

Мартьянова Ирина Анатольевна

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
Россия, 191186, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48
kafedral2009@yandex.ru

Присутствие возможного мира кинотекста в современном сценарии

Для цитирования: Мартьянова И. А. Присутствие возможного мира кинотекста в современном сценарии. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2022, 19 (3): 546–558. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.309>

В статье анализируется присутствие возможного мира кинотекста в современном киносценарии. Исследование проведено на материале литературного сценария А. П. Звягинцева и О. И. Негина *Нелюбовь*, который впервые стал предметом филологического анализа с использованием сопоставительного и контекстно-функционального методов. Опубликованные комментарии режиссера позволяют проследить путь от собственно литературного сценария к кинотексту. Исследование сценария с учетом представлений о категориальной природе текста, который дает наиболее объективные результаты, ранее не осуществлялось. В результате выборки языкового материала, обнаруживающей присутствие возможного мира кинотекста в сценарии, выявлена специфика его категорий: целостности, связности, завершенности, членимости, динамики, напряженности, партитурности и др. Возможный мир кинотекста обуславливает априорную вариативность и неопределенность сценарного текста. В статье отражены особенности сценарного функционирования лексико-грамматических и синтаксических языковых средств. Киносценарий и кинотекст представляют собой взаимозависимые, но нетождественные сущности. Установлено, что развитие технических параметров кинотекста оказывает опосредованное воздействие на киносценарий. Одной из целей исследования является критический анализ представлений о том, что киносценарий не обладает достоинствами литературного текста. В ходе анализа присутствия возможного мира кинотекста подтвердилась рабочая гипотеза о том, что киносценарий является текстом с мотивированным нарушением коммуникативно-прагматических норм (точности, уместности, выразительности). Обращение к современному сценарию разрушает схоластические представления о его статусе. Он представляет собой новый тип текста, аномалии которого обусловлены его предназначенностью для семиотического перевода в кинотекст, разноаспектным характером его рецептивной программы.

Ключевые слова: киносценарий, кинотекст, возможный мир, семиотический перевод.

Введение

Присутствие возможного мира кинотекста в киносценарии обусловлено его ориентацией на семиотический перевод, без учета которого филологическое исследование не будет обладать объясняющей силой. Помимо искусствоведческой [Эйзенштейн 1964; Эко 1989; Ямпольский 1982; и др.], киносценарий неоднократно подвергался филологической интерпретации [Лотман 2005; Тынянов 1977; Шклов-

ский 1985; и др.]. В связи с этим очевидным фактом трудно согласиться с С. А. Огудовым, автором одной из последних публикаций, посвященных нарратологической интерпретации киносценария, в том, что «сценарное повествование стало объектом специального научного интереса сравнительно недавно» [Огудов 2020].

Большой вклад в исследование сценарного текста вносит международное научное сообщество Screenwriting Research Network (SRN), объединяющее ученых различных стран Европы, Северной и Южной Америки, Австралии, Азии: проводятся ежегодные конференции, издается «Journal of Screenwriting», посвященный текстовым аспектам сценарного творчества, издаются монографии [Macdonald 2013; Price 2010; и др.]. Проявляя заинтересованность в научном сотрудничестве, лидеры SRN, как, впрочем, и российские нарратологи, не учитывают, однако, достижения ОПОЯЗа, Тартуско-московской семиотической школы — к сожалению, они недостаточно знакомы с российскими традициями культурологического и филологического осмысления киносценария.

Если в отечественном киноведении по-прежнему распространена небесспорная трактовка сценария в качестве одной из разновидностей драматургии [Огудов 2020; Хейфиц 1956; и др.], то в филологии его определение варьируется от нового жанра литературы до отрицания его статуса в качестве художественного текста. Некоторые исследователи считают, что киносценарии достойны только утилитарного использования, могут служить материалом для изучения миметических реакций, потому что они, как правило, не отличаются эстетическим своеобразием [Огудов 2020]. С этим суждением трудно согласиться, потому что тем самым отрицается художественное значение сценариев С. М. Эйзенштейна, А. А. Тарковского, А. С. Кончаловского, В. М. Шукшина, А. А. Миндадзе, Г. И. Горина, Ю. Н. Арабова и многих других авторов, зачеркивается целый пласт отечественной культуры, к созданию которого были причастны Ю. Н. Тынянов, Е. Л. Шварц, М. А. Булгаков, В. В. Набоков, Е. И. Замятин, А. И. Солженицын и др.

Материал и методы анализа

Противоречивость характеристики киносценария во многом обусловлена самой молодостью его текста (первый отечественный сценарий датируется 1908 г.), фрагментарностью его диахронического изучения. Современные киносценарии, даже отмеченные премиями престижных международных конкурсов, как правило, не становятся предметом исследования. Объектом нашего внимания является книга «Сценарии кинофильмов Андрея Звягинцева» [Звягинцев, Негин 2020]. Отметим уникальность данной публикации, осуществленной издателем П. Д. Подкозовым в результате обработки 750 страниц рукописных текстов из личного архива Звягинцева. Опубликованные комментарии режиссера позволяют проследить путь от собственно литературного сценарного текста к кинотексту.

Рефлексия А. П. Звягинцева и его соавтора О. И. Негина на киносценарий полемически заострена, но не отрицает его текстовой значимости. Он рассматривается как «принципиально важное и первостепенное, но между тем промежуточное звено на пути к экрану» [Звягинцев 2020: 6–7]:

Все, кто говорят, что сценарий должен быть непременно таким или этаким, водят вас за нос: продают то, чего не знают сами. Сценарий нужен: продюсеру — чтобы знать,

во что он вкладывает деньги; режиссеру — чтобы контролировать происходящее на площадке и ясно понимать, что уже снято, а что только предстоит снять [Звягинцев 2020: 6].

Ранее стилистическая манера Звягинцева и Негина была охарактеризована в результате анализа сценариев «Елена» и «Левиафан» [Мартьянова 2018: 236–249]. Данное исследование проведено на материале их другого реализованного литературного сценария «Нелюбовь» и комментариев режиссера, вынесенных на поля книги, в которых зафиксировано присутствие возможного мира кинотекста в современном киносценарии.

Мы разделяем мнение М. С. Кагана о том, что сценарий возник на основе старших литературных родов [Каган 1972], полагая, что он представляет собой иной, новый тип текста — а это подтверждается уже самим фактом неизбежной трансформации экранизируемых литературных произведений.

Анализ соотношения киносценария с кинотекстом может быть разноракурсным, в том числе мультимодельным, но в данной статье представляется более важным раскрыть их взаимообусловленность, воспользовавшись категориальным аппаратом лингвистики текста (целостность, связность, членимость, завершенность, динамика, напряженность, кажимость, лакунарность). Киносценарий и кинотекст представляют собой взаимозависимые, но нетождественные сущности, но в обоих случаях творится именно текст, с присущими ему категориями и признаками. Однако в киноведческих исследованиях использование термина «кинотекст» далеко не всегда подразумевает анализ его текстовой сущности, эксплицируемой категориями и признаками, которые входят в арсенал современной филологии. В данном случае они не остаются «за кадром». Известно, что термин «возможный мир» понимается также разноаспектно, но более частное понятие «возможный мир кинотекста» позволяет раскрыть представление об альтернативном, гипотетическом развертывании сценария, мотивировать его аналитичность, нарушение в нем коммуникативно-прагматических норм и другие характеристики.

Используются сопоставительный и контекстно-функциональный методы анализа, а также прием направленной выборки языкового материала, обнаруживающий присутствие возможного мира кинотекста в сценарии.

Киносценарий и кинотекст

Тиражность кинотекста, который повторяется, но не творится каждый раз заново, в отличие от театрального спектакля, лишает сценарий возможности неоднократного использования (мы не рассматриваем случай римейка фильма). Лишенный этой возможности, киносценарий лишен и возможности реабилитации. Он прикреплен к кинотексту, но не поглощается им полностью, способен публиковаться в отрыве от него.

Возможный мир кинотекста обуславливает априорную вариативность, гипотетичность, неопределенность сценарного текста:

Алеша закрывает дверь в свою комнату и возвращается к письменному столу.

Варианты (здесь и далее выделено А. П. Звягинцевым. — *И. М.*) делать обязательно:

1) Алеша закрывает (захлопывает) дверь...

2) Алеша закрывает дверь, идет к столу — панорама вслед за ним на окно и стол перед ним¹.

Гипотетичность актуализируется частотными *может быть, возможно* и т. п., которые выражают в сценарии не текстовую категорию кажимости, а отложенную возможность экранного воплощения:

А **возможно**, лучшая идея — остаться без этих трех планов, или оставить только два — Бориса и Женю. Или только мальчика! Алеша сидит на постели и горько плачет!!! (Нелюбовь. С. 307).

Женя и Антон наклеивают ориентировку у двери подъезда — прямо над кнопками домофона (также скотчем). **Возможно**, отказаться от этого эпизода. Много. Достаточно и предыдущих трех (Нелюбовь. С. 350).

В начале киноэры точность провозглашалась обязательным признаком сценария, но сегодня очевидна его подчеркнутая неопределенность, обусловленная осознанным присутствием в нем возможного мира кинотекста. В классической литературе средства выражения неопределенности создавали эффект субъективации, изображения сквозь призму сознания другого [Одинцов 1980]. В сценарии автор дезавуирует неопределенность восприятия персонажа и читателя-зрителя, например, вставным компонентом: «...какая-то девушка в камуфляжных штанах (**Лена**) разговаривает с соседкой Слепцовых по площадке» (Нелюбовь. С. 327). В другом случае *какие-то* и т. п. указывают не на небрежность автора, а на нерелевантность реплик в кинотексте: «Реплики в рации: “От супермаркета поворачивайте налево...” (Придумать еще **какие-то** реплики.) (Нелюбовь. С. 327).

Не в сценарии, а в кинотексте найдутся ответы на вопросы, обращенные к создателям фильма, круг которых расширяется уже в комментариях: «Спецодежда/зеленый камуфляж? Обязательно» (Нелюбовь. С. 351–352); «В залелюдно?» (Нелюбовь. С. 320) Режиссеру, оператору, художнику и т. д. адресованы эмотивные высказывания, подчеркнутые рядом восклицательных знаков: «Найти!!!»; «Думать!!!»

Кинотекст имеет по отношению к сценарию ретроспективную направленность, но компенсация его лакунарности невозможна при помощи отсылок к сценарию, тогда как лакуны последнего восполняются отсылкой к возможному миру кинотекста: «Детали решить на месте» (Нелюбовь. С. 307). Действительно, читать киносценарий «...без всяких ухищрений — значит эмпирически переживать переход от структуры А к структуре Б» [Пазолини 1989: 191]. Однако сегодня только в самом общем плане можно констатировать проспективную направленность движения к кинотексту, творческий процесс выглядит намного сложнее и противоречивее [Ямпольский 1982].

Предел сценарного развертывания воспринимается как положенный извне, идущий от кинотекста, завершенность обоих традиционно эксплицируется словом *Конец*. Ее отрицание объясняется смешением понятий «незавершенность» и «текучесть» текста [Огудов 2020]. Сценарий одновременно завершен и открыт для зрительной дорисовки, конечен в своей данности и текуч, запрограммирован на транс-

¹ Цит. по: [Звягинцев, Негин 2020]. (Далее — Нелюбовь.) С. 302–303.

формацию в литературном фильмическом комплексе (от заявки — до монтажных листов) и в кинотексте. Открытый конец сценария и фильма воспринимается массовым сознанием как нарушение нормы их текстовости.

Звягинцев и Негин всегда имеют в виду предел развертывания кинотекста и сценария для поддержания необходимого уровня напряженности их развертывания: «Храпит сильно, и это смешно. Решиться или нет на такой акцент в финале, когда нужно уже стучать?!» (Нелюбовь. С. 352). Монтажные рифмы возникают прежде всего с финалом: «В финале — Борис будет сидеть перед телевизором на этом самом диване» (Нелюбовь. С. 318). Разнообразные про- и ретроспективные отношения создают плотность связности их крепко сшитого текста, несмотря на его актуализированную расчлененность: «Маша. У нас ведь правда все будет хорошо? Ты нас не бросишь? М. б., сделать рифму к сцене #68 в машине? Если только это не грубо!!!» (Нелюбовь. С. 318).

Тот факт, что кинотекст, являясь сколь угодно вымышленным, фантастическим, творится, тем не менее, из сенсорно воспринимаемых, вполне материальных сущностей, обуславливает специфику референции киносценария к действительности, а именно доминирование в нем событийной информации над информацией фактической и оценочной, которые в современном киносценарии редко эксплицируются титрами или авторскими отступлениями. Отмеченная асимметрия компенсируется монтажной техникой композиции, которая является искусством не только режиссера, но и сценариста [Хейфиц 1956]. На смену монтажному кинематографу пришли другие эстетические направления. Однако функции воздействия на зрителя, вовлечения его в процесс сотворчества позволяют и сегодня видеть в монтаже структурирующее начало кинопроизведения, независимо от его жанра и стиля. Сила монтажа остается в том, что «зритель не только видит изобразимые элементы произведения, но и переживает динамический процесс возникновения и становления образа так, как переживал его автор» [Эйзенштейн 1964: 170–171]. Монтаж способен «...“выстраивать” время, т. е., не прибегая к условным титрам “прошло десять лет” или “прошло несколько дней”, не прибегая к “антрактам”, развивать действие непрерывно, в то же время уплотняя или растягивая его в его временном течении» [Хейфиц 1956: 80].

В киноведении неоднократно подчеркивалось отличие художественного времени кино от времени реального, а также от времени в других видах искусства [Тынянов 1977; Шкловский 1985; и др.]. Тынянов полагал, что «время в кино текуче; оно отвлечено от определенного места; это текучее время заполняет плотно неслышанным разнообразием вещей и предметов. Оно допускает залеты назад и в сторону» [Тынянов 1977: 320]. Однако в филологии временная характеристика сценарного текста выглядит довольно беспомощной без рассмотрения функционально-композиционных типов речи — демонстрационного, информационного, сентенционного, выделяемых на основе соотношения времени истории и времени текста [Ильенко 2003: 458–461]. Между тем нарратология продолжает пользоваться давно переосмысленными отечественной лингвистикой терминами «описание», «повествование», «рассуждение», лишенными опоры на темпоральный критерий.

Сценарий развертывает историю, состоящую из эпизодов с признаками демонстрационного типа речи, отличительной чертой которого является детализация изображения, что подчеркнуто в комментариях Звягинцева: «Набрать до-

статочное количество объектов. Много — не мало» (Нелюбовь. С. 353). Объекты, перечисленные в основной сценарной части, конкретизируются в эскизе эпизода, приобретают единичность: *столбы* заменяются *столбом у проезжей дороги, где мы видим в начале Алешу; остановки — автобусной остановкой* и т. д. Само время истории растягивается, приобретая иной диапазон: *раннее утро / раннее-раннее утро / предраассветный час*:

Раннее-раннее утро. Искать объекты!!! Предраассветный час / общие планы. Набрать несколько идей. Школьный двор (обязательно!!!), тот же ракурс и та же крупность. Ориентировки на всех колоннах. Столб у проезжей дороги, где мы видим в начале Алешу. Автобусная остановка (Нелюбовь. С. 353).

Еще одной важной чертой демонстрационного типа речи является повышенная плотность глагольных рядов [Ильенко 2003: 458–461], для того чтобы действие стало увиденным. В эскизе эпизода «*Защиторив окно Антон укладывается рядом со спящей Женей. Обнимает ее. Засыпает*» (Нелюбовь. С. 352).

В кино переосмыслена одновременность: «Для того, чтобы передать одновременность и параллельность двух или нескольких процессов, неизбежно приходится приводить их к последовательности, передавать их в последовательном монтаже» [Тарковский 1967: 73]. В основном сценарном тексте одновременность и параллельность могут быть выражены в сложном высказывании: «Борис, стоя у окна с чашкой кофе в руке, смотрит на улицу: в здании напротив, этажом ниже, также у окна и тоже с чашкой в руке стоит такой же офисный клерк» (Нелюбовь. С. 324). Современный читатель-зритель, конечно, «считывает» лексико-грамматические повторы, дейктические средства и симметричность строения фразы, являющиеся средством выражения имплицитной информации, создающей глубину текста. Но эскиз этого эпизода разработан уже монтажно, с усложнением рецептивной программы (субъектами наблюдения становятся *Борис, какой-то человек, мы*). Монтаж раскладывает изображение на ряд проекций, меняются ракурсы и крупность плана, как на портретах Р. Магритта (живописная рефлексия — стиливая черта сценариев Звягинцева и Негина):

1. Вид из окна: угол дома с высоты пятого этажа (шестого?). Дом из нашего офиса. Угловая часть фасада. Красивая кладка кирпичная...
2. Портрет Бориса. Он с чашкой кофе в руке смотрит в окно. В стекле (а мы как бы снаружи) отражается дом напротив. Борис глядит почти в пустоту. Однако он смотрит куда-то за окно вполне адресно. Отпивает из чашки. Смотрит.
3. Снова этот же вид из окна. Только теперь крупнее. Мы видим, как в окне напротив, прислонившись к подоконнику, стоит какой-то человек также с чашкой в руке и с сигаретой, погруженный в свои мысли (Нелюбовь. С. 324).

Зависимость сценария от технических параметров кинотекста

Развитие технических средств и развитие киносценария дают «...не причину и следствие, а два полюса динамического процесса, неперебиваемые друг на друга и одновременно пронизанные взаимным влиянием» [Лотман 1992: 99]. Ограничен-

ность сценарной картины мира, обусловленная прямоугольной плоскостью экрана, влияет на характер его дейксиса, изменяет семантику указателей (*слева, справа* и т.п.) не в пространстве как таковом, а на киноэкране. В современном кинематографе «игра отсутствия и присутствия, чередование пространств, точек зрения, смотрения и видения — создает сложную и принципиально гетерогенную конструкцию...» [Ямпольский 1982: 145].

Зрительный и слуховой каналы восприятия кинотекста (мы не рассматриваем технические эксперименты восприятия запаха и т.п.) по-прежнему задают оппозиции основных текстообразующих сценарных категорий: наблюдаемого/ненаблюдаемого и слышимого/неслышимого. Невозможность существования киноискусства вне движения выдвигает на передний план категорию динамики, напрямую связанную с подвижностью камеры (или другого технического средства), релевантной не только для кинотекста, но и для сценария:

Спиной к нам Алеша за столом. **Камера**, сопровождая его движение, развернется на окно и практически окажется на той же точке, что и в финале, когда здесь будут рабочие заниматься ремонтом квартиры (Нелюбовь. С. 302–303).

Камера вдоль дома «идет» вместе с Борисом к подъезду (Нелюбовь. С. 327).

В сценариях Звягинцева и Негина камера объективируется как позиция коллективного стороннего наблюдателя: «**Мы** на площадке первого этажа — Алеша вниз сбегает и устремляется к входной подъездной двери. Дверь со щелчком закрывается за ним. А **мы** — **камера** — внутри пустого подъезда» (Нелюбовь. С. 308).

Безусловно, изначальная техническая фиксация кинотекста в кадрах киноплёнки во многом предопределила аналитичность сценарного текста, в котором при помощи отбивки и абзаца по-прежнему выделяются не только высказывания, но и их компоненты. Можно предположить, что цифровые технологии изменят фактуру сценарного текста эпохи продюсерского кино. Однако развитие технических возможностей кино (появление звука и цвета, изменение формата экрана, способов съёмки) не оказывает прямого влияния на киносценарий.

По самим условиям своего существования киносценарий полифоничен, в его создании взаимодействуют стихии литературы, музыки, живописи, театра, что обуславливает и специфику сценарной партитурности — еще одной категории текста [Адмони 1975; Прянишникова 1983], о которой редко вспоминает современная лингвистика текста, но которая присутствует в сознании сценаристов. Об этом свидетельствует ироничное высказывание Негина:

Банально сравнивать режиссера с дирижером, а творческую группу с оркестром. Но не так банально, когда дирижер, помимо прочего, еще и композитор, ибо в этом случае он не только, что называется, одухотворяет партитуру новыми смыслами, но и практически воспроизводит себя. Я счастлив, мне повезло быть соавтором этой музыки, этой симфонии световых пятен, проецируемых на экран [Негин 2020: 15].

Киносценарий, однако, не является отражением полифонии кинотекста, закладывая программу ногоаспектного создания и восприятия фильма, вследствие чего синхронный срез сценарного текста обнаруживает переплетение волокон разных типов речи. Этот срез лишь генетически напоминает структуру эпического или

драматического текстов, не ориентированных на перевод в семиотическую систему кино. Изображение партий разных инструментов имеет неодинаковую развернутость. В современном сценарии речь персонажей может быть представлена редуцированно, их портреты, интерьеры и экстерьеры даются как отсылки к кинотексту. Цветопись почти отсутствует, по-прежнему обозначаются только фазы музыкального исполнения или дается его краткая характеристика: «В салоне звучит музыка. Музыка? Искать!!!» (Нелюбовь. С. 331).

Являясь кинематографически ориентированным, сценарий не перестает быть литературным текстом, в котором никогда, даже в эпоху немого кино, не исчезал звук. С приходом в кино звук стал монтажно изображаться в киносценарии. Сегодня сценаристы в большей мере озабочены тем, как звук будет услышан в кинотексте. Звягинцев поворачивает, примеривает каждую реплику так, чтобы она естественно легла на слух, выразила характер персонажа: «Я описываю вам реальную картину // Девушка, я вам описываю реальную картину» (Нелюбовь. С. 326); «...С чего это ты решила, что мальчик твой у меня? // Мальчик / ребенок?» (Нелюбовь. С. 335). И сама реплика, и ремарка могут стать лишними в кинотексте: «Может быть, лишняя эта фраза. Слушать в репетиции» (Нелюбовь. С. 353); «Со слезами. Если будет перебор — вариант без» (Нелюбовь. С. 331).

Если сценарному изображению звука были посвящены специальные исследования, то его цветовая композиция вовсе не была затронута, что в какой-то мере компенсируется разработкой цвета в кинематографе. Классическим примером является пляска опричников в «Иване Грозном», где «...на долю переливов цветового потока ложится функция эмоционально обобщенного сказа и остро тематически выраженного внутреннего содержания (если угодно, “подтекста”)...» [Эйзенштейн 1964: 658].

Наряду с почти полным отсутствием цветописы, в сценариях как черно-белых, так и цветных фильмов встречаются попытки интерпретации света. Кинотекст не существует вне условий освещенности, которые, в свою очередь, становятся эстетически значимыми в киносценарии. В нем обозначается источник света, границы освещенности являются также границами поля зрения персонажей, мотивируют их поведение: «...луч неожиданно выхватывает бледное женское лицо, которое тут же исчезает» (Нелюбовь. С. 334). Цвет и свет конкретизируются во время съемок, но уже в эскизе эпизода закладывается программа их восприятия: «Женя в начале сцены выходит на кухню за чайником с заваркой (заварочный чайник прозрачный). Заварка отдает цвет во всей длине первого плана. Солнце садится прямо в кадре» (Нелюбовь. С. 328).

Литературность сценарного текста

Ранее в результате диахронического и синхронического анализа значительного текстового материала [Мартьянова 2011; 2014] был сделан вывод о том что отличительной особенностью отечественного киносценария является литературность (иная точка зрения представлена в [Macdonald 2013: 174]). Она мотивирована историей его развития, не в последнюю очередь системой государственного контроля и практикой публикации в отрыве от кинотекста. Как уже говорилось, с самого начала к его созданию были причастны выдающиеся писатели. Впрочем, и тогда,

и сегодня нередко подчеркивается, что сценарий не обязательно должен обладать достоинствами «хорошей» литературы.

То, что кинотекст отличается от других типов текста, не вызывает сомнений, но в этом отказано киносценарию. Однако еще С.М. Эйзенштейн, создавая сценарный портрет молодого Ивана Грозного, позволял себе недопустимое смешение штампов и расхожих цитат, что объясняется разнонаправленностью рецептивной программы сценария, наличием в нем сигналов, адресованных художнику, костюмеру, оператору, актерам и др. Звягинцев и Негин также позволяют себе ироничное словосочетание «вполне себе апокалиптические», неуместное, казалось бы, в трагической ситуации, для того чтобы вызвать у съемочной группы необходимые ассоциации: «Кропотливо исследуя вполне себе апокалиптические внутренние пространства здания, поисковики осматривают заброс» (Нелюбовь. С. 347).

Негин писал в предисловии к анализируемой книге о том, что в публикации сценариев «...несомненно, есть толк» [Негин 2020: 15]. Толк есть уже в том, что публикация подтверждает статус киносценария в качестве текста нового типа, с актуализированным нарушением традиционных коммуникативно-прагматических норм (правильности, точности, уместности, выразительности):

В **бывшей** квартире Бориса и Жени идет капитальный ремонт. Из коридора в **бывшую** Алешину комнату **заходит** рабочий, **подходит** к стене, у которой стоят мешки, наполненные строительным мусором, берет один из них и **уходит** с ним из комнаты. Другой рабочий **срывает** с другой стены **обои** — постепенно **доходит** до того места, где прямо на **обои** приклеен плакат мультфильма «Суперсемейка», **срывает** вместе с **обоями** и его (Нелюбовь. С. 354).

В этом фрагменте лексико-грамматический повтор (выделено нами. — *И. М.*) не является художественным приемом, средством создания подтекста, но не является и стилистической ошибкой. Именно так может выглядеть современный сценарный текст, когда фильма еще не существует. Это свидетельство присутствия в сценарии возможного мира кинотекста, а не его литературной ущербности. Несмотря на то что в системе ценностей Негина и Звягинцева киносценарий не является самостоятельным литературным произведением, они не отрицают иную, более традиционную стилистическую манеру:

...есть и те, кому нужен текст, поднимающийся до высот большого литературного стиля. Чья-то творческая фантазия и режиссерская мысль воспламеняются от подробного описания, включающего в себя множество прилагательных форм, живописующих происходящее или атмосферу событий, подробные ремарки, детализирующие внутренние переживания или состояния героев. Олег (Негин. — *И. М.*) уходит от этих элементов письма, потому что у нас нет в них нужды. Имена существительные, глагольные формы и, разумеется, диалоги — вот материя и плоть наших текстов. Наши персонажи «встают» или «салятся», «входят» или «выходят», «закрывают» или «открывают» и все реже «смотрят исподлобья», «смуцено прячут глаза» или «меланхолично покачивают ногой» [Звягинцев 2020: 7].

В данном случае Звягинцев как будто полемизирует с известным высказыванием А. А. Гениса об эстетике современного текста:

Каким же грандиозным самомнением надо обладать, чтобы написать: Иван Петрович встал со скрипучего стула и подошел к распахнутому окну. <...> Нужно твердо, до беспамятства и фанатизма, верить в свою власть над миром, чтобы думать, будто ты описываешь жизнь такой, какая она есть [Генис 1999: 23].

Но текст современного киносценария не может не отличаться от текста современной повести или романа хотя бы уже потому, что его денотативная основа реальна в своей материальности и в то же время ирреальна. Сама материальность используемых киноискусством объектов наблюдения требует не менее материальных решений в эскизе эпизода: «У соседки крутится возле ног кот. Рыжий. М. б., натереть ноги соседки валерьянкой?!» (Нелюбовь. С. 327). Создатели сценария и кинотекста не могут не «верить в свою власть» над материальным миром, что не отрицает символики образа. В сценариях Звягинцева и Негина неоднократно появляется пейзаж, созданный ими совместно с оператором М. В. Кричманом, это своеобразная визитная карточка, представленная на обложках их книг: «В отражении — деревья, пролетает стая птиц, сумеречный пейзаж» (Нелюбовь. С. 352).

Ориентация сценария на возможный мир кинотекста не отменяет различия их денотативных основ. Ю. М. Лотман дифференцировал тексты с реальными денотатами и те, которые слушают и читают [Лотман 1992: 18]. Один из парадоксов сценария заключается в том, что он одновременно является текстом с преимущественно реальными денотатами и в то же время текстом, который слушают и читают. Но «все, что по плечу литературному дару автора... будет вписано в белое полотно экрана не пером писателя, а самой реальностью, собранной воедино рукой автора фильма» [Звягинцев 2020: 8].

Выводы

Итак, проведенный анализ подтвердил, что возможный мир кинотекста априорно присутствует при создании и восприятии киносценария, что в свою очередь обуславливает специфику его категорий и признаков: целостности, связности, завершенности, членимости, динамики, напряженности, кажимости, партитурности, лакуарности и др. Развитие технических параметров кинотекста не оказывает прямого воздействия на текст киносценария, но не может не сказаться на его фактуре. Анализ современного сценария позволяет преодолеть схоластические представления о его статусе. Он представляет собой новый тип текста с актуализированным нарушением традиционных коммуникативно-прагматических норм. Его текстовые аномалии обусловлены присутствием в нем возможного мира кинотекста, самим характером рецептивной программы сценария, его предназначенностью не столько (или не только) читателю-зрителю, сколько создателям фильма.

Источники

Звягинцев, Негин 2020 — Звягинцев А. П., Негин О. И. Нелюбовь. В кн.: Звягинцев А. П., Негин О. И. и др. *Сценарии кинофильмов Андрея Звягинцева*. М.: Альпина нон-фикшн, 2020. С. 297–356.

Литература

- Адмони 1975 — Адмони В. Г. Содержательные и композиционные аспекты предложения. В кн.: *Теоретические проблемы синтаксиса современных индоевропейских языков*: сб. науч. тр. Л.: Наука, 1975. С. 2–5.
- Генис 1999 — Генис А. А. *Иван Петрович умер*. М.: Новое литературное обозрение, 1999.
- Звягинцев 2020 — Звягинцев А. П. Предисловие. В кн. Звягинцев А. П., Негин О. И. и др. *Сценарии кинофильмов Андрея Звягинцева*. М.: Альпина нон-фикшн, 2020. С. 5–12.
- Ильенко 2003 — Ильенко С. Г. *Русистика*. СПб.: Изд-во Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена, 2003.
- Каган 1972 — Каган М. С. *Морфология искусства*. Л.: Искусство, 1972.
- Лотман 1992 — Лотман Ю. М. *Культура и взрыв*. М.: Гнозис, 1992.
- Лотман 2005 — Лотман Ю. М. *Об искусстве*. СПб.: Искусство, 2005.
- Мартьянова 2011 — Мартьянова И. А. *Кинематограф русского текста*. СПб.: Свое издательство, 2011.
- Мартьянова 2014 — Мартьянова И. А. *Текстообразующая роль киносценария в ретрансляции русской культуры*. СПб.: Изд-во Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена, 2014.
- Мартьянова 2018 — Мартьянова И. А. Является ли сценарий черновиком кинотекста? В сб.: *Киноапофатика*: сб. науч. ст. СПб.: Петрополис, 2018. С. 236–249.
- Негин 2020 — Негин О. И. Предисловие. В кн.: Звягинцев А. П., Негин О. И. и др. *Сценарии кинофильмов Андрея Звягинцева*. М.: Альпина нон-фикшн, 2020. С. 13–15.
- Огулов 2020 — Огулов С. А. К проблеме мимесиса в нарратологии: визуальные аттракторы в советском киносценарии 1920–1930-х годов. *Новое литературное обозрение*. 2020, (3): https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/163_nlo_3_2020/ (дата обращения: 17.08.2020).
- Одинцов 1980 — Одинцов В. В. *Стилистика текста*. М.: Наука, 1980.
- Пазолини 1989 — Пазолини П. Сценарий как структура, тяготеющая к иной структуре. Перевод с итал. Ямпольский М. Б. (пер. с ит.). *Киносценарии*. 1989, (4): 186–191.
- Прянишникова 1983 — Прянишникова А. Д. О композиционной функции партитурности. *Научные доклады высшей школы. Серия Филологические науки*. 1983, (2): 74–77.
- Тарковский 1967 — Тарковский А. А. Запечатленное время. *Вопросы киноискусства*. 1967, (10): 81–92.
- Тынянов 1977 — Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. М.: Наука, 1977.
- Хейфиц 1956 — Хейфиц И. Е. Монтаж — искусство сценариста. *Вопросы кинодраматургии*. 1956, (2): 21–66.
- Шкловский 1985 — Шкловский В. Б. *За 60 лет: Работы о кино*. М.: Искусство, 1985.
- Эйзенштейн 1964 — Эйзенштейн С. М. *Избранные произведения*. В 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964.
- Эко 1989 — Эко У. Заметки на полях «Имени розы». В кн.: Эко У. *Имя розы*. Костюкович Е. А. (пер. с фр.). М.: Книжная палата, 1989. С. 427–467.
- Ямпольский 1982 — Ямпольский М. Б. Кино «тотальное» и «монтажное». *Искусство кино*. 1982, (7): 130–146.
- Macdonald 2013 — Macdonald I. W. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
- Price 2010 — Price S. *The Screenplay. Authorship, Theory and Criticism*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.

Статья поступила в редакцию 8 декабря 2020 г.
Статья рекомендована к печати 7 апреля 2022 г.

The presence of the possible world of cinema text in the modern screenplay

For citation: Martianova I. A. The presence of the possible world of cinema text in the modern screenplay. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2022, 19 (3): 546–558. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.309> (In Russian)

The article analyzes the presence of the possible world of film text in A. P. Zvyagintsev's and O. I. Negin's screenplay *Dislike*. This text for the first time became the subject of philological analysis using comparative and contextual-functional methods. The director's published comments allow tracing the path from the literary screenplay itself to the film text. As a result of the sampling of linguistic material, which reveals the presence of the possible world of the film text in the script, the specificity of its categories (integrity, coherence, completeness, dynamics, etc.) was revealed. The possible world of cinema text determines the a priori variability and uncertainty of the script text. The article reflects the features of the scenario functioning of lexical-grammatical and syntactic language means. The screenplay and the film text are interdependent, but not identical entities. It has been established that the development of the technical parameters of the film text has an indirect effect on the film script. One of the aims of the study is to critically analyze the notions that the screenplay does not have the merits of a literary text. In the course of analyzing the presence of a possible world of film text, the working hypothesis was confirmed that a film script is a text with a motivated violation of communicative and pragmatic norms (accuracy, relevance, expressiveness). It represents a new type of text, the anomalies of which are due to its intended purpose for semiotic translation into cinematic text, the diverse nature of its receptive program.

Keywords: screenplay, cinema text, possible world, semiotic translation.

References

- Адмони 1975 — Admoni V. G. The content and the compositional aspects of the proposal. In: *Teoreticheskie problemy sintaksisa sovremennykh indoevropskikh iazykov: sbornik nauchnykh trudov*. Leningrad: Nauka Publ., 1975. P. 5–12. (In Russian)
- Генис 1999 — Genis A. A. *Ivan Petrovich died*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1999. (In Russian)
- ЗВЯГИНЦЕВ 2020 — Zviagintsev A. P. Foreword. In: Zviagintsev A. P., Negin O. I. and etc. *Stsenarii kinofil'mov Andreia Zviagintseva*. Moscow: Al'pina non-fikshn Publ., 2020. P. 5–12. (In Russian)
- Ильенко 2003 — Il'enko S. G. *Russian Studies: Selected Works*. St Petersburg: Rossiiskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet imeni A. I. Hertsenyana Publ., 2003. (In Russian)
- Каган 1972 — Kagan M. S. *Morphology of art*. Leningrad: Iskusstvo Publ., 1972. (In Russian)
- Лотман 1992 — Lotman Iu. M. *Culture and explosion*. Moscow: Gnozis Publ., 1992. (In Russian)
- Лотман 2005 — Lotman Iu. M. *About art*. St Petersburg: Iskusstvo Publ., 2005. (In Russian)
- Мартьянова 2011 — Mart'ianova I. A. *Cinematography of Russian Text*. St Petersburg: Svoe izdatel'stvo Publ., 2011. (In Russian)
- Мартьянова 2014 — Mart'ianova I. A. *Screenplay's Textual Forming Role in Retransmission of Russian Culture*. St Petersburg: Rossiiskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet imeni A. I. Gertsena Publ., 2014. (In Russian)
- Мартьянова 2018 — Mart'ianova I. A. *Is the script a draft of the film text?* In: *Kinoapofatika: sbornik nauchnykh statei*. St Petersburg: Petropolis Publ., 2018. P. 236–249. (In Russian)
- Негин 2020 — Negin O. I. Foreword. In: Zviagintsev A. P., Negin O. I. and etc. *Stsenarii kinofil'mov Andreia Zviagintseva*. Moscow: Al'pina non-fikshn Publ., 2020. P. 13–15. (In Russian)

- Огудов 2020 — Ogudov S. A. On the problem of mimesis in narratology: visual attractors in the Soviet film script of the 1920s–1930s. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2020, (3). https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/163_nlo_3_2020/ (accessed: 17.08.2020). (In Russian)
- Одинцов 1980 — Odintsov V. V. *Stylistics of the text*. Moscow: Nauka Publ., 1980. (In Russian)
- Пазолини 1989 — Pazolini P. *A screenplay as a structure tending to a different structure*. Yampolsky M. B. (transl. from Italian). *Kinostsenarii*. 1989, (4): 186–191. (In Russian)
- Прянишникова 1983 — Prianishnikova A. D. On the compositional function of the score. *Nauchnye doklady vysshei shkoly. Seriya Filologicheskie nauki*. 1983, (2): 74–77. (In Russian)
- Тарковский 1967 — Tarkovskii A. A. Captured time. *Voprosy kinoiskusstva*. 1967, (10): 81–92. (In Russian)
- Тынянов 1977 — Тynianov Iu. N. *Poetics. Literary history. Movie*. Moscow: Nauka Publ., 1977. (In Russian)
- Хейфиц 1956 — Kheifits I. E. Editing — the art of the screenwriter. *Voprosy kinodramaturgii*. 1956, (2): 21–66. (In Russian)
- Шкловский 1985 — Shklovskii V. B. *Over 60 years: Works on cinema*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1985. (In Russian)
- Эйзенштейн 1964 — Eizenshtein S. M. *Selected works*. In 6 vols. Vol. 2. Moscow: Iskusstvo Publ., 1964. (In Russian)
- Эко 1989 — Eko U. “Rose Name” marginal notes. In: Eko U.: *Imia rozy*. Kostiukovich E. A. (transl. from French). Moscow: Knizhnaia palata Publ., 1989. P. 427–467. (In Russian)
- Ямпольский 1982 — Iampol'skii M. B. Cinema “total” and “editing”. *Iskusstvo kino*. 1982, (7): 130–146. (In Russian)
- Macdonald 2013 — Macdonald I. W. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
- Price 2010 — Price S. *The Screenplay. Authorship, Theory and Criticism*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.

Received: December 8, 2020

Accepted: April 7, 2022