

ОТЗЫВ
ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА
на диссертацию Прохоровой Елизаветы Владимировны
«Особенности развития киноязыка отечественного литературного сценария 1990-
2000-х гг.»,
представленную на соискание ученой степени кандидата искусствоведения
по специальности 5.10.3 Виды искусства (Кино-, теле- и другие экранные
искусства)

Исследование Елизаветы Владимировны Прохоровой, ставящее целью «выявить уникальность киноязыка литературных сценариев в отечественном кинематографе 1990-х годов и проследить его трансформацию в рамках режиссерских воплощений» (с. 11), восполняет сразу несколько пробелов в исследовании отечественных литературных сценариев. Во-первых, анализу подвергается малоизученная сценарная практика авторов, работавших в переходный для кинодраматургии период 1990-х годов, что расширяет представления и об отечественной сценаристике, и о российском кинематографе конца XX века. Во-вторых, применение к сценарию термина «киноязык», как правило, используемого для определения совокупности выразительных приемов кинематографа, высвечивает особенности сценария как особого вида литературы, изначально нацеленной на визуальное воплощение вербальной формы. В-третьих, настоящее исследование реабилитирует литературную форму как вид сценария в авторском кино. В-четвертых, предпринятое сопоставление выразительных средств литературного сценария и киноязыка фильма, снятого по данному сценарию, вносит вклад в раскрытие отношений между текстом и кинотекстом.

Проблема литературного сценария как особой формы текста более чем актуальна; как заметила И.А. Мартянова, «киносценарий традиционно существует в тени фильма», в отличие от пьесы, которая никогда не воспринимается как черновик спектакля, и даже киноведа и критики нередко «апеллируют к кинотексту, минуя стадию сценария (зачем анализировать то, что «умерло» в фильме?)». Диссертационное исследование Елизаветы Владимировны, посвященное особенностям киноязыка литературного сценария, выводит его если не из «небытия», то из «полубытия».

Поставленная цель и задачи определили логику диссертации и ее структуру: диссертация состоит из введения, четырех глав и заключения. Е.В. Прохорова связывает особенности киноязыка сценария с его проблематикой и рассматривает

«пространственно-временное единство фильма, функции персонажей, их речевые характеристики и особенности конструкции диалогов» в литературных сценариях российских кинодраматургов, дебютировавших в 1990-е годы (П. Луцка, А. Саморядова, Р. Литвиновой, А. Балабанова), сопоставляя сценарии со снятыми по их мотивам фильмами (с. 13). В первой главе («Этапы формирования и развития сценарной школы в отечественном кинематографе») Е.В. Прохорова подробно и в хронологической последовательности освещает изменение представлений о форме сценария в работах советских теоретиков и практиков, что позволяет ей обозначить ключевые моменты в процессе становления литературной формы сценария – от периода ее формирования как компромиссного варианта между формами «железного» и «эмоционального» сценария до расцвета в 1960-е годы и вытеснения в 1990-е годы американским форматом записи, минимизирующим использование литературных средств.

Во второй главе Е.В. Прохорова исследует организацию пространственно-временной структуры в поэтике литературного сценария на примере сценариев выпускников ВГИКа Петра Луцка и Алексея Саморядова «Праздник саранчи» и «Дикое поле» в сопоставлении с их экранными воплощениями – фильмами «Савой» и «Дикое поле». Проследившая в мельчайших деталях изменения в фильме проблематики сценария, Елизавета Владимировна демонстрирует глубокое знание контекста, в котором были созданы как сценарий, так и фильм, понимание факторов, повлиявших на то или иное художественное решение, а также умение применять теоретический материал к анализу текста и кинотекста. Разбирая сценарий «Праздник саранчи», исследователь опирается на работы В. Проппа («Морфология сказки» и «Исторические корни волшебной сказки»), Дж. Кэмпбелла («Тысячеликий герой»), К. Воглера («Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино») и на обозначенный Н.А. Хреновым комплекс странника в позднесоветской культуре. При анализе сценария «Дикое поле» и одноименного фильма в центре внимания Е.В. Прохоровой оказываются элементы киноязыка, связанные в первую очередь с категорией взгляда и взаимоотношениями субъекта и объекта наблюдения. Анализ материала отличается глубиной и дает богатый материал для выводов. Так, Е.В. Прохорова приходит к заключению, что структура сценариев Луцка и Саморядова мифологична – подчинена пути главного героя, в котором он «меняется в статусе, иницируется, буквально отвоевывает свою идентичность у враждебного ему пространства» (с. 72), а в фильмах, где синтомические сцены решены иначе с точки

зрения монтажа и операторской работы, рассказываемая история меняется, лишаясь заложенных в сценарии смыслов, связанных с путешествием героя.

В третьей главе («Реплика как структурообразующий элемент в конструкции персонажа литературного сценария»), посвященной сценариям Ренаты Литвиновой, чрезвычайно интересны наблюдения над художественным потенциалом речевых средств киносценария: речевые характеристики рассматриваются как элемент авторского мира. Пошаговый анализ речевой партитуры позволяет соискателю сделать много интересных заключений, например, что в силу того, что «стилистическая картина речи героини напрямую связана с личностью самой Литвиновой», «в киноязык сценария оказывается прошита «несобственно прямая субъективность» (Пазолини), наделяющая сценарий поэтической интонацией» (с. 95). В четвертой главе («Киноязык литературного сценария как средство систематизации реальности») Е.В. Прохорова предлагает интерпретировать сценарии и фильмы Алексея Балабанова, отталкиваясь от реплик героев в диалогах, так как, по ее мнению, произведенная Балабановым деконструкция диалога обнажает невозможность коммуникации.

Следует отметить четкость и последовательность логики изложения, раскрытие исторического контекста, убедительность многих интерпретаций как сценариев, так и фильмов. В «Заключении» исследователь резюмирует свои наблюдения, в частности, акцентируя внимание на специфике российского литературного сценария в отличие от американского формата и литературных сценариев авторов, пришедших в кинематограф из театра.

Наряду с несомненными достоинствами в диссертации есть недочеты и дискуссионные моменты.

1. В первой главе Е.В. Прохорова интерпретирует сценарий «Праздник саранчи» через модели Проппа, Кэмпбелла и Воглера и связывает начало рассказа о путешествии героя (в сценарии – рядового инженера Сергея Гусева) с нахождения его в «обыденном мире» – исходной ситуации, в которой происходит конфликт, герою выносятся запрет, который он нарушает и т.д. Сомнения здесь вызывает не только само сопоставление структур сказки, пусть даже инициационной, и мифа, но и отдельные моменты этого сопоставления, хотя корни сказки и мономифа действительно отыскиваются в ритуале посвящения. Однако толчком к вступлению в обряд перехода, равно как и к отправке в путь героя волшебной сказки, является нехватка. По Проппу, данная нехватка, вызывающая поиски, может возникнуть в результате какого-либо акта (действия) или же может быть дана сама по себе: «В первом случае нехватка создается извне, во втором она осознается изнутри». Что же касается, параллелизма путешествий героев в

сценарии Луцика и Саморядова и в мономифе Кэмпбелла, то в «Тысячеликом герое» при помощи многочисленных мифов показано, как героическая личность, требовательная к себе и стремящаяся к высокому стилю поведения, вступает на героический путь и проходит через многочисленные испытания, которые помогают обрести мудрость, стать «властелином двух миров». Вряд ли таковым является Сергей Гусев в финале и сценария, и, тем более, фильма.

2. Соискатель, затрагивая проблему авторства в кино, приводит мнение А. Тарковского о непродуктивности того типа работы, «в котором автор сценария передает режиссеру обладающий самостоятельной литературной ценностью текст» (с. 32). Тем не менее, обсуждение на художественном совете литературных сценариев «Начала и пути» А. Кончаловского и А. Тарковского и «Белый день» («Исповедь») А. Мишарина и А. Тарковского свидетельствует об обратном: сценарии воспринимались участниками дискуссии как самостоятельные высокохудожественные литературные произведения, о чем многие из них прямо заявляли. Следует также заметить, что понимание Тарковским сценария, сюжета, драматургии фильма было более сложным, чем это представлено автором диссертации. Так, Тарковский различал драматургическую и кинематографическую продуманность фильма, а также, например, был против того, чтобы актеры читали сценарий, ибо, по его мнению, это разрушало тайну.

3. Библиография диссертации включает архивные исследования и 193 публикации, из которых на иностранном языке только шесть работ (не считая двух публикаций автора диссертации). Удивляет отсутствие ссылок на работы зарубежных исследователей киносценария – участников Screenwriting Research Network, в особенности, на книгу Macdonald I.W. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Palgrave Macmillan, 2013. Сожаление также вызывает отсутствие упоминания в первой главе небольшой, но важной статьи Николая Жинкина «Психология киновосприятия», в которой литературный сценарий рассматривается как метакинематографическая структура будущего фильма: «сценарист старается увидеть в своем воображении фильм в том виде, в котором он задумал представить его зрителю».

Высказанные соображения, впрочем, не затрагивают сути работы и основных ее положений и не снижают общей значимости исследования. Соискателю удалось достичь в исследовании значимых результатов. Более того, в диссертации была задана модель системного рассмотрения сценарного творчества других кинематографистов.

Автореферат диссертации дает полное представление о структуре и содержании исследования, представленного на соискание ученой степени кандидата

искусствоведения. Основные положения и выводы диссертации получили отражение в 11 публикациях автора по теме исследования (включая три публикации в изданиях, входящих в перечень ВАК, и две публикации в международных изданиях системы Scopus).

Все вышесказанное позволяет сделать вывод, что диссертационная работа Прохоровой Елизаветы Владимировны «Особенности развития киноязыка отечественного литературного сценария 1990-2000-х гг.» представляет собой законченное научное исследование, отвечающее требованиям пп. 9-14 «Положения о порядке присуждения ученых степеней», утвержденного постановлением Правительства Российской Федерации № 842 от 24 сентября 2013 г. (в действующей редакции), и соответствующее Паспорту номенклатуры специальностей научных работников 5.10.3. – Виды искусства (Кино-, теле- и другие экранные искусства). Соискатель Прохорова Елизавета Владимировна достойна присуждения ей степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3. – Виды искусства (Кино-, теле- и другие экранные искусства).

Доктор филологических наук,
профессор Кафедры истории русской литературы
Санкт-Петербургского государственного университета

10.02.2025

/Л.Д. Бугаева/

ПОДПИСЬ РУКИ
Бугаевой Л.Д.
УДОСТОВЕРЯЮ

ЗАМЕСТИТЕЛЬ НАЧАЛЬНИКА
УПРАВЛЕНИЯ
М.С.ЗУБ



Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный университет»
Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7-9
Тел./факс: +7(812)320-07-17
Электронная почта организации: spbu@spbu.ru
Сайт организации: <https://spbu.ru>
Электронная почта (личный адрес): l.bugaeva@spbu.ru