

*На правах рукописи*

Прохорова Елизавета Владимировна

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

Специальность 5.10.3 Виды искусства (Кино-, теле- и другие экранные  
искусства) (Искусствоведение)

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург – 2024

Диссертация выполнена на кафедре драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения

Научный руководитель: **Степанова Полина Михайловна**  
доктор искусствоведения, доцент, профессор  
кафедры драматургии и киноведения СПбГИКиТ

Официальные  
оппоненты: **Бугаева Любовь Дмитриевна**  
доктор филологических наук, профессор  
кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета

**Першеева Александра Дмитриевна**  
кандидат искусствоведения, доцент Школы  
дизайна факультета креативных индустрий  
Национального исследовательского  
университета «Высшая школа экономики»

Ведущая организация: **ФГБ НИУ «Государственный институт  
искусствознания»**

Защита состоится «03» марта 2025 г. в 16.00 час. на заседании Диссертационного совета 23.2.002.01 при Всероссийском государственном университете кинематографии имени С. А. Герасимова по адресу: 129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3, конференц-зал.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Всероссийского государственного университета кинематографии имени С. А. Герасимова и на сайте <https://vgik.info/dissovet/the-planned-defense-of-a-thesis.php>

Отзывы просим направлять по адресу: 129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3, ВГИК, Диссертационный совет.

Автореферат разослан «\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 202\_\_\_\_ г. и размещен на сайтах <https://vgik.info/dissovet/the-planned-defense-of-a-thesis.php>; <https://vak.minobrnauki.gov.ru/>

Ученый секретарь Диссертационного совета

доктор искусствоведения

Ю. В. Михеева

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Период 1990-х годов – время, в которое в обществе происходит кардинальная мировоззренческая перемена. Глобальный разрыв человечества с ценностями предыдущих лет знаменует наступление эпохи «Великого разрыва» (термин Ф. Фукуямы и Н. Хренова)<sup>1</sup>. Этот процесс находит свое отражение и в кинематографе: «То, что происходит в кино второй половины XX века, и в особенности с конца 90-х годов, можно сравнить и со смутой, и с разрушительной революционной катастрофой, смывающей так называемый «культурный канон» (Э. Нойманн)»<sup>2</sup>. Отказ от устоявшихся культурных и художественных канонов влечет за собой обновление исследуемых кинематографом тем и поиск актуальных художественных средств для их воплощения.

Черты новой проблематики стали возникать в фильмах режиссеров-дебютантов начала 1990-х – в образах героев, лишенных идентичности, имени, национальной принадлежности («Катафалк», 1990, реж. и авт. сцен. В. Тодоровский, «Нога», 1991, реж. Н. Тягунов, авт. сцен. Н. Кожушаная) в неопределенности пространства и времени («Сфинкс», 1990, реж. А. Добровольский, авт. сцен. Ю. Арабов), в структуре кажущегося бесцельным путешествия с ослабленным внешним действием («Сломанный свет», 1990, реж. В. Глаголева, авт. сцен. С. Грудович, «Такси-блюз», 1990, реж. и авт. сцен. П. Лунгин). Наиболее ярко эти приемы проявились в работах сценаристов, дебютировавших в это время – П. Луцика и А. Саморядова («Савой», 1990, реж. М. Аветиков), А. Балабанова («Счастливые дни», 1991), Р. Литвиновой («Нелюбовь», 1992, реж. В. Рубинчик). Романтизированный герой «без лица», специфический хронотоп, действие, реализующееся в диалоге, стали элементами их работ, во многом определивших этот период для российского кинематографа.

---

<sup>1</sup> Хренов Н. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. М.: Прогресс-Традиция, 2008. 536 с.

<sup>2</sup> Там же. С. 60.

Сценарий отличается от литературы прежде всего тем, что обладает киноязыком. М. Ямпольский называет киноязыком «совокупность кодифицированных приемов ведения повествования, создания пространственно-временного единства фильма»<sup>3</sup>. Ю. Лотман и Ю. Цивьян в книге «Диалог с экраном» определяют киноязык как выбранный режиссером способ разворачивания событий на экране<sup>4</sup>. Среди его элементов они выделяют точку съемки, организацию пространства кадра и его длительность, план (крупность), сочетание кадров, художественное пространство фильма, ракурс, сюжет, звук, музыку, шум, речь (внутрикадровую и закадровую). Традиционно в киноведении термин «киноязык» используется для определения совокупности выразительных приемов кинематографа. В данной работе термин применяется к сценарию как к виду литературы, ориентированной на экранное воплощение. В литературе нет свойственных сценарию элементов киноязыка. Эти элементы зашиты в саму конструкцию сценария, написанного в литературной форме, и выражаются в специфическом синтаксисе, что исходит из самого определения литературной формы.

Литературная форма была впервые определена сценаристом и теоретиком кино В. Туркиным в первом советском учебнике по кинодраматургии «Драматургия кино» – это авторский сценарий, в технике построения и изложения ориентированный на методы создания кинокартины, кинематографически конкретный и точный, и при этом стремящийся к полноте и выразительности литературного изложения<sup>5</sup>. Воспитывавшиеся на учебнике Туркина теоретики и практики последующих лет придерживались схожих взглядов на специфику киноязыка сценария. Киновед И. Вайсфельд в автореферате диссертации на соискание ученой степени доктора

---

<sup>3</sup> Ямпольский М. Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 32.

<sup>4</sup> Лотман Ю., Цивьян Ю., Разлогов К. Строение фильма. М.: Издательство «Культура»; Издательская группа «Альма Матер», 2024. С. 28.

<sup>5</sup> Туркин В. Драматургия кино: Очерки по теории и практике киносценария. М.: Госкиноиздат, 1938. С. 25.

искусствоведения, посвященной аспектам преподавания сценарного мастерства, отмечал, что литературная форма адекватна образной сущности сценария: «Манера «записи» сценария не может быть безразличной к тому, что задумал драматург. <...> Литературная стилистика сценария возникает, выкристаллизовывается вместе с возникновением замысла»<sup>6</sup>. Кинодраматург и киновед И. Маневич в своей статье из сборника «Вопросы драматургии кино» писал: «В сценарии диалог и описание равноценны. Даже если описание не может быть точно воспроизведено, это не снижает его значения, ибо он определяет стилистику будущего фильма, что необходимо не только режиссеру, но и оператору, художнику, актеру»<sup>7</sup>. Кинодраматург и педагог Е. Габрилович, обучавший таких авторов, как Э. Володарский, Ю. Клепиков и Н. Рязанцева, во всех своих методических текстах уделял особое внимание связи литературных аспектов формы и экранного потенциала сценария: «Зримые элементы будущего экранного действия обычно выражены в сценарии средствами художественной прозы. Проза в сценарии – зримый язык экрана»<sup>8</sup>.

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

---

<sup>6</sup> Вайсфельд И. Мастерство кинодраматурга: Автореферат дис. на соискание учен. степени доктора искусствоведения. М.: Ин-т истории искусств. Всесоюз. гос. ин-т. кинематографии, 1964. С. 21.

<sup>7</sup> Маневич И. Краткий очерк развития сценария // Вопросы драматургии кино: сборник научных трудов. Выпуск XIV / Отв. ред. К. К. Парамонова. ВГИК. М.: [б. и.], 1976. С. 110.

<sup>8</sup> Габрилович Е. Вопросы кинодраматургии: учебное пособие. М.: ВГИК, 1984. С. 38.

Ряд процессов, происходивших в политической жизни страны и кинопроизводстве позднего советского (1980-е гг.) и раннего российского (1990-е гг.) периода, приводят к появлению новых форм финансирования кинематографа – в частности, к закреплению главенствующей роли продюсера. Продюсерская модель как новая форма производства и финансирования кинематографа диктовала новые сценарные формы. В 1990-е годы в российском кинематографе начал использоваться американский формат записи сценария, отличающийся от традиционной для советского кинематографа литературной формы жесткими правилами форматирования и стремлением к уходу от литературных средств художественной выразительности.

Выпускники ВГИКа и ВКСР, авторы-дебютанты 1990-х годов Алексей Балабанов, Рената Литвинова, Петр Луцик, Алексей Саморядов и др. в ситуации производственного и социокультурного перелома продолжали следовать отечественной традиции и создавать сценарии в литературной форме, утверждая в них уникальную авторскую поэтику. Совокупность формирующих ее литературных средств в сценариях этих авторов образовывала киноязык, обладающий своей спецификой и яркими отличительными чертами, которые организовывали пространственно-временное единство будущего фильма, образы персонажей и логику режиссерского воплощения.

#### **Актуальность темы исследования**

Изучение творчества авторов, работавших в пограничный для кинодраматургии период, дает возможность обновить подходы к форме сценария в современном кинематографе и способствует реабилитации литературной формы как вида сценария, необходимого для работы в авторском кинематографе. Профессионально написанный литературный сценарий в словесных конструкциях, глагольных формах ремарок, в специфике речевой характеристики действующих лиц конструирует

определенную эстетику создания внутрикадрового пространства, режиссерской, актерской работы в рамках раскрытия образа персонажа.

В диссертации актуализируется проблема использования формы литературного сценария в современном кинопроцессе с целью сохранения отечественной сценарной школы.

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

Отечественный кинопроцесс 1990-х годов в первую очередь находит отражение в статьях критического характера. Важный вклад в изучение и анализ явлений кинематографа 1990-х годов внес С. Добротворский. В статье 1991 года «Наследники по кривой», посвященной состоянию актуального кинопроцесса, он отмечает, что «наиболее честными <...> представляются работы, в которых лексические поиски не скрываются, а наоборот, выносятся в саму поэтику. Так происходит у Сельянова и Макарова, наследующих через сценарии М. Коновальчука платоновскую систему наивной «саможивущей» речи, мыслящей азбуки» («День ангела», 1988)<sup>9</sup>. Поэтика речи формируется средствами сценария и закономерно переходит в него в процессе воплощения. Важно отметить, что в отдельных статьях, описывая поэтику анализируемых фильмов, Добротворский обозначает в качестве их авторов режиссера и сценариста – например, В. Абдрашитова и А. Миндадзе («Пьеса для пассажира», 1995)<sup>10</sup>, С. Сельянова и О. Ковалова («Русская идея», 1995)<sup>11</sup>, подчеркивая их равную роль в конструировании визуального решения картин.

Е. Стишова в книге «Российское кино в поисках реальности»<sup>12</sup> анализирует кинематограф 1990-х годов в первую очередь с точки зрения тех изменений, которые социокультурный перелом этого десятилетия вносит в систему производства и проката кино, а также влияния политических и социальных процессов, происходящих в новом государстве, и делает акцент

---

<sup>9</sup> Добротворский С. Наследники по кривой // Кино на ощупь. СПб: Сеанс, 2005. С. 26.

<sup>10</sup> Добротворский С. Посадил дед репку // Там же. С. 245–249.

<sup>11</sup> Добротворский С. Иванов, не вспомнивший родства // Там же. С. 257–260.

<sup>12</sup> Стишова Е. Российское кино в поисках реальности: свидетельские показания. М.: Аграф, 2013. 460 с.

на феномене продюсерского фильма, которого до этого в российском кино не существовало.

Контекст эпохи и его влияние на киноиндустрию подробно описаны в ряде энциклопедий и учебных пособий<sup>13</sup>.

Аналитических работ о кинематографе 1990-х годов написано крайне мало. С культурологических позиций его рассматривают Ю. Богомолов<sup>14</sup>, А. Брайтман<sup>15</sup>, Я. Пархоменко<sup>16</sup>. В работах доктора философских наук Н. Хренова<sup>17</sup> российское кино этого периода ставится в один ряд с экранными искусствами других переломных эпох. Отдельные работы посвящены конкретным авторам, дебютировавшим или работавшим в этот период, например, сборники под редакцией М. Кувшиновой<sup>18</sup>, В. Степанова и А. Артамонова<sup>19</sup>, Ф.Х. Уайта<sup>20</sup>, отдельные статьи в книгах М. Трофименкова<sup>21</sup>, А. Плахова<sup>22</sup>.

---

<sup>13</sup> См.: История отечественного кино: Государственный институт искусствознания и др. Отв. ред. Л.М. Будяк. М.: Прогресс-традиция, 2005. 672 с.; Новейшая история отечественного кино, 1986-2000 / сост. Л. Аркус. СПб.: СЕАНС, 2001. Ч. 2. Т. 5: Кино и контекст, 1989-1991. 2004. 745 с.; Новейшая история отечественного кино, 1986-2000 / сост. Л. Аркус. СПб.: СЕАНС, 2001. Ч. 2. Т. 6: Кино и контекст, 1992-1996. 2004. 882 с.; Новейшая история отечественного кино, 1986-2000 / сост. Л. Аркус. СПб.: СЕАНС, 2001. Ч. 2. Т. 7: Кино и контекст, 1997-2000. 2004. 855 с.

<sup>14</sup> Богомолов Ю. Затянувшееся прощание: российское кино и телевидение в меняющемся мире. М.: МИК, 2006. 317 с.

<sup>15</sup> Брайтман А. Третья криминальная революция в Новейшей истории России: опыт культурологической интерпретации трех фильмов А. Балабанова // Дальний восток. 2007. №5. С. 205–209.

<sup>16</sup> Пархоменко Я. Современный российский кинематограф в контексте культурного процесса конца 1990-х - начала 2000-х гг // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2009. № 4. С. 137–150.

<sup>17</sup> См.: Хренов Н. Кино: реабилитация архетипической реальности. М.: Аграф, 2006. 704 с.; Хренов Н. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов.

<sup>18</sup> Балабанов: сборник / авт.-сост. М. Кувшинова. СПб: Книжные мастерские: Мастерская СЕАНС, 2013. 220 с.

<sup>19</sup> Балабанов. Перекрестки: по материалам Первых балабановских чтений / сост А. Артамонов, В. Степанов. Санкт-Петербург: СЕАНС, 2017. 192 с.

<sup>20</sup> Уайт Фредерик Х. Бриколаж режиссера Балабанова. Нижний Новгород: Деком, 2016. 240 с.

<sup>21</sup> См.: Трофименков М. Данила Багров (1997) // Трофименков М. Сергей Бодров. Последний герой. М.: Быстров, 2003. С. 67–78; Трофименков М. Охота на брата // Там же. С. 79–90.

<sup>22</sup> Плахов А. Невыносимый груз. Режиссеры настоящего: в 2-х т. СПб.: СЕАНС, 2008. Т.2.: радикалы и минималисты. С. 28–31.



В 2007 году ряд публицистических статей киноведа и кинокритиков, посвященных кинематографу 1980-1990-х гг., был опубликован в виде сборника «90-е. Кино, которое мы потеряли», анализирующего проблематику этой эпохи. Фильмам, снятым по сценариям Балабанова, Литвиновой, Луцка и Саморядова, посвящены тексты Ю. Гладильщикова<sup>23</sup>, К. Разлогова<sup>24</sup>, К. Шавловского<sup>25</sup>, О. Шервуд<sup>26</sup>, однако самим сценариям внимания в статьях не уделяется.

Жанровые структуры российского боевика 1990-х на примере дилогии «Брат» Балабанова и фильма С. Бодрова-младшего «Сестры» (2001) рассматривает В. Куренной<sup>27</sup>. Автор определяет свой подход как нарратологический и фокусируется исключительно на сюжетном построении, а не на поэтике сценарных форм.

Н. Скороход подробно пишет<sup>28</sup> о сюжетных структурах литературных сценариев «Морфий» С. Бодрова-младшего и «Дикое поле» Луцка и Саморядова, анализируя их воплощение в фильмах Балабанова и М. Калатоцишвили. Автор анализирует драматический конфликт и не затрагивает синтаксический уровень текста, на котором в том числе базируется основная идея сценария.

В изучение сценария как вида литературного текста важнейший вклад внесли исследования филолога И. Мартьяновой<sup>29</sup>. В докторской диссертации

---

<sup>23</sup> Гладильщиков Ю. Знай нашего брата // 90-е. Кино, которое мы потеряли: сборник. М.: Новая газета, 2007. С. 136–140.

<sup>24</sup> Разлогов К. «Чернуха» стала «черноземом» // Там же. С. 147–149.

<sup>25</sup> Шавловский К. Повесть временных лет // Там же. С. 76–80.

<sup>26</sup> Шервуд О. Страна глухих // Там же. С. 132–135.

<sup>27</sup> Куренной В. Русский экшн: структурно-социальный анализ // Философия фильма: упражнения в анализе. М.: НЛЮ, 2009. С. 96–122.

<sup>28</sup> Скороход Н. Два доктора // Петербургский театральный журнал. 2009. №2. С. 154–157.

<sup>29</sup> Мартьянова И. Текст киносценария и киносценарий текста. СПб.: Наука: САГА, 2003. 207 с.; Мартьянова И. Трансформация диалогемы в киносценарии и драме // Язык. Текст. Дискурс. 2017. № 15. С. 201–206; Мартьянова И. Является ли сценарий черновиком кинотекста? // Киноапофатика. СПб.: Общество с ограниченной ответственностью Издательский дом "Петрополис", 2018. С. 236–249; Мартьянова И. Присутствие возможного мира кинотекста в современном // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2022. Т. 19. № 3. С. 546–558 и др.

«Композиционно-синтаксическая организация текста киносценария» автор впервые подошел к текстам отечественных сценариев 1950-1992-х гг. с точки зрения «лингвистического изучения»<sup>30</sup>. Также автор исследует тексты современных киносценариев в сопоставлении с черновиками и рабочими заметками режиссеров или изолированно от композиционных особенностей их экранного воплощения.

В главах Второй и Третьей диссертационного исследования искусствоведа К. Фолиянц «Проблематика отечественной кинодраматургии в период формирования новой реальности (1986-1998 годы)» автор обращается к фильмам по сценариям Литвиновой («Нелюбовь», «Принципиальный и жалостливый взгляд Али К.», «Три истории»), Луцика и Саморядова («Дети чугунных богов», «Дюба-дюба», «Лимита»), Балабанова («Брат») с целью определения «основных тем сегодняшней кинодраматургии, рассмотрение проблемы трансформации образов героя и антигероя, смоделированных временем под воздействием меняющихся социальных обстоятельств»<sup>31</sup>. Фолиянц указывает на то, что в работе анализируются сценарии, положенные в основу изучаемых фильмов<sup>32</sup>, однако критерием для анализа становится художественный образ, а не литературная поэтика сценариев.

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

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

---

<sup>30</sup> Мартянова И. Композиционно-синтаксическая организация текста киносценария: диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук: 10.02.01. СПб., 1994. С. 447.

<sup>31</sup> Фолиянц К. Проблематика отечественной кинодраматургии в период формирования новой реальности (1986-1998 годы): диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.03. М., 1999. С. 6.

<sup>32</sup> Там же. С. 7.

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

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

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

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

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

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

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

- Традиционная для отечественной киношколы литературная форма сценария обладает киноязыком, который формирует в тексте возможные режиссерские средства для выражения главной идеи фильма, имеющие непосредственное отношение к визуальному решению будущей кинокартины;
- киноязык сценария определяется его проблематикой и включает пространственно-временное единство фильма, функции персонажей, их речевые характеристики и особенности конструкции диалогов;
- в литературных сценариях Луцика и Саморядова литературные средства выразительности формируют систему отношений между героем и средой, выражающуюся в мизансценировании и монтажной логике, которая организует конфликт на всех уровнях повествования;
- специфика киноязыка литературных сценариев Литвиновой заключается в способе создания речевой партитуры героини с помощью эмфазы и инверсии в конструкции реплик, позволяющих выделить и обострить внешние проявления внутреннего конфликта героини;
- основные выразительные средства литературных сценариев Балабанова проанализированы с точки зрения специфики адаптации литературных произведений для киноискусства. Акцент сделан на приемах абсурдистской драматургии, используемых Балабановым в процессе конструирования персонажей и пространства фильма;

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

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

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

Результаты исследования были представлены в виде докладов на всероссийских и международных конференциях: Международный научно-практический форум студентов, аспирантов и молодых ученых «Неделя науки и творчества – 2019», Санкт-Петербург, СПбГИКиТ, 20-24 мая 2019 г. (тема доклада: «Р. Литвинова – сценарист, актриса, режиссер: «Богиня. Как я полюбила» (2004), «Последняя сказка Риты» (2012)»); Международная молодежная научно-практическая конференция «Кинематограф XXI века: формы репрезентации реальности», Москва, ВГИК, 12-14 марта 2020 г. (тема доклада: «Проблема визуальной интерпретации авторского литературного сценария: сценарий и фильм «Счастливые дни» (1992) А. Балабанова»); III Национальная научно-практическая конференция «Актуальные вопросы развития индустрии кино и телевидения в современной России», Санкт-Петербург, СПбГИКиТ, 21-22 сентября 2020 г. (тема доклада: «Мотив

путешествия в сценарии П. Луцыка и А. Саморядова «Дюба-дюба» и одноименном фильме А. Хвана (1992)»; Международный научно-практический форум студентов, аспирантов и молодых ученых «Неделя науки и творчества – 2021», Санкт-Петербург, СПбГИКиТ, 17-21 мая 2021 г. (тема доклада: «Образ Богини в сценарии Ренаты Литвиновой «Офелия, безвинно утонувшая» и новелле Киры Муратовой «Офелия» («Три истории», 1997)»); Международная конференция студентов, магистрантов и аспирантов «Кино как объект внимания», Санкт-Петербург, СПбГИКиТ, 20-21 мая 2021 г. (тема доклада: «Путешествие героя в сценарии П. Луцыка и А. Саморядова «Праздник саранчи» и фильме М. Аветикова «Савой» (1990)»). Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры драматургии и киноведения СПбГИКиТ и была рекомендована к защите.

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

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

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

#### **Структура исследования**

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

Во Введении сформулирована основная проблема диссертационного исследования, его объект и предмет, обоснованы актуальность и степень

научной разработанности темы исследования, обозначены его методы и методология, определены научная новизна, теоретическая и практическая значимость.

Первая Глава «**Этапы формирования и развития сценарной школы в отечественном кинематографе**» описывает логику развития представлений о форме сценария в работах советских теоретиков, практиков и педагогов в соответствии с хронологическим принципом. Основной акцент сделан на выявление специфики литературного сценария как вида художественного текста, создаваемого для воплощения на экране. Представленная в главе периодизация позволяет проследить процесс становления литературной формы сценария как художественного стандарта для советских кинематографистов.

**Параграф 1.1. Кинодраматургия 1930-х годов: между планом и шифром** посвящен первому периоду формирования литературной формы сценария – компромиссной между распространенными в 1920-1930-е годы формами «железного» и «эмоционального» сценария. «Железный» киносценарий, представлявший собой строгий покadroвый план будущей картины с пометками кинотехнологического характера, требовал от кинодраматурга обширных знаний в области кинорежиссуры и операторского мастерства. С. Эйзенштейн критиковал его за скупость поэтики<sup>33</sup> и предложил альтернативу – «эмоциональный» сценарий, также не отвечающий производственным требованиям. Видом сценария, совмещавшим в себе достоинства обеих форм, стал литературный сценарий, формальная специфика которого нашла отражение в первом отечественном сценарном учебнике Туркина «Драматургия кино»<sup>34</sup>. В литературном сценарии как художественном произведении, создаваемом для реализации средствами кино,

---

<sup>33</sup> См.: Эйзенштейн С. О форме сценария. Избранные произведения в 6 т. Т.2. М.: Искусство, 1964. С. 297–299.

<sup>34</sup> Туркин В. Драматургия кино: Очерки по теории и практике киносценария. М.: Госкиноиздат, 1938. 264 с.

кинетехнологические элементы текста находили свое отражение в прозаических приемах и средствах выразительности. Полемика о форме сценарной записи отошла на второй план в 1940-1950-е годы из-за производственных сложностей, связанных с Великой Отечественной войной, а затем и периодом малокартинья.

**В Параграфе 1.2. 1960-е годы: триумф литературного сценария** проводится исследование поэтики кинодраматургии периода оттепели. И. Вайсфельд в «Мастерстве кинодраматурга» (1961) определял кинодраматургию как синтетический род литературы, обладающий признаками эпоса, драмы и лирики: эпос и драма дают сценарному мастерству предмет и объект изображения, тогда как лирика сообщает сценарию свою специфическую поэтику<sup>35</sup>. Лирические средства, которыми пользовались кинодраматурги этих лет (А. Гребнев, Г. Шпаликов и др.), приближали киносценарий к статусу высокой литературы, которая может публиковаться и читаться без связи с ее экранным воплощением. Расширялся и наполнялся внесценическими, невизуализируемыми элементами поэтический потенциал ремарки, что обогащало киноязык оттепельного сценария. Вайсфельд подчеркивал связь стилистики текста с замыслом, который в нем воплощается. О том, как проблематика и поэтика киносценария взаимно влияют друг на друга, писал в своих учебных пособиях и Габрилович, чьи ученики воплощали эти постулаты на практике в последующие годы.

**В Параграфе 1.3. Авторский литературный сценарий** на примере работ теоретика кинодраматургии Л. Нехорошева<sup>36</sup> и статьи практика кинорежиссуры А.Тарковского «Запечатленное время»<sup>37</sup> изучен механизм взаимодействия режиссера со сценарием. Вслед за своим учителем Е.

<sup>35</sup> См.: Вайсфельд И. Мастерство кинодраматурга. С. 170.

<sup>36</sup> Нехорошев Л. Проблемы сюжета в советском киноискусстве: Автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М.: Мысль, 1966. 16 с.; Нехорошев Л. Течение фильма: о кинематографическом сюжете. М.: Искусство, 1971. 134 с.; Нехорошев Л. Драматургия фильма. 342 с.

<sup>37</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Искусство кино. № 4. 1967. С. 68–80.



Габриловичем Нехорошев пишет о важности образа и языка сценария для его экранного воплощения; Тарковский опровергает эту точку зрения – литературная полнота сценария, точность его киноязыка лишает текст постановочного потенциала, поскольку, приступая к работе со сценарием, режиссер неумолимо вносит в его поэтику изменения, которые разрушают его структуру: «Не всегда справедливы обвинения по адресу режиссера в том, что он «разрушает интересный замысел». Ведь замысел бывает зачастую настолько литературен — и лишь в этом смысле интересен, — что режиссер просто вынужден его трансформировать и ломать, чтобы сделать фильм»<sup>38</sup>.

В это же время в своих поздних работах Габрилович формирует определение отечественной сценарной школы, для которой в процессе обучения кинодраматургов сюжетобразующую роль играет развитие литературных качеств сценария. В диссертационном исследовании на архивных материалах ВГИКа и ВКСР<sup>39</sup> показывается, что традиции советской кинодраматургии, согласно которым сценарий является видом «сценарной литературы», повлияли на всех выдающихся кинодраматургов советского кинематографа.

В 1990-е годы А. Червинский публикует в самиздате первое издание своего учебника «Как хорошо продать хороший сценарий»<sup>40</sup>, одна из глав которого посвящена правилам оформления сценария в американском формате записи. Американский формат, в котором использование литературных средств выразительности сокращено, проникает в производство и по настоящий момент является общепринятым при работе над фильмом или сериалом.

---

<sup>38</sup> Там же. С. 76.

<sup>39</sup> См.: архивные источники – учебные планы и программы занятий ВКСР, приказы и циркулярные письма Госкино СССР, относящиеся к деятельности курсов, списки преподавателей с 1960 по 1989 гг., доказывающие теоретическую преемственность в методике преподавания предметов, связанных с кинодраматургией: РГАЛИ 3173/1/2; 3173/1/47; 3173/1/91; 3173/1/152; 3173/1/157; 3173/1/210; 3173/2/35; 3173/2/47; 3173/2/51; 3173/4/31; 3173/4/35; 3173/4/41; 3173/4/45; 3173/4/47; 3173/6/22; 3173/4/61; 3173/6/18.

<sup>40</sup> Червинский А. Как хорошо продать хороший сценарий. М.: АСТ, 2019. 304 с.

**Глава 2 «Организация пространственно-временной структуры в поэтике литературного сценария: сценарии П. Луцика и А. Саморядова («Праздник саранчи», «Дикое поле»)** посвящена исследованию и сопоставительному анализу двух сценариев выпускников ВГИКа, Петра Луцика и Алексея Саморядова. В данной главе на материале сценариев и их экранных воплощений (дебютного для сценаристов и последнего в их фильмографии) изучается механизм организации пространства и времени средствами киноязыка литературного сценария. С помощью элементов киноязыка авторы задают проблематику сценария – конфликтные отношения героя со средой, выражающиеся в закономерностях организации пространства кадра, монтажных стыков и операторских приемов.

В параграфе **2.1. Композиция сценария как способ организации пространства: «Праздник саранчи» (1988) и «Савой» (1990)** проанализированы дебютный полнометражный сценарий Луцика и Саморядова «Праздник саранчи» и его экранное воплощение, фильм Михаила Аветикова «Савой». Сценарная структура фильма отлична от конструкции текста: режиссер купирует экспозицию, обозначающую внутреннюю мотивировку героя, смещает вектор внимания с отношений героя со средой на романтическую линию, в сценарии отходящую на второй план. Из-за этих структурных изменений проблематика сценария меняется. Герой «Праздника саранчи», отторгнутый привычной городской средой, проходит путь мужской инициации через преодоление препятствий, которые ставит перед ним дикое поле: одним из основных элементов киноязыка сценария становятся диалоги, в которых персонажи определяют окружающий мир через категории идентичности. Герой «Савоя» пытается выжить в усредненном чужеродном пространстве, сталкиваясь с антагонистами, конвенционально присущими выбранному режиссером жанру (криминальная драма), и постепенно становясь похожим на них. Его смерть в конце – закономерная смерть отрицательного героя, принявшего правила игры криминального мира. Смерть

героя в «Празднике саранчи» – случайность, прервавшая путь героя, который продолжился бы «в неизвестном направлении», куда он купил билет.

В параграфе **2.2. Взгляд главного героя как точка съемки: сценарий «Дикое поле» (1994) и одноименный фильм М. Калатошишвили (2008)** исследован киноязык последнего воплощенного на экране сценария Луцика и Саморядова «Дикое поле» и одноименный фильм М. Калатошишвили. Киноязык сценария «Дикое поле» 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. В первую очередь эти элементы киноязыка связаны с категорией взгляда, взаимоотношениями субъекта и объекта наблюдения. Взгляд главного героя, сельского врача Мити, задан в сценарии с помощью сочетаний крупного плана (лицо наблюдателя) и среднего или общего плана (наблюдаемое) и мизансцен, в которых он смотрит сверху на своих пациентов и степь. Статус наблюдателя – прокламация его власти на территории дикого поля, способности определять его и объективировать. Ситуациями, в которых наблюдаемым становится сам Митя, становятся сцены, в которых он находится в пассивной позиции принимающего помощь – сцены с девушкой Катей, городским доктором и Ангелом, приходящим ему на помощь после покушения. В кульминации объект и субъект взгляда меняются местами, вместе с чем изменяется и иерархия изображенного в тексте мира.

В **Главе 3 «Реплика как структурообразующий элемент в конструкции персонажа литературного сценария: сценарии Р. Литвиновой («Нелюбовь», «О счастье и о зле...»)»** исследуется творчество выпускницы ВГИКа Ренаты Литвиновой. На материале ее сценариев и их экранного воплощения выявляется специфика работы режиссера с киноязыком сценария, заключающегося в создании уникальных речевых характеристик героинь. Преобразования, коснувшиеся киноязыка сценария

«Нелюбовь», приводят к изменению жанра и проблематики фильма. Киноязык фильма «Богиня: как я полюбила», поставленного самой Литвиновой, соответствует киноязыку легшего в его основу сценария – поэтому, несмотря на значительные изменения фабулы, ее проблематика остается прежней.

**Параграф 3.1. Речевая характеристика героини как средство артикулирования внутреннего конфликта: сценарий и фильм «Нелюбовь» (1991)** посвящен дебютному полнометражному сценарию Р. Литвиновой «Нелюбовь» и одноименному фильму В. Рубинчика. В тексте сценария прослеживается свойственная этому автору проблематика, одна из черт которой – замкнутость конфликта истории на фигуре главной героини. Это подчеркивает специфика речевых средств, используемых автором сценария при создании способа ее говорения. Режиссер сокращает диалоги, монологи главной героини, вводит формообразующий прием, заключающийся в использовании документальных кадров, а также изменяет способ взаимодействия героя со зрителем, присутствующий также и в сценарии Литвиновой. Таким образом режиссер перестраивает образ главной героини, трансформируя не только конфликт сценария, но и жанр. Стоящий перед героиней сценария экзистенциальный выбор в фильме становится выбором между двумя участниками любовного треугольника, включенным в конвенции мелодраматического жанра. Изменения, которые претерпевает речевая характеристика главной героини при перенесении на экран, также соответствуют жанровым конвенциям. Контрапункт между репликой и способом ее произнесения в сценарии Литвиновой является выражением внутреннего конфликта. В фильме способ говорения актрисы и используемые ей голосовые модуляции подчеркивают инфантильность главной героини, соответствующую ее роли в любовном треугольнике.

**Параграф 3.2. Речевая характеристика как элемент авторского мира: «О счастье и о зле...» (1999) и «Богиня: как я полюбила» (2004)** углубляет изучение специфики речевых средств, свойственной поэтике

кинодраматургии Ренаты Литвиновой, на примере сценария «О счастье и о зле...» и фильма «Богиня: как я полюбила», дебютного для Литвиновой как режиссера. Реализация сценария в согласии с авторской теорией – режиссер является автором сценария, – позволяет сохранить киноязык, заложенный в текст через литературные средства выразительности и специфическую для Литвиновой конструкцию реплик. Несмотря на значительные правки, внесенные в материю сценария, речевая партитура героини переносится на экран без изменений. Постепенно растущий в героине эмоциональный накал отражается в конструкции реплик, обнажая внутреннее действие фильма – Маргарита/Фаина становится Богиней, защитницей тех, кому не помогают иные боги. Эту функцию в ней катализирует недостаток любви, артикулированный в репликах: просьбы о помощи Гоги/Полосуева, Михаила/Профессора, других второстепенных персонажей, которые обращаются в милицию в фильме. Фабула сценария значительно меняется – вплоть до имени главной героини и ее профессиональной деятельности, которая организует действие фильма, – однако проблематика и поворотные события, происходящие в моменты взаимодействия героини с второстепенными персонажами, остаются неизменными благодаря тому, что постановщиком фильма является сам драматург.

**В Главе 4 «Киноязык литературного сценария как средство систематизации реальности: фильмы А. Балабанова («Счастливые дни», «Брат»)** на материале кинодраматургических и режиссерских работ выпускника ВКСР Алексея Балабанова выделяются особенности киноязыка литературного сценария, написанного для экранного воплощения самим режиссером. В дебютном полнометражном литературном сценарии Балабанова героями становятся абсурдистские персонажи, созданные по мотивам произведений С. Беккета. Этот способ конструирования героя автор использует и в дальнейших своих работах, не основанных на литературных первоисточниках. Характеристики персонажей создаются с помощью

литературных средств выразительности, которые переводятся в визуальные образы в процессе работы с актерами.

**В Параграфе 4.1. Приемы абсурдизма как средство организации киноповествования: «Счастливые дни» (1991)** изучены литературный сценарий А. Балабанова «Счастливые дни» и одноименный фильм, ставший для Балабанова полнометражным дебютом. Мотивы, почерпнутые Балабановым из рассказов и пьес С. Беккета, находят свое воплощение в киноязыке сценария и фильма через абсурдистские образы пустого пространства, безымянного человека, лишённого личности, и его диалогов с второстепенными персонажами. Литературные метафоры, почерпнутые из текстов Беккета, переносятся на экран буквально, в соответствии с формой, которую они имели в первоисточнике. Киноязык сценария создает пространственно-временное единство фильма через ремарки поэтического характера, которыми предваряется и заканчивается сценарий, и скупость литературных приемов, с помощью которых оформляется поэтика сценария и дополняется актерская задача. Невыразительность образа главного героя и его эмоциональных реакций воплощается через его действенную партитуру, в тексте сценария заданную через актерские ремарки, обозначающие внешнее состояние героя, но не касающихся его внутренней жизни. Благодаря тому, что сценарий воплощается самим автором, пространственно-временное единство фильма, сформированное киноязыком сценария, переносится на экран без изменений.

**Параграф 4.2. Деконструкция жанровых конвенций в литературном сценарии («Брат», 1997)** посвящен сценарию А. Балабанова «Брат» и одноименному фильму. Элементы боевика и криминальной драмы встраиваются в абсурдистскую поэтику, обозначившуюся еще в дебюте Балабанова, что снижает жанровую остроту. Одним из главных элементов киноязыка, организующим устройство персонажей в соответствии с проблематикой сценария, становится речь: позиции героев, озвученные в

репликах, вступают в конфликт в диалоге, сам диалог, подобно тому, как это происходит в пьесе, организует сцены, лишённые активного внешнего действия. Артикулированное мировоззрение Данилы сталкивается в диалоге с мировоззрением тех, кто неспособен его понять из-за разницы лексиконов и, соответственно, идейной разницы – Гофмана с его набором моралей, Кэт, говорящей на сленге, Круглого, изъясняющегося поговорками, франкоговорящего парня на вечеринке. Деконструкция диалога как одно из средств абсурдизма обнажает проблематику эпохи – невозможность коммуникации, неразрешимое столкновение позиций из разных исторических времен.

В Заключении подводятся итоги исследования и формулируются выводы, сделанные на основе проведенного в диссертации анализа.

- Российский литературный сценарий обладает своей спецификой, установившейся в процессе исторического развития формы: это литературное произведение, создаваемое для дальнейшего воплощения на экране и являющееся первым этапом разработки визуального решения будущей картины. Используемые в нем литературные средства художественной выразительности формируют киноязык будущего фильма еще на уровне написания сценария вместе с его проблематикой;

- киноязык, организующий пространственно-временное единство фильма, формируется литературными средствами художественной выразительности, на уровне сценария создающими визуальное решение будущего фильма (операторские приемы, внутрикадровый и межкадровый монтаж, образ персонажа, его речевая и телесная партитура);

- американский формат сценарной записи, получивший распространение в отечественном кинематографе в 1990-е годы, генеалогически является расширенным типом continuity script, еще на заре российской кинематографии ставшим прототипом для «железного» сценария, формы, вышедшей из использования в 1930-е годы. Специфика формата

заключается, в том числе, и в сокращении элементов киноязыка сценария. Возвращение к этому типу сценария позволяет реактуализировать дискуссию о форме сценария;

– литературные сценарии авторов, дебютировавших в 1990-е годы и воспитанных в традиции отечественной киношколой, обладают уникальными чертами поэтики, формирующими киноязык. Пространственно-временное единство в сценариях Луцика и Саморядова создается с помощью синтаксиса, диктующего особую логику монтажа и мизансценирования на уровне текста. Экзистенциальная проблематика в сценариях Литвиновой реализуется в сценарии за счет речевой партитуры главной героини, способ говорения которой отражает внутренний конфликт. Режиссер и сценарист Балабанов внедряет элементы киноязыка фильма в свои тексты с помощью литературных средств, в процессе воплощения находя для них кинематографические эквиваленты;

– поэтика сценария, а, соответственно, и его киноязык напрямую связаны с проблематикой будущей картины. Изменение киноязыка влечет за собой изменение структуры сценария, его фабулы и драматического конфликта. Сущностное несоответствие проблематики фильма проблематике сценария напрямую связано с тем, как режиссер работает над интерпретацией киноязыка сценария при его воплощении на экране, поскольку поэтика и проблематика литературного сценария образуют герметичную систему, все элементы которой связаны между собой;

– ряд кинодебютов 2000-х годов, сценарии к которым были написаны как театральными драматургами, так и режиссерами-авторами, повлек за собой обновление кинодраматургии. Киноязык работ сценаристов, пришедших в кино из театра, тяготеет к литературной выразительности ремарки, в чем их сценарии наследуют советской традиции. В авторских сценариях режиссеров ремарка купирована, а форма сценария близится к скупости американского формата, получившего широкое распространение в



продюсерском кинематографе. Таким образом, в современном российском кинематографе вновь актуализируется проблема сценарной формы.

**Публикации автора по теме диссертации в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации:**

1. Прохорова, Е.В. Основные выразительные средства литературного сценария в российском кинематографе 1990-х годов / Е.В. Прохорова // Человек и культура. – 2023. – № 5. – С. 29–38 (0,8 а.л.). DOI: 10.25136/2409-8744.2023.5.44041 URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=44041](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=44041)

2. Прохорова, Е.В. Киноязык литературного сценария как средство организации пространственно-временного единства фильма: «Дикое поле» Петра Луцыка и Алексея Саморядова / Е.В. Прохорова // Вестник академии русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2023. – № 5. – С. 163–170 (0,6 а.л.).

3. Прохорова, Е.В. Типология литературного сценария в российском кинематографе 2000-х годов / Е.В. Прохорова // Человек и культура. – 2024. – № 2. – С. 106–120 (1,1 а.л.). DOI: 10.25136/2409-8744.2024.2.70474 URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=70474](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70474)

**Публикации автора по теме диссертации в международных изданиях системы Scopus**

4. Prokhorova, E. From script to film: Renata Litvinova's Non-Love and Valerii Rubinchik's film / Elizaveta V. Prokhorova // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2020. № 14. P. 156–169 (1,1 а.л.) – DOI: 10.1080/17503132.2020.1751389 URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17503132.2023.2205285>

5. Prokhorova, E. The script form in Soviet and Russian film studies / Elizaveta V. Prokhorova // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2023. - № 17. P. 80–93 (1 а.л.) – DOI: 10.1080/17503132.2023.2205285 URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17503132.2023.2205285>

### Публикации в других рецензируемых научных изданиях:

6. Прохорова, Е.В. Р. Литвинова – сценарист, актриса, режиссер: «Богиня. Как я полюбила» (2004), «Последняя сказка Риты» (2012) / Е.В. Прохорова // Неделя науки и творчества – 2019: материалы Международного научно-практического форума студентов, аспирантов и молодых ученых (Санкт-Петербург, 20–24 мая 2019 г.) / редкол. Е.Д. Евменов (отв. ред.) [и др.]. – СПб: СПбГИКиТ, 2019. – С. 147–154 (0,4 а.л.).

7. Прохорова, Е.В. Проблема визуальной интерпретации авторского литературного сценария: сценарий и фильм «Счастливые дни» (1992) А. Балабанова / Е.В. Прохорова // Кинематограф XXI века: формы репрезентации реальности / Под ред. Д.В. Кобленковой. Материалы Международной молодежной научно-практической конференции. – М.: ВГИК, 2020. – С. 156–161 (0,2 а.л.).

8. Прохорова, Е. В. Мотив путешествия в сценарии П. Луцыка и А. Саморядова «Дюба-дюба» и одноименном фильме А. Хвана (1992) / Е.В. Прохорова // Материалы III Национальной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 21-22 сентября 2020 года / Редколлегия: А. Д. Евменов (отв. редактор) [и др.]. – СПб: СПбГИКиТ, 2020. – С. 94–96 (0,3 а.л.).

9. Прохорова, Е.В. Образ Богини в сценарии Ренаты Литвиновой «Офелия, безвинно утонувшая» и новелле Киры Муратовой «Офелия» («Три истории», 1997) / Е.В. Прохорова // Неделя науки и творчества – 2021: материалы Международного научно-практического форума студентов, аспирантов и молодых ученых (Санкт-Петербург, 17–21 мая 2021 г.) / редакционная коллегия: А. Д. Евменов (отв. ред.) [и др.]. Ч. 3. – СПб: СПбГИКиТ, 2021.– С. 164–168 (0,3 а.л.).

10. Прохорова, Е.В. Проблема интерпретации авторского сценария («кинопрозы») в отечественном кинематографе 1990-х гг. / Е.В. Прохорова // Девятый Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и

культуры: сборник работ лауреатов. – М.: Институт Наследия, 2022. – С. 112–179 (4,8 а.л.).

11. Прохорова, Е.В. Путешествие героя в сценарии П. Луцика и А. Саморядова «Праздник саранчи» и фильме М. Аветикова «Савой» (1990) / Е.В. Прохорова // Кино как объект внимания: материалы международной конференции студентов, магистрантов и аспирантов (Санкт-Петербург, 20, 21 мая 2021 года) / редакционная коллегия: П. М. Степанова [и др.]. – СПб: СПбГИКиТ, 2022. – С. 41–48 (0,5 а.л.).

Общий объем публикаций по теме исследования составляет 11,1 а.л.