УДК 791.43/.45

КИНОЯЗЫК КАК СРЕДСТВО ОРГАНИЗАЦИИ
ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОГО ЕДИНСТВА ФИЛЬМА:
«ДИКОЕ ПОЛЕ» ПЕТРА ЛУЦЫКА И АЛЕКСЕЯ САМОРЯДОВА

*Прохорова Е. В.*¹

¹ Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, ул. Правды, д. 13, Санкт-Петербург, 191119, Россия.

Киносценарий как первая стадия разработки визуального решения фильма обладает собственным киноязыком — совокупностью выразительных средств, формирующих картину авторского мира. Повторяющиеся мизансценические и операторские решения в материи сценария (синтомы) образуют побочную линию в структуре сценария и фильма, подкрепляя драматический конфликт. Рубеж 1990–2000-х, знакомящий российских практиков с американским форматом записи сценария, вновь актуализирует проблему сценарной формы, однако те кинодраматурги, которые воспитывались в соответствии с традициями отечественной школы, продолжают внедрять в свои работы элементы авторского киноязыка. Материалом исследования является сценарий «Дикое поле» Петра Луцыка и Алексея Саморядова (2001) и несколько эпизодов из одноименного фильма Михаила Калатошишвили (2008). Художественные средства сценария «Дикое поле» Петра Луцыка и Алексея Саморядова проанализированы с использованием элементов психоаналитических концепций С. Жижека, В. Мазина и постструктуралистских подходов М. Ямпольского. Изменения, которые режиссер вносит в инструментарий киноязыка в процессе работы над созданием фильма, оказывают влияние на конструкцию сценария и поворотные события.

Ключевые слова: киносценарий, литературный сценарий, российский кинематограф 1990-х годов, киноязык, синтом.

FILM LANGUAGE OF THE LITERARY SCRIPT : THE WILD FIELD BY PYOTR LUTSIK AND ALEKSEY SAMORYADOV

*Prokhorova E. V.*¹

¹ St. Petersburg State University of Film and Television Pravdy st., Saint Petersburg, Russia, 191119

Film scripts, as the first stage of the development of the visual identity of a film, possess their own film language, which consists of a combination of expressive means that form the concept of the author's world. Repetitive mise-en-scène and camera work figures in script language (synthomes) form a side storyline in the structure of the script and the film, which support the main dramatic conflict. The milestone of the 1990s-2000s, which introduced Russian practitioners to the American form of screenplay, reactualizes the problem of the film script form. However, screenwriters who were brought up in accordance with the traditions of the Soviet film school continue to incorporate elements of the author's film language into their works. The research material for this paper consists of the screenplay by Pyotr Lutsik and Aleksey Samoryadov («Wild Field», 2003) and a number of episodes from the film of the same name by Mikhail Kalatozishvili (2008). The artistic means of the screenplay by Pyotr Lutsik and Aleksey Samoryadov are analyzed using elements of the psychoanalytic concepts of S. Žižek and Vi. Mazin, as well as the poststructural approaches of M. Yampolsky. Changes in the set of film language means introduced by the director of the film affect the construction of the screenplay and its structure in terms of turning points.

Keywords: film script, literary script, Russian cinema of 1990s, film language, sinthome

Введение

Социокультурный перелом 1990-х годов, фактически реформировавший отечественную киноиндустрию, повлиял на все ее аспекты, в том числе и на кинодраматургию. Сценарное мастерство оказалось на распутье между двумя драматургическими школами: западной, чьи законы, изложенные в американских сценарных учебниках, начали впервые издаваться на русском языке [1], и советской, формировавшейся еще на заре создания сценарного факультета Государственного института кинематографии (ГИК, с 1992 г. — ВГИК им. С. Герасимова). К концу 1990-х студенты отечественных киношкол воспитывались в традиции литературного сценария: эти тексты характеризовались прозаической формой, обилием литературных средств художественной

выразительности, специфической образностью, которая диктовала взгляд драматурга на будущую картину [2]. Воспитание в этой традиции во ВГИКе на Высших курсах сценаристов и режиссеров (ВКСР) сохранилось и после 1990-х годов.

В ряду драматургов-выпускников ВКСР, начавших писать для кинематографа в 1990-х годах, Петр Луцык и Алексей Саморядов, окончившие мастерскую О. Агишева и В. Туляковой, занимают особое место: практически все их опубликованные сценарии были экранизированы [3, с. 646], и практически всеми экранизациями авторы остались недовольны [4, с. 106]. Отмечаемое многими киноведами тяготение их текстов к прозаической форме, приближающей сценарии Луцыка и Саморядова к статусу самостоятельных литературных произведений, играло в этом не последнюю роль [5]: заложенная ими в сценарий логика дальнейшего воплощения замысла на экране не совпадала с логикой режиссера, берущегося за интерпретацию текста.

Методы и методология

«Сценарием называется 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» [6, с. 22], — писал Шкловский в одном из первых советских пособий по написанию сценариев. Восприятие сценария как первого этапа разработки фильма сохранялось и на более поздних этапах развития теории отечественной кинодраматургии, несмотря на видимую полемику среди писавших о роли текста в кинематографии авторов. Сергей Эйзенштейн называл киносценарий «стадией состояния материала» [7, с. 297], отмечая тем самым его художественную неполноценность как литературного текста. Валентин Туркин, опровергая точку зрения Эйзенштейна на вступительных страницах «Драматургии кино», определял кинодраматургию как «искусство “замышлять” кинофильм и свой замысел осуществлять в полноценном литературном произведении» [8, с. 7], все средства художественной выразительности которого будут ориентированы на последующую реализацию этого замысла средствами экрана. Это определение предполагает, что киносценарий как вид литературного текста обладает конкретной формальной спецификой: используемые в нем стилистические фигуры, способы организации текста тяготеют к визуальности и имеют в сущности чисто утилитарную функцию.

В процессе развития сценарной формы, как пишет Туркин, задачи, связанные с техническим воплощением сценария (крупность, точка съемки и пр.), были делегированы режиссеру, и с тем киносценарий все больше тяготел к литературности изложения. Однако необходимость в «визуальном» повествовании, создании текста, в самой организации которого заложен потенциал

к дальнейшему экранному воплощению, продиктовала кинодраматургии ее специфический язык. Как отмечает Туркин, хороший сценарий отличается тем, что в нем подспудно наличествуют кинотехнологические элементы формы: «Фактически сценарий составлен из кадров, только обозначенных красной строкой, но без промежутков между кадрами и без нумерации их; <...> в нем налицо необходимые для звукового оформления звуки, шумы, человеческая речь; <...> в нем если не прямо указываются, то довольно определенно подсказываются планы съемки: общий, средний, крупный, деталь и т. д.» [8, с. 29]¹. Сам синтаксис сценарного текста предполагает, что сценарист закладывает в него некую изобразительную логику, закономерности визуального воплощения замысла. Литературные средства художественной выразительности, используемые автором в киносценарии, эквивалентны тем техническим отметкам, которые содержались в «железном» сценарии начала века — они указывают на деление на сцены и эпизоды и способ их монтажа, крупность кадра, точку съемки. Таким образом, киносценарий становится не только стадией существования замысла, но и первым этапом разработки его визуального решения, а соответственно, и первым этапом существования фильма как такового.

Михаил Ямпольский называет киноязыком «совокупность кодифицированных приемов ведения повествования, создания пространственно-временного единства фильма» [13, с. 32] — приемов монтажа и использования различных степеней крупности, точек съемки, а также повествовательных приемов. В этом отношении о совокупности литературных средств художественной выразительности, используемых в сценарии для отражения технических подробностей съемки, также можно говорить как о киноязыке, формирующем пространственно-временное единство фильма еще на первом этапе его разработки, и применять к ней инструменты анализа киноязыка, использующиеся в отношении экранных произведений.

Используя терминологию Ж. Лакана, ставшую методологической базой для теоретических трудов С. Жижека и В. Мазина 1990–2000-х годов [14–21], а также опираясь на положения аппаратной теории Ж.-Л. Бодри [22], в статье анализируется специфика киноязыка П. Луцыка и А. Саморядова в сценарии «Дикое поле» — повторяющиеся мизансцены, которые можно обозначить как синтомы. Термин Лакана «синтом» впервые используется Жижеком для анализа экранных произведений в работе «Возвышенный объект идеологии» (1989). Синтомом он называет «означающее, которое не включено в некую сеть, а непосредственно наполнено, пропитано наслаждением» [15, с. 81],

¹ О том, как специфический язык сценарной ремарки диктует визуальное решение будущей картины, писали далее Евгений Габрилович [9], Иосиф Маневич [10], Леонид Нехоршев [11], Александр Митта [12] и др.

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» [16, с. 120]. Синтомы кроются за пределами «формального» [16, с. 120] содержания и формируют отдельную, «побочную» повествовательную линию, развивающуюся параллельно основной (фабульной) повествовательной линии, оказывая значительное влияние на визуальное решение фильма и его структуру.

Основная часть

Митя — сельский доктор, живущий на уединенном хуторе посреди дикого поля. Он — единственная надежда местных на случай любой беды: от пережившего 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» [3, с. 807]. 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 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» [3, с. 807] (два кадра — сценическое 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» [3, с. 812] (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 полукилометре, сидел человек и смотрел на Митю» [3, с. 815] (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», обычно начинается со среднего или крупного плана обладателя взгляда (Мити) и продолжается общим планом, показывающим то, на что он смотрит: «Митя внимательно оглядел пустые холмы <...> Присмотревшись, Митя увидел несущуюся вскачь бричку и мужика, нахлестывающего лошадей» [3, с. 807] (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» [3, с. 808] (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» [3, с. 812–813] (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» [3, с. 847].

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 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 [3, с. 807], глядит [3, с. 809], оглядывается [3, с. 810], провожает глазами, прислушивается [3, с. 812], внимательно смотрит, всматривается [3, с. 816], заглядывает <в ящик> [3, с. 817], слушает [3, с. 820], осматривает, стоит молча [3, с. 822], задумавшись, все смотрит <на мертвых> [3, 824], проходится, осматривая <комнату> [3, с. 831], разглядывает, озирается <на закопанного> [3, с. 832], сидит и смотрит <на нее> [3, с. 836]. 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.

— 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» [3, с. 847].

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» [3, с. 808]; «Митя склонился над умирающим, поглядел ему в глаза» [3, с. 809]; «Склонившись над умирающим, он взял его за голову и осторожно надрезал ему виски» [3, с. 810]; «Митя посадил мальчика на каменную колоду, осмотрел, улыбаясь, его голову и надетую на нее вазу» [3, с. 813]; «<корова> лежала на боку и грустно глядела на Митю» [3, с. 817] (владелец коровы, «маленький щуплый мужик» [3, с. 817], 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» [3, с. 820]; «Митя присел рядом с убитыми, внимательно осмотрел их черные мертвые лица, пощупал пульс» [3, с. 822]; «Митя бросился к закопанному в земле человеку, упал на четвереньки, потрогал его лицо» [3, с. 833]; «Парень и девушка лежали на столе рядом, рука об руку. Митя посмотрел на девушку и узнал ее. — Галина, — позвал он тихо, склонившись над ней» [3, с. 841]; «Митя сидел над девушкой один. Он молча что-то делал в ее животе» [3, с. 844]; «Человек тихо прошел в комнату, сел на корточки у стены. Он внимательно смотрел на Митю» [3, с. 845]. 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 [3, с. 826]; позже, впрочем, он все равно оказывается на нижней точке: «Хлопнув сердито дверцей “Нивы”, он развернул машину и покатил по холму вниз» [3, с. 828]. 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» [3, с. 836]. 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» [3, с. 837]; «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» [3, с. 838]; «Он спал на топчане под навесом. Катя, уже одетая, сидела на краю постели, смотрела на него задумчиво» [3, с. 839]. Однако слияния в последней сцене взаимодействия с Катей не происходит: отношения

трансфера [15, с. 45], 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 вдаль свой дом, шест и белый флаг» [3, с. 848]. 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» [3, с. 833]. 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» [21, с. 43].

В картине Михаила Калатоцишвили, снятой по сценарию Луцька 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 сценной обстановках 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 темного 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; кормит корову хлебным мякишем, присев рядом с ней на корточках; перевязывает раны милиционеру, сидящему рядом в засаде; 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» [3, с. 816], — написано в сценарии Луцыка и Саморядова, однако в фильме Калатоцишвили 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» [18, с. 70–71]. Фантазматический взгляд Ангела сообщает эпизоду тревожность, «оттенок невыразимого, чудовищного зла» [18, с. 71] — на территорию Мити вторгся чужак, и это вторжение не сулит ничего хорошего. Эта сцена будет зарифмована с кульминационной сценой фильма Калатоцишвили, 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 Калатоцишвили — это пугающий взгляд Другого, диктующий Мите его дальнейшую судьбу, «размытое угрожающее послание» [18, с. 60]. Полярная обозначенному в сценарии образу Ангела-наблюдателя трактовка Калатоцишвили, разрушение цепи синтомов, формирующих кино-

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

Заключение

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, вне зависимости от 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 «кинотехнологические» элементы текста, в частности касающиеся работы камеры (ракурса, крупности и точки съемки), нашли свое отражение в прозаических средствах выразительности, свойственных этой форме сценария. Они формируют киноязык сценария — совокупность визуальных приемов ведения повествования.

Киноязык сценария «Дикое поле» Петра Луцыка 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 Луцыка 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 Калатоцишвили, снятом в 2008 году по мотивам сценария Луцыка 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.

ЛИТЕРАТУРА

1. Червинский А. Как хорошо продать хороший сценарий. М.: АСТ, 2019. 299 с.
2. Prokhorova E. The script form in Soviet and Russian film studies // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2023. №17 (2). P. 80-93.
3. Луцык П., Саморядов А. Собрание сочинений. Оренбург: Оренбургская книга, 2019. 648 с.
4. Занин А. Петр Луцык 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. 109.
5. 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.
6. Шкловский В. Как писать сценарии. М.; Л.: ГИХЛ, 1931. 83 с.
7. Эйзенштейн С. О форме сценария // Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 297–299.
8. Туркин В. Драматургия кино: очерки по теории и практике киносценария. М.: Госкиноиздат, 1938. 264 с.
9. Габрилович Е. Об описательных элементах в сценарии // Вопросы кинодраматургии: сб. ст. / ред. И. В. Вайсфельд. М.: Искусство, 1960. Вып. 2. С. 107–123.
10. Маневич И. О литературном сценарии и ремесленном фильме // Вопросы кинодраматургии: сб. ст. / ред. И. В. Вайсфельд. М.: Искусство, 1962. Вып. 4. С. 260–280.
11. 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.
12. Митта А. Кино между адом и раем: кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Курасаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому... М.: АСТ, 2021. 496 с.
13. Ямпольский М. Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 376 с.
14. Zizek S. From Joyce-the-Symptom to the Symptom of Power // Lacanian ink. 1997. 11, Fall. P. 12–25.
15. Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М.: Художественный журнал, 1999. 234 с.
16. Жижек С. Хичкоковские симптомы // То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока). М.: Логос, 2004. С. 119–123.
17. 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.

18. Жижек С. Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». М.: Европа, 2011. 168 с.
19. Жижек С. Киногид извращенца: Кино, философия, идеология. Екатеринбург: Гонзо, 2014. 472 с.
20. Мазин В. Введение в Лакана. М.: Прагматика культуры, 2004. 201 с.
21. Мазин В. Лакан в кино. СПб.: Сеанс, 2015. 336 с.
22. Baudry J-L., Williams, A. Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus // Film Quarterly. 1974–1975. № 2. P. 39–47.
23. Луцук П., Саморядов А. Дикое поле: сценарий // Киносценарии: литературно-художественный иллюстрированный журнал. М.: 2001. № 1. С. 111–129.

REFERENCES

1. Chervinskij A. Kak horosho prodat' horoshij scenarij. M.: AST, 2019. 299 s.
2. Prokhorova E. The script form in Soviet and Russian film studies // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2023. №17 (2). 80-93 pp.
3. Lucyk P., Samoryadov A. Sobranie sochinenij. Orenburg: Orenburgskaya kniga, 2019. 648 s.
4. Zanin A. Petr Lucyk i Aleksej Samoryadov: vremya uhodit' v «Dikoe pole» // Nedelya nauki i tvorchestva: mat-ly Mezhvuz. nauch.-prakt. foruma. 18–22 apr. 2016 g.: v 5 ch. SPb.: SPbGIK iT, 2016. Ch. 1. S. 109.
5. My prishli v kino s privetom: pentalog kritikov E. Stishovoj i V. Matizena, rezhissera Aleksandra Hvana, scenaristov Petra Lucika i Alekseya Samoryadova v ramkah pervogo rossijskogo otkrytogo kinofestivalya «Kinotavr» // Iskusstvo kino. 1993. № 9. S. 21–27.
6. Shklovskij V. Kak pisat' scenarii. M.; L.: GIHL, 1931. 83 s.
7. Ejzenshtejn S. O forme scenariya // Izbrannye proizvedeniya: v 6 t. M.: Iskusstvo, 1964. T. 2. S. 297–299.
8. Turkin V. Dramaturgiya kino: ocherki po teorii i praktike kinoscenariya. M.: Goskinoizdat, 1938. 264 s.
9. Gabrilovich E. Ob opisatel'nyh elementah v scenarii // Voprosy kinodramaturgii: sb. st. / red. I. V. Vajsfel'd. M.: Iskusstvo, 1960. Vyp. 2. S. 107–123.
10. Manevich I. O literaturnom scenarii i remeslennom fil'me // Voprosy kinodramaturgii: sb. st. / red. I. V. Vajsfel'd. M.: Iskusstvo, 1962. Vyp. 4. S. 260–280.
11. Nekhoroshev L. Problemy syuzheta v sovetskom kinoiskusstve: Avtoreferat dis. Na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya // Akad. obshchestv. nauk pri CK KPSS. Kafedra literaturovedeniya, iskusstvovedeniya i zhurnalistiki. M.: Mysl', 1966. 16 s.
12. Mitta A. Kino mezhdum adom i raem: kino po Ejzenshtejnu, Chekhovu, Shekspiru, Kurosаве, Fellini, Hichkoku, Tarkovskomu... M.: AST, 2021. 496 s.

13. Yampol'skij M. Yazyk – telo – sluchaj: Kinematograf i poiski smysla. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2004. 376 s.
14. Zizek S. From Joyce-the-Symptom to the Symptom of Power // Lacanian ink. 1997. 11, Fall. R. 12–25.
15. Zhizhek S. Vozvyshennyj ob'ekt ideologii. M.: Hudozhestvennyj zhurnal, 1999. 234 s.
16. Zhizhek S. Hichkokovskie sintomy // To, chto vy vseгда hoteli znat' o Lakane (no boyalis' sprosit' u Hichkoka). M.: Logos, 2004. S. 119–123.
17. Zhizhek S. Mozhno li sdelat' prilichnyj remejk Hichkoka? // To, chto vy vseгда hoteli znat' o Lakane (no boyalis' sprosit' u Hichkoka). M.: Logos, 2004. S. 292–319.
18. Zhizhek S. Iskusstvo smeshnogo vozvyshennogo. O fil'me Devida Lincha «Shosse v nikuda». M.: Evropa, 2011. 168 s.
19. Zhizhek S. Kinogid izvrashchenca: Kino, filosofiya, ideologiya. Ekaterinburg: Gonzo, 2014. 472 s.
20. Mazin V. Vvedenie v Lakana. M.: Pragmatika kul'tury, 2004. 201 s.
21. Mazin V. Lakan v kino. SPb.: Seans, 2015. 336 s.
22. Baudry J-L., Williams, A. Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus // Film Quarterly. 1974–1975. № 2. P. 39–47.
23. Lucyk P., Samoryadov A. Dikoe pole: scenarij // Kinoscenarii: literaturno-hudozhestvennyj illyustrirovannyj zhurnal. M.: 2001. № 1. S. 111–129.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Прохорова Е. В. — доц. каф. драматургии и киноведения; jounoetjolie@gmail.com
AuthorID: 1111553
ORCID: 0009-0005-6984-648X
SPIN-код: 5543-3441
SCOPUS Author ID: 57216504299

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Prokhorova E. V. — Ass. Prof. of the Chair; jounoetjolie@gmail.com
AuthorID: 1111553
ORCID: 0009-0005-6984-648X
SPIN-код: 5543-3441
SCOPUS Author ID: 57216504299