

американского формата и современной театральной драматургии рубежа веков, чьи авторы в этот период начинают пробовать себя в кино. Исследование киноязыка литературных сценариев проводится с помощью структурно-семиотического метода. Анализу подвергаются элементы киноязыка: речь, закадровый голос, актерская партитура, характер действия в кадре, композиция. Результаты анализа позволяют сделать вывод о возникновении двух новых направлений в российской кинодраматургии. Поэтика литературных сценариев авторов, пришедших в кинематограф из театральной драматургии, проявляется в стремлении к документальности и натуралистичности персонажей и их речи, предлагаемых обстоятельств, сеттинга, сюжетов, что находит свое отражение и в лирических средствах ремарки. Используемые ими техники, в том числе театральная техника вербатима, оказывают грандиозное влияние на современный отечественный кинематограф. Лаконичный язык американского формата записи, традиционно ассоциирующийся с продюсерской моделью производства, находит свое отражение в авторской кинодраматургии А. Звягинцева и О. Негина, стремящейся к точности и краткости постановочного плана. Этот раскол знаменует актуализацию проблемы формы, остро стоявшую в отечественном кинематографе 1930-х годов.

Ключевые слова:

форма сценария, литературный сценарий, современный российский кинематограф, российская новая драма, американский формат сценария, верbatim, поэтика киносценария, киноязык, советская киношкола, речь в кино

Самой острой проблемой для отечественной кинодраматургии на протяжении всей истории ее существования была и остается проблема формы сценария. В 1930-е годы в процессе споров между теоретиками и практиками она разрешилась в пользу литературной формы, которая оставалась ведущим производственным стандартом вплоть до переломных для страны и кинематографии 1990-х годов. Литературная форма стала компромиссным вариантом между двумя другими распространенными в те годы сценарными формами, обладавшими рядом существенных недостатков, которые затрудняли работу над фильмом: железный, или номерной сценарий предполагал делегирование сценаристу некоторых постановочных задач, связанных с художественным решением сцены (указаний крупности, ракурса, точки съемки), поэтический, за который ратовал Сергей Эйзенштейн [\[1, с. 297-299\]](#), изобиловал лирическими средствами, и оттого был неточен и размыт. Для литературного сценария, освобожденного от технических ремарок и нумерации кадров [\[2, с. 34-35\]](#), было характерно использование литературных средств художественной выразительности, предназначенных для дальнейшего экранного воплощения. В 1960-е годы литературная форма эволюционировала в кинопрозу – литературное произведение, богатое средствами выразительности. Перед лицом социокультурного и производственного перелома 1990-х годов, повлекшего за собой новые поиски в области кинематографа, проблема формы актуализировалась вновь.

Вопрос формы и языка киносценария впервые в специальной литературе ярко и полемично обозначился на страницах первого отечественного сценарного учебника, изданного сценарным факультетом Государственного института кинематографии (ГИК, с 1934 года – ВГИК). Его автор, Валентин Туркин, вступал в спор с теоретиками и практиками кинодраматургии в вопросе статуса киносценария как самостоятельного

художественного произведения, обладающего своей специфической поэтикой [\[2, с. 4-5\]](#) – с Белой Балашем, Виктором Шкловским и Сергеем Эйзенштейном, в своих работах подчеркивавших промежуточный статус сценария как текста, предназначенного для дальнейшего кинооформления режиссером [\[3; 4; 5; 6; 7; 1\]](#). Слова в «полуфабрикате» имеют ценность лишь в том отношении, в котором «они объясняют нам, что именно и как надо снять» [\[7, с. 22\]](#), позволяют создать литературное высказывание, которому режиссер найдет «кинематографический эквивалент» [\[1, с. 298\]](#). Рассуждая о поэтике киносценария, Туркин писал об особом предназначении этого вида текста – устремленности к зрительному воплощению, отраженной в литературном стиле. Средства литературы используются не только для записи фабулы и сюжета будущего фильма, но и для «даже кинематографической формы их подачи, кинематографического темпа их смены и движения и, если можно так выразиться, зрительного ритма кинокартины» [\[2, с. 23\]](#), то есть, как элементы киноязыка в том понимании, в каком о них пишут Юрий Лотман и Юрий Цивьян [\[8, с. 59-139\]](#). Роль языка киносценария в конструировании киноязыка подчеркивалась в работах теоретиков и практиков и позже – существенное внимание разработке поэтики фильма литературными средствами уделяли в пособиях Евгений Габрилович [\[9\]](#), Иосиф Маневич [\[10\]](#) и др. Илья Вайсфельд в автореферате диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения писал: ««Манера «записи» сценария не может быть безразличной к тому, что задумал драматург. <...> Литературная стилистика сценария возникает, выкристаллизовывается вместе с возникновением замысла» [\[11, с. 21\]](#). Анализ литературных приемов в сценарии позволяет выделить специфическую кинопоэтику, присущую авторам и напрямую связанную с замыслом автора и проблематикой, которую диктует эпоха.

Авторы, работавшие в 1990-е годы, сложный для отечественного кинематографа переходный период от советских производственных, стилистических и идеологических стандартов к независимой индустрии западного образца, оказались в сложном положении. Литературная традиция отечественной сценарной школы 1960-х годов, в которой они были воспитаны, постепенно начала уступать место американскому формату – лаконичной и скромной на средства художественной выразительности форме сценарной записи [\[12\]](#). Впервые правила оформления сценария в согласии с голливудским стандартом были изданы на русском языке в книге Александра Червинского «Как хорошо продать хороший сценарий» (1992) [\[13\]](#). Американский формат, описанный Червинским, является прямым потомком американского *continuity script* – постановочного плана, в 1920-е годы взятого в СССР за образец для создания формы «железного» сценария, которая была отвергнута производством спустя десятилетие. Созданный для коммерческой индустрии, главной фигурой в которой является продюсер, американский формат постепенно внедрялся в новую российскую кинематографию, оставшуюся без государственной поддержки и на какое-то время освободившуюся от идеологических рамок; и если постепенно формирующемуся зрительскому кинематографу, опирающемуся на жанровые конвенции популярного в это время западного кино, его использование приносило практическую пользу, то запросам авторского кинематографа он соответствовал не до конца. Работа режиссера, находящего «кинематографический эквивалент литературной метафоре» [\[1, 298\]](#), работа драматурга, воспитанного последними десятилетиями советского кинематографа автором, требовала использования литературной формы, способной в полной мере отразить замыслы готовящейся картины на бумаге.

Российский киносценарий 2000-х годов, отражающий в своей специфической форме

влияние отечественной сценарной школы и американского формата записи, попал под воздействие еще одной тенденции этих лет: массовой «миграции» театральных авторов в кинематограф. Воспитанные в традиции театральной драматургии авторы «новой драмы», мыслящие средствами пьесы, привнесли ее формальные особенности в кинодраматургию и как бы заполнили собой новый авторский пул. В 2006 году драматург Иван Вырыпаев снимает «Эйфорию»; с фильмом «Волчок» в 2009 году дебютирует еще один театральный драматург, Василий Сигарев. В 2006 году театральный режиссер Кирилл Серебренников экранизирует пьесу братьев Пресняковых «Изображая жертву». Начинают писать для кино Александр Родионов («Свободное плавание», 2006, реж. Б. Хлебников; «Все умрут, а я останусь», 2008, реж. В. Гай Германника; «Сказка про темноту», 2009, реж. Н. Хомерики; «Сумасшедшая помощь», 2009, реж. Б. Хлебников), Юрий Клавдиев («Кремень», 2007, реж. А. Мизгирев; «Все умрут, а я останусь», 2008, реж. В. Гай Германника, в соавт. с А. Родионовым), Максим Курочкин («Неваляшка», 2007, реж. Р. Качанов, «Позор» («Короткое замыкание»), 2009, реж. Б. Хлебников, в соавт. с И. Угаровым). Некоторые из режиссеров-дебютантов 2000-х годов, которые работали с драматургами, пришедшими из театра, вошли в ряд авторов, названных критикой «новыми тихими» – поколением, объединенным экзистенциальной и социальной проблематикой и стремлением к документальности поэтики, что диктовало и своеобразие сценарной формы.

Однако, авторский кинематограф 2000-х гг. не ограничивался деятельностью драматургов «новой драмы». В 2003 году Андрей Звягинцев, один из самых крупных российских режиссеров нового века, снимает свой дебютный фильм «Возвращение» по одноименному сценарию В. Моисеенко и А. Новотоцкого. Дальнейшие его работы будут сняты по его сценариям, написанным в соавторстве со сценаристом Олегом Негиным; их форма значительно отличается как от сценарных экспериментов выходцев из театральной драматургии, так и от литературных сценариев воспитанников ВГИКа и ВКСР, все больше тяготея к лаконичности американского формата, отрицаемого иными авторами этих лет. Проблема формы, в 1930-е годы приведшая теоретиков и практиков к ожесточенным спорам и интенсивным художественным поискам, реактуализируется в новом веке российской кинематографии, вновь поставив под вопрос статус сценарного текста и его формы.

Реформирование, затронувшее все сферы общества в 1990-е годы, коснулось и кинематографа, и театра. Упразднение национальных кинематографий, отсутствие финансовой поддержки со стороны государства, плачевное состояние кинотеатров, нишу которых заполнили телевидение и видеопрокат, нестабильность экономики и существенное влияние западных фильмов, к которым наконец-то получила доступ зрительская аудитория, значительно повлияли на темпы и качество кинопроизводства. Государственной поддержки лишился и театр, что косвенно повлияло на его долговременный разрыв с современной драматургией. Павел Руднев пишет о стагнации, которая охватила театр в 1990-е годы во всех его аспектах – от кадровой «старости» (для молодых драматургов и режиссеров в театрах просто не находилось мест) до отсутствия специализированной прессы, чего «было достаточно для того, чтобы сформировалось устойчивое мнение: «У нас нет современной пьесы». Ее было просто неоткуда взять – до появления культуры читок и лабораторий» [\[14, с. 132\]](#). Связь между театрами, застывшими в уже бесплодной к этому моменту советской архаике, и молодыми авторами из разных уголков страны, была восстановлена с помощью организации региональных театральных студий [\[15, с. 7\]](#) и театральных фестивалей [\[15, с. 9-11; 14, с. 132-134; 16, с. 6-8\]](#). Постепенно начал меняться, пополняясь работами новых авторов (Ольга

Мухина, Владимир и Олег Пресняковы, Василий Сигарев, Юрий Клавдиев, Иван Вырыпаев, Павел Пряжко, Ярослава Пулинович, Максим Курочкин и др.), российский театральный репертуар. Это явление, зародившееся на рубеже 1990-2000-х годов, получило название «новая драма» в честь одноименного фестиваля, проводившегося Михаилом Угаровым в 2002-2008 гг.

«НД *«новая драма»* стимулировала обновление собственно драматургической эстетики: сценического языка и видения, драматического конфликта, способов репрезентации современного сознания в тексте – став, таким образом, важным литературным фактом. В этом смысле она оказала влияние и на другие жанры – прежде всего киносценарии» [\[15, с. 12\]](#). На формирование этой новой драматургической эстетики, как театральной, так и, позже, кинематографической, значительно повлияло одно из направлений, развившихся в лоне новой драмы – российский документальный театр, с методами и инструментами которого молодые авторы познакомились в 1999 году на шестидневном семинаре, организованным Royal Court Theater, а уже в 2002 году Угаров и Елена Гремина открывают Театр.doc, чей репертуар был представлен и документальными пьесами [\[14, с. 160\]](#). Одним из главных инструментов документального театра является верbatim – работа авторов с живым материалом, собранным в результате интервью. Живая речь связывает поэтику и проблематику вербатима – речевые средства становятся тропами, на разных уровнях выраждающих авторскую мысль и позволяющих вскрыть актуальные нарывы современности, которые подспудно или явно всплывают в собранных текстах.

В середине 2000-х годов авторы новой драмы начинают пробовать себя в кино. В титрах короткометражного фильма «Позор» из альманаха «Короткое замыкание» (2009) в качестве сценаристов указаны, помимо режиссера, Максим Курочкин и Иван Угаров – авторы Театра.doc. В дедраматизированной истории про журналиста Сашу (А. Яценко), отправляющегося на скучное журналистское задание – ему нужно опросить незаинтересованных в общении жителей одного из дворов, чтобы составить заметку про «инициативу городских властей», – фабула отступает перед сюжетом, а сама фактура речи превалирует над смыслом слов, которые говорят. Реплики местных абсолютно неинформативны, как неинтересна никому, включая его самого, будущая заметка Саши. Правду на поверхности не найти: она прячется в похабной надписи на трансформаторной будке, за которой грубый от своей застенчивости дворовый гопник прячет свою рыцарскую любовь к девчонке Оле из подъезда напротив (за такую любовь можно даже убить – попытаться проломить голову залетному журналисту, только бы он не раскрыл избраннице секрет), и в финальном монологе Саши, который все-таки принес Оле новости. «Ты пойми, вот... у меня задание, да? Труба у вас тут какая-то, а мне неинтересно, ну мне все равно вообще. И вообще про другое все мне все равно. Потому что я не знаю как говорить, и что. А когда тебя увидел во дворе... ну, не тебя, ну, надпись эту... я сразу тогда понял, ну... что он тебя любит. Он вообще... для тебя... он, я не знаю... В общем, я не знаю, как сказать... Но я так не могу». Речь девальвирована, она потеряла свою коммуникативную функцию – ей ничего нельзя сказать, приходится проридаться сквозь ворох бессмысленных слов, чтобы дойти наконец до сути.

В 2009 году Николай Хомерики снимает «Сказку про темноту». Соавтором сценария становится Александр Родионов – один из основателей Театра.doc, до этого работавший с Борисом Хлебниковым и Валерией Гай Германской. Сущностной чертой сценариев Родионова являются речевые конструкции его персонажей – способы организации текста в монологе и диалоге, речевые характеристики героев, стремящиеся к документальному жизнеподобию. «Связи между документальным театром и стремящимся к аутентичности кинематографом проступают прежде всего на уровне сценария, а точнее

— на уровне языка» [\[15, с. 191\]](#). Реплики в «Сказке про темноту» обрываются, начинаются с середины, постепенно превращаются в нечленораздельный набор букв; просторечие передается на письме лексически — «ну че», «нету», «счас», через парцеляцию и бессвязность речи, приближающую ее к речи реальной: «— Ты на ментушку училась, Натах? Держите меня, люди... — Алиса всем улыбается и серебряно смеется, это значит, что она не страшный человек. — На самом деле милиция — это совсем не страшно, — начинает говорить Алиса, не решив пока, кому она это будет говорить, — мы вообще по сути психологи... я особенно близка к психологии... — она уже сосредоточилась на двух людях, которые пока что ее еще слушают. — Я с пистолетом не бегаю, а вот тут я еще на танцы записалась, кстати, никто не...?» [\[17, с. 25\]](#). Обилие нецензурной браны также работает на гиперреалистичность речи — в двадцать первом веке обсценная лексика заменяет междометия и заполняет паузы.

Ремарки в тексте Родионова поэтичны и парадоксальны, но этот парадокс позволяет запечатлеть в сценарии те обертона реальности, для которых общеупотребимых слов пока не существует: серебряный смех Алисы, которым она демонстрирует свою безобидность — странная, но интуитивно понятная актерская задача, которую ставит сценарий, «Девочка увидела Алису, стала слушаться маму, стала доброй и хорошей, только чтобы Алиса не забирала ее» [\[17, с. 7\]](#), «Сережа посмотрел на решетку и больше не плакал, потому что он еще никогда не сидел за решеткой» [\[17, с. 9\]](#), «Они сами себе удивлены, что сидят и говорят. Им все представлялось иначе <....> — У тебя еще на груди два прыща, — давит Димыч нежность в голосе, чтобы не обоссаться» [\[17, с. 30\]](#). Арго и ненормативная лексика выходят за пределы реплики и используются и в ремарках — тональность текста из-за этого неуловимо меняется, снижается, позволяя воспринимать сценарий как документ реальности. Голос автора, находящегося на одной позиции с персонажами, стилизует историю под «случай из жизни» — к тому же, у него есть собственная позиция и собственные симпатии: «Алиса шла себе по улице и смотрела по сторонам на женщин. Они ковыляли на каблуках как на ходулях, они подставили под ледяной ветер бронхи в бледных декольтешках, их животы и жопы показывали образцы жира в щелки над шмотками, мимо иногда проезжали машины с жлобами и все смотрели только на этих п**д, а Алиса шла скромной, изящной, милой невидимкой» [\[17, с. 11\]](#).

Ощущение прямой речи свидетеля создает и стилистическая неровность текста — в предложениях меняются времена, употребляются неопределенные местоимения: «Остановилась, включила свет, в камере скорчился подальше от света человечек, дальше еще какой-то. Они насмерть перепуганы от того, что она на них обратила внимание» [\[17, с. 20\]](#). «Какой-то» — значит, не разглядеть с точки смотрения автора; переход с прошедшего времени на настоящее диктует сцене внутрикадровый монтаж, быстрый переход от завершенного действия к длительной реакции. Своебразие формы, в которой Родионов пишет свои сценарии, никак не противоречит их первоначальной цели — быть произведением, написанным для воплощения на экране. Автор выступает в своих текстах как свидетель, но не как рассказчик — все, что происходит в сценарии, действительно.

Липовецкий и Боймерс пишут, что новая драма являлась не просто движением или тенденцией, но театральной практикой, которая рождалась «из взаимодействия между драматургами и режиссерами, при том что драматурги нередко сами становятся режиссерами, как, например, в случае Е. Гришковца, М. Угарова, И. Вырыпаева или

братьев Пресняковых» [\[15, с. 11\]](#). Вырыпаев выходит за пределы театра и пробует себя в кино в 2006 году; в 2009 году выпускает свой дебютный фильм «Волчок» Василий Сигарев, чья пьеса «Пластилин» в 2002 году была поставлена Кириллом Серебренниковым на сцене Московского театра драматургии и режиссуры Рошина и Казанцева, став для последнего одним из ключевых спектаклей [\[15, с. 262\]](#). «Пьесы Сигарева застроены саморежиссурой и часто представляют собой сценарии постановок, а не повод для множественных интерпретаций. В Сигареве борются человек театра и человек кино; пока счет равный» [\[14, с. 186\]](#), пишет о нем Руднев, обобщая слова критиков об «однотипности» его пьес и их неудобстве для последующей постановки на сцене.

Свойственный Сигареву специфический язык ремарки, которым отличаются его пьесы, очевидно влияет на стилистику закадрового голоса. Запевная, сказочная интонация ремарки, предваряющей первое действие пьесы «Божьи коровки возвращаются на землю», как бы обрамляет ее сюжет, встраивая его в некую общую историю полумагического, полубытового места: «Вначале не было здесь ничего. Потом пришёл человек и построил Город. Стали дома, улицы, площади, магазины, школы, заводы, сады коллективные. Стали улицы мощеными, а потом асфальтированными с белеными по праздникам бордюрами. Стали ходить по улицам люди, стали сидеть на лавочках, стали чихать от пуха тополиного, стали торговать семечками у заводской проходной, стали влюбляться. Стали рождаться люди - стали умирать...» [\[18, с. 3\]](#). История героев пьесы выплывает из вечности, масштабного небытия, в начале текста и возвращается в нее в его конце. С такой же интонацией вступает в сценарий Волчок: «ГОЛОС. В детстве я была мальчиком... Не настоящим мальчиком, конечно. Но все равно я была мальчиком. У меня были мальчишеские вещи. У меня были мальчишеские игрушки. У меня были мальчишеские прически. У меня были мальчишеские ногти. У меня были мальчишеские локти и колени. У меня были мальчишеские глаза. У меня были мальчишеские повадки. У меня были мальчишеские мечты... У меня были мальчишеские... мысли... <> ГОЛОС. Потом у меня появились первые платья, юбки и мечты о замужестве. Волосы стали длиннее. В груди набухли камешки. Мне прокололи уши и вставили в них серьги. Но ногти по-прежнему оставались обкусанными, колени и локти разбитыми, а мысли не очень девчачими...» [\[19\]](#). Волчок говорит о своей жизни сверху, держа дистанцию, пока эпизоды из ее жизни сменяют друг друга, заставляя ее расти на глазах у зрителя; участницей дальнейших сцен, открывающихся закадровым голосом, она будет не всегда. Механизм припоминания не субъективен – в конце Волчок умрет, ее взгляд шире и глубже, чем взгляд человека. Она помнит и видит и за себя, и за мать.

Реплики героев в текстах Сигарева также стремятся к предельной реалистичности, но, в отличие от Курочкина, Угарова и Родионова, он показывает обесценивание речи не столько через бессмысленные речевые конструкции, сколько через их повторы в предкульминационных и кульминационных сценах: это можно увидеть как в его пьесах («Эй! Эй! Куда?! Трамвай там! Куда? Эй! (открывает окно) Эй!!! Куда?!!! Куда?!!! Тарамвай там!!! Тарамвай!!! Тарамваааай !!!» – «Фантомные боли» [\[20, с. 2\]](#), «Там это... бабушка у меня... скажешь, ладно? <> Бабушка у меня там... скажешь, ладно? <> Скажешь, ладно?» – «Пластилин» [\[21, с. 266\]](#)), так и в сценариях: «МАТЬ. Нет. Не волчонок... Не волчонок ты. Нет. Ты чё хоть? Какой волчонок еще? Никакой не волчонок ты. Никакой... Ты чё хоть? Волчонок какой-то еще. Ты чё хоть? Ты чё хоть? Ты чё хоть? Ты чё...» [\[19\]](#). Почти психотическое исступление героя, замкнувшегося в моменте, который его сломал – один из самых часто используемых Сигаревым приемов. Если у

Курочкина и Угарова речь существует, чтобы самой собой рушить проект речи, у Родионова – чтобы продемонстрировать бессмысленность коммуникации, то у Сигарева она становится демонстрацией чистого аффекта, практически телесным актом.

На примере сценария Родионова 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.

Тексты Сигарева 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. Характерные особенности текста Сигарева обнаруживают себя, в первую очередь, в конструкции речи, которая формирует саму структуру сценария.

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» [2, с. 7], кинодраматическое произведение в литературной форме.

«Киносценарий – не самостоятельное литературное произведение» [22, с. 12] – так начинается предисловие постоянного соавтора Андрея Звягинцева, сценариста Олега Негина, к их совместному сборнику сценариев. «Я предпочитаю держать в руках текст, который назвал бы технической записью. Такое отношение к предмету можно назвать странным, но для меня сценарий не обязательно должен обладать достоинствами, отличающими хорошую литературу» [22, с. 5] – пишет Звягинцев в своем предисловии. Из пяти сценариев, включенных в сборник, Звягинцевым и Негиным написаны четыре – «Изгнание», «Елена», «Левиафан», «Нелюбовь». Сценарий «Ты», по мотивам которого впоследствии был снят дебютный фильм Звягинцева «Возвращение», был написан Владимиром Моисеенко и Александром Новотоцким и, по словам режиссера, переработан при его участии – значительно изменилась фабула и интонация высказывания, которая продиктовала поэтику будущего фильма.

Форма, которую можно охарактеризовать как «техническая запись», «промежуточное звено между замыслом и тем, что в результате будет являть собой готовый фильм» [22, с. 9], в 2003 году уже повсеместно используется в производстве – это американский формат записи, который характерен не только форматированием, стилизующим текст под сценарий, набранный на печатной машинке, но и специфической выразительностью, практически полностью очищенной от литературных тропов. «Сценарии состоят из действия, описания и диалога. И больше ничего <...> Никаких авторских мыслей, отступлений, внутренних переживаний персонажей (кроме выраженных словами с экрана) или информации о действующих лицах, кроме вложенной в действие или

диалог» [\[13, с. 228\]](#), пишет Червинский в главе «Форма записи», позже подробно останавливаясь и на ремарках, поясняющих интонацию, с которой произносится реплика, или параллельное действие, которое выполняет персонаж в момент диалога. Этот фрагмент пособия позволяет выделить один из ключевых аспектов использования американского формата, специфичный именно для голливудской системы производства: если в отечественной кинодраматургии приход к литературной форме был обусловлен художественными целями, то приход американской киноиндустрии к использованию американского формата позволял четко определить сферу влияния и полномочия каждого из членов съемочной группы. Работа над ролью – это работа актера, работа с актером – работа режиссера.

В этом отношении задачи, которые выполняет для производства американский формат, в российском авторском кинематографе парадоксальным образом работают в его пользу. «...совершенно невозможно в конечном счете разъединять эти две профессии – режиссуру и сценарное мастерство. Подлинный сценарий может быть создан только режиссером», писал Андрей Тарковский в «Запечатленном времени», рассуждая о том, возможна ли работа режиссера над фильмом по чужому оригинальному авторскому сценарию. «Если <...> сценарий представляет из себя литературное произведение, то будущий режиссер вынужден будет все делать заново» [\[23, с. 18\]](#); если же сценарий – это «техническая запись», которая очищена от литературных средств и, тем самым, упрощена для перевода на киноязык, фильм будет следовать его букве более точно.

Оригинальная версия сценария «Ты», опубликованная в сборнике сценариев к фильмам Звягинцева, начинается с лирического вступления, текста, оформленного как прозаический отрывок – внутреннего монолога одного из братьев, посвященного отцу. Подобные приемы не свойственны творческому почерку Звягинцева и не встречаются в его последующих сценариях, написанных совместно с Негиным; монологу не нашлось места и в фильме. Первые два диалога подробны в описании эмоций Давида и Арчила, переданных через ремарки – Арчил говорит «немного заплетающимся языком» или «с пьяным упрямством» [\[22, с. 21\]](#), Давид «пищит» и «оттопыривает нижнюю губу» [\[22, с. 22\]](#), его лицо, «и без того нерадостное, сморщивается в трагическую гримасу, за которой должен последовать горький оглушительный рев» [\[22, с. 21-22\]](#). Каждую последующую сцену предваряет развернутое описание обстановки и мизансцены, призванное через детали передать атмосферу прошлого, которое вспоминают мальчики; через подробную лирическую ремарку сообщается и внутреннее состояние героев: «А тяжелая безжалостная рука лежит на его хрупком детском плече. Рука дарит покой...» [\[22, с. 23\]](#), «И только сейчас эта парочка бандитов замечает, что мама, человек, роднее которого не было и нет, стала какой-то другой – немного чужой, красивой женщиной с загадочной светлой улыбкой на губах»; «Мальчишки входят в дом. Скованные, испуганные, словно дом уже не принадлежит им в полной мере, как раньше, а возможно, и вовсе не принадлежит. Словно они забрались в чужие владения и в любой момент из-за угла может выскочить истинный хозяин» [\[22, с. 26\]](#). Ремарки такого рода характерны для советских литературных сценариев [\[12\]](#): образ, порой трудно уловимый для камеры, требует интерпретации, перевода литературной метафоры на язык кино. Тяжесть руки и покой, который она дарит, чуждость матери, впервые за долгое время увидевшей их отца, и враждебность дома, в который они входят – это органически не киногеничные ощущения, которые необходимо выявить в кадре через видимое, подобрать им кинематографический эквивалент.

«Имена существительные, глагольные формы и, разумеется, диалоги – вот материя и

плоть наших текстов. Наши персонажи “встают” или “садятся”, “входят” или “выходят”, “закрывают” или “открывают” и все реже “смотрят исподлобья”, “смущенно прячут глаза” или “меланхолично покачивают ногой”» [\[22, с. 6\]](#), пишет Звягинцев о своих сценариях. Следующий после «Возвращения» фильм Звягинцева «Изгнание» (2007) был снят по одноименному сценарию Звягинцева и Негина; в его основу легла написанная А. Мелкумяном экранизация рассказа У. Сарояна «Что-то смешное. Серьезная повесть».

Текст «Изгнания» предельно сконкретен, что особенно очевидно в сравнении со сценарием, по мотивам которого снят предыдущий фильм Звягинцева: нет пространных ремарок, которыми предварялась каждая сцена в сценарии Моисеенко и Новотоцкого, обстоятельства сцены задаются через ее заголовок так, как это делается в американском формате записи (ЭКСТ/ИНТ, наименование локации, время суток). Диалоги также очищены от ремарок и представляют собой обмен репликами без перебивок. Лаконичный слог, тем не менее, даже на уровне сценария, в котором отсутствуют кинотехнические пометки, обозначает визуальное решение будущей сцены. Так, описание действия в тринадцатой сцене: «На кровати виден силуэт спящей женщины. Не включая свет, не раздеваясь, Алекс ложится рядом. Тяжело вздыхает. Закрывает глаза» [\[22 с. 96\]](#). Крупность, которая предполагает, что женщина, спящая на кровати, показывается зрителю лишь как силуэт – общий план; тяжелый вздох, закрытые глаза требуют крупного плана. В примечаниях к этой сцене режиссерские пометки подтверждают логику, которую продиктовал синтаксис сцены: «Панорама (?) Статика, общий план. Он входит, садится на кровать. Снимает обувь и укладывается на постель в одежде. Крупный план сверху. Он ложится и обнимает ее поверх одеяла (простыни), прижимается к ней, вздыхает» [\[22, с. 396\]](#).

Большое количество сцен сценария исчерпываются одной или двумя строчками описания действия – сц. 36: «Алекс идет через рощу», сц. 37: «Алекс идет по дороге. Свернув с нее, поднимается на холм» [\[22, с. 104\]](#), сц. 50: «Машина едет по жаркому шоссе» [\[22, с. 108\]](#) (действие в следующей за ней сц. 51 ограничивается диалогом в машине без описания действия), сц. 55: «Кир и Георгий выходят из сарая. Георгий запирает дверь на засов. Они идут на камеру» [\[22, с. 110\]](#), – давая режиссеру возможность решить их длительность и визуальное решение уже на уровне разработки режиссерского сценария. Литературный сценарий требует режиссерской интерпретации литературного «шифра»; американский формат записи предполагает интерпретацию на уровне конкретных визуальных решений каждой последующей сцены, не ставя перед постановщиком задачу пересобрать сцену, сделать ее, как писал Тарковский, « заново».

Последующие три сценария Звягинцева и Негина, изданные в сборнике, формально ничем не отличаются от текста «Изгнания». Для Звягинцева, который пишет с Негиным 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.

Спор теоретиков и практиков о форме сценария, которым ознаменовались первые десятилетия отечественного кинематографа, в 1930-е годы завершился принятием литературной формы как общепринятого стандарта. Проблема формы вновь стала актуальной спустя век – социокультурный перелом 1990-х годов, повлекший за собой реформацию и реорганизацию всех культурных институтов страны, спровоцировал новые эстетические и формальные поиски.

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 ярких тенденций 2000-х годов. Литературные сценарии авторов, пришедших в кинематограф из театральной драматургии – В. Сигарева, А. Родионова и др., – отличались склонностью к формальным экспериментам, привнесенным драматургами с театральной сцены, и диктовали новую поэтику авторского кино: стремящуюся к натуралистичности и документальности сюжетов, персонажей, и, не в последнюю очередь, речи. Техника вербатима, с которой российский театр познакомился в конце 1990-х годов, повлияла не только на их работы, но и на весь российский авторский кинематограф последних трех десятилетий.

Американский формат, с которым познакомил российских кинодраматургов А. Червинский (1992), в начале 2000-х пришел на смену литературному сценарию в качестве производственного стандарта. Считающийся 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-автором современной России – А. Звягинцева, работающего в соавторстве со сценаристом О. Негиным. Язык его сценариев практически лишен литературных средств художественной выразительности, и стремится к сухости и лаконичности постановочного плана, что никак не влияет на визуальную выразительность и глубину его фильмов.

Таким образом, российская кинодраматургия в 2000-е годы делится 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 авторы, дебютировавшие в 1970-1980-х годах (например, Ю. Арабов, А. Миндадзе и проч.) продолжают писать сценарии в литературной форме [\[24; 25\]](#), продолжая поддерживать отечественную традицию – это связано и с тем, что, начиная с дебюта, они работают в сложившихся творческих tandemах 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.

Библиография

1. Эйзенштейн С. О форме сценария // Избранные произведения: 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 297-299.
2. Туркин В. Драматургия кино: очерки по теории и практике киносценария. М.: Госкиноиздат, 1938. 264 с.
3. Балаш Б. Видимый человек: Очерки драматургии фильма / Пер. с нем. К. И. Шутко. М.: Всерос. пролеткульт., 1925. 88 с.
4. Шкловский В. Кинематограф, как искусство // Жизнь искусства. 1919. №139-140. С. 2.

5. Шкловский В. Кинематограф, как искусство // Жизнь искусства. 1919. №141. С. 2.
6. Шкловский В. Кинематограф, как искусство // Жизнь искусства. 1919. №142. С.1.
7. Шкловский, В. Как писать сценарии. М. – Л.: ГИХЛ, 1931. 83 с.
8. Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном // Строение фильма. М.: Издательство «Культура»; Издательская группа «Альма Матер», 2024. С. 9-208.
9. Габрилович Е. Об описательных элементах в сценарии // Вопросы кинодраматургии: сборник статей, под ред. И. В. Вайсфельда. Вып. 2. М.: Искусство, 1960. С. 107-123.
10. Маневич И. О литературном сценарии и ремесленном фильме // Вопросы кинодраматургии: сборник статей, под ред. И. В. Вайсфельда. Вып. 4. М.: Искусство, 1962. С. 260-280.
11. Вайсфельд И. Мастерство кинодраматурга: Автoreферат дис. на соискание учен. степени доктора искусствоведения. М.: Ин-т истории искусств. Всесоюз. гос. ин-т. кинематографии, 1964. 28 с.
12. Prokhorova E. The script form in Soviet and Russian film studies // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2023. №17 (2). Р. 80-93.
13. Червинский А. Как хорошо продать хороший сценарий. М.: АСТ, 2019. 299 с.
14. Руднев П. Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950– 2010-е. М.: НЛО, 2018. 496 с.
15. Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012. 376 с.
16. Гремина Е., Угаров М. Пьесы и тексты. Т. 1. / Е. Гремина, М. Угаров; вступ. статья М. Липовецкого. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 702 с.
17. Родионов А. Сказка про темноту. СПб.: Порядок слов, 2019. 462 с.
18. Сигарев В. Божьи коровки возвращаются на землю: пьеса в 2-х д. // Современная драматургия. 2003. Вып. 2 (апрель-июнь). С. 3-21.
19. Сигарев В. Волчок. Киносценарий в 13 эпизодах // Журнальный зал – «Горький», 2019 [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/ural/2006/4/volchok.html> (Дата обращения: 30.08.2023)
20. Сигарев В. Фантомные боли // Репетиция: пьесы уральских авторов / ред.сост. Н. Коляда. Екатеринбург: Уральское изд-во, 2002. С. 315-334
21. Сигарев В. Пластилин // Репетиция: пьесы уральских авторов / ред.сост. Н. Коляда. Екатеринбург: Уральское изд-во, 2002. С. 227-269.
22. Сценарии кинофильмов Андрея Звягинцева. М.: Альпина нон-фикшн, 2020. 355 с.
23. Тарковский А. Уроки режиссуры. М.: ВИППК, 1992. 92 с.
24. Арабов Ю. Солнце и другие киносценарии. СПб.: Сеанс: Амфора, 2006. 510 с.
25. Миндадзе А. Милый Ханс, дорогой Пётр. Киноповести. М.: АСТ, 2021. 475 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Человек и культура» автор представил свою статью «Типология литературного сценария в российском кинематографе 2000-х годов», в которой проведен анализ специфики написания сценария под влиянием социально-экономических и политических событий нашей страны на рубеже веков.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что самой острой проблемой для отечественной кинодраматургии на протяжении всей истории ее существования была и остается проблема формы сценария. Спор теоретиков и практиков о форме сценария, которым ознаменовались первые десятилетия отечественного кинематографа, в 1930-е

годы завершился принятием литературной формы как общепринятого стандарта. Проблема формы вновь стала актуальной спустя век вследствие того, что социокультурный перелом 1990-х годов, повлекший за собой реформацию и реорганизацию всех культурных институтов страны, спровоцировал новые эстетические и формальные поиски.

Актуальность данного исследования обусловлена тем, что современный российский кинематограф снова находится в поисках формы, отвечающей реалиям современной социокультурной ситуации.

К сожалению, в статье отсутствует теоретическая составляющая. Не проведен библиографический анализ исследуемой проблематики. Отсутствие анализа научной обоснованности изучаемого вопроса делает затруднительным предположение о научной новизне исследования.

Цель исследования заключается в анализе направлений творчества сценаристов начала XXI века. В ходе исследования были использованы как общенаучные методы исследования (анализ и синтез), так и социокультурный, описательный и художественный анализ. Эмпирическую базу составили работы А. Звягинцева, О. Негина, А. Родионова, В. Сигарева и др.

На основе историко-культурного анализа периода начала XXI века автор приходит к заключению, что 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 ярких тенденций 2000-х годов. Литературные сценарии авторов, пришедших в кинематограф из театральной драматургии – В. Сигарева, А. Родионова и др., – отличались склонностью к формальным экспериментам, привнесенным драматургами с театральной сцены, и диктовали новую поэтику авторского кино: стремящуюся к натуралистичности и документальности сюжетов, персонажей, и, не в последнюю очередь, речи. Техника вербатима, с которой российский театр познакомился в конце 1990-х годов, повлияла не только на их работы, но и на весь российский авторский кинематограф последних трех десятилетий.

Автор выделяет три формальных течения в российской кинодраматургии в 2000-е годы. Молодые авторы, пришедшие в кино из современного явлению театра, формируют новый эмоциональный сценарий, характерный высокой степенью литературной выразительности и поэтическим языком. Крупные авторы, дебютировавшие в 1970-1980-х годах (Ю. Арабов, А. Миндадзе) продолжают писать сценарии в литературной форме, продолжая поддерживать отечественную традицию. 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.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение проблемы написания актуального сценария для современного кинематографа представляет несомненный научный и практический культурологический интерес и заслуживает дальнейшего изучения.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составляет 16 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании после устранения указанных недостатков.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Человек и культура» статье под заголовком «Типология литературного сценария в российском кинематографе 2000-х годов» является обозначенный в заголовке литературный сценарий в российском кинематографе 2000-х гг. В заголовке задекларирован и объект исследования (российский кинематограф 2000-х гг.), в котором автором рассмотрены типы российских киносценариев первых десятилетий ХХI в.

На основе детального анализа эмпирического материала (сценарных текстов), автор выделяет три распространенных в российской кинодраматургии 2000-х гг. типа киносценариев: 1) новый эмоциональный сценарий; 2) литературный сценарий, соответствующий отечественной традиции советского кинематографа; 3) железный или номерной сценарий американского формата.

Внимательное отношение к отечественной теоретической дискуссии начала ХХ в. вокруг формы и функции киносценария, позволило автору вполне обосновано выстроить логическую причинно-следственную связь творческих интерпретаций содержательной стороны киносценария с качеством его воплощения в фильмах, с режиссерскими практиками российского авторского кино 2000-х гг. В качестве эмпирического материала автор использует непосредственные тексты киносценариев М. Курочкина и И. Угарова, Н. Хомерики и А. Родионова (авторов Театра.doc), реплики героев В. Сигарева, «железные сценарии» А. Звягинцева и О. Негина. Помимо этого, автор обращается к эмпирике учебников и пособий по сценарному искусству и кинорежиссуре В. Туркина, А. Червинского, А. Тарковского, обобщает выборку научной литературы коллег и (там, где уместно) раскрывает социокультурную обусловленность кинематографической жизни России 2000-х гг., в том числе взаимосвязь театральной и кинематографической драматургии.

В целом предмет исследования рассмотрен автором на высоком теоретическом уровне, и представленная статья заслуживает публикации в авторитетном научном издании.

Методология исследования базируется на компаративном текстологическом анализе киносценариев российского кинематографа 2000-х гг. Методический инструментарий усилен общетеоретическими методами сравнения, анализа, обобщения; уместно применены приемы историко-биографического и сравнительно-исторического методов. Ключевую роль в авторском анализе киносценариев сыграла тематическая и перекрестная выборка источников в рамках типологии драматургических подходов к созданию киносценария в авторском российском кинематографе 2000-х гг. В целом программа исследования релевантна поставленным задачам. Итоговая типология сценариев в российском кинематографе 2000-х гг. хорошо аргументирована и не

вызывает сомнений.

Актуальность темы автор обосновывает тем, что проблема формы киносценария остается «самой острой проблемой для отечественной кинодраматургии на протяжении всей истории ее существования». Рецензент подчеркивает, что автор стремится преодолеть образовавшийся разрыв между кинематографической теорией и практикой, наиболее очевидно проявившийся в 1990-е гг. и продолжающий обуславливать скучность современного российского кинопроката на фоне яркости и разнообразия отечественной кинодраматургии и кинорежиссуры.

Научная новизна, состоящая в авторской типологии российского киносценария 2000-х гг., не вызывает сомнений.

Стиль текста автором выдержан научный. Структура в полной мере раскрывает логику повествования о результатах научного исследования.

Библиография, учитывая опору автора на анализ эмпирического материала, хорошо представляет проблемную область исследования. Единственное замечание: пп. списка литературы 4, 5, 6 содержат описание одного источника, что нарушает общий стиль описания и редакционные требования, хотя и не является критической ошибкой.

Апелляция к оппонентам вполне корректна и уместна.

Статья, безусловно, представляет интерес для читательской аудитории журнала «Человек и культура» и может быть рекомендована к публикации.