с точки, на которой находится лицо, — подобно законам той «восьмерки», на которой Митя и Ангел переглядываются в первых кадрах фильма.

Пассивная позиция Мити как наблюдателя, героя, который не проявляется в активном действии, выделяется и за счет частотности употребления глаголов, обозначающих восприятие: Митя смотрит, оглядывает, видит, присматривается<sup>206</sup>, глядит<sup>207</sup>, оглядывается<sup>208</sup>, провожает глазами, прислушивается<sup>209</sup>, внимательно смотрит, всматривается<sup>210</sup>, заглядывает [в ящик]<sup>211</sup>, слушает<sup>212</sup>, осматривает, стоит молча<sup>213</sup>, задумавшись, все смотрит [на мертвых]<sup>214</sup>, проходится, осматривая [комнату]<sup>215</sup>, разглядывает, озирается [на закопанного]<sup>216</sup>, сидит и смотрит [на нее]<sup>217</sup>. Эти характерные для Мити чувства, чья сущность — постижение объекта, формируют систему взаимодействия между ним и диким полем, которая в сценарном тексте выражается через монтажные фразы формата «наблюдатель на среднем плане — наблюдаемое на общем плане». Единственные сцены, в которых Митя «включается» в действие, становится активным участником происходящего, — это эпизоды, в которых он оказывает помощь приходящим к нему больным или выезжает к ним сам. Слияние с наблюдаемым, вход субъекта в один кадр с объектом двигают действие вперед и приводят к кульминационной сцене — непосредственной встрече с Ангелом:

« —Я устал, — тихо сказал Митя. — Забери меня.

<sup>206</sup> Луцик П., Саморядов А. Дикое поле // Дикое поле: киноповести. С. 807.

<sup>207</sup> Там же. С. 809.

<sup>208</sup> Там же. С. 810.

<sup>209</sup> Там же. С. 812.

<sup>210</sup> Там же. С. 816.

<sup>211</sup> Там же. С. 817.

<sup>212</sup> Там же. С. 820.

<sup>213</sup> Там же. С. 822.

<sup>214</sup> Там же. С. 824.

<sup>215</sup> Там же. С. 831.

<sup>216</sup> Там же. С. 832.

<sup>217</sup> Там же. С. 836.

— Ты еще молодой, у тебя еще все будет, — голос говорившего был тихим и чистым.

— Нет, — прошептал Митя. — Лучше забери меня.

Склонившийся над ним покачал головой, улыбнулся и поцеловал Митю в лоб.

— Иди, — сказал он»<sup>218</sup>.

Диалог с Ангелом, завершающийся поцелуем в лоб, сталкивает персонажей в рамках одного кадра, и впервые за весь сценарий Митя меняется с кем-то местами: он, до того приходивший помогать другим, бывший субъектом помощи, становится ее объектом. До этого, оказываясь вместе с пациентом в рамках одного кадра, Митя практически всегда смотрит сверху: «Подойдя к столу, он склонился над мужиком»<sup>219</sup>; «Митя склонился над умирающим, поглядел ему в глаза»<sup>220</sup>; «Склонившись над умирающим, он взял его за голову и осторожно надрезал ему виски»<sup>221</sup>; «Митя посадил мальчика на каменную колоду, осмотрел, улыбаясь, его голову и надетую на нее вазу»<sup>222</sup>; «[корова] лежала на боку и грустно глядела на Митю»<sup>223</sup> (владелец коровы, «маленький щуплый мужик»<sup>224</sup>, поднимающийся с колоды при виде Мити, из-за разницы в росте также оказывается смотрящим на Митю снизу); «Митя, пригнувшись за камнями, бинтовал руку [...] милиционеру. Милиционер [...] сидел в майке, привалившись к камням»<sup>225</sup>; «Митя присел рядом с убитыми, внимательно осмотрел их черные мертвые лица, пощупал пульс»<sup>226</sup>; «Митя бросился к закопанному в земле человеку, упал на четвереньки, потрогал его лицо»<sup>227</sup>; «Парень и девушка лежали на столе рядом, рука об руку. Митя посмотрел на девушку и узнал ее. — Галина, — позвал он тихо, склонившись над

---

<sup>218</sup> Луцик П., Саморядов А. Дикое поле // Дикое поле: киноповести. С. 847.

<sup>219</sup> Там же. С. 808.

<sup>220</sup> Там же. С. 809.

<sup>221</sup> Там же. С. 810.

<sup>222</sup> Там же. С. 813.

<sup>223</sup> Там же. С. 817.

<sup>224</sup> Там же.

<sup>225</sup> Там же. С. 820.

<sup>226</sup> Там же. С. 822.

<sup>227</sup> Там же. С. 833.

ней<sup>228</sup>; «Митя сидел над девушкой один. Он молча что-то делал в ее животе»<sup>229</sup>; «Человек тихо прошел в комнату, сел на корточки у стены. Он внимательно смотрел на Митю»<sup>230</sup>. Митя, обладатель «активного» взгляда наблюдателя, в сценах, где он является действующим лицом, проявляет свою субъектность через повторяющуюся мизансцену, никогда не находясь с пациентом в равных отношениях.

Единственными персонажами, с которыми Митя стоит вровень или позволяет им смотреть сверху, являются те герои, которые приходят на помощь ему: старик — городской врач, который привозит в степь лекарства; Катя, в которую он влюблен; Ангел по ту сторону холма, оказывающийся единственным героем, способным выдержать взгляд Мити. Появившись в доме Мити, старик занимает его место за столом — во время их первого разговора, Митя, сидя на корточках, чешет за ухом собаку<sup>231</sup>; позже, впрочем, он все равно оказывается на нижней точке: «Хлопнув сердито дверцей “Нивы”, он развернул машину и покатил по холму вниз»<sup>232</sup>. Иначе устроены внутрикадровые отношения между Митей и Катей, невестой, которая в первом же кадре смотрит на него так же, как впоследствии будет смотреть Ангел: «Митя открыл глаза и увидел лицо, склонившееся над ним»<sup>233</sup>. Далее он еще неоднократно становится для Кати наблюдаемым: «Митя присел, умылся холодной водой [...] Набрав в ладони воды, осторожно протянул их Кате. Катя, наклонившись, стала пить из его ладоней»<sup>234</sup>; «Катя ступила в воду, осторожно подошла к Мите [...] Митя сел в воду и, вытянувшись, лег на перекате. Только голова его торчала из воды [...] — Ты лежишь как сом, — улыбнулась она»<sup>235</sup>; «Он спал на топчане под навесом. Катя, уже одетая, сидела на краю постели, смотрела на него задумчиво»<sup>236</sup>. Однако

---

<sup>228</sup> Луцик П., Саморядов А. Дикое поле // Дикое поле: киноповести. С. 841.

<sup>229</sup> Там же. С. 844

<sup>230</sup> Там же. С. 845.

<sup>231</sup> Там же. С. 826.

<sup>232</sup> Там же. С. 828.

<sup>233</sup> Там же. С. 836.

<sup>234</sup> Там же. С. 837.

<sup>235</sup> Там же. С. 838.

<sup>236</sup> Там же. С. 839.

слияния в последней сцене взаимодействия с Катей не происходит: отношения трансфера<sup>237</sup>, поиска возможности быть наблюдаемым, для Мити отождествляющиеся с любовью, не могут привести к смене его статуса, пока не происходит встречи с Ангелом.

Как и в случае с Катей, встреча с Ангелом влечет за собой, помимо обращения из субъекта помощи в объект помощи, и смену роли в наблюдении: в заключительных кадрах сценария Митя видит свой двор с той точки, с которой в открывающей сцене его видел Ангел: «Митя чуть повернул голову и увидел вдали свой дом, шест и белый флаг»<sup>238</sup>. Обретя новую субъектность, Митя, подобно Кольке Смагину, закопанному в землю, из эпизода с пастухами, «отходит» — «Иной раз, смотришь, умер, а он нет, отходит. Полежит, полежит, и отходит»<sup>239</sup>. Однако соприкосновение с Ангелом в рамках одного кадра в непривычной для Мити мизансцене меняет статус героя на территории дикого поля. Выход из вертикального, субъектного, наблюдающего положения в горизонтальное, объектное, наблюдаемое, и последующее «возрождение» знаменуют для него начало нового витка наблюдения.

Пристальный взгляд Мити — атрибут его власти на дикой степной территории. Пристальный взгляд определяет наблюдаемое как с точки зрения его качеств в фильмической реальности, так и с точки зрения операторских приемов, создающих образ наблюдаемого на экране. «Чтобы создать изображение чего-либо, необходимо сообщить этому объекту значение. Изображение видимо отражает мир, но исключительно в манере наивной инверсии основополагающей иерархии ... Ограниченный рамками кадра, размежеванный, отдаленный на заданное расстояние, мир предлагает объект, наделенный значением, интенциональный объект, подразумеваемый действием субъекта и подразумевающий действие субъекта, который наблюдает за ним»<sup>240</sup>.

<sup>237</sup> Жижек С. Возвышенный объект идеологии. С. 45.

<sup>238</sup> Луцик П., Саморядов А. Дикое поле // Дикое поле: киноповести. С. 848.

<sup>239</sup> Там же. С. 833.

<sup>240</sup> Мазин В. Лакан в кино. С. 43.

В картине Михаила Калатошвили, снятой по сценарию Луцка и Саморядова в 2008 году, визуальное решение режиссера диктует новую иерархию дикого поля. Если в сценарии обладателем взгляда и, соответственно, власти объективировать наблюдаемое и сообщать ему свои значения был Митя, то в фильме он этой власти лишен. Привилегия определять смыслы переходит к неизвестному наблюдателю, которому принадлежит способность смотреть на быт Мити на среднем плане или с тех точек съемки, которые человеческому глазу в заданных сценой обстоятельствах недоступны: этот наблюдатель враждебен, и единственный выход из иерархических отношений, который он сулит Мите, — его гибель.

Наблюдатель, находящийся за пределами обозначенной в сценарии системы, особенно ярко проявляет себя в эпизоде с пастухами и Колькой Смагиным, в очередь через точку съемки. Камера снимает недвижимого темнолицого Кольку, вкопанного в землю, находясь с ним на одном уровне, — так низко, что передний план кадра оказывается расфокусированным. В следующих кадрах, уже после рассвета, Колька «отходит»; камера по-прежнему стоит на земле, и заснувший вместе с пастухами Митя бросается к пришедшему в себя больному из другой позиции в мизансцене — этот низкий взгляд степи принадлежать ему никак не может. Каждый раз, принимая новых пациентов, Митя оказывается выше мизансценически, но не монтажно: на среднем плане в рамках одного статичного кадра он нависает над допившимся Александром Ивановичем; бинтует руку хозяину коровы, сидя рядом на ограде; присев на корточки, кормит корову хлебным мякишем; в засаде перевязывает раны милиционеру; вертикалью возвышается над горизонтально распластанными на импровизированном хирургическом столе Галиной и Панькой.

Первые сцены сценария, в которых Митя замечает незнакомца на холме, в фильме воссозданы в согласии с текстом сценария: средний план — «Митя подошел к полуразрушенному забору и снова посмотрел на дальний холм», общий план — «Незнакомец по-прежнему был там». Позже, после приезда местного с больной коровой, Митя вновь смотрит на холм, однако здесь в систему «средний

план наблюдателя – общий план наблюдаемого» вторгается медиум — бинокль, виньетирующий кадр и позволяющий точно сказать, кому принадлежит взгляд.

Важной в этом отношении представляется сцена, в которой Митя поднимается на холм, чтобы встретиться с Ангелом. «Митя огляделся. Вокруг никого не было. Он заглушил мотор, прислушался. Было тихо, только ветер иногда налетал порывами, и где-то среди камней звенели кузнечики. Внизу, на соседнем холме, стоял его дом, белый флаг шевелился на месте над крышей»<sup>241</sup>, — написано в сценарии Луцика и Саморядова, однако в фильме Калатошишвили вид на дом и флаг показываются с эффектом виньетирования, как будто через стекла бинокля. «Один из стандартных приемов в фильмах ужасов — это ”переобозначение” объективных кадров как субъективных», — пишет Жижек. «Зритель [...] вынужден признать, что в данном пространстве диегетической реальности не может быть субъекта, находящегося в точке, из которой снят эпизод»<sup>242</sup>. Фантазматический взгляд Ангела сообщает эпизоду тревожность, «оттенок невыразимого, чудовищного зла»<sup>243</sup> — на территорию Мити вторгся чужак, и это вторжение не сулит ничего хорошего. Эта сцена будет зарифмована с кульминационной сценой фильма Калатошишвили, в которой персонаж, обозначенный в титрах как «Ангел», бьет Митю ножом в живот (в сценарии образ Человека с язвой и образ Ангела строго дифференцированы).

Взгляд Ангела в фильме Калатошишвили — это пугающий взгляд Другого, диктующий Мите его дальнейшую судьбу, «размытое угрожающее послание»<sup>244</sup>. Полярная обозначенному в сценарии образу Ангела-наблюдателя трактовка Калатошишвили, разрушение цепи синтонов, формирующих киноязык сценария и создающих его побочную структуру, приводят к изменению основной структуры — фабулы фильма: кульминация сценария, знаменующая единение Мити с Другим и диким полем, выводящая его из отношений трансфера посредством

<sup>241</sup> Луцик П., Саморядов А. Дикое поле // Дикое поле: киноповести. С. 816.

<sup>242</sup> Жижек С. Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». С. 70–71.

<sup>243</sup> Там же. С. 71.

<sup>244</sup> Жижек С. Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». С. 60.

прикосновения к Реальному (Лакан) дающая обретение новой идентичности, становится печальным обывовленным финалом истории об отторжении диким полем последнего верного ему человека.

Киноязык сценария «Дикое поле» Петра Луцика и Алексея Саморядова характерен четким обозначением операторских приемов и монтажных склеек, обнажающих внутренние отношения в изображаемом ими мире дикого поля, тем самым утверждая место героя в действии фильма и его художественной реальности. Повторяющиеся в сценарии мизансцены и монтажные фразы формируют синтомы — сцены-означающее, складывающиеся в неявную для зрителя (читателя) повествовательную линию, которая работает на конфликт истории. В первую очередь синтомы в тексте Луцика и Саморядова связаны с категорией взгляда, взаимоотношениями субъекта и объекта наблюдения, которые в кульминации меняются местами, вместе с чем изменяется и иерархия изображенного в тексте мира.

В фильме Михаила Калатозишвили, снятом в 2008 году по мотивам сценария Луцика и Саморядова, синтомические сцены решены иначе с точки зрения монтажа и операторской работы: из фильма исчезает и система взаимоотношений наблюдателя и наблюдаемого, того, кто спасает и того, кого спасают, и, соответственно, меняется и кульминация фильма. Связь формы и содержания в киносценарии, воплощенная в киноязыке, оказывается разрушенной, что влияет и на структуру истории.

Структура большинства реализованных сценариев Луцика и Саморядова подчинена пути главного героя, организованному по принципам сказки или мифа: в путешествии он меняется в статусе, инициируется, буквально отвоевывает свою идентичность у враждебного ему пространства. Покидая пространство города, практически всегда губительное для мужественности его обитателей, герой воспитывается в руральном, диком, иррациональном пространстве провинции. Разъятие этой структуры или купирование каких-либо этапов пути разрушает арку героя и снимает остроту конфликта. Фольклорный мотив путешествия героя, организованный средствами киноязыка сценария, теряет свои ключевые элементы,



и фабула обывляется, обретая признаки криминальной драмы на натуралистическом материале.

Отношения власти, регулирующие взаимодействия героя с пространством (как руральным, так и урбанистическим, тем, в ряде случаев откуда начинается путешествие), также прошиты в текст сценария с помощью средств киноязыка, формирующих логику операторского решения будущей картины и ее монтажа. Взгляд в этом смысле становится властным атрибутом – хозяину пространства принадлежит субъектная позиция в наблюдении. Механизм наблюдения раскрывается в логике монтажа общих и средних/крупных планов, где на общем плане находится наблюдаемый, а крупный план показывает наблюдателя. Эта логика организуется в специфическом синтаксисе сценария. Еще одно проявление иерархии в кадре, заданное средствами киноязыка сценария – мизансцены, в которых субъект власти в пространстве кадра находится выше объекта власти.

Пространственно-временное единство сценария, созданное средствами киноязыка, формирует свойственную Луцику и Саморядову проблематику – архетипический конфликт «своего» и «чужого», осуществляющийся в современных авторах реалиях.

### **Глава 3. Реплика как структурообразующий элемент в конструкции персонажа литературного сценария: сценарии Р. Литвиновой («Нелюбовь», «О счастье и о зле...»)**

Рената Литвинова, выпускница сценарной мастерской Киры Парамоновой (ВГИК, 1989) дебютирует как сценарист в фильме «Нелюбовь» (1991, реж. В. Рубинчик). Уже в первой работе прослеживается свойственная этому автору проблематика: главная героиня, мучимая обостренной чувствительностью к миру, переживает ее как божественную ипостась, обрекающую ее на несчастливую жизнь. Одна из черт этой проблематики – замкнутость конфликта истории на фигуре главной героини. Это подчеркивает специфика речевых средств, используемых автором сценария при создании способа ее говорения. Синтаксическое устройство реплик персонажа и своеобразие глаголов речевого действия напрямую связаны с актерской манерой самой Литвиновой, дебютирующей в этом качестве в 1994 году в фильме «Увлеченья» (К. Муратова) – эта манера становится постоянной для всех главных героинь ее сценариев, в том числе, поставленных ей самой («Богиня: как я полюбила», 2004, «Последняя сказка Риты», 2012, «Северный ветер», 2021). «Ее главным творением является тот персонаж, в который она сама себя превратила и который кочует из одного фильма в другой. Как и Чарли, персонаж этот интересен именно своей абсолютно органически явленной химеричностью, разнородностью»<sup>245</sup>, пишет Ямпольский о ролях Литвиновой у Муратовой.

Дипломный сценарий Литвиновой, «Принципиальный и жалостливый взгляд Али К.», не был представлен к защите, поскольку профессора кафедры и рецензенты, приглашенные для написания отзыва, оценивали сценарий негативно, отдельно отмечая специфическую стилистику текста, «строение фраз». Ощущение «неправильности» построения фраз в сценарии Литвиновой связано, в первую очередь, с использованием синтаксических и лексических средств выразительности — именно они создают впечатление своеобразной «ломки»

---

<sup>245</sup> Ямпольский М. Муратова. Опыт киноантропологии. СПб.: Сеанс, 2015. С. 146.

текста, высоты слога при одновременной с тем просторечности выражений. Это особенно заметно в синтаксисе реплик, поскольку в сценарном тексте существует критерий «жизнеподобия» реплики и ее потенции к озвучиванию актером — как упоминала Литвинова в одном из интервью, именно это и было одной из претензий педагогов к ее тексту: «...Она говорила, что так нельзя писать просто, это были не орфографические, а стилистические, как она считала, ошибки. И тогда я брала эти листочки и ка-а-аждую свою фразу ей проговаривала на слух и ее убеждала. Она говорила: “Вот когда вы сами это вслух читаете, вы меня убеждаете, что только так и должно быть”»<sup>246</sup>.

Художественный потенциал использования речевых средств стал очевиден уже в первые годы после прихода звука в кино. В учебнике Туркина, изданном спустя шесть лет после появления первых советских звуковых фильмов, диалогу отведен отдельный параграф с заголовком «Мимическое и вокальное поведение человека»<sup>247</sup>. Речь воспринимается Туркиным как действенный акт, форма и стилистика речевого поведения — как функциональные параметры этого акта, позволяющие наиболее точно раскрыть его значение: «Характерность словесного выражения в драме это не только специфические качества внешней языковой формы, но прежде всего содержание [...] качество языковой формы определяется тем, насколько ярко и выразительно она раскрывает это содержание (чувства, мысли, устремления человека)»<sup>248</sup>. Речь, являясь помимо драматургического инструмента, работающего на конфликт, и частью актерской партитуры, напрямую связана с внутренним устройством персонажа. Пространство реплики — это пространство, где герой может напрямую артикулировать свое внутреннее устройство, и артикуляция эта не ограничивается проговариванием ценностей персонажа или его мотивировок. Пьер Паоло Пазолини замечает, что именно через язык определяется социальное положение персонажа («профессиональная терминология, жаргон, диалект, литературный язык с диалектальным налетом») <sup>249</sup>.

<sup>246</sup> Васильев А. Богиня. Разговоры с Ренатой Литвиновой. М.: Афиша Индастриз, 2005. С. 34.

<sup>247</sup> Туркин В. Драматургия кино. С. 168.

<sup>248</sup> Там же. С. 171.

<sup>249</sup> Пазолини П.П. Поэтическое кино // Структура фильма. С. 271.

Однако речевая характеристика проявляет не только экспозицию героя, но и отраженную в нем проблематику. Способ говорения самой своей формой – риторическими фигурами, интонационной картиной, зафиксированной в синтаксисе, – обнажает внутренний конфликт героя. В литературных сценариях Ренаты Литвиновой специфическая стилистика реплики оказывается экстраполирована и на форму ремарки: так языком героини начинается изъясняться весь текст. Речевая характеристика героини, раскрывающая внутренний конфликт героини, диктует его всей конструкции сценария.

В аннотации к изданию сценария «Теорема», написанном в форме, близкой советскому литературному сценарию, Пазолини пишет: «мне поневоле пришлось воспользоваться таким типично буржуазным приемом, как несобственная прямая речь. А уж сверху на нее лег другой слой – так называемая «поэтическая проза» (или, вернее, стихотворение в прозе)»<sup>250</sup>. В литературе несобственно прямая речь – «погружение писателя в духовный мир его персонажа, и, благодаря этому, восприятие им не только психологии, но и языка этого персонажа»<sup>251</sup>, «внутренний монолог образов»<sup>252</sup>. В кино несобственно прямая речь меняет характер, расширяясь до «несобственно прямой субъективности», которая подразумевает рассказ от лица персонажа «при абсолютной интерьеризации его внутренней ассоциативной системы»<sup>253</sup>. Однако в киносценарии, пользующемся литературными средствами для создания киноязыка, психология персонажа может найти отражение в языке ремарочной части. Анализ стилистики реплики и ремарки сценария позволяет обнажить связь между конфликтом произведения и его киноязыком.

При этом, реплика – один из немногих элементов киносценария, не подвергающихся переводу на язык визуального искусства. Речевой акт способен быть зафиксированным на бумаге и перенесенным на экран без формальной

---

<sup>250</sup> Пазолини П.П. Авторская аннотация с суперобложки книги «Теорема» // Теорема: сценарии, роман, повесть, рассказы, статьи, эссе, интервью. М.: Ладомир, 2000. С. 463.

<sup>251</sup> Пазолини П.П. Поэтическое кино // Структура фильма. С. 271.

<sup>252</sup> Там же. С. 272.

<sup>253</sup> Там же. С. 273.

интерпретации. Сущностное же его наполнение зависит, в первую очередь, от работы режиссера и актера – манеры произнесения реплики, физических проявлений актера (мимики, жеста, действий, осуществляющихся параллельно с говорением), пространственно-временных обстоятельств сцены. Сравнивая специфику конструирования персонажа в театральной и кинодраматургии, Эрвин Панофский пишет, что персонаж живет и умирает вместе с актером<sup>254</sup>: герой пьесы может быть сыгран множество раз, его суть статична и подвергается интерпретации, герой фильма же в большинстве случаев остается зафиксирован во времени в связке с фигурой одного сыгравшего его актера. В этом контексте особый интерес представляет то, как изменения, происходящие с речью как одним из важнейших элементов киноязыка сценария, влияют на устройство персонажа и проблематику фильма. Воплощенная актрисой Ксенией Качалиной, героиня дебютного сценария Литвиновой «Нелюбовь» отличается от сценария, несмотря на незначительность поправок, привнесенных режиссером. Персонаж меняется, поскольку изменения в речевой конструкции, заложенной в киноязык сценария, влекут за собой искажение его проблематики.

В первой режиссерской работе Литвиновой, фильме «Богиня: как я полюбила» (2004), автор выступает и в качестве исполнительницы главной роли. Находясь в полномочиях актрисы, Литвинова имеет возможность интерпретировать собственные реплики так, как было задумано при написании сценария, что позволяет даже при купировании или расширении диалогов и монологов сохранять заложенный в них авторский смысл. Стилистика реплик, совпадающая со стилистикой ремарочной части сценария, становится инструментом конструирования авторского мира – системы, в которой каждый элемент киноязыка работает на упорядочивание реальности в согласии с проблематикой.

---

<sup>254</sup> Панофский Э. Стил и средства выражения в кино // Структура фильма. С. 248.

### 3.1. Речевая характеристика героини как средство артикулирования внутреннего конфликта: сценарий и фильм «Нелюбовь» (1991)<sup>255</sup>

Фильм Валерия Рубинчика «Нелюбовь», вышедший на экраны в 1991 году, стал дебютом для Ренаты Литвиновой. Выбор сценария выпускницы ВГИКа для постановки в виде полнометражного фильма уже опытным и зрелым режиссером вызвал недоумение критики<sup>256</sup>. Рубинчик обосновывал его позднее в одном из интервью журналу «Искусство кино»: «...читаешь сценарий Ренаты Литвиновой — диалоги, ремарки, описания, — сразу чувствуется особое письмо. Рената от природы одарена тем, чего нет у других, она умеет выразить в словах нечто такое, что другие сформулировать не могут. Но это ее личное свойство, а не поколения в целом»<sup>257</sup>.

Один из самых широко используемых Литвиновой тропов — инверсия. Функция инверсии как средства выразительности заключается в экспрессивном или логическом выделении одного из элементов высказывания — для этого в предложении меняется порядок слов. Это средство выразительности присутствует в первой же реплике, открывающей сценарий: «С моей бабушкой случилась такая несправедливость в жизни показательная! — сказала Маргарита [...]»<sup>258</sup>. Благодаря инверсии слово «показательная» эмфатически выделено, и это обусловлено моралью, которую в конце монолога Маргарита вынесет из только что рассказанной ей истории: «Ты представляешь, ведь ее отговаривали, а она отвечала, нет, нет, я поеду. Это правда, что смерть зовет [...] просто судьбоносная

<sup>255</sup> Материал раздела послужил основой для публикаций: Prokhorova E. From script to film: Renata Litvinova's Non-Love and Valerii Rubinchik's film // *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2020. № 14. P. 156–169; Прохорова Е.В. Проблема интерпретации авторского сценария («кинопрозы») в отечественном кинематографе 1990-х гг. // *Девятый Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры: сборник работ лауреатов*. М.: Институт Наследия, 2022. С. 112–179.

<sup>256</sup> См.: Киселев С. О странностях «Нелюбви» // *Искусство кино*. 1992. №7. С. 27; Маслова Л. Валерий Рубинчик. Новейшая история отечественного кино. СПб.: Сеанс, 2004. Т. 3. С. 36.

<sup>257</sup> Сергеева Т. Валерий Рубинчик: Смена поколений? Никакой трагедии в этом нет // *Искусство кино*. 2003. №2. С. 13.

<sup>258</sup> Литвинова Р. *Нелюбовь* // *Обладать и принадлежать: новеллы и киносценарии*. СПб.: Сеанс; Амфора. 2008. С. 353.

судьба»<sup>259</sup>. Тавтология в данном случае работает, с одной стороны, как признак разговорной речи, с другой — гипертрофированно подчеркивает фаталистичность, о которой идет речь в выводах из монолога.

Непосредственность, некоторая растерянность героини находят свое выражение через речевые повторы. Это — отличительная черта речевой характеристики Маргариты, а не троп, сообщающий зрителю ее эмоциональное состояние в той или иной сцене, поскольку он присутствует в репликах постоянно. Например, в первом эпизоде, где Маргарита рассказывает Мише (в фильме — Рома) историю о девушках, «защекотавших насмерть» старика: «...мне одна девушка рассказала, что они пошли куда-то в кафе. Две девушки. Выпили в кафе»<sup>260</sup>. Тон, в котором ведется разговор, спокойен, эмоционально сцена ровная — это затишье перед завязкой, встречей с фотографом. В четвертой главе, в сцене, где Миша дозванивается до квартиры фотографа, Маргарита теряет самообладание: «Боже, боже мой, боже мой... что мне делать, я ужасная, боже мой»<sup>261</sup>; в седьмой звонит матери: «Ах мне хочется, как хочется приехать»<sup>262</sup>.

Нарочитая неправильность в построении реплик в сценарии «Нелюбовь» сосуществует с нейтральными по своей эмоциональной окраске глаголами, обозначающими речевые действия. Видимая эмоциональность манеры героини говорить на самом деле является не переживанием чувства в момент говорения, а констатацией существования этого чувства или попыткой продемонстрировать его собеседнику. Глаголы, используемые автором в отношении реплик главной героини: «сказала»<sup>263</sup>, «спросила»<sup>264</sup>, «ответила»<sup>265</sup>, «подвела итог»<sup>266</sup>,

<sup>259</sup> Литвинова Р. Нелюбовь // Обладать и принадлежать. С. 354.

<sup>260</sup> Там же. С. 355.

<sup>261</sup> Там же. С. 369.

<sup>262</sup> Там же. С. 384.

<sup>263</sup> Там же. С. 353.

<sup>264</sup> Там же. С. 357.

<sup>265</sup> Там же. С. 354.

<sup>266</sup> Там же.

«посоветовала»<sup>267</sup>, «отозвалась»<sup>268</sup>, «говорила»<sup>269</sup>, «заговорила»<sup>270</sup>, «уговаривала»<sup>271</sup>, «проговорила»<sup>272</sup>, «договорила»<sup>273</sup>, «звала»<sup>274</sup>, «добавила»<sup>275</sup>, «продолжает»<sup>276</sup>, «спрашивает»<sup>277</sup>, «поведала»<sup>278</sup>, «произносит»<sup>279</sup>, — изредка дополняются наречиями и оборотами, относящимися не ко внутренней эмоциональности героини, а к манере произношения речи, интонации, модуляциям голоса («медленным голосом»<sup>280</sup>, «кротко»<sup>281</sup>, «стараясь говорить ласково»<sup>282</sup>, «сказала, [...] как ребенок иногда упрашивает родителей перед сном»<sup>283</sup>, «старалась говорить с ним нейтральными словами»<sup>284</sup>, «безропотным голосом»<sup>285</sup>, «нервничая»<sup>286</sup>, «жалобно»<sup>287</sup>, «неопределенно проямлила»<sup>288</sup>, «заговорила, все более отчего-то волнуясь и заражаясь этим волнением»<sup>289</sup>, «стараясь говорить ровно и безразлично, но получалось с жалкими ненатуральными интонациями»<sup>290</sup>, «три раза повторила на разные лады, как в песне»<sup>291</sup>) или смыслу самого речевого акта («она просто что-то произносила»<sup>292</sup>, «автоматически, по старой какой-то

<sup>267</sup> Литвинова Р. Нелюбовь // Обладать и принадлежать. С. 355.

<sup>268</sup> Там же. С. 371.

<sup>269</sup> Там же. С. 384.

<sup>270</sup> Там же. С. 368.

<sup>271</sup> Там же. С. 377.

<sup>272</sup> Там же. С. 380.

<sup>273</sup> Там же. С. 382.

<sup>274</sup> Там же. С. 384.

<sup>275</sup> Там же. С. 385.

<sup>276</sup> Там же. С. 395.

<sup>277</sup> Там же. С. 399.

<sup>278</sup> Там же. С. 401.

<sup>279</sup> Там же. С. 405.

<sup>280</sup> Там же.

<sup>281</sup> Там же. С. 386.

<sup>282</sup> Там же. С. 355.

<sup>283</sup> Там же. С. 363.

<sup>284</sup> Там же. С. 367.

<sup>285</sup> Там же.

<sup>286</sup> Там же. С. 368.

<sup>287</sup> Там же. С. 359, 366.

<sup>288</sup> Там же. С. 369.

<sup>289</sup> Там же. С. 377.

<sup>290</sup> Там же. С. 379.

<sup>291</sup> Там же.

<sup>292</sup> Там же. С. 371.



врожденной привычке, вдруг сказала»<sup>293</sup>, «сходу придумывала [...] приметы»<sup>294</sup>, «произносит красивые, немного бессмысленные слова»<sup>295</sup>).

Сами реплики главной героини тяготеют к форме монолога: часто они объемны, многословны, героиня рассказывает собеседникам истории из своей жизни, пересказывает сны, подробно и детально описывает свои внутренние переживания. Иногда это обретает манифестарную форму: так, в одном из монологов в эпизоде «Суббота накануне важного события», Маргарита рассказывает фотографу о своем отношении к жалости, таким образом проговаривая в кадре тему сценария. Она перечисляет, как будто согласно уже давно составленному внутреннему списку — привычка, которая свойственна героине, что отмечается в первой сцене того же эпизода, — существ, которые заставляют ее испытывать к ним жалость, и сопряженную с этим постоянным переживанием жалости морально-нравственную программу.

Для Маргариты в сценарии Литвиновой даже жалость — чувство непереносимое: «Когда теперь умирает кто-то молодой, я не жалею его сильно [...] ему теперь нет надобности и смысла жить и так мучиться. И так страдать и видеть несправедливости, я не могу видеть бедняцких одиноких собак [...] Так что по улицам несчастным... я ходить не люблю! Потому что там много всяких людей, собак... Каких-то поражающих скрытых символов общих несчастий... или дурной знак лично на мой счет. И я все это замечаю! Все это кричит со своего места в мою сторону! [...] Я все это слышу, но я не хочу этого слышать! Ощущать эту постоянную боль»<sup>296</sup>. Ее «чувствительно-врожденность», восприимчивость к чужой беде делает ее зависимой от того, кто нуждается в помощи — неслучайно в тексте появляется символический двойник Маргариты, мать Миши, которая настолько зависима от него, что он буквально привязывает ее к себе ниткой. Пытаясь «отвязать» себя от Миши, жалкого в своих проявлениях почти жертвенной любви к ней, живущего в одном доме с больной старухой-матерью (существо,

<sup>293</sup> Литвинова Р. Нелюбовь // Обладать и принадлежать. С. 373.

<sup>294</sup> Там же. С. 377.

<sup>295</sup> Там же. С. 405.

<sup>296</sup> Там же. С. 395–396.

провоцирующее жалость) и хромой собакой (еще одно существо, провоцирующее жалость), она бежит к фотографу, который на поверку оказывается таким же жалким, как и все остальные.

Жалость, испытываемая Маргаритой по отношению к любым проявлениям физического страдания, «тайным болям», бедности, чужому одиночеству, сосуществует с некой очарованностью, невозможностью отвести взгляд от того, кого ей жалко: «...любой посторонний прохожий констатирует сразу ее неуверенный вид... привкус заразной смерти, бедности, несчастий, и прохожий тут же посторонится. Никому не приятно. Правда, есть люди со специальным... не нравящимся мне названием «мазохисты». Да, как ты думаешь, я такая же, да?»<sup>297</sup>.

Патетика реплик героини вступает в контрапункт с речевыми глаголами, выражающими ее способ говорения. Чувственно перенасыщенный монолог сопровождается констатацией эмоционального состояния, но не его переживанием; голос героини зачастую ничего не выражает или стремится к созданию «впечатления выражения».

Переизбыток чувства в героине при неспособности его выразить составляет собой внутренний конфликт Маргариты, и в этом состоит основное отличие текста Литвиновой от фильма Рубинчика. Мир истории и его конфликтность замкнуты на фигуре Маргариты, совершенно статичной на протяжении всего повествования: ее не меняют ни эпизод изнасилования случайным попутчиком, ни появление Миши в квартире фотографа. Жалость — чувство, очень важное для проблематики художественного мира Литвиновой, тема, которая поднимается во всех ее текстах, — возникает в Маргарите от невозможности полюбить. В фильме Рубинчика основной проблемой является невозможность сделать выбор между двумя мужчинами, в которых влюблена Маргарита (К. Качалина). Для подкрепления этой темы режиссер вводит в повествование подругу Маргариты, Бубастису (И. Шеламова), рассуждающую о любви своего молодого человека, заменяет массажиста, приходящего на сеанс к фотографу (С. Любшин), массажисткой, а

---

<sup>297</sup> Литвинова Р. Нелюбовь // Обладать и принадлежать. С. 395.

также обозначает в качестве поворотного события сцену изнасилования водителем. Эта сцена по хронометражу располагается в том месте, где структурно находится точка невозврата. В тексте Литвиновой же этот эпизод никак не влияет на внутреннее изменение героини, отзываясь лишь в снах, о которых она рассказывает фотографу, и последующей сцене с Мишей. В ней Маргарита говорит Мише о царапинах, оставленных водителем, как о чем-то несущественном — «вот здесь еще и здесь», — а потом приглашает его к себе в постель, «если тебе не противно»<sup>298</sup>. После этого Миша уходит на поиски водителя, нападает на совершенно постороннего человека и возвращается к Маргарите, спрашивая, как она. «Неприятно, конечно»<sup>299</sup>, — отвечает Маргарита в тексте Литвиновой. Фотографу о произошедшем она сообщает в сцене разговора в машине: она, волнуясь, читает монолог о сложности жизни, который, в сущности, не имеет никакого отношения к пережитому ей насилию.

Монолог, который Маргарита произносит в автомобиле фотографу, в фильме значительно отличается от текста сценария за счет истерической интонации, которую в него вносит актриса. Она обвиняет, и она угрожает: «Во всем виноват ты, потому что я ехала к тебе!... [...] Ночью я засну. Завтра буду жить опять. Я знаю, что мне нужно делать... я знаю, что мне нужно делать». Продолжение реплики — «но я не делаю этого», — вырезано, и здесь становятся ясны намерения Маргариты — она уже сейчас планирует самоубийство.

У Рубинчика событийное продолжение эпизода изнасилования отсутствует вовсе — Маргарита о пережитом никому не говорит. После сцены с водителем следует сцена разговора с Бубастисой в спальне, перемежающегося кадрами из фильма с Мэрилин Монро, далее — сцена, в которой Маргарита объявляет Роме о том, что ему необходимо ее бросить. Этот разговор тематически рифмуется с монологом о первом грехе, который далее Маргарита произносит в квартире фотографа. Провоцирует его чтение ее личной записки — здесь ее можно считать предсмертной, — в первом пункте списка «Итогов жизни» Маргарита перечисляет

<sup>298</sup> Литвинова Р. Нелюбовь // Обладать и принадлежать. С. 388.

<sup>299</sup> Там же. С. 389.

мужчин, вероятно, тех, с которыми она состояла в отношениях. Отсутствие в ней «невинности с самого рождения»<sup>300</sup> и эпизод насилия делает невозможным ее существование с Ромой (Д. Роцин), который в фильме не знает, что с ней произошло.

Сценарий Литвиновой начинается с диалога Маргариты и Миши в кафетерии выставочного центра, тогда как фильм открывают документальные кадры — хроника с похорон Мэрилин Монро. Этот формальный прием, внедренный в фильм режиссером, поддерживается на протяжении всего фильма, выходя из внедигетического пространства (появления в качестве эпилога, адресованного зрителю, до титров) и встраиваясь в диегезис картины в сцене в кинозале. В сценарии Литвиновой фильм, который демонстрируется здесь Маргарите, Мише и фотографу, описан покадрово — это «Страх съедает душу» (Angst essen Seele auf, 1974) Р. В. Фассбиндера<sup>301</sup>. В фильме Фассбиндера о мезальянсе между шестидесятилетней немкой и марокканским гастарбайтером присутствуют мотивы, которые разрабатывает в своем сценарии Литвинова — это тема человеческого экзистенциального и социального одиночества, тема внутреннего стремления к сильному чувству при полной неспособности его пережить. Режиссер заменяет его эпизодом из фильма «Джентльмены предпочитают блондинок» (Some Like It Hot, 1959, реж. Б. Уайлдер), который позднее Маргарита смотрит по телевизору в квартире Ромы. Позже очередные кадры с Мэрилин Монро, на этот раз — знаменитая запись 1962 года, на которой актриса поздравляет с днем рождения президента Кеннеди, появляются в теле фильма безо всякого ситуационного подкрепления — вновь внедигетически.

Следующий эпизод из фильма «Джентльмены предпочитают блондинок», сцена исполнения песни «Бриллианты — лучшие друзья девушек» («Diamonds Are a Girl's Best Friends»), входит в повествование иначе — в качестве сна, который снится Маргарите, лежащей в кровати с Бубастисой. Видеоряд обрывается, камера снова демонстрирует спящую в объятиях Бубастисы Маргариту.

<sup>300</sup> Литвинова Р. Нелюбовь // Обладать и принадлежать. С. 394.

<sup>301</sup> Васильев А. Богиня. Разговоры с Ренатой Литвиновой. С. 50.

Звук из фильма продолжается, слегка приглушенный для достижения эффекта сновидения, пока эта сцена не завершается продолжением эпизода из фильма. В следующий раз фигура Монро появляется на фотографиях, которые Маргарита методично режет ножницами. В сценарии Литвиновой разрезанную пополам фотографию Монро находит в журнале фотограф, и именно он впоследствии рисует Маргарите для съемок родинку, которую в фильме предлагает нарисовать ей Бубастиса в сцене в спальне Ромы.

В последний раз хроника — нарезка из документальных кадров из жизни Мэрилин Монро, — возникает на экране, вновь — только для зрителя, ближе к концу фильма, между сценой прочтения монолога о «первом грехе» и эпизодом с фотосессией в образе Мэрилин Монро, которую устраивает для Маргариты фотограф.

Через проведение параллелей с Монро Рубинчик конструирует образ главной героини, в сцене фотосессии буквально делая их одним человеком. В тексте Литвиновой образ Мэрилин Монро — своего рода эстетический двойник Маргариты, в фильме Рубинчика — практически прототип ее как героини.

Создается впечатление, что ко внутреннему, а затем и к внешнему сходству Маргарита стремится сама — и ситуация, в которую она попадает, оказывается следствием подражания Монро: от невозможности выбора между мужчинами (любовный треугольник в жизни самой Монро; коллизия фильма «Джентльмены предпочитают блондинок») до способа самоубийства. «Обилие вставных документальных эпизодов с Мэрилин Монро понуждают увидеть в истории героини фильма затейливую рифму ее судьбе. Однако героиня [...] не похожа на Монро, а ее любовники портретно не напоминают ни Джона Кеннеди, ни Артура Миллера»<sup>302</sup>.

Зритель входит в сюжет фильма со сцены в пустом выставочном зале, где Маргарита на общем плане произносит монолог. Это — часть диалога, в сценарии происходящего между Маргаритой и Мишей: Маргарита рассказывает ему

---

<sup>302</sup> Киселев С. О странностях «Нелюбви» // Искусство кино. 1992. №7. С. 27.

«показательную историю», произошедшую с ее бабушкой, и подытоживает ее выводом о том, что это была «судьбоносная судьба». В фильме этой части рассказа Маргариты нет — монолог заканчивается обращением к камере на крупном плане: «это правда... Это правда, что смерть зовет. А мне кажется, я буду жить долго-долго... долго-долго. Всех переживу, всех перехороню... Или ты меня заревнуешь и убьешь. Ножом в спину. Правда, да?... Бедная у моей бабушки судьба».

Собеседник Маргариты, Рома, появляется только в следующем кадре: до этого момента зритель не знает, с кем разговаривает Маргарита, к кому направлен ее монолог. Создается впечатление, что адресат ее реплик — зритель, и она обращается к нему напрямую, еще на титрах требуя от него реакции на рассказываемую историю: «понимаешь? Ответь мне». Это — еще одна параллель с образом Монро, за которой на протяжении всей ее творческой карьеры следили камеры. Впервые появляясь в кадре, героиня находится в положении наблюдаемой, и она как будто вынуждена играть выбранную ей роль — в данном случае, это роль Мэрилин.

Подобное нарушение фильмической условности существует и в сценарии Литвиновой — она вводит в текст фигуру автора, создавая эффект герметичности истории, замкнутости на самой себе. Это соответствует конфликту сценария, который полностью сосредоточен внутри героини и раскрывается через сеттинг любовных отношений. В фильме Рубинчика основной проблемой является мелодраматическая коллизия, практически все изменения, которые он вносит в сценарий, интерпретируя его для фильма, работают на любовную линию.

Акцент, сделанный Рубинчиком на любовном треугольнике между Маргаритой, Ромой и фотографом, и необходимости выбора внутри этого треугольника, меняет как самих героев, так и модель их взаимодействия. Именно из-за изменения конфликтных сторон и последующего разворачивания истории наружу, за пределы внутреннего переживания героини, во взаимоотношения со зрителем входят и другие персонажи (фотограф неоднократно вступает в зрительный контакт с камерой в своем рабочем кабинете, в сцене, где Рома приносит Маргарите ящерицу, он, протягивая героине банку, смотрит точно на

зрителя), становясь равноценными, ключевыми героями фильма наравне с Маргаритой. У Рубинчика камера следит не за Маргаритой, а за любовным треугольником, как объектив камеры журналиста, охотящегося за светской сенсацией, в то время как в сценарии Литвиновой героиня существует как будто бы в другой плоскости реальности.

Еще один способ зарифмовать образы Маргариты и Мэрилин Монро Рубинчик организует на материале сценария, изменяя и редактируя порядок сцен: это — линия фотографий, которая начинается с первых же кадров зала, в котором бродит Маргарита во время выставки работ фотографа. Она продолжается через детали: в одной из сцен Рома показывает Маргарите ее фотографии, уложенные на разворот книги с подзаголовком «Моя первая священная история», судя по гравюре, расположенной на соседней странице — это детская религиозная литература. У этой сцены в фильме есть две задачи: одна — это возникновение темы фиксации образа Маргариты на пленку, как единственной возможности удержать ее при себе (следующая сцена, которая в сценарии Литвиновой располагается ближе к концу — сцена секса между Маргаритой и Ромой, во время которого Рома восклицает: «Целых сорок минут! Мы с тобой целых сорок минут!»).

Вторая — обозначение функции Ромы как персонажа любовного треугольника. Здесь впервые проводится четкая оппозиция между ролями Ромы и фотографа: Рома — мальчик, влюбленный в Маргариту, и эта влюбленность переживается им как первая. Вероятно, по той же причине меняется и имя персонажа — в сценарии Литвиновой молодого человека Маргариты зовут Мишей, в фильме же он обретает архетипическое для влюбленного юноши имя Рома.

Порыв, с которым он вламывается к фотографу домой, когда Маргарита остается там на ночь — мальчишеский, романтический, страстный. Именно поэтому изменена сцена, в которой Рома уводит Маргариту, чтобы увезти ее домой, а она вырывается — в сценарии в этой сцене Маргарита безвольна, не сопротивляется и отказывает ему лишь тогда, когда приезжает автомобиль. Между Ромой и Маргаритой есть подростковый накал, которого нет в ее отношениях со

зрелым, взрослым мужчиной — фотографом.

Инфантильность, романтическая незрелость Ромы подчеркивается режиссером через иную трактовку деталей, существующих и в сценарии Литвиновой, но работающих там по-другому: лист с фотографиями Маргариты, который Рома хранит в книге христианских сказок, в тексте сценария лежит в ящичке стола, а в следующей сцене пропадает, когда Маргарита хочет на него взглянуть — темы «любовной незрелости» Миши в тексте Литвиновой нет. Сцена, в которой Рома повязывает матери на руку нитку, выглядит, как попытка отдалиться от нее и избежать постоянного надзора над больной — тоже инфантильная черта. Но в этом отношении здесь большее значение имеет сам факт проживания Ромы с матерью в одной квартире, как маркер некой незрелости, невозможности существовать отдельно от родителей. Хромая собака, которую держит у себя Рома, и ящерица, которую он приносит Маргарите — на крупном плане у Ромы выражение лица ребенка, стремящегося поделиться случайным восторгом с близким человеком, — переходят в зону ответственности Маргариты, как и мать, которая в одной из сцен фильма принимает ее за Рому. Он не способен быть взрослым, ведущим в отношениях.

Эту функцию берет на себя фотограф. У него, в отличие от Ромы, есть серьезная работа, он предлагает Маргарите деньги, а также пользуется спросом — на него обращают внимание другие женщины. Чтобы продемонстрировать это, режиссер заменяет массажиста, который приходит на сеансы к фотографу, на массажистку, и от этого слова, сказанные этим персонажем за общим столом — «за мое вхождение в эту семью», — заставляют Маргариту испытывать ревность к посторонней женщине, пытающейся занять ее место в жизни фотографа.

Это место — место опекаемой, поскольку фотограф, как полная оппозиция Роме, способен и привык нести ответственность за других людей. Если Рома определяет себя через присутствие в его жизни матери, то фотограф делает это через фигуру дочери: нарочито взрослой, живущей отдельно с посторонним мужчиной. Формально, обозначая отношение героини к положению опекаемой, режиссер движется по тексту сценария, сохраняя большинство сцен и практически



не сокращая диалоги: точно так же, как в сценарии, Маргарита отказывается от денег фразой «мне не надо», точно так же, как в сценарии, она дарит дочери бусы. Но для того, чтобы выстроить фильм и артикулировать в нем проблему выбора, режиссер включает в фильм сцены, которых не было в сценарии — встречи с Бубастисой.

Бубастиса, безответно влюбленная в своего бывшего молодого человека, расположена к мелодраматическим разговорам. Именно она, как резонер, артикулирует выбор, стоящий перед Маргаритой в фильме: Рома или фотограф. Поэтому между одними и теми же сценами в фильме и в сценарии возникает смысловой разлад: в сценарии Маргарита дарит дочери бусы, чтобы передать ей функционал женщины, нуждающейся в опеке, в фильме — чтобы разделить его с ней. В сценарии Маргарита отказывается от денег, потому что старается уйти от отношений зависимости, в фильме — чтобы фотограф не счел ее меркантильной (этот мотив — существование с человеком из-за денег, — опять же напрямую проговаривает Бубастиса в сцене на крыше; он же является основной темой фильма «Джентльмены предпочитают блондинок»).

Сходство с Монро подчеркивает и манера говорения актрисы: в пределах монолога она то увеличивает, то уменьшает темп речи, что придает ее репликам ощущение непосредственности, странной нервной искренности и некоторой наивности. Также важна специфическая манера интонировать те или иные слова в монологе — это не логическое ударение (ударение на самом важном слове фразы), а кажущееся случайным усиление голоса, чаще всего — в начале фразы, способствующее созданию впечатления рассеянности, погружения в собственные мысли и их озвучивания непосредственно так, как они появляются в Маргарите. Этот способ интонирования усиливает в героине инфантильный компонент, что, вкупе с нервной пластикой Качалиной создает образ героини «не от мира сего», не лишенной, однако, своеобразного шарма. Она бесконечно поводит плечами, перебирает пальцами, практически дрожит от внутреннего перенапряжения, но ее невротичность является признаком незащищенности, хрупкости, вместе с тем — детского, нуждающегося в опеке и нежности. Маргарита Качалиной бестелесна,

соответственно — внебытова, и лишена возможности обороняться от внешних раздражителей: поэтому она так чутко реагирует на любые изменения в окружающей обстановке. Этот женский образ базируется на иррациональном, лишенном видимой логики начале. Ее виктимность, внутренняя расположенность к тому, чтобы быть спасенной, зависимой и опекаемой, помогают режиссеру успешно построить доминирующую в фильме мелодраматическую линию.

Существующая вне времени героиня сценария Литвиновой режиссером вводится в различные контексты: своеобразие ее внешнего вида объясняется через дружбу с Бубастисой и их принадлежность неформальной субкультуре, актуальной для девяностых — ее первая в фильме встреча с Маргаритой происходит возле стены Цоя. Экзотичность, принадлежность Маргариты некому декоративному миру подчеркивает и сама фигура Бубастисы, введенная в фильм — в сценарии этой героини нет. Она говорит с сильным прибалтийским акцентом, носит на голове цветные косы, неуместно раздевается в кадре «для красоты», укладываясь вместе с Маргаритой спать, и Маргарита принимает это, как нечто привычное. Бубастиса — еще один введенный в фильм двойник Маргариты, однако она, в противовес фигуре Мэрилин Монро, заземлена в 1990-х годах.

Своеобразие речевой характеристики самой Маргариты — следствие столь же свойственной времени проблеме клубной наркозависимости, что показано через употребление Маргаритой снотворных таблеток на протяжении всего фильма, а также сцену в спальне Ромы, где она с Бубастисой пьет содержимое принесенных подругой ампул с неизвестным лекарством. «Бестелесность», богемность Качалиной выглядит жалко, поскольку фигура Маргариты в фильме Рубинчика лишена всякой бытовой самостоятельности: проблема денег для Маргариты более чем актуальна, поскольку у нее нет работы. В сценарии Литвиновой же эта тема проговорена напрямую в одном из эпизодов, однако он в фильм не входит.

Эпизод «Понедельник (первая половина дня)» посвящен тому, как Маргарита приходит устраиваться на работу в госпиталь-приют. Это — следствие ее фиксации на объектах, вызывающих в ней жалость, своеобразное влечение к смерти, которое в результате реализуется в смертельный сон, завершающий сценарий. Именно

поэтому она не может покинуть Мишу, и именно поэтому она не может уйти от фотографа — ее притягивает само чувство, переживание страдания, которое Литвинова эстетизирует во всем своем кинематографе<sup>303</sup>. В «Нелюбви» оно эквивалентно любовному стремлению героини. «Я говорю, что это чувство сильное, одинокое, в одиночку. Оно оставляет такие же травмы. Это когда в любви нуждались, хотели ее, думали — любовь. А — нет, не вышло»<sup>304</sup>.

Сцена умирания Маргариты Литвиновой, впрочем, решена без мучительной интонации, которую привнес в фильм режиссер: Маргарита принимает снотворное не потому, что хочет убить себя, а потому, что никак не может заснуть. Но граница между двумя мирами — реальным и потусторонним, — столь зыбка, что можно перейти ее ненароком, слегка злоупотребив таблетками. Решение перейти в другой мир Маргарите не принадлежит — это поступок, который влечет за собой изменение персонажа, а Маргарита неспособна измениться. Ее ведет за собой мортидо, которое существует в обоих мирах. В сценарии Маргарита рассказывает фотографу о своих снах, насыщенных эмоциональными переживаниями: «таких крайних переживаний я никогда не смогу испытать в жизни. Так что пускай снятся, я согласна»<sup>305</sup>. Два сна, содержание которых она рассказывает фотографу, сосредоточены на жалости к родителям, то есть, и этот мир от жалости не свободен. Следовательно, переход на ту сторону нельзя считать избавлением Маргариты от мучительного внутреннего конфликта. Эта развязка трагична, что подчеркивается текстом автора в завершении эпизода «Последние сцены».

Деление текста на главы и части — отличительная черта сценарных текстов Литвиновой. Несмотря на то, что в подзаголовке сценария заданы четкие хронологические рамки («Отрывочные события, переживания, попытки в течение семи дней»), «Нелюбовь» делится на девять частей. Первая, открывающая, не имеет названия, остальные озаглавлены. Эти заглавия задают функцию части и заранее определяют для читателя ее эмоциональную и смысловую нагрузку: «На

<sup>303</sup> См.: Москвина Т. *Femina Sapiens*: трактат о Ренате Литвиновой // Искусство кино. 1998. №4. С. 47; Москвина Т. *Женская тетрадь*. М.: АСТ, 2005. С. 56.

<sup>304</sup> Аркус Л. Я не могу больше ничего отдать, только себя // Сеанс. 1995. №10. С. 56.

<sup>305</sup> Литвинова Р. *Нелюбовь* // *Обладать и принадлежать*. С. 396.

следующий день», «Первая встреча», «Критический солнечный день», «Понедельник (первая половина дня)», «Понедельник (вторая половина дня)», «Еще один день вместе», «Суббота накануне важного события», «Последние сцены»). Это — объективный взгляд «сверху», принадлежащий тому, кто знает больше, чем знает персонаж, на уже состоявшийся, произошедший ряд событий.

Обладатель этого взгляда — автор, — появляется в тексте в самой последней сцене: «я, автор, выхожу из этой комнаты на улицу. Идет дождь. Смотрю на черную улицу. И только теперь с какой-то отстраненной безнадежностью вдруг понимаю, что Риты нет и уже больше никогда не будет»<sup>306</sup>. «Эта комната» — локация, в которой происходит предпоследняя сцена, смерть Маргариты: в последнем абзаце текста обозначается функция автора, как наблюдателя, который был непосредственным свидетелем всего произошедшего в сценарии. В этом отношении ремарки Литвиновой тяготеют к несобственно прямой речи, стилистической фигуре, экранный потенциал которой был подробно описан Пазолини<sup>307</sup>. Ощущение припоминания автором уже произошедшего события подкрепляется обилием неопределенных местоимений: «она лежит в очень беззащитной какой-то позе»<sup>308</sup>, «застегивает себе что-то на груди»<sup>309</sup>, а также предложениями, описывающими чувственное переживание, принадлежащее здесь не персонажу, а зрителю, наблюдающему сцену: «нет ничего грустнее, чем смотреть, как Рита ловит насекомых для ящерицы в полном одиночестве»<sup>310</sup>, «на этом, к сожалению, их разговор оборвался»<sup>311</sup>. Мир героини, замкнутый в репликах, благодаря использованию несобственно прямой речи в ремарках экстраполируется на весь авторский мир в целом, время и пространство вступают во взаимосвязь с внутренним конфликтом героини и проявляют его сообразно тому, как его проявляет речь.

Фигура наблюдателя, как было обозначено выше, присутствует и в

<sup>306</sup> Литвинова Р. Нелюбовь // Обладать и принадлежать. С. 405.

<sup>307</sup> См.: Пазолини П.П. Поэтическое кино // Строение фильма. С. 271–275.

<sup>308</sup> Литвинова Р. Нелюбовь // Обладать и принадлежать. С. 406.

<sup>309</sup> Там же. С. 404.

<sup>310</sup> Там же. С. 400.

<sup>311</sup> Там же. С. 402.

режиссерской интерпретации. Однако, в отличие от сценарного текста, в фильме она не персонифицирована: ощущение наблюдения сообщено зрителю в сценах, где актер смотрит непосредственно в камеру. Наблюдатель-автор в тексте Литвиновой определен через личные местоимения и появляется в кадре, передает финальную мысль повествования и эмоциональную нагрузку, которую само повествование несет лично для нее как для участника событий. Фигура зрителя здесь не обозначена — текст замкнут сам на себе и герметичен, как внутреннее путешествие человека, который его написал.

Фильм Рубинчика же стилистически разобщен и разомкнут для зрителя. Он лишен как взаимоотношений автора с героиней, так и герметичности самой героини, ориентированной наружу, а не внутрь себя. Конфликт в сценарии Литвиновой лежит в плоскости внутреннего мира Маргариты, любовный треугольник между ней, Мишей и фотографом — лишь сеттинг, подчеркивающий ее внутренние метания между категориями, не имеющими никакого отношения к романтическим и сексуальным взаимоотношениям между мужчиной и женщиной. Такой тип отношений не может удовлетворить ее внутреннее стремление к любви, которая в ее системе координат склоняется к жалости, сожалению, сочувствию тем, кто слабее. В фильме Рубинчика Маргарита выбирает, кого больше любит — Рому или фотографа, в сценарии Литвиновой же она не любит никого из них, следовательно, подобной выбор стоять перед ней не может.

Маргарита становится первым персонажем из ряда главных героинь сценариев Литвиновой, объединенных некой инаковостью, кажущейся иррациональностью, отсутствием привязок к хронотопу сценарного текста. Их своеобразная реакция, в том числе и вербальная, на события фабулы формирует образ женщины «не от мира сего», чужой в своем времени и в своей стране — обреченной на смерть, поскольку достаточный ответ на ту любовь, которая ее переполняет, в категориях человеческого невозможен.

Это — и есть «судьбоносная судьба», которая занимает Маргариту в открывающем монологе, «печать», о которой говорит ей фотограф в сцене поездки на природу, описывая участок дороги, на котором все время происходят

смертельные аварии<sup>312</sup>. Жалость, сопутствующая наблюдению за чужим страданием, физическим или моральным, манит Маргариту, как самое сильное переживание любви, на которое она способна – поэтому ее окружают либо жалкие, либо становящиеся жалкими в ее присутствии люди, калечные или несвободные животные, поэтому, стремясь дойти до грани этого чувства, она пытается устроиться на работу в больницу.

Психическое перенапряжение Маргариты, накал страстей, не получающий выхода, становится причиной своеобразия ее речевой характеристики: инверсия в конструкции фраз обусловлена невозможностью верно расставить акценты, а способ их произнесения является следствием внутреннего конфликта героини. Изменения, привнесенные Рубинчиком в сценарный текст Литвиновой при переносе его на экран, включают в себя, главным образом, трансформацию проблематики исходного сценария: экзистенциальный выбор героини становится выбором между двумя сторонами любовного треугольника. Этому способствует купирование сцен, связанных со внутренней жизнью Маргариты – в первую очередь, это сны, о которых она рассказывает фотографу, а также сцены, в которых она ищет работу.

Иная трактовка деталей, существующих в сценарии – например, места, где Миша (Рома) хранит фотографии Маргариты, замена фильма Фассбиндера, который идет на экране во время киносеанса, на фильм с Монро, также служит укреплению персонажей в амплу героев любовного треугольника. С этой же целью в фильм вводится героиня, отсутствующая в тексте сценария – Бубастиса, роль которой сводится к артикуляции проблемы любовного выбора. Логика ее поведения режиссером преобразуется в канон, которому она осознанно следует – этим каноном становится жизненная линия Мэрилин Монро, чья фигура в сценарии лишь демонстрирует принадлежность Маргариты к миру женщин с трагической судьбой, но не определяет героиню целиком. Опыт пережитого насилия, в сценарии являющийся лишь показательным эпизодом из жизни Маргариты, в фильме

---

<sup>312</sup> Литвинова Р. Нелюбовь // Обладать и принадлежать. С. 364.

становится поворотным событием. Наблюдение, которое в сценарии ведет за героиней автор текста, в фильме становится наблюдением камеры-папарацци за ситуацией любовного треугольника, и само повествование из сосредоточенного на героине, как это было в тексте сценария, становится сосредоточенным на любовной линии. Трансформация, происходящая с персонажем в процессе обретения «своего реального существования»<sup>313</sup>, влияет на артикуляцию проблематики сценария через образ персонажа, сконструированный, в первую очередь, через речевые акты.

Своеобразия речи героини Литвинова добивается с помощью стилистических фигур, усиливающих эмоциональную экспрессию реплик – инверсию, эмфазы, речевые повторы. «Странность» речи подчеркивает иррациональность героини, ее метафизическую природу. Специфическая экспрессивная стилистика распространяется и за пределы репличной части сценария – речевая характеристика героини сообщается и ремаркам, что усиливает ощущение субъективности повествования. События окрашены личным отношением автора к истории и имеют характер припоминания. Поскольку стилистическая картина речи героини напрямую связана с личностью самой Литвиновой, в киноязык сценария оказывается прошита «несобственно прямая субъективность» (Пазолини), наделяющая сценарий поэтической интонацией. Сценарий «Нелюбовь» становится первым текстом Литвиновой, действие которого происходит в мире Богини.

3.2. Речевая характеристика как элемент авторского мира: «О счастье и о зле...» (1999) и «Богиня: как я полюбила» (2004)<sup>314</sup>

Режиссерский дебют Ренаты Литвиновой, фильм «Богиня: как я полюбила», был снят в 2004 году. За его основу был взят сценарий «О счастье и о зле...» (1999),

<sup>313</sup> Литвинова Р. Нелюбовь // Обладать и принадлежать. С. 249.

<sup>314</sup> Материал раздела послужил основой для публикаций: Прохорова Е.В. Р. Литвинова – сценарист, актриса, режиссер: «Богиня. Как я полюбила» (2004), «Последняя сказка Риты» (2012) // Неделя науки и творчества – 2019: материалы Международного научно-практического форума студентов, аспирантов и молодых ученых. СПб.: СПбГИКиТ, 2019. С. 147–154; Прохорова Е.В. Проблема интерпретации авторского сценария («кинопрозы») в отечественном кинематографе 1990-х гг. // Девятый Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры: сборник работ лауреатов. М.: Институт Наследия, 2022. С. 112–179; Прохорова, Е. Образ Богини

существенно переработанный в процессе съемок: «Тот сценарий, по которому мы начали снимать фильм, состоит из старинного моего сценария [...] В том сценарии все было полностью зашифровано. Я сценарий сильно заколдовала – закодировала со страшной силой. [...] Но притом что бюджет рос, сценарий по ходу съемок и монтажа стал очень простым. Уже по ходу съемок для Светличной я специально дописывала фразы и даже эпизоды, чтобы ее было побольше в картине»<sup>315</sup>. Роль режиссера фильма дала Литвиновой больше творческой свободы и, вместе с тем, гарантировала сохранение герметичности авторского мира – субъективное повествование, на всех этапах производства картины находящееся под контролем сценариста, придерживалось своей внутренней логики.

Андрей Тарковский считал, что цельность идейного замысла, заложенного в сценарий, возможно сохранить только в том случае, если функции сценариста и режиссера выполняет один человек: сценарный текст, особенно – литературный, может выдержать только одну авторскую фигуру. «Что же касается превращения сценариста в режиссера, то вас это не должно удивлять. Существует огромное количество примеров, скажем, во многом «новая волна», или, в большей степени, итальянский неореализм. Он весь почти вышел из бывших критиков, сценаристов. И это естественно. Поэтому все известные режиссеры, как правило, пишут сценарии или сами или в соавторстве с писателем»<sup>316</sup>, – писал он в «Лекциях по кинорежиссуре».

Главная героиня сценария – Маргарита, ресторанный певица, которая находится в странных взаимоотношениях с неким Господином и его сыном, Михаилом, героиневым наркоманом. Изменения, касающиеся Маргариты при переносе этой героини на экран, вносятся даже в имя – главную героиню (Р. Литвинова) фильма зовут Фаина, и она работает следователем в милиции. Очень часто истории Литвиновой отсылают к общему нарративному –

---

в сценарии Ренаты Литвиновой «Офелия, безвинно утонувшая» и новелле Киры Муратовой «Офелия» («Три истории», 1997) // Неделя науки и творчества – 2021: материалы Международного научно-практического форума студентов, аспирантов и молодых ученых. Ч. 3. СПб: СПбГИКиТ, 2021. С. 164–168.

<sup>315</sup> Васильев А. Богиня. Разговоры с Ренатой Литвиновой. С. 110–111.

<sup>316</sup> Тарковский А. Уроки режиссуры. М.: ВИПКК, 1993. С. 19



культурологическому – женскому опыту, как буквально, через архетипические структуры, так и в ремарках сценарного текста. Одну из важных для авторского мира Литвиновой героинь зовут Маргарита Готье, образ Маргариты в сценарии «Нелюбовь» рифмуется с образом Мэрилин Монро, Рива в сценарии «О счастье и о зле...» описывается то расстегнутой и растрепанной, «как Кабирия»<sup>317</sup>, то говорящей «страшным голосом, как Медея»<sup>318</sup>.

Оба вида деятельности героини, и в сценарии, и в фильме, подразумевают сходство ее работы с функцией, выполняемой Богиней. Богиня – защитница тех, кого не защищает пантеон ортодоксальных богов, тех, на чью смерть не обращают внимания. Богиня способна помочь каждому, кто в этом нуждается: «Я помогу! Я помогу! Я ваша Новая Богиня падших!»<sup>319</sup> – найдя ту, которую они потеряли, став той, кого они ищут. Первой «найденной» для Риты в сценарии становится Рива, пропавшая подруга. Импульс поиску, беспокойству о ближнем, которое и питает Богиню, дает звонок от матери Ривы, которая путает с ней взявшую трубку Риту: «Как у вас похожи голоса, даже обманулось материнское сердце!... [...] Это правда не ты, Ривочка?»<sup>320</sup>. Также впоследствии объединяет Риту и Риву под одним именем Господин: «Правда, Ри? – он не договорил ее имя»<sup>321</sup>. Это – первый образ из череды тех, которые Рита примеряет на себя, пытаюсь унять чужую боль о потерянном любимом человеке. Наитие («Я сразу подумала, что поезд от твоего города идет как раз три дня, и вычислила тебя»<sup>322</sup>) приводит Риту на вокзал, куда приезжает Рива, севшая в первый попавшийся поезд «как по наваждению»<sup>323</sup>. Горе Ривы – ее зависимость от мужа-тирана, и бежит она, как раскрывается далее в диалоге, именно от него. Подобная же судьба складывается у всех героинь Литвиновой, проклятых невозможностью находиться в равном положении с

<sup>317</sup> Литвинова Р. О счастье и о зле... // Обладать и принадлежать. С. 297.

<sup>318</sup> Там же. С. 288.

<sup>319</sup> Там же. С. 314.

<sup>320</sup> Там же. С. 249.

<sup>321</sup> Там же. С. 267.

<sup>322</sup> Там же. С. 250.

<sup>323</sup> Там же.

возлюбленным; она же ждет и Риту далее, когда она встретится с Господином и Михаилом.

Важен в контексте образа Богини эпизод «В квартире у Риты», где Рита на глазах у Ривы обменивается сигналами с окнами противоположного дома. Здесь проясняется мистическая расположенность жизни к Рите: «Это мне подают знаки [...] Мне напоминают, меня не оставляют: что-то будет, помни о нас! [...] Есть приметы, я одна не сплю в это время, окно угловое, и мне ЭТО... очень близко!»<sup>324</sup>. Природа внешнего мира, полного знаков, транслирующих некие прямые послания героини, характерна для многих сценариев Литвиновой. В таком же необъяснимом симбиозе находится со средой и Маргарита, главная героиня «Нелюбви» – все вокруг демонстрирует ей свое отвержение, свойственное всем тем, кто нуждается в своем личном покровителе; так же, как и Маргарита, Рита из «О счастья и о зле...», не найдя помощи среди людей, начинает оказывать помощь сама: «Это такая сила, что ее нельзя поймать, да и недостойно с ней поступать так. Не-благородно! [...] Меня никто не поддерживал в этой жизни, кроме этих огней. Нет такой силы защитить меня, нет такой Богини...»<sup>325</sup>. Предчувствие, которое мироздание сообщает ей своими многочисленными внешними знаками, готовит Риту к ее божественной функции. Свое одиночество она проговаривает в репликах и далее, неоднократно: в частности, в одном из финальных диалогов с Господином («Нет такой Богини, которая вступилась бы за меня хоть на час!... Где она? Нужна Новая Богиня для такой, как я»<sup>326</sup>).

Перевоплощение Маргариты в Богиню освещается лучом света, «как на сцене»; героиня фильма Фаина функцию помощника выполняет изначально, с первого фабульного события – к ней, как к следователю, за помощью обращаются родители пропавшей девочки, отчаявшиеся найти ее из-за буксующего следствия.

Фигура наркомана Михаила в фильме трансформируется в образ Профессора (М. Суханов), одного из задержанных, которого приводят к Фаине для составления

---

<sup>324</sup> Литвинова Р. О счастье и о зле... // Обладать и принадлежать. С. 254–255.

<sup>325</sup> Там же. С. 255.

<sup>326</sup> Там же. С. 311.

протокола. Образы Ривы и Господина, отца Михаила, в фильме отсутствуют. Фрагмент эпизода с путем Риты и Ривы до дома (образ пирожка, начиненного стеклом, сцена с санитарями, несущими носилки, и последующий диалог о мертвце без головы) стал частью музыкального клипа на песню группы Агата Кристи «Моряк» (1997, реж. А. Лукашевич, авт. сцен. Р. Литвинова). Однако, важный для истории Господина мотив потерянной женщины в фильме остается – теперь он связан с Профессором и является одной из главных линий картины.

«На этой самой кровати я спал с одной женщиной. Я ее очень любил. Первый раз в своей жизни я полюбил тогда»<sup>327</sup>, говорит Господин Рите в сцене, где они вместе лежат в постели. Позже, в сцене танца с Михаилом, уже он говорит Рите о матери, связывая их образы вместе: «Он посмотрел на ее жемчужные бусы.

– Настоящие?

– Нет, ты что!

– А у моей мамы таких много-много, длинные, и все настоящие!»<sup>328</sup>.

Противопоставляя Риту матери, Михаил подчеркивает, что результат подобного замещения одной женщины другой неспособен дать ему и отцу то, чего они хотят – возвращения матери, – несмотря на некое внешнее сходство. Этот же процесс происходит и с Фаиной, когда она оказывается в доме Профессора: слуга Клавдия (К. Качалина) рассказывает ей о «бывшей» Профессора, которая отравилась, и передает подарок – кольцо, принадлежавшее погибшей. Эти сцены подготавливают становление Маргариты/Фаины в статусе Богини, показывая ее возможность становиться той единственной, на кого надеются давно опустившиеся люди.

Михаила, в сценарии – юношу «семнадцати-восемнадцати» лет, Маргарита в одном из диалогов зовет ребенком<sup>329</sup>, в его описаниях Литвинова подчеркивает его возраст. Инфантильная психофизика Михаила и одно из важных связанных с ним фабульных событий в фильме переданы другому персонажу – Полосуеву (К. Хабенский). Полосуев – неуравновешенный мужчина, который берет в заложники

<sup>327</sup> Литвинова Р. О счастье и о зле... // Обладать и принадлежать. С. 256.

<sup>328</sup> Там же. С. 258–259.

<sup>329</sup> Там же. С. 261.

женщину и удерживает ее в заброшенном доме. Полосуев, как и Михаил, после диалога с Фаиной/Маргаритой выбрасывается из окна – в сценарии это событие становится катализатором для способности Маргариты переходить в иной мир. В фильме же важность этой сцены заключается в том, что Полосуев, отчаявшийся, безумный человек, открывает для Фаины полное отсутствие каких-либо высших сил, оберегающих таких, как он. Часть реплики, которую он говорит Фаине, в оригинальном сценарии принадлежит второстепенному персонажу, другу Михаила Гоге, которого Маргарита встречает в ином мире после его смерти: «Найди мне квартиру. В той квартире уже жить невозможно. Двери пять раз выламывали, а вчера ночью дверь подчистую снесли. Ее даже вешать не на что. Как жить без дверей-то?»<sup>330</sup>. Это – просьба о помощи, которая как в сценарии, так и в фильме имеет одинаковую функцию и призывает к Фаине/Маргарите, как защитнице и Богине.

В исполнении этой роли Фаину питает любовь: это чувство раскрывается в ней после встречи с Профессором. В хронологии фабулы раскрытие дела о пропаже девочки происходит после их первой встречи – внутренняя инертность Фаины катализируется новым сильным чувством. От невозможности пережить накал этого чувства кончает с собой Маргарита в сценарии «Нелюбовь», это же чувство изнашивает сердце Али К., толкает на убийства Офелию, обрекает на трагическую гибель стюардессу Лару. Оно воздействует не только на главных героинь Литвиновой: супруги, похитившие девочку, обещают друг другу любовь «до гроба и после гроба», реализуя это обещание во время задержания – они убивают себя и падают мертвыми, даже после смерти держась за руки. Следующее их появление в кадре состоится в пространстве «иного мира»: стоя в лесной прогалине, они неразлучны, руки их все так же сплетены.

Многочисленные герои, которые нуждаются в Богине, как в сценарии, так и в фильме появляются в массовой сцене, расположенной в кульминационном эпизоде. Они произносят отрывистые фразы, с перечисления которых начинается

---

<sup>330</sup> Литвинова Р. О счастье и о зле... // Обладать и принадлежать.. С. 315.

сценарий. Это – одна из частей вербальной составляющей текста, которая осталась неизменной при переносе на экран: «Что сохранялось везде, во всех версиях – моя болезнь или фишка: мне нравятся прямые обращения с экрана в зал, когда персонажи говорят с экрана любимые мои фразы – этих фраз были целые страницы»<sup>331</sup>.

В их списке, в том числе, есть фразы, которые упоминали как второстепенные герои, умершие по ходу фабулы и переместившиеся в иной мир, так и сама Маргарита. Именно принадлежность Маргариты к касте отверженных толкает ее на становление Богиней: в сцене разговора с Гогой у него дома, Маргарита делится с ним своими переживаниями: «А я сегодня еще сильнее упала на дно [...] Все тебя отвергают. Я даже знаю признаки: собаки начинают увязываться и кусаться, дети на улицах обзываются или толкают или деньги хотят от тебя, начинаешь чаще падать, спотыкаться, пользу отечеству не приносить, деньги не присоединяются к тебе, а наоборот, а если кто и любит тебя, то сам в еще большей беде, чем ты. Таких осуждают, никакая из Богинь их не бережет, нам нужна свежая Богиня»<sup>332</sup>.

Выбор автора сценария на главную роль позволяет при переносе на экран сохранить речевую характеристику героини и партитуру, выстроенную через конструкцию ремарок действия и ремарок реплик, а также самих диалогов. Специфической чертой стилистики сценария «О счастье и о зле...» является оформление реплик – они введены в текст по принципу театральной драматургии. Реплика в тексте следует после имени героя, произносящего реплику, и ремарки, обозначающей характер речи или параллельное действие. Это оформление неоднородно – так, в сцене диалога Риты и матери Ривы голос в телефонной трубке несколько раз меняет номинацию: сначала это женский голос<sup>333</sup>, по мере развития диалога он меняет характер и становится «женским молящим голосом»<sup>334</sup>, позже и вовсе сообщаясь с параллельным действием («голос заплакал»<sup>335</sup>). Некоторые

<sup>331</sup> Васильев А. Богиня. Разговоры с Ренатой Литвиновой. С. 110.

<sup>332</sup> Литвинова Р. О счастье и о зле... // Обладать и принадлежать. С. 284.

<sup>333</sup> Там же. С. 249.

<sup>334</sup> Там же.

<sup>335</sup> Там же.

диалоги оформлены так, как они оформляются в прозаическом тексте («— Рива! — Рита радостно позвала»<sup>336</sup>).

Заключенная в скобки ремарка в репличной части чаще всего описывает речевую манеру, реакцию актера на предыдущую реплику диалога или интенцию, стоящую за произнесением реплики: «нерадостно, голосом интеллигентной девушки»<sup>337</sup>; «возвращается потерянное выражение лица»<sup>338</sup>; «пронзительный голос и пронзительный взгляд»<sup>339</sup>; «словно оправдываясь»<sup>340</sup>; «пытаясь утешить»<sup>341</sup>; «заканючила»<sup>342</sup>; «осуждающе»<sup>343</sup>; «неуспокоенно»<sup>344</sup>; «сочувствующе, пронзительно»<sup>345</sup>; «вставила»<sup>346</sup>; «спокойным тоном сказал про своего отца»<sup>347</sup>; «он как будто гордился, докладывая ей это»<sup>348</sup>; «стараясь не показать своего потрясения»<sup>349</sup>; «стараясь не обидеть»<sup>350</sup>; «тон разговора у них быстро стал заговорщический, как вчера вечером»<sup>351</sup>; «сказал очень серьезно»<sup>352</sup>; «очень польщенный, долго думает, потом выдавливая довольное»<sup>353</sup>; «оставшись с ней наедине, изменившимся тоном спрашивает»<sup>354</sup>; «как будто застигнутая врасплох, отвечает»<sup>355</sup>; «немного в шоке»<sup>356</sup>; «у него портится настроение»<sup>357</sup>; «как

---

<sup>336</sup> Литвинова Р. О счастье и о зле... // Обладать и принадлежать. С. 250.

<sup>337</sup> Там же. С. 250.

<sup>338</sup> Там же.

<sup>339</sup> Там же.

<sup>340</sup> Там же. С. 251.

<sup>341</sup> Там же.

<sup>342</sup> Там же. С. 252.

<sup>343</sup> Там же. С. 253.

<sup>344</sup> Там же.

<sup>345</sup> Там же.

<sup>346</sup> Там же. С. 255.

<sup>347</sup> Там же. С. 257.

<sup>348</sup> Там же.

<sup>349</sup> Там же.

<sup>350</sup> Там же.

<sup>351</sup> Там же.

<sup>352</sup> Там же. С. 260.

<sup>353</sup> Там же. С. 262.

<sup>354</sup> Там же. 263.

<sup>355</sup> Там же.

<sup>356</sup> Там же. С. 265.

<sup>357</sup> Там же. С. 266.

эксперт или доктор»<sup>358</sup>; «декламирует, как в театре»<sup>359</sup>; «с некоторой недоговоренностью»<sup>360</sup>; «тут же вставляет похожими на отца интонациями»<sup>361</sup>; «подражая шепоту своего возлюбленного»<sup>362</sup>; «интеллигентно сдерживаясь – получается ледяной тон»<sup>363</sup>; «непонятно, сочиняет он или говорит правду»<sup>364</sup>; «повернувшись в профиль и скосив на нее темные глаза, сказала страшным голосом, как Медея»<sup>365</sup>; «обращаясь с заказанным поздравлением, видно, что она сочиняет на ходу – и ее вдохновенно несет»<sup>366</sup>; «жалобно подвывая слова»<sup>367</sup>; «похолодев от стыда»<sup>368</sup>; «тихо-тихо»<sup>369</sup>.

В отличие от сценария «Нелюбовь», в «О счастье и о зле...» важную роль в формировании характера героини играют не глаголы речевого действия, а ремарки, которые более развернуто сообщают персонажу ту интонационную картину, которую ранее автор закладывала исключительно в синтаксис реплики и способ ее произнесения. Речь Риты приобретает иной характер после того, как она, смотрясь в карманное зеркало, венчается с Михаилом и сходит с ума, когда он появляется у нее на пороге. В последующих сценах ее речь практически не содержит ремарок, надрыв, с которым она кричит и поет, передается через пунктуацию: «Оставьте меня!»<sup>370</sup>; «Сердце бьется, бьется, бьется и добьется своего!!!»<sup>371</sup>; «Коты-коты-коты-коты-коты-коты!...»<sup>372</sup>. Диалог дробится и становится фрагментарным подобно тому, как речь выстроена в сценах, где Рита уже в Зазеркалье встречает тех, кого не успела спасти – афористичные реплики, как будто выхваченные из

---

<sup>358</sup> Литвинова Р. О счастье и о зле... // Обладать и принадлежать. С. 269.

<sup>359</sup> Там же.

<sup>360</sup> Там же.

<sup>361</sup> Там же. С. 272.

<sup>362</sup> Там же. С. 273.

<sup>363</sup> Там же. С. 277.

<sup>364</sup> Там же. С. 279.

<sup>365</sup> Там же. С. 288.

<sup>366</sup> Там же. С. 289.

<sup>367</sup> Там же. С. 299.

<sup>368</sup> Там же. С. 300.

<sup>369</sup> Там же. С. 312.

<sup>370</sup> Там же. С. 308.

<sup>371</sup> Там же.

<sup>372</sup> Там же. С. 309.

контекста, подслушанные где-то, еще в жизни, фрагменты песен, внезапная перемена интонации.

В фильме маргинальность Фаины подчеркивает ее внешний вид, за который ее отчитывает Полосуев, ее бытовые привычки, она так же, как и Маргарита в сценарии, поднимает за другими людьми окурки, потому что никогда не имеет при себе сигарет, ее специфическая речевая характеристика и манера жестикулировать, свойственная способу актерской игры самой Литвиновой. Окончательный же ее переход в другое состояние – становление городской сумасшедшей, – которое происходит с Фаиной после того, как ее, ушедшую в иной мир, заменяет двойник, а с Маргаритой – после того, как мертвый Михаил приходит к ней домой, решено абсолютно так, как оно решено в сценарии. Двойник Фаины/Маргарита, одетая в рваную, грязную одежду, с множеством пакетов, полных мусора, слоняется по городу, наблюдая «человеческое зло» – беззгливость на лицах прохожих и пассажиров метро. Предсказания, которые мир дает Рите, сбываются: в пятом «Отступлении» Господин видит ее, окруженную бездомными, в безумном наряде, с гримом «трагического клоуна»<sup>373</sup>, и местные мальчишки плюются в нее из трубочек<sup>374</sup>.

Риту из сценария ждет сказочный метафизический финал – абсолютное перерождение в Новую Богиню, неземное существо, среди огней, подающих знаки, ищущую тех, кто нуждается в помощи. Зазеркальный мир, в котором идет снегопад, рифмуется с сеттингом поздних фильмов Литвиновой. «Последняя сказка Риты» открывается кадрами снежного пейзажа, в котором Богиня (Смерть, медсестра Таня Неубивко, Р. Литвинова) находит красную дверь, ведущую в мир-двойник. Действие в земном мире также происходит зимой; в одной из сцен Надя (Т. Друбич) засыпает на скамейке в заснеженном сквере, окруженная воронами, подобно Фаине в эпизоде Зазеркалья. Так и не встретившись с Ритой Готье, ушедшей на тот свет, ее возлюбленный Коля (Н. Хомерики) не решается застрелиться, увидев, как за окном в декорациях весны оживает памятник

---

<sup>373</sup> Литвинова Р. О счастье и о зле... // Обладать и принадлежать. С. 308.

<sup>374</sup> Там же. С. 307.



Гагарину. Мир матриархального клана в «Северном ветре» – зимний край, в белых полях которого закопаны давно сгнившие деньги.

Все три сценария роднят приметы Москвы, наделенные здесь потусторонним значением. Гагарин, вздымающий руки в годовщину смерти своего космонавта (о его тайных качествах в фильме рассказывает Таня Неубивко), становится для Коли чудом и знаком надежды на существование другого мира. В последних кадрах «О счастье и любви...» Рита, летящая над городом, сквозь морок метели видит, как «звезды на Кремлевских башнях, внизу мелкими букашками едет эскорт машин в Спасские ворота»<sup>375</sup>; на Красную площадь смотрит из своего мира в тринадцатый час Маргарита, глава Северного клана. Ее путь в временной карман, хранящий членов клана от смерти, проходит через московское метро. Параллельный мир существует как бы на изнанке торжественных, живущих вне времени объектов реальной Москвы.

В небе над Москвой Рита наконец направляется на первый поиск в своем истинном облики: «она кружит и кружит, отыскивая в переулках слабого упавшего человека»<sup>376</sup> – такого же, каким была она и какими внутренняя чувствительность заставляет быть и остальных героинь авторского мира Литвиновой.

Анализ глаголов речевого действия в сценариях Ренаты Литвиновой показывает, что способ конструирования и произнесения реплик является структурообразующим в конструкции ее персонажей. Для синтаксического устройства диалога в поэтике Литвиновой характерны такие стилистические фигуры, как лексический повтор и инверсия. Меняя порядок слов в предложении, автор добивается смещения акцентов в интонационной картине реплики. Этот прием сообщает героине экспрессивность и экзальтированность, артикулирующие ее внутренний конфликт. Речевое своеобразие героинь Литвиновой требует от постановщика особого внимания к тому, как этот элемент киноязыка воплощается

---

<sup>375</sup> Литвинова Р. О счастье и о зле... // Обладать и принадлежать. С. 316.

<sup>376</sup> Там же. С. 316.

на экране посредством работы актрисы – перестановка эмфазы меняет смысл реплики, напрямую связанный с содержанием сценария и его проблематикой.

Речевая характеристика героини экстраполируется на ремарочную часть сценария, наделяя повествование свойствами «несобственно прямой субъективности»: описание действия обретает характер припоминания из-за использования неопределенных местоимений (лежит в какой-то позе, застегивает что-то на груди) и экспрессивных определений, детерминирующих отношение к происходящему в кадре (нет ничего грустнее, чем смотреть на героиню). В этом отношении язык сценария наследует лирическо-субъективному характеру языка оттепельного киносценария.

Образ Богини, воплощающийся в героинях сценариев Литвиновой, становится ключевым для ее авторского мира, формирует его законы и логику. Подавленная экспрессия, иррациональность героини диктуют сценарию его интонацию, которая проявляется в специфике кинематографических языковых средств.

#### **Глава 4. Киноязык литературного сценария как средство систематизации реальности: фильмы А. Балабанова («Счастливые дни», «Брат»)**

Алексей Балабанов, режиссер, ставший для многих зрителей символом эпохи 1990-х, выпускается с отделения сценаристов научно-популярного и документального фильма ВКСР в 1990 год. В течение всей своей карьеры он выступал в качестве полноправного автора своих картин – сценариста и режиссера. Из двенадцати завершенных полнометражных игровых фильмов Балабанова лишь один написан в соавторстве («Жмурки», 2005, авторы сценария С. Мохначев, А. Балабанов), два поставлены по чужим сценариям – «Мне не больно» (2006, автор сценария В. Мнацаканов) и «Морфий» (2008, автор сценария С. Бодров мл., по мотивам цикла рассказов Михаила Булгакова).

О режиссерских амбициях Балабанова и его сокурсников пишет М. Кувшинова: благодаря выступлению Виктора Косаковского «семеро слушателей получили по 12 тысяч рублей на производство собственных короткометражных картин [...] и все сняли по документальному фильму»<sup>377</sup>. После трех короткометражных («Раньше было другое время», 1987, «У меня нет друга», 1988, «Настя и Егор», 1989) и одного полнометражного неигрового фильма («О воздушном летании в России», 1989), Балабанов дебютирует с картиной «Счастливые дни» (1991) по мотивам текстов Самюэла Беккета. Очевидные литературные корни имеют и последующие авторские сценарии Балабанова: сценарий фильма «Замок» (1994) основан на одноименном романе Франца Кафки; незаконченный фильм «Река» (2000) и фильм «Кочегар» (2010) – на рассказах Вацлава Серошевского. «Кинематограф Балабанова во многом (если не в первую очередь) вырос из книг, из литературных пристрастий много читающего позднесоветского человека»<sup>378</sup>, пишет Кувшинова. В этом отношении для кинодраматургии Балабанова критически важна литературная форма, позволяющая интегрировать черты большой литературы в материал актуальной

---

<sup>377</sup> Кувшинова М. Начало: «Счастливые дни» и «Замок» // Балабанов. С. 32.

<sup>378</sup> Кувшинова М. Кино как визуальный код. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2014. С. 232.

реальности через киноязык сценария, позже воплощенный на экране самим же автором.

«В кинематографе для нас сегодня представляет интерес создание соответствующего языка. Это, разумеется, предполагает, что сценарист должен снимать свои фильмы сам. Точнее, что сценариста как такового вообще не должно быть, потому что в таком кинематографе различие между автором и режиссёром не имеет больше никакого смысла»<sup>379</sup>, писал в 1948 году в статье «Камера-перо» А. Астриук. Статья, посвященная осмыслению кинематографа как искусства, способного не воспроизводить смыслы, порожденные другими видами искусства, а своими уникальными средствами создавать собственные смыслы, и ставшая одной из ключевых работ для всей теории авторского кино, содержала в себе один из важнейших тезисов о месте кинодраматурга в системе авторского кинематографа: процесс зарождения замысла кинокартины начинается на этапе разработки сценария и продолжается в процессе съемок, соответственно, руководить этим процессом должен один и тот же автор.

Эту мысль девятнадцать лет спустя повторяет Андрей Тарковский в статье «Запечатленное время»: «В современном киноискусстве режиссер все более стремится к авторству, и это естественно, а от сценариста требуется все больше режиссерского разумения, и это тоже естественно. Поэтому, быть может, самым нормальным вариантом авторской работы над фильмом стоило бы считать тот случай, когда замысел не ломается, не деформируется, а развивается органически: а именно – когда постановщик фильма сам для себя написал сценарий, или – наоборот – автор сценария сам начал ставить фильм»<sup>380</sup>. Все этапы производства, пишет он далее, подчинены автору, который строго следует своему замыслу, изложенному в сценарии, и не отступает от него ни на шаг. Сценарий для автора, который собирается ставить картину самостоятельно, является начальным этапом разработки замысла, расширяющегося и изменяющегося в процессе съемок.

---

<sup>379</sup> Астриук А. Рождение нового авангарда. Камера-перо // Киноведческие записки. №104/105. 1988. 126–129.

<sup>380</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Искусство кино. С. 77.

Анализ воплощенных авторских сценариев Балабанова в этом отношении представляет особый интерес. Абсурдистские мотивы, обозначившиеся в «Счастливых днях», становятся отличительной чертой всех его картин, в том числе, кассово успешного и наиболее «зрительского» в фильмографии автора фильма «Брат» (1997). Балабанов «любит подчеркивать условность жанра, доводить до крайности его штампы, чтобы в какой-то момент они треснули по всем швам»<sup>381</sup>. Абсурдистский герой, маргинальный чужак, который не может встроиться в современность большого города, получает свое развитие в конвенциях криминальной драмы (Данила Багров в «Брате» и «Брате 2», Якут в «Кочегаре»), боевика (эпизоды «на гражданке» в «Войне»), мелодрамы (Иоган в «Про уродов и людей»), триллера (второстепенные герои «Груза-200», 2007), притчи (герои «Я тоже хочу»). Жанровая структура деконструируется за счет авторского подхода к конструкции фильма.

Черты поэтики литературы и театра абсурда проявляются в первую очередь через киноязык сценария, в частности, стилистику ремарки и конструкцию диалога. Структура диалога и язык реплик выстраивают непримиримый идеологический конфликт между героями, исключающий возможность понимания – подобный прием также широко использовался представителями абсурдистского направления. Организация пространства осуществляется в согласии с принципами литературы – его описание исчерпывается тем, что появится в кадре. В случае экранизации текста Беккета это позволяет создать уникальный образ анонимного города, находящегося вне времени и конкретных географических координат. Петербург в «Брате» теряет свою анонимность и обретает черты современности, однако в сути своей остается территорией в первую очередь идеологической, местом, которое осмысливается в диалоге.

Своеобразная стилистика сценариев Балабанова позволяет на уровне синтаксиса ремарки и сочетания сцен воспроизвести монтажную логику фильма, обозначить устройство персонажей. Лирические средства, использованные в

---

<sup>381</sup> Медведев А. Ничего не изменилось // Балабанов. С. 214.

ремарке, интерпретируются режиссером без смысловых потерь, поскольку он же является автором сценария. Лаконичный язык сценария также является следствием единоличного авторства Балабанова, освобождающего текст от тех его элементов, которые организуются в процессе работы на съемочной площадке.

#### 4.1. Приемы абсурдизма как средство организации киноповествования: «Счастливые дни» (1991)<sup>382</sup>

В 1991 году на экраны выходит полнометражный игровой дебют А. Балабанова – «Счастливые дни», в титрах которого указано: «В фильме использованы мотивы произведений С. Беккета». Первые переводы Беккета на русский язык начали публиковаться в конце 1960-х гг., однако в начале 1990-х гг. их количество значительно возросло<sup>383</sup>. Вместе с тем, обращение Балабанова к абсурдизму в начале 1990-х годов кажется обусловленным не столько доступностью текстов<sup>384</sup>, сколько их проблематикой, актуальной для этого исторического периода.

Характеризуя кризисное политическое и социальное пространство 1990-х годов, Н. Хренов применяет к нему термин историков «смута», в отношении кино обозначивший смену исторических циклов, которая влечет за собой «смывание культурного канона»<sup>385</sup>. Контекст Второй мировой войны, в котором возникло абсурдистское движение, безусловно, более катастрофический и трагический, запустил в искусстве XX века схожие процессы, связанные с обесцениванием предыдущих эстетик: «...отринутое прошлыми веками, сочтенное ненужным и

<sup>382</sup> Материал раздела послужил основой для публикации: Прохорова Е.В. Проблема визуальной интерпретации авторского литературного сценария: сценарий и фильм «Счастливые дни» (1992) А. Балабанова // Кинематограф XXI века: формы репрезентации реальности. М.: ВГИК, 2020. С. 156–161; Прохорова Е.В. Проблема интерпретации авторского сценария («кинопрозы») в отечественном кинематографе 1990-х гг. // Девятый Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры: сборник работ лауреатов. М.: Институт Наследия, 2022. С. 112–179.

<sup>383</sup> См.: Доценко Е. Интерпретируя С. Беккета: проблемы перевода классики «Абсурда» // Политическая лингвистика. 2012. №1. С. 185.

<sup>384</sup> Мария Кувшинова упоминает, что Балабанов, профессиональный переводчик, читал тексты Беккета на английском языке: См.: Балабанов. С. 41.

<sup>385</sup> Хренов Н. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. С. 59–60.

дискредитированное, наш век отмел как дешевые и детские иллюзии», пишет Мартин Эсслин в монографии, благодаря которой в театроведческий дискурс было введено понятие «театр абсурда»<sup>386</sup>. Объединенные под этим названием авторы в творчестве пользовались рядом художественных приемов, помогающих «в конкретных условиях и языком конкретных сценических образов»<sup>387</sup> обнажить свойственную эпохе потерю моральных ориентиров, ощущение абсурдности и бессмысленности бытия. Оно раскрывается в радикальном отказе от канонов драматургии – разработки характеров, логики внутреннего и внешнего действия, законов построения композиции, а также в стремлении к «девальвации языка»<sup>388</sup>, что позволяет добиться интеграции между формой произведения и его содержанием.

Герои Балабанова в декорациях абсурдизма выведены на уровень безличностного существования – таков К. из фильма «Замок», потерявшийся в безымянном белом пространстве дописанного Балабановым текста Кафки, таков и ОН из «Счастливых дней», являющихся вольной компиляцией из текстов Беккета.

«...Динамика беккетовского творчества подводит его к необходимости отказаться не только от внешнего мира, но и от мира внутреннего, мира психологических переживаний; образно говоря, Беккет чувствует потребность преодолеть как внешнее, так и внутреннее зрение, отказаться от привычки вслушиваться в то, что происходит в его голове, и отдаться во власть хаотической, бессознательной стихии, растворяющей его «я»<sup>389</sup>, – пишет Токарев о творчестве Беккета. «Растворения “я”» Беккет добивается средствами литературы; Балабанов же переводит язык слов на язык визуальных образов – язык кино.

«Счастливые дни», пьеса Беккета (Happy Days, 1961) подарила фильму название и шкатулку, которую ОН (Виктор Сухоруков) носит с собой; основные мотивы позаимствованы из рассказов «Конец» (The End) и «Первая любовь» (First

<sup>386</sup> Эсслин М. Театр абсурда. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. С. 24.

<sup>387</sup> Там же. С. 26.

<sup>388</sup> Там же. С. 27.

<sup>389</sup> Токарев Д.В. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета. М.: НЛЮ, 2002. С. 34.

Love, оба 1946), детали – из рассказов «Успокоительное» (The Calmative, 1946) и «Отверженный» (The Expelled, 1946)<sup>390</sup>. Текст «Конца» содержит основную сюжетную линию фильма: герой рассказа выходит из клиники, селится на съемной квартире у вдовы-гречанки (в фильме – татарки), скитается по пустынному городу, встречает знакомого, который водит за собой осла, и, в конце концов, находит лодку, в которой, как в гробу, и заканчивает свою жизнь. Пространство кладбища, фигура Анны (Лулу, Люлю, Анжелика Невалина) и связанная с ней любовная линия почерпнуты Балабановым из «Первой любви».

Почти все реплики в фильме перенесены из рассказов в сценарий без изменений, с незначительными купюрами: диалоги абсурда – территория некоммуникабельности, невозможности быть понятым собеседником, их сохранение развивает общую для Балабанова и Беккета проблематику.

Все рассказы, послужившие мотивом для сценария, написаны от первого лица, читатель не знает о фигуре героя ничего, кроме его нутра: физиологических переживаний, которые с ним происходят во всех четырех рассказах (телесные мучения в «Конце», «Первой любви» и «Отверженном»; герой «Успокоительного» мертв с первых строк рассказа), и переживаний умственных, потока сознания, который и представляет собой текст. У него нет имени, нет возраста, нет принадлежности к какой-либо социальной группе, все его связи, представленные в его воспоминаниях фигурами родственников, также обезличены. Главный герой Балабанова – ОН, – также лишен любых личностных черт. Он выходит из больницы с забинтованной головой (пробитый череп становится визуализацией нецелостности, расщепленности его сознания), одежда его сожжена, и даже его статус «пациента» не меняется, а снимается с него – врачи наказывают не возвращаться. Персонажи, которых ОН встречает, дают ему случайные имена: Сергей Степанович (хозяйка-татарка в первой квартире), Петр (Слепой), Боря (Анна). Появление этих имен не заставляет ЕГО идентифицироваться с их владельцами, вживаться в роли, назначенные другими; ОН, как кажется, даже не

---

<sup>390</sup> См.: Кувшинова М. Начало: "Счастливые дни" и "Замок" // Балабанов. С. 22–35.



обращает на них никакого внимания. Его же попытка дать имя в ответ оборачивается неудачей – назвав хозяйку татаркой, он получает агрессивный ответ настоящего владельца квартиры («Она не татарка, – резко сказал мужчина<sup>391</sup>). В фильме герои находят в нем и отдельные черты носителей имен – так, татарка любовно говорит ЕМУ, что у него такие же, как у Сергея Сергеевича, уши, то же подмечает и Анна, увидев афишу с изображением Сергея Сергеевича возле своей парадной.

Если в текстах Луцика и Саморядова обмен номинациями становится признаком принятия героя в сообщество самими членами сообщества, а в сценариях Литвиновой – вербализацией внутренней мистической функции героини, которая обречена становиться для каждого утешением, то в авторском мире Балабанова подобное название обозначает полную потерю идентичности. ОН – табула раса, безропотно соглашающийся с любыми именами (настоящего имени у него нет – даже в сценарии он обозначен местоимением, а в фильме герой остается безымянным до последних кадров).

Подобно беккетовскому же Безымянному, ОН впервые появляется в темноте (отсутствии пространства) с монологом – это значительно переработанный текст из начала рассказа «Отверженный». «Вчера было светло», и в этом «светло» существует фигура матери – она предшествует вспышке света, начинающей следующую сцену. После воспоминаний о матери герой приходит в себя в больничной палате. Токарев пишет о роли акта рождения у Беккета: «В вечности бытия рождение представляет собой событие, которое, несмотря на то что оно же и спровоцировало появление этого самого бытия, находится как бы за его пределами, занимает внешнюю по отношению к нему позицию»<sup>392</sup> – формально ЕГО «Рождение» также находится за пределами бытия и, соответственно, фильма – за пределами повествования и за пределами жизни героя, как будто вне диегезиса. Спрятанное под бинтами темя, на которое ОН неоднократно предлагает посмотреть встречным, как бы заменяя этим предложением представление по имени, в

---

<sup>391</sup> Балабанов А. Счастливые дни // Груз 200: киносценарии. СПб.: Сеанс: Амфора, 2007. С. 31.

<sup>392</sup> Токарев Д.В. Курс на худшее. С. 42.

контексте акта рождения синонимично незаросшему родничку у новорожденного. Просьба врача показать темя – одна из первых реплик, которая звучит после ЕГО пробуждения в первых сценах и, подобно тому, как ребенок учится говорить, ОН сразу же встраивает ее в свой повседневный лексикон.

Эсслин пишет о Беккете: «Форма внутреннего монолога свойственна всем хромым, безногим, парализованным героям его романов»<sup>393</sup>. Здесь обнаруживается важное расхождение между поэтикой Беккета как прозаика и драматурга и поэтикой Балабанова как сценариста и режиссера. Повествование от первого лица при переводе на киноязык приводит к уплощению внутренней партитуры героя, что, в то же время, свойственно и самой поэтике абсурда, однако потребность говорить у Беккета выражается и через конструкцию диалогов, через монологическую форму реплики. Вероятно, именно в этом аспекте текст «Счастливых дней» Балабанова пересекается с текстами Беккета – в трех монологах, ни один из которых в итоге не был проговорен на экране в кадре или за кадром. Главный герой всей своей скупой партитурой отгораживается от мира, избегает любой потребности инициировать диалог. Обратная ситуация – с второстепенными героями, которые действительно нуждаются в том, чтобы вступить с кем-то в разговор, причем личного характера – Слепой, его старик-отец, который рассказывает ЕМУ о детстве сына, Анна, которая донимает его на кладбище, чем бесконечно (три раза за текст сценария) раздражает героя. Его закрытость – словно мрачная сосредоточенность героя, который понял, что его жизнь скоро кончится, и потерял желание бесплодного контакта. По словоохотливости героя в первых эпизодах (больница, поиски квартиры, квартира татарки, встреча с владельцем квартиры) ясно, что после «рождения» он все же пытался коммуницировать с окружающим миром – и даже подстраивать свою речь под ситуацию, а в случае невозможности расшифровать ее характер, показать темя.

Параноидность героя подкрепляется мотивом, появляющимся в фильме в эпизоде в комнатах Анны: ОН видит, как под его окнами собираются люди и

---

<sup>393</sup> Эсслин М. Театр абсурда. С. 87.

смотрят на него в ответ. Возможно, этот мотив также почерпнут у Беккета – из сценария «Фильм», герой которого мучительно переживает то, что окружающий мир за ним следит. «Бегство от собственного образа в попытке достигнуть позитивного небытия – важная тема в творчестве Беккета [...] она конкретизирована в бегстве героя от преследователя, который, в конце концов, предпочел быть никем, чем собой»<sup>394</sup>. Камень, который без причины бросают ему в окно преследователи, толкает его на поступок: он выламывает доски, которыми заколочена дверь в его комнате, и оказывается в разъятом, разрушенном помещении с обвалившимися до фундамента полами. Все это время его соседом была пустота.

Мать предвещает конец героя: «Ты плохо кончишь». Женское в сценарии – мать, квартирная хозяйка-татарка, Анна, «тетя Катя» из последнего монолога героя, – неразрывно связано со смертью: слова матери и тети Кати о конце, мнимое вдовство хозяйки. Черты, отличные от сценария и усиливающие лейтмотив скорого конца, в фильме приобретает квартира татарки: стены здесь увешаны десятками часов, чье одновременное тиканье сливается в стену шума. Уходя, татарка говорит, что запрет героя, чтобы он ничего не своровал; выйти отсюда, из комнаты, полной течения времени, невозможно – второй дверной проем забит досками, и даже закрытая хозяйкой дверь обклеена обоями, из-за чего в обстановке она сливается с фоном и перестает существовать вообще.

Сергей Степанович на экране оказывается Сергеем Сергеевичем, который, вернувшись и застав ее за неким грехом (вероятно, причиной все же становится присутствие главного героя в квартире) избивает ее в прихожей за кадром. Важнейшее место в ряду героинь занимает Анна, которая впервые встречается с героем на кладбище, а потом беременеет от него. Герой предлагает Анне сделать аборт: известие о том, что у него будет сын, провоцирует только вопрос «Зачем?». Зачем? – ведь и сам ОН только недавно родился в это пространство только с тем, чтобы вскорости, как завещала мать из воспоминаний, «плохо кончить»; Анна – его

---

<sup>394</sup> Эсслин М. Театр абсурда. С. 84.

любовница, его мать, сулящая ему конец, и, вместе с тем, выраженная инфантильностью Невониной – его дочь, нуждающаяся в заботе, в ней собран весь женский функционал и нет ничего личного. Мотив «абсурдности акта зачатия и акта рождения, той доминирующей роли, которую в нем играет женщина»<sup>395</sup>, как пишет Токарев, свойственен для прозы Беккета. Акт рождения связан для НЕГО с телесным нездоровьем, и потому он предполагает, что беременная Анна просто мучается вздутием. Женский крик из-за стены – образ, который появляется несколько раз за фильм: Сергей Сергеевич бьет татарку, Анна принимает клиентов, Анна рождает ребенка. Насилие, секс и роды таким образом встают в фильме в один ряд.

«Безличность» героя подкрепляется в киноязыке сценария скупостью описаний актерской задачи: глаголы речевого действия практически лишены эмоциональной окраски, внутренний мир героя проявляется исключительно через содержание реплик. Несколько повторяющихся фраз, которые герой произносит на протяжении сценария, обретают в его лексиконе свое собственное значение. «Хотите потрогать мое темя» – проявление доверия, от которого, впрочем, ОН быстро отказывается. Единственным реципиентом этого предложения становится Слепой: «Если бы ты мог видеть, я показал бы тебе темя»<sup>396</sup>; на это интимное знакомство претендует Анна, но доверия у героя она не вызывает с самой первой встречи. «Уйду я от тебя» – реплика, также обращенная к Слепому, единственная угроза, последствия которой известны ЕМУ еще с первых сцен. «Скоро конец» – реплика, появляющаяся в различных вариациях («Супа больше нет»<sup>397</sup>; «Пряников больше нет»<sup>398</sup>; «Ослика больше нет»<sup>399</sup>; «Ежика больше нет»<sup>400</sup>; «Детства больше нет»<sup>401</sup>), ее говорят и другие герои («...солнца больше нет»<sup>402</sup> – Слепой; «Молока

<sup>395</sup> Балабанов А. Счастливые дни // Груз 200: киносценарии. С. 23.

<sup>396</sup> Там же. С. 37.

<sup>397</sup> Там же. С. 33.

<sup>398</sup> Там же. С. 35.

<sup>399</sup> Там же. С. 37.

<sup>400</sup> Там же. С. 42.

<sup>401</sup> Там же. С. 33.

<sup>402</sup> Там же. С. 34.

больше нет»<sup>403</sup> – Анна). При этом отсутствующий объект упоминается в предыдущих этой репликах – Слепой спрашивает о супе, пряниках, ослике, Анна спрашивает о ежике, отец Слепого рассказывает ЕМУ про детство.

Определенный детерминизм судьбы героя, его «приговоренность» к смерти проявляется и через другие ЕГО реплики на тему грядущего конца: «Я не был до конца несчастен [...] Я не до конца несчастен»<sup>404</sup>; «Звонит будильник. Я ушел. Будильник не звонит. Я умер»<sup>405</sup>; «Это было, когда тебя еще на свете не было... / – Славное было времечко»<sup>406</sup>. В остальном личность героя в тексте сценария практически не проявляется. Его характеристики исчерпываются описанием мимики («ОН довольно улыбнулся гнилыми зубами»<sup>407</sup>; улыбнулся закрытым ртом»<sup>408</sup>; «отрешенно улыбнулся»<sup>409</sup>; «невпопад улыбнулся гнилыми зубами»<sup>410</sup>); или ремарками, описывающими способ произнесения реплики («возмутился»<sup>411</sup>; «сказал ОН как можно более галантно»<sup>412</sup>; «сказал ОН робко»<sup>413</sup>; «как можно солиднее произнес»<sup>414</sup>; «skonфузился»<sup>415</sup>; «пробурчал»<sup>416</sup>; «сказал он с пафосом»<sup>417</sup>; «с видом знатока сказал он»<sup>418</sup>). При этом большая часть ремарок, касающихся характера реплик, описывает попытки героя подстроить интонацию под общий тон разговора. Самая яркая эмоция героя – раздражение. Трижды за сценарий<sup>419</sup> он «раздраженно» разговаривает с Анной, единственным персонажем сценария, который вызывает в нем какие-либо чувства. С Анной же связан и

---

<sup>403</sup> Балабанов А. Счастливые дни // Груз 200: киносценарии. С. 43.

<sup>404</sup> Там же. С. 33.

<sup>405</sup> Там же. С. 35.

<sup>406</sup> Там же. С. 37.

<sup>407</sup> Там же. С. 27.

<sup>408</sup> Там же. С. 28.

<sup>409</sup> Там же. С. 29.

<sup>410</sup> Там же. С. 29.

<sup>411</sup> Там же. С. 27.

<sup>412</sup> Там же. С. 28.

<sup>413</sup> Там же. С. 30.

<sup>414</sup> Там же.

<sup>415</sup> Там же. С. 31.

<sup>416</sup> Там же. С. 34.

<sup>417</sup> Там же. С. 36.

<sup>418</sup> Там же. С. 41.

<sup>419</sup> См.: Там же. С. 38, 39, 42.

единственный эпизод, в котором ОН смеется: это происходит после их интимной связи. «Гы-гы, гы-гы, – смеялся ОН»<sup>420</sup>: реплика передает специфический характер этого смеха, как бы усиливая эмоциональное наполнение этой сцены.

ЕГО попытки обозначить свое присутствие в пространстве выходят за пределы диегезиса: начальный и финальный монологи в фильме превращаются в детские рисунки, на которых герой обозначен нарисованным человеком с подписью «это я», лодкой, плывущей по затопленной улице, с подписью «это был я». В пространстве фильма герой как будто отсутствует, на общем плане он исчезает в масштабе заснеженной площади, кладбища, пустого города, полуразрушенного здания, в котором живет Анна, и в покойничьей одежде на несколько размеров больше. О пространстве в текстах Беккета Токарев пишет: «Неприятнь к открытым сплошным пространствам [...] напрямую связана с «боязнью безындивидуальности»: человека пугают однообразные водные или снежные пустыни, большие оголенные горы, степи без цветов, синее или белое небо, слишком насыщенный солнцем пейзаж»<sup>421</sup>.

В сценарии описание всего внешнего плана героя – пространство и его материально-вещественный мир, – несут на себе признаки обветшалости, потрепанности временем, обозначенные через повторяющиеся лексические характеристики: «ОН вошел в дверь старого, облупившегося дома [...] остановился перед дверью возле непрозрачного от пыли окна»<sup>422</sup>; «ОН сидел на лужайке перед некогда роскошным дворцом»<sup>423</sup>; «мятое пальто в пятнах, сырая шляпа с обвислыми полями»<sup>424</sup>; «...в верхней части никогда не мытого окошка»<sup>425</sup>; «утреннее солнце с трудом пробивалось сквозь вековую пыль»<sup>426</sup>; «...спинку старой кровати с начинающими ржаветь набалдашниками»<sup>427</sup>; «ОН брел по

<sup>420</sup> Балабанов А. Счастливые дни // Груз 200: киносценарии. С. 40.

<sup>421</sup> Токарев Д. Курс на худшее. С. 263.

<sup>422</sup> Балабанов А. Счастливые дни // Груз 200: киносценарии. С. 28.

<sup>423</sup> Там же. С. 29.

<sup>424</sup> Там же.

<sup>425</sup> Там же.

<sup>426</sup> Там же.

<sup>427</sup> Там же.

старому перенаселенному кладбищу, пробираясь между запущенными могилами»<sup>428</sup>; «Ослик вел их мимо некогда прекрасных, а теперь полуразвалившихся домов»<sup>429</sup>; «Они вошли во двор ветхого дома [...] и спустились по узкой прогнившей лестнице в подвал»<sup>430</sup>; «Комната была сырая, уже без штукатурки»<sup>431</sup>; «худой старик в рванье»<sup>432</sup>; «...протянул старику каменный пряник, который не мог съесть сам»<sup>433</sup>; «...ее дорогую, но облезлую шубу и старомодную объединенную молью шляпку»<sup>434</sup>; «смешную, когда-то модную муфту»<sup>435</sup>; «ехал [...] по безлюдной набережной мимо красивых домов с черными пустыми окнами»<sup>436</sup>; «мебель была старинная, изысканная, но сильно потрепанная»<sup>437</sup>; «потрогал давно не смоленные, но крепкие борта»<sup>438</sup>. Застигнутое неким глобальным кризисом, пространство как бы остановилось в развитии, потеряло свой былой лоск. В нем Анна, живущая в роскошных комнатах с хрустальными люстрами, золочеными стульчаками, супницами и каминами, одетая по моде давно ушедших лет, продающая себя мужчинам, чьих лиц ОН даже не видит, как будто являет собой персонификацию этого гордого и заброшенного города, все еще пытающегося держать какое-то смешное достоинство. Стульчак и супницу Анна зовет «фамильным», вновь делая акцент на том, что когда-то все здесь принадлежало некому великому роду. В фильме комнаты Анны обладают еще большим количеством атрибутов роскоши – портреты, обрамленные багетами, резные шкафы и стулья, витрины с фарфором, канделябры, камины, лепнина. Однако света у Анны нет; огонек свечи выхватывает из темноты заколоченные двери, развешенные по углам тряпки, обшарпанные стены. Фамильная супница теперь предназначена для того, чтобы справлять в нее нужду. Это пространство, при всей его обезличенности, удивительно синонимично

---

<sup>428</sup> Балабанов А. Счастливые дни // Груз 200: киносценарии. С. 31.

<sup>429</sup> Там же. С. 32.

<sup>430</sup> Там же. С. 33.

<sup>431</sup> Там же.

<sup>432</sup> Там же.

<sup>433</sup> Там же. С. 34.

<sup>434</sup> Там же. С. 36.

<sup>435</sup> Там же.

<sup>436</sup> Там же. С. 38.

<sup>437</sup> Там же. С. 39.

<sup>438</sup> Там же. С. 43.

тому, каким в «Брате» предстает перед зрителями Санкт-Петербург 1990-х – только что переживший очередную смену власти, декоративный и заброшенный.

Важное место в жизни героя играет еще одно замкнутое пространство – шкатулка, которую ему выдают вместе с деньгами перед тем, как выписать из больницы. Этот предмет, доставшийся ЕМУ в наследство от беккетовского Винни, становится еще одной частью образной системы, выстроенный Балабановым в киноязыке сценария и фильма: закрытые помещения, палата, комнаты с низкими (квартира татарки) и, наоборот, неправдоподобно высокими (квартира Анны) потолками, подвал, в котором живут Слепой и отец, склепы на кладбище, где ОН проводит время, сидя на лавке, бочки, нагроможденные в подворотнях, трамваи, проходящие по улицам и, в конце всего, лодка, куда ОН ложится, как в гроб, и накрывает себя сверху куском толя – предвестником конца. В фильме, открыв шкатулку, ОН видит в ней танцующую под мелодию механизма балерину – единственный осколок красоты в разрушенном безлюдном городе, полном больничных пациентов с отсутствующими лицами, бедных на паперти, калек, проституток. В сценарии же этот образ чуть более синонимичен тому, с чем связан ЕГО конец: «ОН осторожно погладил ее и открыл крышку. Брызнула мелодия. ОН поднес шкатулку к уху и отрешенно улыбнулся. Внутри стоял медленный фарфоровый слоник»<sup>439</sup>. Чуть больше похожий на детскую игрушку, чем эстетская фарфоровая балерина, слоник резонирует с тремя монологами-воспоминаниями из детства (в фильме на вопрос доктора «У вас есть родственники?» ОН отвечает коротким «Да» и возвращается к репликам, которые были в сценарии).

Уходящее время подчеркнуто в кадре и через самый буквальный образ – часы. В тексте сценария они появляются в диалоге между главным героем и Слепым – его звон призван помочь отличить сон от смерти (о которой мечтает и сам Слепой: «Уснуть бы [...] я бы занимался любовью... Бежал бы... За мной бы гнались... не догнали бы»<sup>440</sup>). В фильме – в обстановке дома татарки (Сергея Сергеевича), в слабом тиканье в комнатах Анны.

---

<sup>439</sup> Балабанов А. Счастливые дни // Груз 200: киносценарии. С. 29.

<sup>440</sup> Там же. С. 37.



Метафора, выраженная вербально в тексте Беккета – оборотом в потоке сознания героя, – становится визуальной метафорой у Балабанова и доминирует в кадре (например, образ трамвая, едущего по затопленной улице, который появляется в начале и конце фильма, заимствован, вероятно, из одной фразы в рассказе «Успокоительное»: «Трамваи катили по рельсам [...] все ехали на малых оборотах, пустые, бесшумные, словно под водой» (“The trams were running [...] slow, empty, noiseless, as if under water”). «Кино не знает метафор в литературном смысле этого слова»<sup>441</sup>, пишет Ж. Митри, подчеркивая органическую разницу между литературой и кинематографом: литературная метафора предполагает подстановку образа, которая происходит в сознании читателя. Кинометафора синтагматична – связь, подразумевающая сравнение двух образов, рождается в сочетании кадров. Для воспроизведения на экране литературной метафоры требуется интерпретация, позволяющая подобрать синтагматичную аналогию парадигматичному механизму. Однако в данном случае эта задача решается иначе: буквальное воплощение литературной метафоры (вспышка света, трамвай под водой) повышает меру условности. Частью поэтики фильма становятся также и другие не органичные кинематографу формальные признаки литературного первоисточника – неопределенное и пустое пространство, находящееся за пределами внимания лирических героев Беккета, на экране становится неестественно безлюдным городом. «Пропуски, сдвиги в литературном произведении – это прием не технический, а художественный, и писатель описывает не все, потому что ему не нужно все описывать», пишет Шкловский в четвертой главе книги «Их настоящее»<sup>442</sup>. Пустота на месте пространства у Беккета становится буквальной пустотой в тексте и кадре Балабанова: там, где в жизни или кино с меньшей степенью условности должны быть люди, их нет.

Еще одним важным уровнем повествования, органически свойственным кинематографу Балабанова, но при этом редко отраженным в его сценарных текстах, в «Счастливых днях» становится музыка. В сцене разговора с главврачом

<sup>441</sup> Митри Ж. Визуальные структуры и семиология фильма // Строение фильма. С. 261.

<sup>442</sup> Шкловский В. Их настоящее // За 60 лет: работы о кино. М.: Искусство. С. 346.

главный герой получает вместо документов нотный лист; в кадре практически всегда звучит музыка – чаще всего это ария Голландца из оперы Р. Вагнера «Летучий голландец». Образ Голландца, человека, потерявшего смысл жизни и стремящегося к концу, очевидно, резонирует с образом главного героя фильма. В одном из эпизодов ОН бежит на звук сквозь темные дворы-колодцы, чтобы оказаться свидетелем того, как главврач в пустой стерильной квартире репетирует перед граммофоном партию режиссера. Из немногих предметных атрибутов в обстановке этого помещения бросается в глаза фарфоровая балерина, похожая на ту, которая скрывается в музыкальной шкатулке главного героя. Шкатулка же вторит только что оборвавшемуся Вагнеру в следующем кадре в подвале. Еще одна музыкальная композиция, звучащая в кадре – «Слишком много слез» (Too Many Tears) Гарри Уоррена, печальный текст которой, несмотря на мажорный мотив, вновь рассказывает историю о человеке, который лишился чего-то важного в прошлом и теперь ничего не ждет от будущего. Вагнер звучит вновь в еще одной сцене, где главный герой подглядывает в окна: в этот раз он смотрит на Сергея Сергеевича, в таких же, как у врача, стерильных стенах ужинающего с семьей. Увидев ЕГО, ребенок Сергея Сергеевича подходит к стеклу и плюет ЕМУ в лицо, изгоняя его из пятна света этой семейной пасторали.

Звучащая фоном, музыка в «Счастливых днях» тревожна, однако когда она начинает звучать в кадре, характер изображаемого резко меняется. Это недостижимый для НЕГО комфорт некоего чувства – любви к искусству (главврач), семейного покоя (Сергей Сергеевич). С тем же он ставит музыку на граммофоне в комнатах Анны – звучит легкомысленный фокстрот. В этом модель его поведения повторяет прописанную в сценарии актерскую партитуру – не имея возможности органично встроиться в окружающий мир, он повторяет уже увиденное в надежде на то, что это позволит ему оказаться в безопасности. Однако чувство не приходит, и никакой безопасности нет.

Человек, лишенный личности, в пространстве, очищенном от отличительных признаков – схема, близкая Балабанову, она возникает в следующих его картинах (особенно ярко в изобразительном решении – в фильмах «Замок», «Про уродов и

людей»), и литературе абсурда. Перевод словесной метафоры на язык кинематографа помогает перенести на экран и проблематику, свойственную литературе, мотивами которой пользуется режиссер: благодаря тому, что его материалом является не текст в его цельности, а отдельные фрагменты из разных произведений, собирательный, абстрактный образ «беккетовского персонажа» в полной мере обнажает безличность этого типа героя и пространства, в которое он помещен. Адаптация литературного текста, написанного от первого лица, в киноформе влечет за собой усечение характеров героев. Однако упрощенная конструкция персонажа наследует традиции абсурдистского текста; характер формируется в двигательной партитуре, особенностях внешнего вида героя. Реплики в большей степени обнажают невозможность коммуникации, нежели чем проявляют личные качества персонажа – поскольку ими он не обладает и не стремится к этому обладанию, не пытается примерить на себя чужую роль, не совершает активных действий, соответственно, не обладает ярко выраженной внешней мотивацией. Его безволие – следствие отсутствия внутреннего противоречия. Именно благодаря этому особому устройству главного и второстепенных героев сценарий обретает дедраматизированную форму. С поворотных точек и конфликта снимается острота, поскольку в мире «Счастливых дней» нет ценностей.

С другой стороны, важно отметить некоторую комичность образа главного героя: его неспособность встроиться в реальность, несоответствие поведения и реплик ситуации вкупе с инфантильностью телесного поведения вызывают у зрителя смех несмотря на довольно мрачную интонацию повествования. Однако, и эта жанровая неоднозначность связана с абсурдистской традицией: «Необъяснимость мотивов поступков и зачастую непостижимая природа действий персонажей театра абсурда мешает идентификации, и вопреки мрачному, жестокому и горькому содержанию театр абсурда – театр комический. Он выходит за пределы жанров – и комедии, и трагедии, соединяя смех с ужасом»<sup>443</sup>. На экране

---

<sup>443</sup> Эсслин М. Театр абсурда. С. 422.

комичность главного героя усиливается его своеобразным костюмом и способом существования актера в кадре, которые в контексте истории бродяги, в неприветливом городе сталкивающегося с ведущими себя безумно персонажами второго плана, напоминает персонажей американского слэпстика начала века.

Проблема потери идентичности, характерная для абсурдистской литературы, актуализируется в новом времени. Несмотря на то, что хронотоп в сценарии намеренно унифицирован, его отдельные свойства – в частности, многократно упомянутая в ремарках «обветшалость» – будто предвосхищая обстоятельства, которые оформят политический и культурный контекст 1990-х годов, создают метафору пространства, пережившего серьезное социальное потрясение. Предчувствие конца, мучающее всех героев на протяжении сценария, артикулируется повторами реплик и резонирует в закадровых монологах, которые режиссер воспроизводит на экране с помощью синонимичных им образов.

«Черно-белая картина, удачно выделившая неэкспрессионистскую тональность в патентованной ленинградской киночернухе»<sup>444</sup> оказывается для Балабанова первым опытом перевода литературной метафоры абсурдистского текста на язык кино, а мотив человека, вытесненного за пределы морально-нравственных координат, становится одним из основных для кинематографии Балабанова.

#### 4.2. Деконструкция жанровых конвенций в литературном сценарии («Брат», 1997)<sup>445</sup>

В 1997 году на экраны выходит фильм «Брат» – пример малобюджетного авторского кино, парадоксальным образом впоследствии ставшего одной из самых кассовых картин 1990-х годов. «Успех «Брата» был тотальным»<sup>446</sup>, пишет Кувшинова, отмечая, что первые, «эстетские» картины Балабанова, работающие с героем и пространством абсурда, этого успеха не снискали. «Балабанов, бывший

---

<sup>444</sup> Добротворский С. Узник замка К. // Кино на ощупь. С. 152.

<sup>445</sup> Материал раздела послужил основой для публикации: Прохорова Е. Основные выразительные средства литературного сценария в российском кинематографе 1990-х годов / Е.В. Прохорова // Человек и культура. 2023. № 5. С. 29–38.

<sup>446</sup> Кувшинова М. Балабанов появляется: «Брат» // Балабанов. С. 8.

сто процентно авторским режиссером, тем не менее наиболее последовательно в России исследовал категорию жанра»<sup>447</sup>, и впервые эта категория обозначила себя именно в «Брате», криминальной драме с элементами боевика.

С. Фрейлих называет жанром «эстетическую и социальную трактовку темы»<sup>448</sup> и напрямую связывает его со типом условности повествования, степенью заострения<sup>449</sup> материала<sup>450</sup>. В российском киноведении понятие жанра во многом смежно с концепцией «мейнстримного» или продюсерского кино<sup>451</sup> – популярного и зрелищного кинематографа, являющегося частью массовой культуры и потому открытого к контакту со зрителем<sup>452</sup>. Именно с этим связаны формальные особенности, позволяющие говорить о принадлежности фильма к тому или иному жанру: в частности, Р. Альман пишет о кумулятивной натуре жанрового кинематографа, которая делает его предсказуемым<sup>453</sup> и, соответственно, более простым для восприятия. Для боевика этими формальными особенностями являются такие конвенции жанра, как активное фабульное действие, присутствие сцен насилия, ярко выраженный конфликт двух противоборствующих сторон (система «протагонист – антагонист»), упрощенность характеров, а также визуальная зрелищность<sup>454</sup>.

К моменту дебюта Балабанова книга Червинского «Как хорошо продать хороший сценарий», в которой описываются правила написания сценария в американском формате, уже опубликована и известна в кинематографических кругах: именно в этом формате пишутся сценарии к большинству фильмов, создаваемых в условиях продюсерской модели кино. Благодаря сухости и

<sup>447</sup> Медведев А. Ничего не изменилось // Балабанов. С. 214.

<sup>448</sup> Фрейлих С. Проблема жанров в советском киноискусстве. М.: Знание, 1974. С. 5.

<sup>449</sup> Там же. С. 6.

<sup>450</sup> Эта трактовка термина не расходится с тем, как жанр понимают в западном киноведении: См.: Metz С. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1974. Pp. 129–150 ; Cavell S. *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge: Harvard University Press, 1981. 23-47 pp.; Altman R. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999. Pp. 14–38.

<sup>451</sup> Андреев А. *Auteurism, Art House и Art-Cinema. Истоки понятия «авторское кино» в зарубежной киноведческой традиции* // Киноведческие записки. 2013. No 102-103. С. 168–194.

<sup>452</sup> Разлогов К. *Планета кино*. М.: Эксмо, 2015. С. 62.

<sup>453</sup> Altman R. *Film/Genre*. P. 25.

<sup>454</sup> Bothmann N. *Action, Detection and Shane Black*. New York: Springer, 2018. Pp. 107–121.

техничности формы, в сценариях, написанных в американской записи, на первый план выходит фабула – сочетание событий, за которым и идет в кино зритель кино с ярко выраженными жанровыми конвенциями. Балабанов, следуя традиции советской киношколы, пишет все сценарии, в том числе и к фильму «Брат», в литературной форме. Однако, эта форма далека от высоких стандартов кинопрозы 1960-х годов – автор возвращается к ранним традициям литературного сценария, закладывая потенциал для экранной поэтики в краткие и исчерпывающие формулировки лаконичного сценарного текста. «Он-то чувствует, что за отдельными строчками стоит. Зачем описывать, как Данила идет по Петербургу, когда можно просто написать «Данила шел по улице»? Он это видит, ему понятно, он потом объяснит это группе»<sup>455</sup>, рассказывает постоянный соавтор Балабанова, продюсер Сергей Сельянов. Сценарий для Балабанова не предполагал завершенности и детальной точности, не являлся своего рода конспектом будущего фильма, а формировал структуру, в согласии с которой снималась картина. В этом отношении язык «Брата» близок языку сценария, написанного в американском формате: сочетание событий выходит на первый план. Однако, конструктивные особенности сценария и некоторые элементы его записи позволяют говорить о заложенной в саму структуру текста деконструкции жанровых формул.

«В драматургии сосуществуют и «объективное» повествование, когда автор «отсутствует», и «субъективное», когда автор прямо вторгается в повествование, оценивает то или иное действие героя, дает характеристику обстановки при помощи дикторского текста, надписи и т.д.»<sup>456</sup>, пишет Вайсфельд. Вторжение Балабанова в собственный сценарий – это вторжение наблюдателя не как субъекта описываемой автором жизни (он был там и видел это, а теперь припоминает увиденное), но как создателя будущей картины, первоисточника, записывающего придуманное. Этот черновик фильма – этап развития замысла, который достраивается на площадке средствами кинематографа. «Из-за спины съемочной группы появляется Данила. Видно, он знал какой-то другой вход в крепость,

---

<sup>455</sup> Кувшинова М. Балабанов появляется: «Брат» // Балабанов. С. 18.

<sup>456</sup> Вайсфельд В. Мастерство кинодраматурга. С. 170–171.

потому что чужих больше нет»<sup>457</sup>. Элемент субъективного повествования – «видно, он знал какой-то другой вход в крепость», – подчеркивается вводным словом «видно», маркирующим характер этого определения как предположения: автор сам не до конца уверен в том, как Даниле удалось оказаться на площадке. После кадра, в котором зритель на общем плане видит всю съемочную группу целиком, находящуюся на своем месте во всей своей общности – каждый занят своим делом и органично вписан в парковую мизансцену, – следует кадр, в котором неожиданно, как бы «из ниоткуда» появляется Данила (Сергей Бодров). За его спиной – другой участок парка, пустой в противовес перегруженному людьми, автомобилями и техникой пространству съемочной площадки, тот самый «другой вход в крепость». Субъективный взгляд описывает мизансцену и становится в тексте Балабанова сугубо режиссерским средством, обозначающим характер появления героя в кадре, а не сценарным средством, сообщающим читателю ощущение от этого кадра.

Неопределенные характеристики, касающиеся обстоятельств и деталей сцены, работают таким образом во всем сценарии: «Данила зашел в парикмахерскую и чем-то развеселил мастера»<sup>458</sup> (в фильме эта сцена, элемент быстрой монтажной нарезки, решена без внутрикадрового звука под закадровую музыку, зритель, как и указано в сценарии, видит, что Данила «чем-то» развеселил мастера, но не слышит, чем); «У выхода его сразу же остановили милиционеры. Рассмотрели паспорт, билет и отпустили с каким-то напутствием»<sup>459</sup> (сцена решена так же, как и сцена в парикмахерской – в момент, когда Данилу останавливают, в кадре звучит музыка, разговоров не слышно); «Остальные что-то говорили, но он не слышал. Многих он узнал по фотографиям, многих не узнал»<sup>460</sup> (важные для сюжета герои этой сцены – Вячеслав Бутусов, Настя Полева, – названы по именам, и это те музыканты, чья музыка звучит в фильме в наушниках Данилы, персонажи, на которых фокусируется внимание героя, остальные не имеют значения для

---

<sup>457</sup> Балабанов А. Брат // Груз 200: киносценарии. С. 153.

<sup>458</sup> Там же. С. 166.

<sup>459</sup> Там же. С. 157.

<sup>460</sup> Там же. С. 173.

героя); «На экране пошел клип то ли Сташевского, то ли Осина»<sup>461</sup> (здесь для Балабанова важна не конкретная фигура, а смысловая нагрузка детали – клип популярного исполнителя, культурно оппозиционного рок-музыке, которую слушает Данила); «Данила сидел на полу, окруженный альбомами и всевозможными странными предметами туалета из черной кожи»<sup>462</sup> (после, в сцене сценария, где Круглый и его бандиты приходят домой к Свете, Круглый поднимает с пола «многохвостную плетку» – несмотря на то, что при первом появлении реквизита в сценарии подробного его описания нет, дальнейшее погружение в сюжет выхватывает отдельные его предметы из общей характеристики сцены, делает на них акцент). О частном случае подобного характера повествования и пишет Пазолини, описывая возможность несобственно прямой речи и несобственно прямую субъективность<sup>463</sup> в кино. Он отмечает, что несобственно прямая речь своим лексиконом и конструкцией отличается от языка писателя – она отражает иной способ мыслить, свойственный описываемому персонажу. Язык некоторых из указанных выше сообразен лексикону Данилы и его отношению к происходящему: для него, любителя русского рока, нет различия между Сташевским и Осиним, а предметы неизвестного предназначения, найденные у Светы, кажутся ему странными, поскольку от тайного мира Светы он бесконечно далек.

Мотив насилия над женщиной появляется в фильмографии Балабанова неоднократно – в «Счастливых днях» татарку избивает Сергей Сергеевич, после в сценарии некий насильственный акт происходит над Анной во время ее встречи с клиентом. Мазохистские практики, оставшиеся в одной из версий сценария к фильму «Брат», позже становятся одной из основных тем фильма «Про уродов и людей». В «Грузе 200» сексуальное насилие над героиней становится поворотной точкой, причем характер съемки этой сцены предельно графичен. Опыт насилия есть у проститутки Даши из «Брата 2», от подобного же опыта бежит Люба в «Я

---

<sup>461</sup> Балабанов А. Брат // Груз 200: киносценарии. С. 169

<sup>462</sup> Там же. С. 170

<sup>463</sup> Пазолини П.П. Поэтическое кино // Структура фильма. С. 272–273.



тоже хочу» (2012). Каждый раз это насилие немотивировано, или мотив его извращен – буквально абсурден, находится за пределами понимания, как в «Грузе 200», парадоксален, как в «Про уродов и людей», где сцена порки героини заканчивается титром «Так Екатерина Кирилловна впервые полюбила». В фильме Света неоднократно страдает от мужского насилия – ее бьет муж, избивают и надругаются люди Круглого. Однако характер этого насилия в сценарии, с учетом купированных сцен, значительно меняется: оно становится очередной игрой во власть, микрокосмом того, что происходит в городе и стране.

В этом отношении важна реакция Данилы на увиденное: в фильме Света, жертва домашнего насилия, вопреки логике героя выгоняет его, когда тот, пытаясь ее защитить, стреляет в ее мужа. В сценарии он, застрелив мужа, уходит от нее сам, оставив ее висеть в бондаже под потолком – ее образ монтируется в этой сцене с песней «Крылья», которую Данила вновь включает в плеере. Внутренние мотивы героини оказываются для Данилы совершенно непонятными, однако «игра в насилие», очевидно, вступает в контрапункт с его моралью, сформировавшейся за время жизни в большом городе. Он транслирует традиционную идеологию, которую неоднократно артикулировал в диалогах, и «игра» очевидно становится для него страшным предательством. Однако, не последнюю роль в этом играет сама непостижимость, необъяснимость природы сексуального мазохизма Светы – насилие, автором которого становится Данила, всегда мотивировано, хоть и абсурдно, его позицией, его взглядами, его опытом.

«Литературная сторона сценария», пишет Тарковский в «Запечатленном времени», «в лучшем случае может быть полезна режиссеру для того, чтобы намекнуть на внутреннее эмоциональное содержание эпизода, сцены, даже фильма в целом [...] все же, на таких ремарках невозможно основывать узловую образность фильма: они, как правило, помогают только находить атмосферу»<sup>464</sup>. Конкретика и описательное разнообразие в отношении деталей, персонажей второго плана и локаций почти всегда появляются в сценарии Балабанова лишь тогда, когда эти

---

<sup>464</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Искусство кино. №4. 1967. С. 76.

детали, персонажи и локации важны для сюжета – функцию создания атмосферы они не выполняют, поскольку тональность и изобразительное решение фильма режиссеру как автору сообщать самому себе в тексте не нужно.

Именно поэтому важнейшая часть фильма – его музыкальное оформление, значение которого для зрителя подчеркивала Кувшинова в главе, посвященной «Брату», – в сценарии существует лишь в связке с действиями героя и обстоятельствами сцены: в сцене съемок фильма, где музыка присутствует диегетически, и далее во взаимодействиях героев с плеером и проигрывателями («Диск лег в углубление и плавно вошел в плеер»<sup>465</sup>, «Данила [...] включил музыку и приступил к подготовке»<sup>466</sup>, «Данила достал из сумки диск, вложил его в плеер, нажал кнопку и шагнул под дождь»<sup>467</sup>, «Данила [...] одной рукой захватывал макароны, а другой переключал песни на плеере»<sup>468</sup>, «Бутусов по-хозяйски присел к музыкальному центру, выбрал CD и поставил», «грохнула музыка»<sup>469</sup>, «первым делом поставил пластинку на старую “Ригонду”»<sup>470</sup>). Звук, существующий для создания атмосферы и сообщения зрителю внутреннего состояния героя, обретает конкретную музыкальную форму на более поздних этапах разработки замысла.

Лирические элементы все же присутствуют в некоторых сценах сценария: например, в сцене с Данилой и Светой (Светлана Письмиченко) после прихода из депо: «Они ели макароны, лежа в постели. На ней были надеты его наушники. Данила одной рукой захватывал макароны, а другой переключал песни на плеере, кратко комментируя. Ему было приятно, что ей они тоже нравятся, и вкусно есть макароны вот так, лежа в постели с улыбающейся девушкой»<sup>471</sup>. Это – пример несобственно прямой речи, укладывающийся в ряд ремарок, которые сообщают читателю не только отношение автора к персонажу, но и отношение персонажа к миру. Простое, человеческое описание атмосферы этой сцены подкрепляет

---

<sup>465</sup> Балабанов А. Брат // Груз 200: киносценарии. С. 160.

<sup>466</sup> Там же. С. 162.

<sup>467</sup> Там же. С. 166.

<sup>468</sup> Там же. С. 167.

<sup>469</sup> Там же. С. 173.

<sup>470</sup> Там же. С. 178.

<sup>471</sup> Там же. С. 167.

противоречивый образ Данилы. «После выхода фильма критик Алена Солнцева подслушала на улице разговор: “А парня зовут Данила, и он такой... нежный, добрый и всех убивает”»<sup>472</sup>. «Какой приятный парень – герой», пишет о Даниле Даниил Дондурей. Для мальчика, вернувшегося с войны, убийство врага – такая же часть жизни, как музыка или любовь к девушке, оно органично встраивается в его быт. Однако кинотекст Балабанова не выносит оценок, и в этом ему также родственна традиция абсурда: «Театр абсурда не дает информации, не ставит проблем, не занимается судьбами персонажей, не комментирует тезисы или спорные идеологические положения [...] не стремясь передать ощущение бытия, он не исследует и не разрешает проблемы нормы или морали»<sup>473</sup>, пишет Эсслин. Автор констатирует ситуацию личности, зафиксированную в условной реальности сценария.

«Новый героизм», о котором пишет Добротворский в связи с неоднозначным моральным статусом Данилы, находит свое отражение в сценарии и в тех средствах, которыми Балабанов описывает своего будущего героя, обозначает эту дихотомию жестокости и инфантильности, которая сделает его доступным, понятным, а, позже, и культовым для зрителя. Провинциальные (точно так же разговаривает и мать Данилы) особенности речи Данилы передаются в репликах с помощью просторечий («Это че за песня?», «Тебя как звать-то?», «Слушай, ты че пристал?», «Чтоб не забалдеть»<sup>474</sup>) и синтаксически незавершенных высказываний – в диалоге Данила часто не доводит мысль до конца («А этот, что орал, кто там у вас?», «Я евреев как-то не очень»), инфантилизм героя – через наречия, которыми характеризуется его речь и реакции («Ему понравился непривычный для него ответ»<sup>475</sup>, «он расстроился»<sup>476</sup>, «Данила испугался, когда из видеомагнитофона вылез кассетный блок. “Электронику” он видел впервые и растерялся»<sup>477</sup>, «неловко

<sup>472</sup> Кувшинова М. Балабанов появляется: «Брат» // Балабанов: сборник. С. 16.

<sup>473</sup> Эсслин М. Театр абсурда. С. 413.

<sup>474</sup> Балабанов А. Брат // Груз 200: киносценарии. С. 186.

<sup>475</sup> Там же. С. 157.

<sup>476</sup> Там же. С. 167.

<sup>477</sup> Там же. С. 169.

поцеловал ее»<sup>478</sup>, «Он [...] тянул шею и чуть улыбался, не зная об этом. Ему очень нравилось и уходить не хотелось»<sup>479</sup>, «Он присел к столу и, глупо улыбаясь, смотрел»<sup>480</sup>). Непосредственная увлеченность Данилы музыкой, в которой он находит принадлежность «к своим», простота, с которой он взаимодействует с чуждым для него миром большого города смещает этого персонажа с однозначно отрицательного полюса.

В моральной неоднозначности Данилы, диссонансе между его действиями и характеристикой преломляется проблематика абсурдизма. Как остроумно замечает Токарев о персонажах Беккета, «в мире, где понятия нормы и антинормы потеряли всякий смысл, вполне естественно объясняться с другим, ударяя его по черепу»<sup>481</sup>. Предлагаемые обстоятельства персонажа, вписанные в исторический контекст, катастрофичны – пространство локального военного конфликта отчетливо влияет на его мировоззрение, в котором без диссонанса сочетаются несовместимые фрагменты знаний о мире, и способ мыслить, и способ говорить. «Театр абсурда выражает страх и отчаяние, возникающее из осознания, что человек окружен непроницаемой тьмой и никогда не сможет понять свою истинную природу и цели, и никто не предложит ему готовых рецептов»<sup>482</sup>. Парадоксально таким образом, возвращаясь к стилистике прошлого, Балабанов с помощью ее маркеров в киноязыке сценариев и фильмов формулирует сверхактуальную повестку. Исторический контекст, в котором оказался каждый из зрителей, находит своего героя, успешно адаптировавшегося в непростых условиях новой страны, новой идеологии, нового мира.

Один из основных для литературных сценариев Балабанова способов организации диалога, оставляющий пространство для актерской и режиссерской интерпретации – непрерывный сценообразующий диалог, содержащий малое количество ремарок или не содержащий их вовсе. Такова, например, сцена, в

---

<sup>478</sup> Балабанов А. Брат // Груз 200: киносценарии. С. 170.

<sup>479</sup> Там же. С. 171.

<sup>480</sup> Там же. С. 174.

<sup>481</sup> Токарев Д. Курс на худшее. С. 63.

<sup>482</sup> Эсслин М. Театр абсурда. С. 436.

которой Данила и Немец идут на кладбище: она начинается с двух реплик («– Город – это страшная сила, сынок. Он засасывает с головой. Только тот, кто сильнее, может выбраться. И то... / – Тебя как звать-то?»), которые перебиваются краткой характеристикой пространства и действия в кадре («Темнело, когда они подходили к кладбищу»), после чего диалог продолжается; выход из сцены знаменует начало новой сцены («У костра сидело несколько бомжей. Пили водку. Гофман и Данила молча сели»<sup>483</sup>). Диалог становится основным действием сцены, как в пьесе, однако реплики в нем существуют автономно друг от друга, как бы образуя две параллельные линии; реплика Данилы «Я евреев как-то не очень [...] немцев нормально» констатирует его позицию, но не дает диалогу развиваться («– А в чем разница? / – Слушай, ты чё пристал?»<sup>484</sup>).

Отсутствие глубокой разработки героев позволяет Балабанову создавать диалоги, в которых реплики становятся артикуляцией позиций героев, как бы компенсируя недостаточный психологизм. Нечто подобное пишет Эсслин о диалоге у Беккета: «Происходит не диалектическое изменение мысли, но потеря смысла отдельных слов или неспособность персонажа помнить только что сказанное [...] в мире, лишенном смысла и цели, диалог, как и любое действие, превращается в игру ради времяпрепровождения»<sup>485</sup>. Таким образом, кажущееся конвенционально «боевиковым» упрощение характеров на самом деле представляет собой конструкцию абсурдистского персонажа.

Более гротескный стилистический речевой контрапункт становится ключевым для образа Круглого (Сергей Мурзин) в фильме: в сценарии поговорки, которыми он разговаривает в каждой сцене, вызывая подобострастный смех у своих бандитов, отсутствуют. Сцена изнасилования Светы в сценарии завершается репликой Круглого, которой нет в фильме: «– Хайль Гитлер, – Круглый улыбнулся»<sup>486</sup>. «Народная мудрость», нечто исконно русское, что и создает ощущение пугающего противоречия в образе Круглого, в сценарии с помощью

<sup>483</sup> Эсслин М. Театр абсурда. С. 158–159.

<sup>484</sup> Балабанов А. Брат // Груз 200: киносценарии. С. 159.

<sup>485</sup> Эсслин М. Театр абсурда. С. 90.

<sup>486</sup> Балабанов А. Брат // Груз 200: киносценарии. С. 176.

этой реплики производит кардинально иной эффект, и в этом смысле рифмуется с образом Фашиста из второй части дилогии («Брат 2», 2000, реж. и авт. сцен. А. Балабанов), вновь жестко обозначая границы «своего» и «чужого» мира для Данилы, болезненно ищущего принадлежности и находящей ее лишь в кровном родстве. Слова, имеющие отношение к принадлежности, для Данилы имеют сакральный смысл – поэтому слово «брат», с которым просит его о пощаде муж Светы в сценарии, и умоляюще обращаются двое пассажиров трамвая, кавказцев, в фильме, провоцируют его на насилие (в «Брате-2» встреча с Фашистом также начинается с прощупывания границ «своего» и «чужого» мира:

« – Хайль Гитлер, – сказал он. [...] – А это кто? – спросил парень, кивая на Данилу.

– Свой, – просто сказал Илья.

– «Свой своему поневоле брат» – народная фашистская поговорка<sup>487</sup>).

Реплика становится лозунгом, а коммуникация с помощью лозунгов невозможна: реплика Круглого, невошедшая в фильм, в его экранном воплощении становится чередой пословиц и поговорок, которые работают на контрапункте с содержанием сцены; набор моралей Гофмана, которые он сообщает Даниле, неспособному понять подобную речь; речь самого Данилы, не понимающего лексикон Кэт, но уверенно ведущего диалог на русском с франкоговорящим гостем на вечеринке<sup>488</sup>.

Эсслин пишет о работе Н. Гесснера, посвященной моделям дезинтеграции языка у Беккета: «простое непонимание, двойной смысл монологов [...], клише, повторение синонимов, неспособность найти точные слова, «телеграфный стиль» [...] смесь хаотической бессмысленности без знаков препинания»<sup>489</sup>. Выразительность абсурдистской стилистики речи в сценарии ослабляется за счет конкретной привязки действия к современности, однако все упомянутые выше модели находят свое место в диалогах «Брата». Непонимание становится самым распространенным движком для осуществления диалогов, клише –

<sup>487</sup> Балабанов А. Брат // Груз 200: киносценарии. С. 203.

<sup>488</sup> Там же. С. 185.

<sup>489</sup> Эсслин М. Театр абсурда. С. 90.

гиперболизированной речевой характеристикой отдельных героев, например, Круглого. Неспособность к поиску точного слова отражается в обилии неопределенных местоимений и слов-паразитов в речи Данилы, но вместе с тем – и признаком времени, актуальной стилистикой современной ему русской речи. «Невозможность коммуникабельности»<sup>490</sup>, которую провоцирует двойной смысл диалога, проявляется в характере героя – он не способен прочесть в реплике намек или угрозу, не считывает эмоционального фона, который закладывает в речь контекст (так, например, он разговаривает с до смерти напуганным режиссером Степой, не понимает соперничества между Светой и Кэт, не считывает грядущего предательства за бесконечными увиливаниями брата).

Благодаря анализу диалоговой структуры обнажается еще одна важная черта сценария Балабанова, позволяющая говорить о деконструкции жанровой формулы: доминирование активного действия с высоким темпоритмом в боевике в «Брате» замещается доминированием речи, также характерным для абсурдистской драмы<sup>491</sup>, в то время как темпоритм действия ослаблен и повышается только в экшн-сценах. Ощущение фабульной насыщенности сценария возникает из-за того, что в его киноязык уже заложены монтажные приемы будущей картины. Динамика, которая появится в фильме, уже существует в сценарии – сцены, насыщенные действенным содержанием, а также монтажные переходы между ними конструируются с помощью предложений разной длины и синтаксического устройства. «Монтажное» письмо позволяет сообщить сценарию и жанр будущей картины – с помощью экшн-сцен и быстрой смены кадров.

Разбивка сцен на короткие эпизоды, перемежающихся ЗТМ, существует в самом сценарии и из него переходит в фильм. Экспозиционная часть фильма (съемки клипа, отделение милиции, «новомодный» магазин, сцена с матерью) разбивается на сцены с помощью ЗТМ и вступительных титров так же, как она разбивается на эпизоды в сценарии; дальнейшая разбивка строго следует разбивке в сценарии.

---

<sup>490</sup> Эсслин М. Театр абсурда. С. 90.

<sup>491</sup> Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCDesign, 2013. С. 86.

Средствами текста Балабанов также обозначает и монтажные переходы внутри сцен. «Краем глаза он заметил человека в плаще, неестественно быстро идущего прямо на него сбоку. Одновременно с тем, как человек поднял руку с пистолетом, Данила рванулся в сторону. Пуля ударила в плеер».<sup>492</sup> Первое предложение – первый кадр сцены фильма, в котором Данила сворачивает за угол дома и замечает человека в плаще (Алексей Полуян), второе – второй кадр, в котором Данила падает за столб, уклоняясь от пули, – сняты на общем плане. Третье предложение, деталь с пулей, ударившей в плеер, в фильме – кадр, снятый на крупном плане: руки Данилы снимают с пояса разбитый плеер. Таким же образом, через последовательное упоминание деталей, в сценарии решены два эпизода с подготовкой Данилы к «делу»: эпизод перед покушением на Чечена, в котором он собирает из подручных материалов петарды и глушитель для пистолета и предкульминационный эпизод с обрезкой ружья (оба в фильме представляют собой склейку из крупных планов рук Данилы и его лица). Обозначен в тексте и параллельный монтаж: «Запищал телефон. Виктор вопросительно и немного испуганно взглянул на Круглого. Тот напряженно кивнул.

– Да, – сказал Виктор. – Даня! Ты где? Случилось что?

– Случилось, брат. Ты один? – Данила звонил из автомата. [...] Он повесил трубку и пошел, напряженно поглядывая по сторонам. Виктор дал отбой и посмотрел на Круглого»<sup>493</sup>. В фильме сцена решена таким же образом – кадры, в которых Данила звонит Виктору из телефонного автомата, чередуются с кадрами, в которых Виктор в окружении бандитов разговаривает с Данилой по своему домашнему телефону, что позволяет создать саспенс: Данила еще не знает, что в доме брата его ждет засада.

Таким же образом организована композиция всех сценариев Балабанова: четкое деление на сцены, зачастую кончающиеся на реплике, обрывочные монтажные переходы – стыки между сценами, переходы с плана на план через синтаксис сценария. Большинство сцен начинаются с описания локации, в чем

<sup>492</sup>Балабанов А. Брат // Груз 200: киносценарии. С. 176.

<sup>493</sup> Там же. С. 178.



организация текста совпадает с тем, как функционально разделена на блоки американская форма. Это позволяет максимально подробно, но без лишней литературной выразительности, в которой в ситуации полного авторства нет необходимости, сообщить сценарию все постановочные требования к сцене. Несколько иной выразительностью обладает текст дебютного полнометражного сценария Балабанова – он отличается от последующих работ включенностью в текст монологов главного героя, которые отражены в тексте как Голос героя (вероятно, подразумевалось использование закадрового голоса). Интересно, что при сохранении практически всех описанных в сценарии эпизодов и сцен только эти монологи оказались исключены из финального текста фильма; на экране они отражены с помощью визуальных образов. Любые другие лирические средства, требующие глубокой режиссерской интерпретации, Балабановым в сценариях практически не используются.

Еще один пример того, какие изменения происходят с лирической ремаркой у Балабанова в процессе режиссерской работы – фильм «Про уродов и людей». Выбранная Балабановым эстетика дозвукового кино позволила визуализировать отдельные элементы текста, сопротивляющиеся прямой экранизации, с помощью органически присущего кинематографу способа дополнять информацию, дающуюся в кадре – интертитров. В сценарии их нет, однако в фильме их функция заключается, в том числе, и в отражении внутренней жизни героев, например, их скрытых мотивов или внутренних изменений, описание которых для текстов Балабанова нехарактерно: «Груня была сестрой Иогана, но скрывала это. Она знала, чем занимается ее брат» (интрига); «Екатерина Кирилловна не любила мужа. Лишь приемные дети вынуждали ее терпеть» (интрига); «Виктору Ивановичу не давали покоя близнецы» (интрига); «Так Екатерина Кирилловна впервые полюбила» (изменение персонажа); «Инженер хотел, чтобы Дуня заменила Лизе покойную мать» (интрига); «Так Лиза стала женщиной в первый раз» (изменение персонажа); «Виктор Иванович ненавидел и боялся Иогана» (мотивировка героя); «Так Лиза стала женщиной во второй раз» (изменение персонажа).

Использование средств литературной выразительности в сценарии фильма «Брат» и его специфическая литературная форма напрямую связаны с самой сущностью этого сценария для Балабанова как автора картины: в тексте находят отражение только те аспекты повествования, которые имеют непосредственное отношение к фабуле фильма и конструкции образов персонажей. «Атмосферный» аспект литературной формы отходит на второй план: режиссеру, начинающему разрабатывать свой замысел на этапе написания сценария, не нужно формировать у читателя эмоциональное впечатление от будущей картины, поскольку его сценарий не предполагает посредников при переносе на экран – интерпретацией занимается сам автор. Элементы жанра, в котором преобладает жесткая фабульная структура и делается акцент на действие – боевика, – на уровне сценария реализуются с помощью внутритекстового монтажа.

Киноязык сценариев Балабанова определяет монтажные и мизансценические решения будущей картины, организует пространство, в котором происходит действие фильма. Скупость языка литературного сценария, «унаследованная» у абсурдизма – малое использование экспрессивных средств, редкое употребление тропов, короткая или отсутствующая экспозиция сцены, – дает пространство для работы режиссера и актера. При этом случаи использования лирических средств экстраполируют на ремарку способ говорения персонажа, тем самым укореняя действенное наполнение кадра в проблематике, с которой связан главный герой.

Несмотря на ярко выраженную жанровую структуру, способ организации текста сценария остается прежним, таким же, как и в ранних работах Балабанова. Средства, которыми задана отрешенность героя в «Брате», идентичны средствам в «Счастливых днях». Герой стал вписанным в современный ему сеттинг, но остался тем же чужаком, попадающим во враждебный и угрожающий иной край<sup>494</sup>. Возникающие в тексте «Брата» маркеры времени позволяют Балабанову заземлить абсурдистский образ в современности, однако в сути своей он остается родственным тем персонажам, которые были вдохновлены драматургией и прозой

---

<sup>494</sup> Ковалов О. Казус Балабанова // Балабанов. С. 179.

Беккета в дебютном сценарии режиссера. Подобно театру абсурда, сценарии Балабанова теми же средствами отражают «не отчаяние или возврат к темным иррациональным силам, но стремление современного человека принять условия мира, в котором он живет»<sup>495</sup>, раскрывая проблематику новой эпохи.

Невозможность идентифицировать себя – лейтмотив многих сценариев периода 1990-х годов, в том числе, исследованных в предыдущих главах. Однако, преломленная сквозь оптику абсурдизма, эта проблематика в работах Балабанова раскрывается иначе. Его герой не ищет для себя места, но находит его; действительность наделяет его идентичностью как бы против его воли, однако герой слишком пассивен, чтобы сопротивляться.

Свойственная поэтике абсурдизма девальвация языка, выражающая невозможность коммуникации в новой исторической реальности, является одним из основных приемов в диалоговой конструкции сценариев Балабанова. В «Счастливых днях» она органична литературному первоисточнику – текстам Беккета, из которых практически без изменений переносится в сценарный текст. В «Брате» этот прием становится одним из структурообразующих для диалоговых сцен, в которых главный герой сталкивается с второстепенными персонажами. Сама реплика оказывается изолированной, не располагающей к дальнейшему речевому взаимодействию; все персонажи ведут раздробленный на фрагменты монолог, в котором для собеседника нет точек входа.

Также характерный для абсурдистской литературы персонаж, ищущий идентичность, который в «Счастливых днях» существует в месте без пространственно-временных координат, в «Брате» обретает актуальность за счет того, что исторический контекст его существования оказывается во многом синонимичен реальности абсурдизма. Это позволяет снять остроту абсурдистской выразительности в действии и диалогах – мотивы и логика поступков героя не до конца понятны зрителю или неадекватны тому, что их провоцирует, однако это примета времени, в котором происходит действие сценария и фильма.

---

<sup>495</sup> Эсслин М. Театр абсурда. С. 439.

Воссозданное литературными средствами абсурдистской пьесы унифицированное пространство Петербурга 1990-х годов, наводненное чуждыми ему героями, становится поэтическим образом, акцентирующим проблематику «распавшегося мира, утратившего объединяющую первооснову, смысл и цель, превратившегося в абсурдный универсум»<sup>496</sup>. Так же, как и в текстах абсурда, в текстах Балабанова проецируется «сугубо авторский мир»<sup>497</sup>, решенный методами авторского кинематографа.

---

<sup>496</sup> Эсслин М. Театр абсурда. С. 422.

<sup>497</sup> Там же. С. 413.

## Заключение

В 1991 году Александр Червинский в учебнике «Как хорошо продать хороший сценарий»<sup>498</sup> впервые публикует на русском языке правила оформления сценария в согласии с американским форматом – стандартной голливудской формой, для которой характерна лаконичность языка и скупость выразительных средств. Стилистическое своеобразие американского формата является прямой противоположностью поэтике литературного сценария, формы, которая с 1930-х годов становится производственным и педагогическим образцом для советской кинодраматургии. Учебные пособия ведущих преподавателей сценарного факультета ВГИКа и сценарного отделения ВКСР В. Туркина<sup>499</sup>, И. Вайсфельда<sup>500</sup>, Е. Габриловича<sup>501</sup>, И. Маневича<sup>502</sup> и др. описывают именно специфику работы над литературным сценарием, обращая особое внимание на важность литературных средств художественной выразительности для поэтики и проблематики сценарного текста.

Изменения, которые вносит в систему кинопроизводства социокультурный перелом 1990-х годов, существенно влияют и на кинодраматургию. Обрушение кинопрокатной системы и разлад в структурах кинопроизводства, связанный с отсутствием государственной поддержки, приводят к постепенному реформированию индустрии по западному образцу, и описанный Червинским американский формат становится более востребованным на рынке, чем литературная форма. Одни из последних сценаристов-дебютантов этого периода – Петр Луцик и Алексей Саморядов, Рената Литвинова (ВГИК), Алексей Балабанов (ВКСР). Каждый из них разрабатывает комплекс приемов, позволяющий сформировать в литературном сценарии обновленные структурные элементы, отражающие проблематику российской действительности конца XX века –

---

<sup>498</sup> Червинский А. Как хорошо продать хороший сценарий.

<sup>499</sup> Туркин В. Драмматургия кино.

<sup>500</sup> Вайсфельд И. Мастерство кинодрамматурга.

<sup>501</sup> Габрилович Е. Вопросы кинодрамматургии: учебное пособие; Габрилович Е. Работа над киноновеллой.

<sup>502</sup> Маневич И. О роли слова в кинообразности: учеб. пособие. Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. Науч.-исслед. кабинет. Кафедра драмматургии кино. М.: Б. и., 1967. 72 с.

хронотоп (пространственно-временное единство), реплику и персонажа. Эти структурные элементы являются неотъемлемыми для кинодраматургии как текста, создаваемого с целью экранного воплощения. Литературные средства, которыми они образованы, предполагают перевод на язык кино, который режиссер реализует в процессе подготовки сценария к съемкам. Однако и до начала съемок литературный сценарий существует как самостоятельное законченное произведение, каждый элемент которого подчинен его проблематике, в чем заключается уникальность и универсальность литературного сценария как формы.

Ярчайшей отличительной особенностью литературных сценариев П. Луцика и А. Саморядова являются средства художественной выразительности, организующие пространственно-временное единство истории. Свойственная сценариям Луцика и Саморядова проблематика – инициация героя, происходящая через путешествие и столкновение с чужеродным пространством. Отношения между героем и средой организуются на уровне синтаксиса сценария. Место героя в пространстве утверждается через средства литературной выразительности, которые формируют систему киноязыка будущей картины – крупность плана, точку съемки, ракурс, закономерности движения камеры, логику монтажа.

В дебютном полнометражном сценарии «Праздник саранчи» среда из раза в раз атакует главного героя, навязывая ему свою волю – это выражается через оппозицию динамики и статики (движимости и не-движимости), созданную на уровне текста темпоритмически. Последовательность кадров, которая открывает сценарий – просыпающаяся Москва, – ускоряется с помощью рубленых фраз, задающих каждый последующий элемент сцены, переходя от более длинных кадров со внутренним движением камеры к коротким статичным. В следующей сцене толпа на вокзале выталкивает из вагона главного героя, здесь же обозначается логика его движения в согласии с проблематикой сценария: в каждом последующем эпизоде инициатором движения будет не он, а среда. Среда враждебной ему компании на домашней вечеринке запирает его в ванной, среда степи, встречающая на перегоне, силами незнакомцев тащит вперед, в чужие земли. Драматическое событие – точка, в которой герой меняется, – становится каждая

сцена, в которой герой проявляет инициативу к движению, руководит собственными действиями и маршрутом.

В последнем воплощенном на экране сценарии Луцика и Саморядова, «Дикое поле», пространство вновь выступает как герой-антагонист, чьей персонификацией становится незнакомец, с первых кадров наблюдающий за главным героем. Сам взгляд оказывается признаком силы, маркером власти на землях дикого поля. Главный герой, сельский врач, наблюдает за своими пациентами сверху – в мизансцене каждого эпизода, действие которого разворачивается вокруг его профессиональной деятельности, больные располагаются горизонтально, доктор смотрит на них с верхней точки, стоя вертикально над столом. Единственными героями, чей взгляд оказывается выше, являются те, у кого есть над ним абсолютная власть – его невеста, вернувшаяся из города, перед которой он раз за разом склоняет голову, и безымянный наблюдатель, который смотрит на него с вершины холма напротив хутора. Взгляд снизу уравнивается с близостью смерти; в этом отношении наиболее выразителен эпизод, в котором главный герой приезжает на пастбище, чтобы осмотреть пастуха, которого ударило молнией. Находящегося на уровне земли человека пастухи зовут мертвым, он способен смотреть лишь снизу. В этот статус главный герой переходит после кульминации, когда его, раненого, местные несут на носилках по степи. К нему приходит ангел – он и был наблюдателем с холма. Горизонтальное положение главного героя, точка съемки, с которой он смотрит в лицо ангела – это характеристики нахождения в пространстве, до этого свойственные его пациентам. Сравнявшись с ними, он становится частью среды дикого поля.

Характер движения в кадре и способ его передачи с помощью монтажа сцен, мизансцены и операторские приемы, заданные через литературный синтаксис, создают в поэтике сценариев Луцика и Саморядова пространственно-временное единство, напрямую связанное с проблематикой – мужской инициацией героя через конфликт со средой. Такой способ организации текста литературного сценария традиционен для отечественного кинематографа.

В литературных сценариях Р. Литвиновой средством, организующим персонажа, является реплика. Фильмографию Литвиновой-сценариста можно условно разделить на три группы в согласии с теми отношениями, которые возникают между режиссером и сценарием. Литературные сценарии первой группы («Нелюбовь», «Принципиальный и жалостливый взгляд Али К.» и др.) в процессе экранного воплощения (Нелюбовь», 1991, реж. В. Рубинчик, «Принципиальный и жалостливый взгляд», 1996, реж. А. Сухочев) сохраняют фабулу, однако значительно меняют проблематику – это связано с тем, что киноязык, выбранный режиссером для постановки, не соответствует драматическому конфликту, которому подчинены литературные средства сценария, организующие речевую характеристику героини. В фильмах, поставленных по сценариям второй группы («Увлеченья», 1992, «Офелия» («Три истории»), 1997, реж. К. Муратова, «Небо. Самолет. Девушка», 1998, реж. В. Сторожева), речевая характеристика героинь сохранна благодаря тому, что Литвинова принимает участие в съемках в качестве исполнительницы главной роли, перенося специфику реплик на экран без изменений. По отношению к литературным сценариям третьей группы Литвинова выступает и как автор сценария, и как режиссер («Богиня: как я полюбила», 2004, «Последняя сказка Риты», 2012). Несмотря на значительные фабульные изменения, внесенные в процессе работы над режиссерским сценарием, фильм сохраняет проблематику оригинального сценария, поскольку все литературные средства выразительности в инструментарии Литвиновой работают на создание ее авторского мира, объединяющего все ее сценарии и всех ее героинь.

Специфическая конструкция реплик, на которую обращали внимание еще во время обучения Литвиновой во ВГИКе<sup>503</sup>, является для ее литературных сценариев структурообразующим приемом, связывающим поэтику и проблематику текста. Функция реплики – проявлять внутренний конфликт в героине с помощью таких средств выразительности, как инверсия и лексические повторы. С помощью

---

<sup>503</sup> Васильев А. Богиня. Разговоры с Ренатой Литвиновой. С. 34.



инверсии – изменении порядка слов в предложении – в реплику вводится эмфаза, акцентирующая ключевые слова, благодаря чему ее окончание интонационно выделяется актрисой.

Еще одна характерная для Литвиновой фигура – лексический повтор в границах одного монолога, диалога или реплики, создающий ощущение экзальтированности героинь. Речевая характеристика самой своей формой обнажает внутренний конфликт в героине. Ее экспрессивность находит свое отражение в синтаксисе реплик, в то время как глаголы, обозначающие речевое действие, нейтральны и не подразумевают никакой эмоциональности: героини «отвечают», «говорят», «отзываются» и т.д. Ремарки, касающиеся диалогов и монологов, обозначают громкость голоса, его модуляцию и интонацию, с которой произносится реплика.

Алексей Балабанов дебютирует в 1991 году с фильмом «Счастливые дни» – его одноименный сценарий написан по мотивам произведений Сэмюэла Беккета, и абсурдистский текст во многом формирует своеобразную поэтику режиссера. Характеризуя работы Беккета, Э. Ионеско и прочих авторов, причисляемых им к абсурдистскому течению, Мартин Эсслин пишет: «...театр абсурда, отказавшись от психологии, от тонкости словесных образов и сюжета в традиционном понимании, создает поэтический образ несравненно большей выразительности»<sup>504</sup>. Способы организации текста, свойственные пьесам абсурда, становятся приемами, с помощью которых в литературных сценариях Балабанова создается образ деперсонифицированного героя и абстрактного хронотопа.

Сцены лирического характера, которыми предваряется и заканчивается сценарий «Счастливые дни», переводятся им на язык кинообраза – голос Безымянного, произносящего монолог о смерти, в фильме раздается из темноты, а в сценарии отсутствует. Вместо него фильм открывают и закрывают кадры с нарочито простыми, примитивными рисунками: в первом кадре это дом со вписанным в дверной проем человеком, на которого указывает стрелка с подписью

---

<sup>504</sup> Эсслин М. Театр абсурда. С. 414.

«Это я», в последнем стрелка с той же подписью указывает на лодку, плывущую по затопленной улице. Подпись – рефрен из последних строчек сценария: «Ты плачешь и думаешь, что когда-нибудь ты скажешь. Под конец. Под конец ты скажешь: “Да, я помню. Это был я. Это я тогда был”»<sup>505</sup>. Рисунки проступают на двойной экспозиции из реальных кадров, в которых трамвай сначала едет по пустой улице, а потом оказывается наполовину под водой – это буквальный кинематографический эквивалент беккетовской метафоре звука, который доносится издалека, когда трамвай проезжает по улице. Не имеющие прямого экранного аналога литературные обороты переводятся Балабановым на язык кино, становясь образом не идентичным, но синонимичным первоисточнику; лирическая часть сценария, его ремарки, являются проекцией абсурдистского поэтического образа.

Попытки героя найти свое место в пустом холодном городе, тщательно вычищенном от массовой культуры, также приходят в поэтику Балабанова из абсурдизма и формируют способ, с которым он обозначает актерскую задачу на уровне сценария. Герой взаимодействует с миром формально – Балабанов обозначает внешние проявления его реакций или описывает изменение, произошедшее с ним, через общие фразы. Отрешенность героя, заданная на уровне сценария, ставит задачу перед актером – внутреннее наполнение, мотивировки поступков героя в абсурдистском сеттинге ему предстоит разрабатывать вместе с режиссером, внешняя же партитура его роли обозначена в сценарии.

Дезинтеграция языка как коммуникативного средства, неспособность героев понять друг друга в диалоге почерпнута Балабановым из текстов Беккета, порой воспроизведенных дословно. Диалог, в котором распадаются причинно-следственные связи, несостоятелен в качестве средства связи между героями. Герой не может услышать и понять собеседника, не может быть услышан и понят собеседником, «каждая реплика сводит на нет предыдущую»<sup>506</sup>.

---

<sup>505</sup> Балабанов А. Счастливые дни // Груз 200: киносценарии. С. 43.

<sup>506</sup> Эсслин М. Театр абсурда. С. 88.

Средства киноязыка, сформировавшие поэтику сценария и фильма «Счастливые дни», позволяют Балабанову воплощать абсурдистское повествование и в сценарии с ярко выраженными жанровыми признаками. Конвенции боевика и криминальной драмы (ускоренный темпоритм, конфликт, выражающийся в противостоянии двух моральных полюсов, обостренное внешнее действие (остросюжетность), отсутствие глубокой разработки характеров героев) находят свое выражение как в ремарочной части сценария, так и в конструкции персонажей, проявляющейся в непродуктивном диалоге. Реплика обретает форму лозунга, который напрямую проговаривает этическую позицию персонажа. Диалог становится основным полем для осуществления конфликта несмотря на доминирование внешнего (фабульного) действия над внутренним.

Постепенный переход к продюсерской модели, которая из-за своей производственной специфики ставит под угрозу существование литературного сценария и его киноязыка, продолжился в XXI веке. В российском кинематографе 2000-х годов три комплекса приемов, использовавшихся авторами-дебютантами 1990-х годов, независимо от их работ формируют три основных течения развития современной кинодраматургии.

Традиция классического литературного сценария, которой следовали кинодраматурги, обучавшиеся по советским учебникам ВГИКа, осталась жива лишь в их работах; новым противостоянием «поэтического» против «железного» стала индустриальная разобщенность формы, появившаяся из-за двух ярких, и во многом противоположных друг другу тенденций 2000-х годов. Литературные сценарии авторов, пришедших в кинематограф из театральной драматургии – Василия Сигарева, Александра Родионова и др., – отличались склонностью к формальным экспериментам, привнесенным драматургами с театральной сцены, и диктовали новую поэтику авторского кино.

Техника вербатима, с которой российский театр познакомился в конце 1990-х годов<sup>507</sup>, повлияла не только на их работы, но и на весь российский авторский

---

<sup>507</sup> Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 12.

кинематограф последних трех десятилетий. На примере сценариев А. Родионова<sup>508</sup> очевидна одна из самых важных тенденций в кинодраматургии 2000-х годов – изменение функции и формы речи в сценарии. Смысл слов отступает на второй план перед тем, как эти слова говорят, как они коверкаются героями, где в реплике появляются паузы; форма и содержание реплики вступают в конфликт, обнажая внутреннее противоречие в героях, в ситуации, в мире. Не драматургическая конструкция определяет место диалога в истории, а речь подчиняет себе сценарий и становится его главной действующей силой, определяя все его элементы – и проблематику, и поэтику. Стилистика реплики тяготеет к документальности, которая актуализирует речь и привязывает ее к современности, и это отличает речевую картину героев сценариев 2000-х от того, как говорили герои сценариев 1990-х, речь которых вторична по отношению к тому, в каком контексте она произносится. Контрапункт, рождавшийся на стыке визуального и вербального в сценариях Литвиновой и Балабанова, обнажал драматический конфликт всего сценария,двигающий действие вперед; речь в сценариях авторов 2000-х инициирует этот конфликт, является его отправной точкой. Кинематографическая речь, до этого бывшая одним из элементов языка кино, теперь стала его предметом.

Тексты Сигарева<sup>509</sup> показывают характерную и для авторских киносценариев проблему неточного воплощения высокой литературной формы: чтобы текст при постановке сработал так, как надо, его нужно ставить тому, кто его написал. Система образов и формальных приемов, которая переходит из его пьес в сценарии, отличается литературной выразительностью, которая требует интерпретации со стороны как театрального режиссера, так и кинорежиссера. Так же, как и Луцика и Саморядова, авторов 1990-х годов, сложные отношения с чужими воплощениями текстов (здесь – театральными) приводят Сигарева в режиссуру<sup>510</sup>; в обоих случаях

---

<sup>508</sup> Родионов А. Сказка про темноту. СПб.: Порядок слов, 2019. 462 с.

<sup>509</sup> Сигарев В. Пьесы / Сценарии. В 2 кн. Кн. 2: Жить: пьесы, сценарии. Екатеринбург: Журнал «Урал», 2012. С. 235–296.

<sup>510</sup> См.: Руднев П. Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950–2010-е. М.: НЛЮ, 2018. С. 186.

это было связано со специфическим языком ремарки, сам синтаксис которой определяет операторское решение будущей постановки.

Киносценарии авторов новой драмы из-за своего формального своеобразия выходят за пределы традиционной литературной формы сценария, которая пестовалась теоретиками ВГИКа на протяжении ста лет, однако полностью соответствуют тому определению киносценария, которое когда-то предложил Туркин в своем учебнике «Драматургия кино» – «завершенная художественная конструкция»<sup>511</sup>, кинодраматическое произведение в литературной форме.

Американский формат, с которым познакомил российских кинодраматургов А. Червинский, в начале 2000-х пришел на смену литературному сценарию в качестве производственного стандарта. Считавшийся прерогативой голливудской системы производства, где весь съемочный процесс подчинен фигуре продюсера, он быстро стал ведущим форматом для написания сценариев, направленных на массового зрителя. Однако, всеми формальными признаками сценария, написанного в американском формате, обладают сценарии одного из самых важных кинорежиссеров-авторов современной России – А. Звягинцева, работающего в соавторстве со сценаристом О. Негиным<sup>512</sup>. В сценариях автора, пишущего для самого себя, весь функционал литературных средств, которые могли бы быть использованы в сценарии ради передачи «шифра» визуального решения будущей картины, не имеет смысла – он, как режиссер, разрабатывает киноязык истории на дальнейших уровнях работы над фильмом. Сценарные тексты Звягинцева и Негина практически лишены литературных средств художественной выразительности, и стремятся к сухости и лаконичности постановочного плана, что никак не влияет на визуальную выразительность и глубину снятых по ним картин.

Российскую кинодраматургию 2000-х годов можно разделить на три формальных течения. Молодые авторы, пришедшие в кино из современного явлению театра, формируют новый эмоциональный сценарий, характерный высокой степенью литературной выразительности и поэтическим языком. Крупные

---

<sup>511</sup> Туркин В. Драматургия кино. С. 7.

<sup>512</sup> Сценарии кинофильмов Андрея Звягинцева. М.: Альпина нон-фикшн, 2020. 355 с.

авторы, дебютировавшие в 1970-1980-х годах (например, Ю. Арабов, А. Миндадзе и проч.) в XXI веке продолжают писать сценарии в литературной форме<sup>513</sup>, поддерживая отечественную традицию – это связано и с тем, что, начиная с дебюта, они работают в сложившихся творческих тандемах или уходят в режиссуру. Американский формат, получивший распространение в сфере продюсерского кинематографа, в авторском кино практикуется значительно реже – в частности, в совместных работах А. Звягинцева и О. Негина, подчеркивающих, что лаконичность формы способствует более продуктивной работе над визуальным решением картины на более поздних этапах разработки фильма. Однако, на этих примерах видно, что, несмотря на узкую распространенность использования американского формата записи сценария в авторском кинематографе, проблема формы, которая 90 лет назад решилась для советского кинематографа в пользу литературного сценария, в 2000-е годы начинает оформляться вновь – современный российский кинематограф снова находится в поисках формы, отвечающей запросам нового века.

---

<sup>513</sup> Арабов Ю. Солнце и другие киносценарии. СПб.: Сеанс: Амфора, 2006. 510 с.; Миндадзе А. Милый Ханс, дорогой Пётр. Киноповести. М.: АСТ, 2021. 475 с.

**Список литературы**

1. Андреев, А. Auteurism, Art House и Art-Cinema. Истоки понятия «авторское кино» в зарубежной киноведческой традиции // Киноведческие записки. – 2013. – № 102-103. – С. 168–194.
2. Арабов, Ю. Кинематограф и теория восприятия / Ю. Арабов. – Москва : ВГИК, 2003. – 106 с.
3. Арабов, Ю. Мастер класс-01. Кинодраматургия / Ю. Арабов. – Москва : Мир искусства, 2009. – 90 с.
4. Арабов, Ю. Солнце и другие киносценарии / Ю. Арабов. – СПб.: Сеанс: Амфора, 2006. – 510 с.
5. Аркус, Л. Я не могу больше ничего отдать, только себя // Сеанс. – 1995. – №10. – С. 51–53.
6. Астриук, А. Рождение нового авангарда. Камера-перо // Киноведческие записки. – №104/105. – 1988. – С. 126–129.
7. Балабанов / Авт.-сост. М. Кувшинова. – СПб.: Книжные мастерские: СЕАНС, 2013. – 355 с.
8. Балабанов, А. Брат // Груз 200: киносценарии / А. Балабанов; вступ. ст. В. Топорова. – СПб.: Сеанс; Амфора, 2007. – С. 151–186.
9. Балабанов, А. Счастливые дни // Груз 200: киносценарии / А. Балабанов; вступ. ст. В. Топорова. – СПб.: Сеанс; Амфора, 2007. – С. 25–45.
10. Балабанов. Перекрестки: по материалам Первых Балабановских чтений, Санкт-Петербург, Москва, 2015 г / сост.: А. Артамонов, В. Степанов. – СПб.: Сеанс, 2017. – 191 с.
11. Белинский, В. Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В.Г. Собрание сочинений: В 9 т. – М.: Художественная литература, 1978. – Т. 3. – С. 294-350.
12. Богомолов, Ю. Затянувшееся прощание: российское кино и телевидение в меняющемся мире. – М.: МИК, 2006. – 317 с.
13. Бодров, С. Связной: киносценарии / С. Бодров. – СПб.: Амфора: Сеанс, 2007. – 302 с.

- 14.Брайтман, А. Третья криминальная революция в Новейшей истории России: опыт культурологической интерпретации трех фильмов А. Балабанова // Дальний восток. – 2007. – №5. – С. 205–209.
- 15.Вайсфельд, И. Мастерство кинодраматурга / И. Вайсфельд. – М.: Сов. писатель, 1961. – 304 с.
- 16.Вайсфельд, И. Мастерство кинодраматурга: Автореферат дис. на соискание учен. степени доктора искусствоведения / И. Вайсфельд. – М.: Ин-т истории искусств. Всесоюз. гос. ин-т. кинематографии, 1964. – 28 с.
- 17.Васильев, А. Богиня. Разговоры с Ренатой Литвиновой / А. Васильев. – М.: Афиша Индастриз, 2005. – 240 с.
- 18.Власов, М., Громов Е., Зак М. История отечественного кино: учебник / М.П. Власов, Е.С. Громов, М.Е. Зак и др.; отв. ред. Л.М. Будяк. М-во культуры и массовых коммуникаций Рос. Федерации, Федер. агентство по культуре и кинематографии, Гос. ин-т искусствознания, Науч.-исслед. ин-т киноискусства. – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – 523 с.
- 19.Воглер, К. Путешествие писателя : мифологические структуры в литературе и кино / К. Воглер ; пер. с англ.: М. Николенко. – 3-е изд. – М.: Альпина нон-фикшн [и др.], 2021. – 474 с.
- 20.Волькенштейн, В. Драматургия / В. Волькенштейн. Испр. и доп. изд. – М.: Сов. писатель, 1960. – 338 с.
- 21.Волькенштейн, В. Драматургия кино : Очерк / В. Волькенштейн. – М.: Искусство, 1937 (Москва: Центр. тип. им. К. Ворошилова). – 150 с.
- 22.Габрилович, Е. Вопросы кинодраматургии: Учеб. пособие / Е. Габрилович. – М.: ВГИК, 1984. – 68 с.
- 23.Габрилович, Е. Кино и литература / Е. Габрилович. – М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1965. – 48 с.
- 24.Габрилович, Е. Кино на переломе : Из стенограмм лекций.. / Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. Науч.-исслед. кабинет. Кафедра драматургии кино. – М.: Б. и., 1961. – 13 с.
- 25.Габрилович, Е. Последняя книга / Е. Габрилович. – М.: Локид, 1996. – 365 с.



26. Габрилович, Е. Работа над киноновеллой: лекция для студентов-заочников сценарного фак. / Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. Науч.-исслед. кабинет. Кафедра драматургии кино. – М.: Б. и., 1960. – 25 с.
27. Герасимов, С. Беседа режиссера со сценаристом // Вопросы кинодраматургии, 1954. – №1. – С. 26–42.
28. Гладильщикова, Ю. Знай нашего брата // 90-е. Кино, которое мы потеряли: сборник. – М.: Новая газета, 2007. – С. 136–140.
29. Грачева, Е. «Окраина» Петра Луцка получает «Золотой овен» за режиссерский дебют // Новейшая история отечественного кино. – СПб.: Сеанс, 2004. – Т. 7. – С. 405.
30. Грачева, Е. Прорва: Образ пространства в современной кинодраматургии // Сеанс. – 2009. – №39-40. – С. 160–177.
31. Гребнев, А. Июльский дождь / А. Гребнев // Зеркало : литературные сценарии "Мосфильма": классика советского кино. – М.: Художественная литература, 2009. – С. 179–255.
32. Гремина, Е., Угаров, М. Пьесы и тексты. Т. 1. / Е. Гремина, М. Угаров; вступ. статья М. Липовецкого. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – 702 с.
33. Добротворский, С. Иванов, не вспомнивший родства // Кино на ощупь. – СПб.: Сеанс, 2005. – С. 257–260.
34. Добротворский, С. Наследники по кривой // Кино на ощупь. – СПб.: Сеанс, 2005. – С. 26.
35. Добротворский, С. Нечаянные радости в саду «Аквариум» // Коммерсант. – 1996. – №84. – С. 13.
36. Добротворский, С. Посадил дед репку // Кино на ощупь. – СПб.: Сеанс, 2005. – С. 245–249.
37. Добротворский, С. Узник замка К. // Кино на ощупь. – СПб.: Сеанс, 2005. – С. 257–260.
38. Дондурей, Д. Сеансу отвечают: Принципиальный и жалостливый взгляд // Сеанс. – 1997. – №14. – С. 18.

39. Доценко, Е. Интерпретируя С. Беккета: проблемы перевода классики «Абсурда» // Политическая лингвистика. – 2012. – №1. – С. 185–189.
40. «Дюба-дюба»: спектр мнений // Культура. – 1993. – 16 янв. (2). – С.8.
41. Е.Ф. Бауэр: pro et contra : Евгений Францевич Бауэр в оценках современников, коллег, исследователей, киноведов: антология / Платоновское философское общество ; составители: Н.С. Скороход и другие ответственный редактор: Д.К. Богатырев. – СПб.: Платоновское философское общество, 2016. – 959 с.
42. Евстигнеев, Д. Воспоминания о П. Луцике и А. Саморядове // Киносценарии. – 2009. – 4-6. – С.156–157.
43. Жижек, С. Возвышенный объект идеологии / С. Жижек. – М.: Художественный журнал, 1999. – 234 с.
44. Жижек, С. Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда» / С. Жижек. – М.: Европа, 2011. – 168 с.
45. Жижек, С. Киногид извращенца: Кино, философия, идеология / С. Жижек. – Екатеринбург: Гонзо, 2014. – 472 с.
46. Жижек, С. Можно ли сделать приличный ремейк Хичкока? // То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока). – М.: Логос, 2004. – С. 292–319.
47. Жижек, С. Хичкоковские синтомы // То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока). – М.: Логос, 2004. – С. 119–123.
48. Занин, А. Петр Луцик и Алексей Саморядов: время уходить в «Дикое поле» // Неделя науки и творчества: мат-лы Межвуз. науч.-практ. форума. 18–22 апр. 2016 г.: в 5 ч. – СПб.: СПбГИКиТ, 2016. – Ч. 1. – С. 188–193.
49. Захаров, В. Дикое поле // Афиша. – 2009. – №1 (23 янв). С. 65–66.
50. Зоркая, Н. История отечественного кино. XX век / Н. Зоркая. – М.: Белый город, 2014. – 511 с.
51. Зримое слово: Кино и лит.: диалектика взаимодействия: сб. ст. / Отв. ред.: к. филол. н. Н.С. Горницкая. – Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1985. – 168 с.

52. История отечественного кино: хрестоматия / М-во культуры Рос. Федерации, Гос. ин-т искусствознания, НИИ киноискусства ; сост.: А.С. Трошин и др. отв. ред.: А.С. Трошин. – М.: Канон+, 2011. – 671 с.
53. Как мы работаем над киносценарием: сборник статей и эссе / ред. и авт. предисл. И.Ф. Попов. – М.: Кинофотоиздат, 1938. – 146 с.
54. Каплер, А. Ленин в Октябре: Киносценарий / А. Каплер. – М.; Л.: Искусство, 1937. – 58 с.
55. Каплер, А. Новый род литературы – кинодраматургия / А. Каплер // От замысла к фильму: сборник статей о кинодраматургии. – М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1963. – С. 33–54.
56. Киселев, С. О странностях «Нелюбви» // Искусство кино. – 1992. – №7. – С. 27.
57. Клейман, Н. Формула финала: Ст., выступления, беседы / Н. Клейман; Эйзенштейн. центр исслед. кинокультуры. – М.: Эйзенштейн-центр, 2004. – 446 с. .
58. Ковалов, О. Из(л)учение странного. В 2 т. Т 1. / О. Ковалов. – СПб.: Мастерская «Сеанс», 2016. – 325 с.
59. Ковалов, О. Из(л)учение странного. В 2 т. Т 2. / О. Ковалов. – СПб.: Мастерская «Сеанс», 2017. – 326 с.
60. Ковалов, О. Казус Балабанова // Балабанов / Авт.-сост. М. Кувшинова. – СПб.: Книжные мастерские: СЕАНС, 2013. – С. 179–181.
61. Ковалов, О. Один день Татьяны Кирилловны // Сеанс. – 1997. – №14. – С. 18–19.
62. Кожушаная, Н. Зеркало для героя: собрание сочинений. Т.2: Простое число / Н. Кожушаная ; составитель: Е. Кожушаная. – СПб.: Сеанс, 2017. – 750 с.
63. Крючечников, Н. Слово в фильме. – М.: Искусство, 1964. – 195 с.
64. Крючечников, Н. Становление литературного сценария как идейно-художественной основы фильма: Из лекций по курсу "Основы кинодраматургии", прочит. на заоч. отд-нии сценарно-ред. фак. в 1959/60 учеб. году). – М.: [б. и.], 1960. – 43 с.
65. Крючечников, Н. Сюжет и композиция сценария : Учеб. пособие по курсу "Основы теории кинодраматургии". – М.: [б.и.], 1976. – 120 с.

66. Кувшинова, М. Кино как визуальный код. – СПб.: Мастерская «Сеанс», 2014. – 304 с.
67. Кудрявцев, С. Сокровенное быдло // Экран и сцена. – 1999. – Янв. (2) – С. 6.
68. Кулешов, Л. . Практика кинорежиссуры / Л. Кулешов. – М.: Гослитиздат, 1935. – 267 с.
69. Кулешов: уроки кинорежиссуры / Гос. ком. Рос. Федерации по кинематографии, Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С.А.Герасимова; Сост., коммент., вступ. ст. Воденко Мария Олеговна и др.. – М. : ВГИК, 1999. – 260 с.
70. Куренной, В. Русский экшн: структурно-социальный анализ // Философия фильма: упражнения в анализе – М.: НЛЮ, 2009. – С. 96–122
71. Кэмпбелл, Дж. Тысячеликий герой. – СПб.: Питер, 2018. – 480 с.
72. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр. – М.: ABCDesign, 2013. – 312 с.
73. Липовецкий, М., Боймерс, Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 376 с.
74. Литвинова, Р. Нелюбовь // Обладать и принадлежать: новеллы и киносценарии / Р. Литвинова; вступ. ст. К. Муратовой ; послесловие А. Васильева. – СПб.: Сеанс ; Амфора, 2008. – С. 351–406.
75. Литвинова, Р. О счастье и о зле... // Обладать и принадлежать: новеллы и киносценарии / Р. Литвинова; вступ. ст. К. Муратовой ; послесловие А. Васильева. – СПб.: Сеанс ; Амфора, 2008. – С. 245–316.
76. Лотман, Ю., Цивьян, Ю. Диалог с экраном // Стрoение фильма / Ю. Лотман, Ю. Цивьян, К. Разлогов. – М.: Издательство «Культура»; Издательская группа «Альма Матер», 2024. – С. 9–210.
77. Луцик, П., Саморядов, А. Дикое поле : киноповести / П. Луцик, А. Саморядов. – Екатеринбург: Гонзо, 2011. – 896 с.
78. Луцик, П., Саморядов, А. Праздник саранчи: сценарий // Киносценарии: литературно-художественный альманах. – 1988. – №3. – С. 65–96.
79. «Люди уходят, а время стоит на месте» / беседовал В. Матизен // Киносценарии. – 2009. – № 4-6. – С.231–239.

- 80.Мазин, В. Введение в Лакана / В. Мазин. – М.: Прагматика культуры, 2004. – 201 с.
- 81.Мазин, В. Лакан в кино / В. Мазин. – СПб.: Сеанс, 2015. – 336 с.
- 82.Макки, Р. История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только / Р. Макки; Пер. с англ. – 3-е изд., М.: Альпина нон-фикшн, 2011. – 456 с.
- 83.Маневич, И. За экраном: разрозненные листки записанных наспех раздумий над прошлым / Иосиф Маневич. – М.: Новое изд-во, 2006. – 338 с.
- 84.Маневич, И. Краткий очерк развития сценария // Вопросы драматургии кино: сборник научных трудов. Выпуск XIV / Отв. ред. К. К. Парамонова. ВГИК. – М.: [б. и.], 1976. – С. 102–114.
- 85.Маневич, И. Литература и кино / И. Маневич // От замысла к фильму: сборник статей о кинодраматургии. М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1963. – С. 33–54.
- 86.Маневич, И. О роли слова в кинообразности: Учеб. пособие / Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. Науч.-исслед. кабинет. Кафедра драматургии кино. – М.: Б. и., 1967. – 72 с.
- 87.Манцов, И. Геополитическая комедия // Искусство кино. – 1998. – №12. С. 26.
- 88.Марголит, Е. В ожидании ответа. Отечественное кино: фильмы и их люди / Е. Марголит. – М.: Rosebud Publishing, 2019. – 463 с.
- 89.Мартьянова, И. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности / И. Мартьянова. – СПб.: САГА, 2002. – 236 с.
- 90.Мартьянова, И. Композиционно-синтаксическая организация текста киносценария: диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук : 10.02.01. – СПб.: 1994. – 576 с.
- 91.Мартьянова, И. Присутствие возможного мира кинотекста в современном // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. – 2022. – Т. 19, № 3. – С. 546–558.
- 92.Мартьянова, И. Текст киносценария и киносценарий текста / И. Мартьянова. – СПб.: Наука: САГА, 2003. – 207 с.

93. Мартыянова, И. Трансформация диалогемы в киносценарии и драме // Язык. Текст. Дискурс. – 2017. – № 15. – С. 201–206
94. Мартыянова, И. Является ли сценарий черновиком кинотекста? // Киноапофатика. – СПб.: Общество с ограниченной ответственностью Издательский дом "Петрополис", 2018. – С. 236–249
95. Маслова, Л. Валерий Рубинчик / Лидия Маслова // Новейшая история отечественного кино, под ред. Л. Аркус. – СПб.: Сеанс, 2004. – Т. 3. – С. 35–36.
96. Маслова, Л. Земля и воля // Экран и сцена. – 1998. – Июль (26). – С. 4.
97. Медведев, А. Ничего не изменилось // Балабанов / Авт.-сост. М. Кувшинова. – СПб.: Книжные мастерские: СЕАНС, 2013. – С. 211–217.
98. Миндадзе, А. Милый Ханс, дорогой Пётр. Киноповести. – М.: АСТ, 2021. – 475 с.
99. Митри, Ж. Визуальные структуры и семиология фильма // Строение фильма / Ю. Лотман, Ю. Цивьян, К. Разлогов. – М.: Издательство «Культура»; Издательская группа «Альма Матер», 2024. – С. 252–262.
100. Митта, А. Кино между адом и раем: кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому.. / А. Митта. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: АСТ: Зебра Е; Владимир: ВКТ, 2010. – 505 с.
101. Молчанов, А. Букварь сценариста: как написать интересное кино и сериал / А. Молчанов. – М.: Бомбора: Эксмо, 2020. – 334 с.
102. Москвина, Т. Женская тетрадь : эссе, пьеса / Т. Москвина. – М.: АСТ : Астрель, 2009. – 317 с.
103. Москвина, Т. *Femina Sapiens*: трактат о Ренате Литвиновой // Искусство кино. – 1998. – №4. – С. 46–57.
104. Мы пришли в кино с приветом: пенталог критиков Е. Стишовой и В. Матизена, режиссера Александра Хвана, сценаристов Петра Луцика и Алексея Саморядова в рамках первого российского открытого кинофестиваля «Кинотавр» // Искусство кино. – 1993. – № 9. – С. 21–27.
105. Нехорошев, Л. Драматургия фильма : учебник для использования в образовательных учреждениях, реализующих образовательные программы

- высшего профессионального образования по специальности "Драматургия" / Л. Нехорошев. – М.: ВГИК, 2009. – 342 с.
106. Нехорошев, Л. Проблемы сюжета в советском киноискусстве : Автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Акад. обществ. наук при ЦК КПСС. Кафедра литературоведения, искусствоведения и журналистики. – М.: Мысль, 1966. – 16 с.
107. Нехорошев, Л. Течение фильма : О кинематогр. сюжете. – М.: Искусство, 1971. – 134 с.
108. Новейшая история отечественного кино, 1986-2000 / сост. Л. Аркус. – СПб.: СЕАНС, 2001. – Ч. 2. – Т. 5: Кино и контекст, 1989-1991. – 2004. – 745 с.
109. Новейшая история отечественного кино, 1986-2000 / сост. Л. Аркус. – СПб.: СЕАНС, 2001. – Ч. 2. – Т. 6: Кино и контекст, 1992-1996. 2004. – 882 с.
110. Новейшая история отечественного кино, 1986-2000 / сост. Л. Аркус. – СПб.: СЕАНС, 2001. – Ч. 2. – Т. 7 : Кино и контекст, 1997-2000. – 2004. – 855 с.
111. Новейшая история отечественного кино, 1986-2000 / сост. Л. Аркус. – СПб.: СЕАНС, 2001. – Ч. 2. – Т. 3: Кино и контекст, 1997-2000. – 2004. – 855 с.
112. Новодворская, В. Морлок-богоносец //Новое время. – 1999. – 12 дек (49). – С. 39.
113. Пазолини, П.П. Авторская аннотация с суперобложки книги «Теорема» // Теорема: сценарии, роман, повесть, рассказы, статьи, эссе, интервью. – М.: Ладомир, 2000. – 671 с.
114. Пазолини, П.П. Поэтическое кино // Строение фильма / Ю. Лотман, Ю. Цивьян, К. Разлогов. – М.: Издательство «Культура»; Издательская группа «Альма Матер», 2024. – С. 263–281.
115. Панофский, Э. Стиль и средства выражения в кино // Строение фильма / Ю. Лотман, Ю. Цивьян, К. Разлогов. – М.: Издательство «Культура»; Издательская группа «Альма Матер», 2024. – С. 235–251.
116. Пархоменко, Я. Современный российский кинематограф в контексте культурного процесса конца 1990-х - начала 2000-х гг // Театр. Живопись. Кино.

- Музыка: ежеквартальный альманах / Рос. акад. Театр. Искусства ГИТИС. – М.: РАТИ-ГИТИС, 2009. – Вып. 4. – С. 137–150.
117. Петр Луцик о фильме «Окраина» / Беседовала И. Прохорова // Киносценарии. – 2009. – №4-6. – С.264–269
118. Петр Луцик: «Мы каждой своей историей хотели поднять дух человека» / беседовала М. Сергиенко // Киносценарии. – 2009. – №4-6. – С.216–222.
119. Плахов, А. Режиссеры настоящего: в 2 т. Т. 1: Визионеры и мегаломаны : Дэвид Линч и еще 11 классиков современности / А. Плахов. – СПб.: Амфора: Сеанс, 2008. – 311 с.
120. Плахов, А. Кино за гранью / А. Плахов; Независимый альянс. – СПб.: Сеанс : издатель Любовь Аркус, 2019. – 527 с.
121. Плахов, А. Невыносимый груз. Режиссеры настоящего: в 2-х т. Т.2: радикалы и минималисты. / А. Плахов. – СПб.: СЕАНС, 2008.– С. 28–31.
122. Плахов, А. Нервная реакция на коллективные мифы: оказывается, не все советское вызывает ностальгию // Коммерсантъ-дэйли. – 1998. – 21 июля (130). – С.9
123. Плахов, А. Петр Луцик. Алексей Саморядов // Киносценарии. – 2009. – №4-6. – С. 276–277
124. Пропп, В. Морфология сказки. Исторические корни волшебной сказки. – СПб.: Питер, 2022. – 560 с.
125. Прохорова, Е. Мотив путешествия в сценарии П. Луцыка и А. Саморядова «Дюба-дюба» и одноименном фильме А. Хвана (1992) / Е.В. Прохорова // Материалы III Национальной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 21-22 сентября 2020 года / Редколлегия: А. Д. Евменов (отв. редактор) [и др.]. – СПб: СПбГИКиТ, 2020. – С. 94–96.
126. Прохорова, Е. Образ Богини в сценарии Ренаты Литвиновой «Офелия, безвинно утонувшая» и новелле Киры Муратовой «Офелия» («Три истории», 1997) / Е.В. Прохорова // Неделя науки и творчества – 2021: материалы Международного научно-практического форума студентов, аспирантов и



- молодых ученых (Санкт-Петербург, 17–21 мая 2021 г.) / редакционная коллегия: А. Д. Евменов (отв. ред.) [и др.]. Ч. 3. – СПб: СПбГИКиТ, 2021. – С. 164–168.
127. Прохорова, Е. Основные выразительные средства литературного сценария в российском кинематографе 1990-х годов / Е.В. Прохорова // Человек и культура. – 2023. – № 5. – С. 29–38.
128. Прохорова, Е. Проблема визуальной интерпретации авторского литературного сценария: сценарий и фильм «Счастливые дни» (1992) А. Балабанова / Е.В. Прохорова // Кинематограф XXI века: формы репрезентации реальности / Под ред. Д.В. Кобленковой. Материалы Международной молодежной научно-практической конференции. – М.: ВГИК, 2020. – С. 156–161.
129. Прохорова, Е. Проблема интерпретации авторского сценария («кинопрозы») в отечественном кинематографе 1990-х гг. / Е.В. Прохорова // Девятый Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры: сборник работ лауреатов. – М.: Институт Наследия, 2022. – С. 112–179.
130. Прохорова, Е. Путешествие героя в сценарии П. Луцика и А. Саморядова «Праздник саранчи» и фильме М. Аветикова «Савой» (1990) / Е.В. Прохорова // Кино как объект внимания: материалы международной конференции студентов, магистрантов и аспирантов (Санкт-Петербург, 20, 21 мая 2021 года) / редакционная коллегия: П. М. Степанова [и др.]. – СПб: СПбГИКиТ, 2022. – С. 41–48.
131. Прохорова, Е. Р. Литвинова – сценарист, актриса, режиссер: «Богиня. Как я полюбила» (2004), «Последняя сказка Риты» (2012) / Е.В. Прохорова // Неделя науки и творчества – 2019: материалы Международного научно-практического форума студентов, аспирантов и молодых ученых (Санкт-Петербург, 20–24 мая 2019 г.) / редкол. Е.Д. Евменов (отв. ред.) [и др.]. – СПб: СПбГИКиТ, 2019. – С. 147–154.
132. Прохорова, Е. Типология литературного сценария в российском кинематографе 2000-х годов / Е.В. Прохорова // Человек и культура. – 2024. – № 2. – С. 106–120.

133. Пудовкин, В. Собрание сочинений : В 3 т. Т. 1: О киносценарии; Кинорежиссура; Мастерство киноактера / Сост. и авт. примеч. Т. Запасник и А. Петрович; Редколлегия: А. Грошев и др.; Вступ. статьи С. Герасимова и А. Грошева, с. 12-44. М.: Всесоюз. гос. ин-т кинематографии, 1974. – 440 с. :
134. Разлогов, К. «Язык кино» и строение фильма // Строение фильма / Ю. Лотман, Ю. Цивьян, К. Разлогов. М.: Издательство «Культура»; Издательская группа «Альма Матер», 2024. С. 211–228.
135. Разлогов, К. Планета кино. – М.: Эксмо, 2015. – 408 с.
136. Разлогов, К., Иванова, В., Шпагин, А. Эпическое дыхание тридцатых во времена стеба // Культура. – 1998. – 13-19 авг (30). – С. 11.
137. Ржешевский, А. Жизнь. Кино : Сборник / А. Ржешевский ; Вступ. статья И. Грашенковой, И. Долинского, с. 10-30. – М.: Искусство, 1982. – 382 с.
138. Родионов, А. Сказка про темноту / А. Родионов. – СПб.: Порядок слов, 2019. – 462 с.
139. Ромм, М. Беседы о кино / М. Ромм. – М.: Искусство, 1964. – 366 с.
140. Ромм, М. Беседы о кинорежиссуре / М. Ромм. – М.: Бюро пропаганды сов. киноискусства, 1975. – 287 с.
141. Руднев, П. Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950–2010-е / П. Руднев. – М.: НЛЮ, 2018. – 496 с.
142. Савельев, Д. Красиво и больно // Сеанс. – 1997. – №14. – С. 21.
143. Сегер, Л. Как хороший сценарий сделать великим : практическое руководство голливудского эксперта / Линда Сегер; перевод с английского Юлии Агаповой. – 3-е изд. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2019 [т.е. 2018]. – 312 с.
144. Сергеева, Т. Валерий Рубинчик: Смена поколений? Никакой трагедии в этом нет // Искусство кино. – 2003. – №2. – С. 10–14.
145. Сигарев В. Пьесы/сценарии: в 2 кн. Кн. 2 : Жить: пьесы, сценарии / [авт. предисл. Лариса Малюкова]. – Екатеринбург: Журнал «Урал», 2012. – 358 с.
146. Скороход, Н. Два доктора // Петербургский театральный журнал. 2009. – №2.– С. 154–157.

147. Снежин, А. Поэтический сценарий: сборник статей / под редакцией А. И. Снежина. – СПб.: Скифия, 2018. – 54 с.
148. Стишова, Е. Российское кино в поисках реальности: свидетельские показания. – М.: Аграф, 2013. – 460 с.
149. Сценарии кинофильмов Андрея Звягинцева. – М.: Альпина нон-фикшн, 2020. – 355 с.
150. Тарковский, А. Запечатленное время // Искусство кино. – №4. – 1967. – С. 68-80.
151. Тарковский, А. Лекции по кинорежиссуре / А. Тарковский. – Л.: киностудия "Ленфильм", 1989. – 117 с.
152. Тарковский, А. Уроки режиссуры: Учеб. пособие / Всерос. ин-т переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии. – М.: ВИППК, 1993. – 90 с.
153. Те, кто придумал «Дюба-дюба», не любят «Дюба-дюба» / беседу вела А. Фуртичева // Культура. – 1993. – 14 авг (32). – С. 8–9.
154. Токарев, Д. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета / Д. Токарев. – М.: НЛО, 2002. – 333 с.
155. Трофименков, М. История русского кино в 50 фильмах / М. Трофименков; редактор Е. Нусинова [Независимый альянс, Коммерсантъ]. – СПб.: Порядок слов: Коммерсантъ, 2018. – 477 с.
156. Трофименков, М. Последний герой. Сергей Бодров / М. Трофименков. – М.: Быстров : ЭКСМО, 2003. – 188 с.
157. Тулякова-Хикмет, В. Петя и Леша // Киносценарии. – 2009. – №4-6. – С. 4–9.
158. Туркин, В. Драматургия кино: Очерки по теории и практике киносценария. – М.: Госкиноиздат, 1938. – 264 с.
159. Туркин, В. Искусство кино и его драматургия / Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. Науч.-исслед. кабинет. Кафедра драматургии кино. – М.: Б. и., 1958. – 19 с.
160. Туркин, В. Сюжет и композиция сценария / В. Туркин. – М.: ГУКФ, 1934. – 138 с.

161. Туровская, М. Герои "безгеройного времени" : Заметки о неканон. жанрах. – М.: Искусство, 1971. – 239 с.
162. Уайт, Ф. Х. Бриколаж режиссера Балабанова: интервью, документы, воспоминания, мемуары коллег и друзей / Фредерик Х. Уайт. – Нижний Новгород : Деком, 2016. – 235 с.
163. Филд, С. Киносценарий: основы написания / Сид Филд; пер. с англ. А. Кононова, Е. Кручининой. – М.: Эксмо, 2021. – 382 с.
164. Фолиянц, К. Проблематика отечественной кинодраматургии в период формирования новой реальности (1986-1998 годы): диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : 17.00.03. – М.: 1999. – 172 с.
165. Фрейлих, С. Драматургия экрана / Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. – М.: Искусство, 1961. – 159 с.
166. Фрейлих, С. Проблема жанров в советском киноискусстве. – М.: Знание, 1974. – 37 с.
167. Хейг, М. Голливудский стандарт: как написать сценарий для кино и ТВ, который купят / Майкл Хейг ; перевод с английского: А. Логинова, Р. Пискотина. – М.: Альпина нон-фикшн, 2017. – 387 с.
168. Хохрякова, С. Люди на окраине // Культура. – 2008. – 26 июня-2 июля (24). С. 9.
169. Хренов, Н. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. – 536 с.
170. Червинский, А. Как хорошо продать хороший сценарий: придумай историю, которая понравится всем / А. Червинский. – М.: АСТ : Времена, 2019. – 299 с.
171. Шемякин, А. Бедные люди // Сеанс. – 1997. – №14. – С. 20.
172. Шервуд, О. Сеансу отвечают: Принципиальный и жалостливый взгляд // Сеанс. – 1997. – №14. – С. 18.
173. Шкловский, В. ...О теории прозы / В. Шкловский. – М.: Федерация, 1929 ("Мосполиграф", 14-я тип.). – 265 с.
174. Шкловский, В. Их настоящее // За 60 лет: работы о кино. – М.: Искусство. – С. 334–381.

175. Шкловский, В. Как писать сценарии. М.– Л.: ГИХЛ, 1931. – 83 с.
176. Шкловский, В. Кинематограф, как искусство // Жизнь искусства. – 1919. – №142. – С. 1.
177. Шкловский, В. Кинематограф, как искусство // Жизнь искусства. 1919. – №139-140. – С. 2.
178. Шкловский, В. Кинематограф, как искусство // Жизнь искусства. 1919. – №141. – С. 2
179. Шпаликов, Г. Я жил как жил : стихи, проза, драматургия, дневники, письма / Г. Шпаликов ; сост.: Ю.А. Файт. – М.: Зебра Е : Личности, 2013. – 526 с.
180. Эйзенштейн С. Стачка. / С. Эйзенштейн // Избранные произведения : В 6 т. / [Вступ. статья Р. Юренева, с. 25-68; Гл. ред. С.И. Юткевич]; Ин-т истории искусств. Союз работников кинематографии СССР. Центр. гос. архив литературы и искусства СССР. Т. 1-. Т. 6 : [Киносценарии : Стачка; Броненосец "Потемкин"; Октябрь; Генеральная линия; Que viva Mexico!; Бежин луг; Александр Невский; Иван Грозный / Сост. М.И. Андронникова, Н.И. Клейман, Ю.А. Красовский и др. ; Вступ. статья И. Вайсфельда, с. 7-26 Коммент. Н.И. Клейман и др.]. - 1971. – С. 31–46.
181. Эйзенштейн, С. О форме сценария / С. Эйзенштейн. // Избранные произведения : В 6 т. / Вступ. статья Р. Юренева, с. 25-68; Гл. ред. С.И. Юткевич; Ин-т истории искусств. Союз работников кинематографии СССР. Центр. гос. архив литературы и искусства СССР. Т. 1-. Т. 2 / Сост. П.М. Аташева, Н.И. Клейман, Ю.А. Красовский, В.П. Михайлов. – 1964. – С. 297–299.
182. Эсслин, М. Театр абсурда / Пер. с англ. Г. Коваленко. – СПб.: Балтийские сезоны, 2010. – 528 с.
183. Ямпольский, М. Муратова: опыт киноантропологии / М. Ямпольский. – СПб.: Сеанс, 2015. – 544 с.
184. Ямпольский, М. Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла / М. Ямпольский. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – С. 32.
185. 90-е. Кино, которое мы потеряли: сборник статей / сост. Лариса Малюкова, ред. И. Трофимова. – М.: Новая газета : Зебра Е, 2007. – 254 с.

186. Altman R. Film/Genre. London: British Film Institute, 1999. 246 p.
187. Baudry, J-L., Williams, A. Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus // Film Quarterly, 1974–1975. № 2. Pp. 39–47.
188. Bothmann N. Action, Detection and Shane Black. New York: Springer, 2018. Pp. 107–121.
189. Cavell S. Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage. Cambridge: Harvard University Press, 1981. 283 p.
190. Metz C. Film Language: A Semiotics of the Cinema. Oxford: Oxford University Press, 1974, 268 p.
191. Prokhorova, E. From script to film: Renata Litvinova's Non-Love and Valerii Rubinchik's film // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2020. №14. Pp. 156–169 .
192. Prokhorova, E. The script form in Soviet and Russian film studies / Elizaveta V. Prokhorova // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2023. № 17. Pp. 80–93.
193. Zizek, S. From Joyce-the-Symptom to the Symptom of Power // Lacanian ink. 1997. № 11, Fall. Pp. 12–25.

### **Архивные источники**

- РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства)  
(фонд/опись/ед. хр.)
- РГАЛИ 3173/1/2. *Учебные планы и программы занятий Курсов на 1960-1962 гг.* 1960.
- РГАЛИ 3173/1/47. *Учебные планы и программы занятий Курсов на 1962-1964 гг.* 1963.
- РГАЛИ 3173/1/91. *Учебный план Курсов на 1965 учебный год.* 1965.
- РГАЛИ 3173/1/132. *Список преподавателей курсов.* 1971.
- РГАЛИ 3173/1/152. *Программа занятий сценарного отделения на 1965 г.* 1965.
- РГАЛИ 3173/1/157. *Учебный план отделения на 1966 учебный год.* 1966.
- РГАЛИ 3173/1/210. *Учебный план группы по подготовке сценаристов художественного фильма на 1968 г. и материалы к нему.* 1968.
- РГАЛИ 3173/2/35. *Учебный план сценарного отделения на 1971 г.* 1971.

- РГАЛИ 3173/2/46. *Список преподавателей сценарного отделения на 1971/1972 гг. 1972.*
- РГАЛИ 3173/2/47. *Учебный план и программы занятий сценарного отделения на 1974 г. 1974.*
- РГАЛИ 3173/2/51. *Учебный план и программы занятий сценарного отделения на 1975 г. 1975.*
- РГАЛИ 3173/4/11. *Список преподавателей курсов на 1977-1978 учебный год. 1978.*
- РГАЛИ 3173/4/31. *Списки преподавателей сценарного отделения. 1976.*
- РГАЛИ 3173/4/35. *Учебный план сценарного отделения на 1978 г. 1978.*
- РГАЛИ 3173/4/41. *Учебный план сценарного отделения на 1979 г. 1979.*
- РГАЛИ 3173/4/45. *Учебный план сценарного отделения на 1980 г. 1980.*
- РГАЛИ 3173/4/47. *Учебный план сценарного отделения на 1981 г. 1981.*
- РГАЛИ 3173/4/61. *Учебный план сценарного отделения на 1983-1984 гг. 1984.*
- РГАЛИ 3173/6/18. *Приказы и циркулярные письма Госкино СССР, относящиеся к деятельности курсов. 1989.*
- РГАЛИ 3173/6/22. *Учебный план сценарного отделения на 1982 г. 1982.*
- РГАЛИ 3173/8/53. *Список преподавателей курсов за 1964-1989 гг. 1989.*

## Фильмография

1. «Бежин луг», 1935, реж. С. Эйзенштейн, авт. сцен. А. Ржешевский  
(утрачен; фотофильм Н. Клеймана и С. Юткевича, 1967)
2. «Богиня: как я любила», 2004, реж. Р. Литвинова, авт. сцен. Р. Литвинова  
Литвинова
3. «Брат 2», 2000, реж. А. Балабанов, авт. сцен. А. Балабанов
4. «Брат», 1997, реж. А. Балабанов, авт. сцен. А. Балабанов
5. «Броненосец “Потемкин”», 1925, реж. С. Эйзенштейн, авт. сцен. Н. Агаджанова  
Агаджанова
6. «Возвращение», 2003, реж. А. Звягинцев, авт. сцен. В. Моисеенко, А. Новотоцкий  
Новотоцкий
7. «Волчок», 2009, реж. В. Сигарев, авт. сцен. В. Сигарев
8. «Все умрут, а я останусь», 2008, реж. В. Гай Германика, авт. сцен. А. Родионов, Ю. Клавдиев  
Родионов, Ю. Клавдиев
9. «Груз-200», 2007, реж. А. Балабанов, авт. сцен. А. Балабанов
10. «Гонгофер», 1992, реж. Б. Килибаев, авт. сцен. П. Луцик, А. Саморядов
11. «Дети чугунных богов», 1993, реж. Т. Тот, авт. сцен. П. Луцик, А. Саморядов  
Саморядов
12. «Дикое поле», 2008, реж. М. Калатозишвили, авт. сцен. П. Луцик, А. Саморядов  
Саморядов
13. «Жмурки», 2005, реж. А. Балабанов, авт. сцен. С. Мохначев, А. Балабанов  
Балабанов
14. «Замок», 1994, реж. А. Балабанов, авт. сцен. А. Балабанов
15. «Изгнание», 2007, реж. А. Звягинцев, авт. сцен. А. Звягинцев, О. Негин
16. «Июльский дождь», 1966, реж. М. Хуциев, авт. сцен. А. Гребнев, М. Хуциев  
Хуциев
17. «Канун», 1989, реж. П. Луцик, А. Саморядов, авт. сцен. П. Луцик, А. Саморядов  
Саморядов «Дюба-дюба», 1992, реж. А. Хван, авт. сцен. П. Луцик, А. Саморядов
18. «Кремень», 2007, реж. А. Мизгирев, авт. сцен. Ю. Клавдиев
19. «Ленин в Октябре», 1937, реж. М. Ромм, авт. сцен. А. Каплер



20. «Мне не больно», 2006, реж. А. Балабанов, авт. сцен. В. Мнацаканов
21. «Морфий», 2008, реж. А. Балабанов, авт. сцен. С. Бодров-мл.
22. «Настя и Егор», 1989, реж. А. Балабанов, авт. сцен. А. Балабанов
23. «Начало», 1970, реж. Г. Панфилов, авт. сцен. Е. Габрилович
24. «Небо. Самолет. Девушка», 2002, реж. В. Сторожева, авт. сцен. Р. Литвинова, Э. Радзинский
25. «Нелюбовь», 1991, реж. В. Рубинчик, авт. сцен. Р. Литвинова
26. «Окраина», 1998, реж. П. Луцик, авт. сцен. П. Луцик, А. Саморядов
27. «Октябрь», 1927, реж. С. Эйзенштейн, авт. сцен. С. Эйзенштейн, Г. Александров
28. «Понизовая вольница», 1908, реж. В. Ромашков, авт. сцен. В. Гончаров
29. «Последняя сказка Риты», 2012, реж. Р. Литвинова, авт. сцен. Р. Литвинова
30. «Принципиальный и жалостливый взгляд», 1996, реж. А. Сухочев, авт. сцен. Р. Литвинова
31. «Про уродов и людей», 1998, реж. А. Балабанов, авт. сцен. А. Балабанов
32. «Раньше было другое время», 1987, реж. А. Балабанов, авт. сцен. А. Балабанов
33. «Савой», 1990, реж. М. Аветиков, авт. сцен. П. Луцик, А. Саморядов
34. «Свободное плавание», 2006, реж. Б. Хлебников, авт. сцен. А. Родионов
35. «Северный ветер», 2021, реж. Р. Литвинова, авт. сцен. Р. Литвинова
36. «Сказка про темноту», 2009, реж. Н. Хомерики, авт. сцен. А. Родионов
37. «Страна глухих», 1998, реж. В. Тодоровский, авт. сцен. Р. Литвинова, Ю. Коротков, В. Тодоровский
38. «Счастливые дни», 1991, реж. А. Балабанов, авт. сцен. А. Балабанов
39. «Три истории», 1997, реж. К. Муратова, авт. сцен. И. Божко, Р. Литвинова, Е. Голубенко, В. Сторожева
40. «У меня нет друга, или One step beyond», 1988, реж. А. Балабанов, авт. сцен. А. Балабанов

41. «Увлеченья», 1994, реж. К. Муратова, авт. сцен. К. Муратова, Е. Голубенко, Р. Литвинова
42. «Я тоже хочу», 2012, реж. А. Балабанов, авт. сцен. А. Балабанов