

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Прохорова Е.В. — Основные выразительные средства литературного сценария в российском кинематографе 1990-х годов // Человек и культура. – 2023. – № 5. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.5.44041 EDN: YMAKXT URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=44041

Основные выразительные средства литературного сценария в российском кинематографе 1990-х годов

Прохорова Елизавета Владимировна

ORCID: 0009-0005-6984-648X

доцент, кафедра драматургии и киноведения, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения

192102, Россия, Санкт-Петербург, г. Санкт-Петербург, ул. Правды, 13, 1211

✉ jounoetjolie@gmail.com



[Статья из рубрики "Экранная культура и экранные искусства"](#)

DOI:

10.25136/2409-8744.2023.5.44041

EDN:

YMAKXT

Дата направления статьи в редакцию:

15-09-2023

Дата публикации:

02-10-2023

Аннотация: В статье исследуются средства литературной выразительности, используемые в литературных сценариях кинодраматургов 1990-х годов. Литературный сценарий, характеризующийся широким использованием литературных средств, с 1930-х годов становится образовательным и производственным стандартом советского кинематографа. Все элементы этой формы подчинены цели последующего экранного воплощения и напрямую связаны с проблематикой будущей картины. В 1990-е годы переход с советской системы кинопроизводства, управляемого государством, к продюсерской модели, влечет за собой переход к американской форме записи, сухой и лаконичный язык которого радикально противоположен стилистическому своеобразие литературного сценария. Последние дебютанты из числа выпускников ВГИКа, получивших образование в согласии с советской моделью преподавания кинодраматургии (П. Луцык и А. Саморядов, Р. Литвинова, А. Балабанов), развивают в своих сценариях комплекс приемов, направленный на отражение современной им

проблематики через формирование хронотопа фильма, речевую характеристику героя и его образ средствами литературы – синтаксиса, с помощью которого организуется пространственно-временное единство сценария, создаются реплики, партитура роли, логика монтажа и операторской работы (крупность, ракурс, точка съемки). Эти структурные элементы неотъемлемы для кинодраматургии как вида текста. Автор приходит к выводу о том, что разработка способов их оформления в тексте сценария авторами 1990-х годов значительно влияет на последующее развитие российской кинодраматургии.

Ключевые слова:

литературная форма сценария, киноязык, киносценарий, российский кинематограф, американский формат сценария, советская киношкола, ВГИК, ВКСР, российская новая драма, поэтика киносценария

В 1991 году Александр Червинский в учебнике «Как хорошо продать хороший сценарий» [19] впервые публикует на русском языке правила оформления сценария в согласии с американским форматом – стандартной голливудской формой, для которой характерна лаконичность языка и скупость выразительных средств. Стилистическое своеобразие американского формата является прямой противоположностью поэтике литературного сценария, формы, которая с 1930-х годов становится производственным и педагогическим образцом для советской кинодраматургии. Учебные пособия ведущих преподавателей сценарного факультета ВГИКа и сценарного отделения ВКСР В. Туркина [18], И. Вайсфельда [4], Е. Габриловича [6], И. Маневича [16] и др. описывают именно специфику работы над литературным сценарием, обращая особое внимание на важность литературных средств художественной выразительности для поэтики и проблематики сценарного текста.

Изменения, которые вносит в систему кинопроизводства социокультурный перелом 1990-х годов, существенно влияют и на кинодраматургию. Обрушение кинопрокатной системы и разлад в структурах кинопроизводства, связанный с отсутствием государственной поддержки, приводят к постепенному реформированию индустрии по западному образцу, и описанный Червинским американский формат становится более востребованным на рынке, чем литературная форма. Одни из последних сценаристов-дебютантов этого периода – Петр Луцык и Алексей Саморядов, Рената Литвинова (ВГИК), Алексей Балабанов (ВКСР). Каждый из них разрабатывает комплекс приемов, позволяющий сформировать в литературном сценарии обновленные структурные элементы, отражающие проблематику российской действительности конца XX века – хронотоп (пространственно-временное единство), реплику и персонажа. Эти структурные элементы являются неотъемлемыми для кинодраматургии как текста, создаваемого с целью экранного воплощения. Литературные средства, которыми они образованы, предполагают перевод на язык кино, который режиссер реализует в процессе подготовки сценария к съемкам. Однако и до начала съемок литературный сценарий существует как самостоятельное законченное произведение, каждый элемент которого подчинен его проблематике, в чем заключается уникальность и универсальность литературного сценария как формы.

Ярчайшей отличительной особенностью литературных сценариев П. Луцыка и А. Саморядова являются средства художественной выразительности, организующие

пространственно-временное единство истории. Свойственная сценариям Луцыка и Саморядова проблематика – инициация героя, происходящая через путешествие и столкновение с чужеродным пространством. Отношения между героем и средой организуются на уровне синтаксиса сценария. Место героя в пространстве утверждается через средства литературной выразительности, которые формируют систему киноязыка будущей картины – крупность плана, точку съемки, ракурс, закономерности движения камеры, логику монтажа.

В дебютном полнометражном сценарии «Праздник саранчи» среда из раза в раз атакует главного героя, навязывая ему свою волю – это выражается через оппозицию динамики и статики (движимости и не-движимости), созданную на уровне текста темпоритмически. Последовательность кадров, которая открывает сценарий – просыпающаяся Москва, – ускоряется с помощью рубленых фраз, задающих каждый последующий элемент сцены, переходя от более длинных кадров со внутренним движением камеры («Одно из окон дома издали – просто темный квадрат с полоской тюля. Оно медленно приближается. Полоска тюля чуть качается. Все ближе и ближе. Вот оно рядом, совсем рядом» [\[15, с. 191\]](#); «В комнате мелькает девушка в белоснежном белье. Из коридора, смеясь, выходит другая. На ее гладкой, загорелой коже блестят капли воды» [\[15, с. 192\]](#) и т.д.) к коротким статичным («Видеоролик в баре. На экране – двое полуголых мужчин поют и обнимают друга. / Час пик. Толпа у завода... / Очередь в магазине. Кричат, ругаются... Кортёж черных лимузинов. / Гостиница. Бар. Негры, арабы, немцы, шлюхи... / Пункт приема посуды...» [\[15, с. 195\]](#)). В следующей сцене толпа на вокзале выталкивает из вагона главного героя, здесь же обозначается логика его движения в согласии с проблематикой сценария: в каждом последующем эпизоде инициатором движения будет не он, а среда. Среда враждебной ему компании на домашней вечеринке запирает его в ванной: «Его связали ремнем и бельевой веревкой, отнесли в ванную, заперли, включив свет» [\[15, с. 201\]](#), среда степи, встречающая на перегоне, силами незнакомцев тащит вперед, в чужие земли: «Парень <...> ласково потянул его за локоть в степь» [\[15, с. 212\]](#). Драматическое событие – точка, в которой герой меняется, – становится каждая сцена, в которой герой проявляет инициативу к движению, руководит собственными действиями и маршрутом.

В последнем воплощенном на экране сценарии Луцыка и Саморядова, «Дикое поле», пространство вновь выступает как герой-антагонист, чьей персонификацией становится незнакомец, с первых кадров наблюдающий за главным героем. Сам взгляд оказывается признаком силы, маркером власти на землях дикого поля. Главный герой, сельский врач, наблюдает за своими пациентами сверху – в мизансцене каждого эпизода, действие которого разворачивается вокруг его профессиональной деятельности, больные располагаются горизонтально, доктор смотрит на них с верхней точки, стоя вертикально над столом. Единственными героями, чей взгляд оказывается выше, являются те, у кого есть над ним абсолютная власть – его невеста, вернувшаяся из города, перед которой он раз за разом склоняет голову, и безымянный наблюдатель, который смотрит на него с вершины холма напротив хутора. Взгляд снизу уравнивается с близостью смерти; в этом отношении наиболее выразителен эпизод, в котором главный герой приезжает на пастбище, чтобы осмотреть пастуха, которого ударило молнией: «Рядом с костром в землю по грудь был закопан человек. Одна рука его лежала на земле, а голову его подпирали камни. Казалось, человек плыл по груди в земле, загребая одной рукой <...> Митя посмотрел на голову и замер. Человеческая голова смотрела на него ясно и осмысленно, губы ее шевелились. Митя бросился к закопанному в земле человеку, упал на четвереньки, потрогал его лицо» [\[14, с. 832-833\]](#). Находящегося

на уровне земли человека пастухи зовут мертвым, он способен смотреть лишь снизу. В этот статус главный герой переходит после кульминации, когда его, раненого, местные несут на носилках по степи. К нему приходит ангел – он и был наблюдателем с холма. Горизонтальное положение главного героя, точка съемки, с которой он смотрит в лицо ангела – «– Тебе больно, это пройдет, – сказал склонившийся, и лицо его было словно вырублено из камня <...> Склонившийся над ним покачал головой, улыбнулся и поцеловал Митю в лоб» [\[14, с. 847\]](#) – это характеристики нахождения в пространстве, до этого свойственные его пациентам. Сравнившись с ними, он становится частью среды дикого поля.

Характер движения в кадре и способ его передачи с помощью монтажа сцен, мизансцены и операторские приемы, заданные через литературный синтаксис, создают в поэтике сценариев Луцыка и Саморядова пространственно-временное единство, напрямую связано с проблематикой – мужской инициацией героя через конфликт со средой. Такой способ организации текста литературного сценария традиционен для отечественного кинематографа.

В литературных сценариях Р. Литвиновой средством, организующим персонажа, является реплика. Фильмографию Литвиновой-сценариста можно условно разделить на три группы в согласии с теми отношениями, которые возникают между режиссером и сценарием. Литературные сценарии первой группы («Нелюбовь», «Принципиальный и жалостливый взгляд Али К.» и др.) в процессе экранного воплощения («Нелюбовь», 1991, реж. В. Рубинчик, «Принципиальный и жалостливый взгляд», 1996, реж. А. Сухочев) сохраняют фабулу, однако значительно меняют проблематику – это связано с тем, что киноязык, выбранный режиссером для постановки, не соответствует драматическому конфликту, которому подчинены литературные средства сценария, организующие речевую характеристику героини. В фильмах, поставленных по сценариям второй группы («Увлеченья», 1992, «Офелия» («Три истории»), 1997, реж. К. Муратова, «Небо. Самолет. Девушка», 1998, реж. В. Сторожева), речевая характеристика героинь сохранна благодаря тому, что Литвинова принимает участие в съемках в качестве исполнительницы главной роли, перенося специфику реплик на экран без изменений. По отношению к литературным сценариям третьей группы Литвинова выступает и как автор сценария, и как режиссер («Богиня: как я полюбила», 2004, «Последняя сказка Риты», 2012). Несмотря на значительные фабульные изменения, внесенные в процессе работы над режиссерским сценарием, фильм сохраняет проблематику оригинального сценария, поскольку все литературные средства выразительности в инструментарии Литвиновой работают на создание ее авторского мира, объединяющего все ее сценарии и всех ее героинь.

Специфическая конструкция реплик, на которую обращали внимание еще во время обучения Литвиновой во ВГИКе [\[5, с. 34\]](#), является для ее литературных сценариев структурообразующим приемом, связывающим поэтику и проблематику текста. Функция реплики – проявлять внутренний конфликт в героине с помощью таких средств выразительности, как инверсия и лексические повторы. С помощью инверсии – изменении порядка слов в предложении – в реплику вводится эмпза, акцентирующая ключевые слова, благодаря чему ее окончание интонационно выделяется актрисой: «А я очень много думаю о вас... об окрестностях, о болях возникающих» [\[12, с. 31\]](#), «Это такая сила, что ее нельзя поймать, да и недостойно поступать с ней так <...> Меня никто не поддерживал в этой жизни, кроме этих огней. Нет такой силы защитить меня, нет такой Богини» [\[10, с. 255\]](#).

Еще одна характерная для Литвиновой фигура – лексический повтор в границах одного монолога, диалога или реплики, создающий ощущение экзальтированности героинь: «Да, да! Как я сразу этого не поняла! Я люблю тебя! Я люблю тебя! Как только я увидела, я полюбила» [10, с. 261]. «Боже, боже мой, боже мой... что мне делать, я ужасная, боже мой» [9, с. 369]. Речевая характеристика самой своей формой обнажает внутренний конфликт в героине. Ее экспрессивность находит свое отражение в синтаксисе реплик, в то время как глаголы, обозначающие речевое действие, нейтральны и не подразумевают никакой эмоциональности: героини «отвечают», «говорят», «отзываются» и т.д. Ремарки, касающиеся диалогов и монологов, обозначают громкость голоса, его модуляцию и интонацию, с которой произносится реплика: «сказала жалобно, изо всех сил стараясь упротить» [12, с. 44], «у него был тонкий голос, пародирующий ее манеру говорить», «протяжно и не очень вежливо» [13, с. 214], «говорит с огромным усилием, как можно тише, как будто заставляя себя» [10, с. 291].

Экзальтация, патетика в произнесении реплик, своеобразие способа говорения отражают противоречие, характерное для всех героинь Литвиновой – внутренний накал и невозможность выразить его средствами речи, сообщить внутренний конфликт другим героям сценария, чтобы его разрешить. Способ формирования проблематики на уровне конструкции реплики, ярко обозначившийся в качестве одной из отличительных особенностей поэтики Литвиновой, в 2000-х годах вновь становится актуальным для отечественной кинодраматургии благодаря ряду дебютов авторов («Эйфория», 2006, реж. и авт. сцен. И. Вырыпаев; «Свободное плавание», 2006, реж. Б. Хлебников, авт. сцен. А. Родионов, Б. Хлебников; «Волчок», 2009, реж. и авт. сцен. В. Сигарев, и др.), пришедших в кинематограф из современной театральной драматургии и работающих над созданием героя с помощью техник вербатима. Так, в сценарии «Сказка про темноту» [17] образ главной героини, Алисы, формируется через своеобразную речевую характеристику, устройство которой схоже с устройством реплик в сценариях Литвиновой: « – Сейчас пусть придет разбираться, – сказала Алиса и улыбнулась. – Пусть, может, сам жених придет. Пусть придет жених, вот будет класс, вот будет дико» [17, с. 15]; « – Вы одна пришли, Алисочка? / – Я пришла пока одна» ; «Алиса пошла к учительнице и спросила: / – Скажите пожалуйста, вот у меня нету пары, а мне что, со стулом танцевать что ли» [17, с. 16]. Немногословность Алисы, ее чуть игривый и обиженный тон создается с помощью инверсии, позволяющей интонационно выделить ударное слово и, в то же время, соблюсти жизнеподобие речи; длинные реплики с быстрым темпоритмом, который отражается в тексте с помощью запятых, как будто героиня старается сказать как можно больше за раз, зная, что говорить приходится редко, становятся отражением внутреннего конфликта.

Алексей Балабанов дебютирует в 1991 году с фильмом «Счастливые дни» – его одноименный сценарий написан по мотивам произведений Сэмюэла Беккета, и абсурдистский текст во многом формирует его своеобразную поэтику. Характеризуя работы Беккета, Ионеско и прочих авторов, причисляемых им к абсурдистскому течению, Мартин Эсслин пишет: «...театр абсурда, отказавшись от психологии, от тонкости словесных образов и сюжета в традиционном понимании, создает поэтический образ несравненно большей выразительности» [20, с. 414]. Способы организации текста, свойственные пьесам абсурда, становятся приемами, с помощью которых в литературных сценариях Балабанова создается образ деперсонифицированного героя и абстрактного хронотопа.

Сцены лирического характера, которыми предваряется и заканчивается сценарий «Счастливые дни», переводятся им на язык кинообраза – голос Безымянного, произносящего монолог о смерти, в фильме раздаётся из темноты, а в сценарии отсутствует. Вместо него фильм открывают и закрывают кадры с нарочито простыми, примитивными рисунками: в первом кадре это дом со вписанным в дверной проем человеком, на которого указывает стрелка с подписью «Это я», в последнем стрелка с той же подписью указывает на лодку, плывущую по затопленной улице. Подпись – рефрен из последних строчек сценария: «Ты плачешь и думаешь, что когда-нибудь ты скажешь. Под конец. Под конец ты скажешь: “Да, я помню. Это был я. Это я тогда был”» [2, с. 43]. Рисунки проступают на двойной экспозиции из реальных кадров, в которых трамвай сначала едет по пустой улице, а потом оказывается наполовину под водой – это буквальный кинематографический эквивалент беккетовской метафоре звука, который доносится издалека, когда трамвай проезжает по улице [21]. Не имеющие прямого экранного аналога литературные обороты переводятся Балабановым на язык кино, становясь образом не идентичным, но синонимичным первоисточнику; лирическая часть сценария, его ремарки, являются проекцией абсурдистского поэтического образа.

Попытки героя найти свое место в пустом холодном городе, тщательно вычищенном от массовки, также приходят в поэтику Балабанова из абсурдизма и формируют способ, с которым он обозначает актерскую задачу на уровне сценария. Герой взаимодействует с миром формально – Балабанов обозначает внешние проявления его реакций или описывает изменение, произошедшее с ним, через общие фразы: «ОН довольно улыбнулся гнилыми зубами» [2, с. 27]; «ОН невпопад улыбнулся гнилыми зубами» [2, с. 29]; «ОН виновато опустил голову» [2, с. 30]; «ОН растерялся» [2, с. 31]; «ОН собрался с духом» [2, с. 34]; «– Гы-гы, гы-гы, – смеялся он» [2, с. 40]. Отрешенность героя, заданная на уровне сценария, ставит задачу перед актером – внутреннее наполнение, мотивировки поступков героя в абсурдистском сеттинге ему предстоит разрабатывать вместе с режиссером, внешняя же партитура его роли обозначена в сценарии.

Дезинтеграция языка как коммуникативного средства [20], неспособность героев понять друг друга в диалоге почерпнута Балабановым из текстов Беккета, порой воспроизведенных дословно: «– Вы знаете, Боря, у нас будет сын, – тихо сказала Анна, улыбаясь в себя. / ОН помолчал и спросил: / – Зачем? / – Вот уже и живот заметен, – сказала она и расстегнула кофту, чтобы ЕМУ было виднее. / – Видимо, простое вздутие, – с видом знатока сказал ОН. / – И соски потемнели, – сказала она, доставая грудь. / – Вы сделайте аборт, и они опять посветлеют» [2, с. 41] – «Как-то она вдруг имела наглость мне объявить, что беременна, вдобавок на пятом или на шестом месяце и, видите ли, от меня <...> Видимо, простое вздутие, сказал я, чтоб ее утешить. <...> Посмотрите, говорит, и сама наклонилась над своими грудями, уже и соски потемнели. Я собрал последние силы и сказал: аборт, аборт и посветлеют опять» [3, с. 173]; «– Вы не могли бы давать мне немного петрушки? – закричал ОН. / – Петрушки? – крикнула она. / – Петрушка на вкус напоминает фиалки! – крикнул ОН. / – Вы любите фиалки? – закричала она. / – Да, они пахнут петрушкой!» [2, с. 42] – «Я спросил ее, нельзя ли мне время от времени есть петрушку <...> Я люблю петрушку, потому что она на вкус напоминает фиалки, а фиалки я люблю, потому что они пахнут петрушкой» [3, с. 173]. Диалог, в котором распадаются причинно-следственные связи, несостоятелен в качестве средства связи между героями. Герой не может услышать и понять собеседника, не может быть услышан и понят собеседником, «каждая реплика сводит на нет предыдущую» [20, с. 88].

Схожим образом выстраивается роль Данилы Багрова в ремарках литературного сценария к фильму «Брат», стилистически и жанрово, по словам критиков [7] оппозиционному ранним работам Балабанова: он «с интересом смотрит» [1, с. 153] за съемками клипа, «беззлобно, выдерживая небольшие паузы» [1, с. 154] отвечает капитану в отделении милиции, улыбается, когда чувствует себя в безопасности – в сценах с братом и Светой. Редкие ремарки, намекающие на внутреннее состояние героя, составлены просто и лаконично, на языке героя: «Ему понравился непривычный для него ответ» [1, с. 157]; «Внутренне он был готов к неудаче» [1, с. 158]; «Ему было приятно, что ей они тоже нравятся, и вкусно есть макароны вот так, лежа в постели с улыбающейся девушкой. И неважно, что она не слышит его»; «<...> Данила заметил два свежих кровоподтека на ее спине. Он расстроился и выключил плеер» [1, с. 167]; «Ему очень нравилось и уходить не хотелось» [1, с. 171]. Несмотря на ярко выраженную жанровую структуру, способ организации текста сценария остается прежним, таким же, как и в ранних работах Балабанова. Средства, которыми задана отрешенность героя в «Брате», идентичны средствам в «Счастливых днях». Герой стал вписанным в современный ему сеттинг, но остался тем же чужаком, попадающим во враждебный и угрожающий иной край [7, с. 179].

Киноязык сценария определяет монтажные и мизансценические решения будущей картины, организует пространство, в котором происходит действие фильма. Скупость языка литературного сценария, «унаследованная» у абсурдизма – малое использование экспрессивных средств, редкое употребление тропов, короткая или отсутствующая экспозиция сцены, – дает пространство для работы режиссера и актера. Один из основных для литературных сценариев Балабанова способов организации диалога, оставляющий пространство для актерской и режиссерской интерпретации – непрерывный сценообразующий диалог, содержащий малое количество ремарок или не содержащий их вовсе. Такова, например, сцена, в которой Данила и Немец идут на кладбище: она начинается с двух реплик («– Город – это страшная сила, сынок. Он засасывает с головой. Только тот, кто сильнее, может выбраться. И то... / – Тебя как звать-то?»), которые перебиваются краткой характеристикой пространства и действия в кадре («Темнело, когда они подходили к кладбищу»), после чего диалог продолжается; выход из сцены знаменует начало новой сцены («У костра сидело несколько бомжей. Пили водку. Гофман и Данила молча сели») [1, с. 158-159]. Диалог становится основным действием сцены, как в пьесе, однако реплики в нем существуют автономно друг от друга, как бы образуя две параллельные линии; реплика Данилы «Я евреев как-то не очень <...> немцев нормально» констатирует его позицию, но не дает диалогу развиваться («– А в чем разница? / – Слушай, ты чё пристал?» [1, с. 159]).

Отсутствие глубокой разработки героев позволяет Балабанову создавать диалоги, в которых реплики становятся артикуляцией позиций героев, как бы компенсируя недостаточный психологизм. Реплика становится лозунгом, а коммуникация с помощью лозунгов невозможна: «Хайль Гитлер» [1, с. 176] Круглого, реплика, которая не вошла в фильм, в его экранном воплощении становится чередой пословиц и поговорок, которые работают на контрапункте с содержанием сцены; набор моралей Гофмана, которые он сообщает Даниле, неспособному понять подобную речь; речь самого Данилы, не понимающего лексикон Кэт, но уверенно ведущего диалог на русском с франкоговорящим гостем на вечеринке [1, с. 185]. Воссозданное литературными средствами абсурдистской пьесы унифицированное пространство Петербурга 1990-х годов, наводненное чуждыми ему героями, становится поэтическим образом,

акцентирующим проблематику «распавшегося мира, утратившего объединяющую первооснову, смысл и цель, превратившегося в абсурдный универсум» [\[20, с. 422\]](#).

Постепенный переход российского кинопроизводства к американскому формату сценария, начавшийся в 1990-х годах, поставил под угрозу существование литературного сценария – традиционной для советской кинодраматургии формы сценарной записи. Свойственные поэтике литературного сценария средства художественной выразительности организуют его структуру и киноязык, с помощью которого эта структура находит свое отражение в конструкции героев и организации пространственно-временного единства. Одни из последних дебютантов 1990-х годов, обучавшихся в согласии с теориями советских кинодраматургов – Петр Луцык и Алексей Саморядов, Рената Литвинова, Алексей Балабанов, – в своих литературных сценариях развивают литературные приемы, формирующие неотъемлемые структурные элементы кинодраматургии. Хронотоп в сценариях Луцыка и Саморядова, являющийся антагонистом по отношению к главному герою, создается с помощью указаний на динамику кадра, внутрикадровый и межкадровый монтаж, ракурс и крупность съемки. Образы героинь сценариев Литвиновой формируются с помощью синтаксических средств организации реплик. Киноязык сценариев Балабанова наследует поэтику у абсурдистской драмы, позволяя воссоздать в тексте универсального деперсонифицированного героя, лишенного психологизма, и образ отторгающего его пространства. В российском кинематографе 2000-х годов три комплекса приемов, используемых этими авторами, независимо от их работ формируют три основных течения развития кинодраматургии.

Библиография

1. Балабанов А. Брат // Груз 200: киносценарии. – СПб.: Сеанс; Амфора, 2007. – С. 151-187.
2. Балабанов А. Счастливые дни // Груз 200: киносценарии. – СПб.: Сеанс; Амфора, 2007. – С. 25-45.
3. Беккет С. Изгнанник : Пьесы и рассказы : Пер. с англ. и фр. – М. : Известия, 1989. – 219 с.
4. Вайсфельд И. Мастерство кинодраматурга. – М: Сов. писатель, 1961. – 304 с.
5. Васильев А. Богиня. Разговоры с Ренатой Литвиновой. – М.: Афиша Индастриз, 2005. – 240 с.
6. Габрилович, Е. Вопросы кинодраматургии: учеб. пособие. – М.: ВГИК, 1984. – 68 с.
7. Ковалов О. Казус Балабанова / сост. М. Кувшинова. – СПб.: Книжные мастерские; СЕАНС, 2013. – С. 179-183.
8. Литвинова Р. Небо. Самолет. Девушка // Обладать и принадлежать: новеллы и киносценарии. – СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. – С. 407-405.
9. Литвинова Р. Нелюбовь // Обладать и принадлежать: новеллы и киносценарии. – СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. – С. 351-407.
10. Литвинова Р. О счастье и о зле... // Обладать и принадлежать: новеллы и киносценарии. – СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. – С. 245-317.
11. Литвинова Р. Офелия, безвинно утонувшая // Обладать и принадлежать: новеллы и киносценарии. – СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. – С. 9-23.
12. Литвинова Р. Очень любимая Рита, последняя с ней встреча // Обладать и принадлежать: новеллы и киносценарии. – СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. – С. 29-49.
13. Литвинова Р. Принципиальный и жалостливый взгляд Али К. // Обладать и

- принадлежать: новеллы и киносценарии. – СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. – С. 183-245.
14. Луцык П., Саморядов А. // Дикое поле: киноповести. – Екатеринбург: Гонзо, 2011. – С. 805-849.
15. Луцык П., Саморядов А. Праздник саранчи // Дикое поле: киноповести. – Екатеринбург: Гонзо, 2011. – С. 189-285.
16. Маневич И. О литературном сценарии и ремесленном фильме // Вопросы киносценарии: сборник статей, под ред. И. В. Вайсфельда. Вып. 4. – М.: Искусство, 1962. – С. 260-280.
17. Родионов А. Сказка про темноту. – СПб.: Порядок слов, 2019. – 464 с.
18. Туркин В. Драматургия кино: очерки по теории и практике киносценария. – М.: Госкиноиздат, 1938. – 264 с.
19. Червинский А. Как хорошо продать хороший сценарий. – М.: АСТ, 2019. – 299 с.
20. Эсслин М. Театр абсурда. – СПб: Балтийские сезоны, 2010. – 526 с.
21. Beckett S. Stories and Texts for Nothing. New York: Grove Press, 1994. 160 p.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

В журнал «Человек и культура» автор представил свою статью «Основные выразительные средства литературного сценария в российском кинематографе 1990-х годов», в которой проведен анализ специфики написания сценария дебютантами-представителями советской школы киносценарии.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что переход российского кинопроизводства к американскому формату сценария, начавшийся в 1990-х годах, поставил под угрозу существование литературного сценария – традиционной для советской киносценарии формы сценарной записи. Обрушение кинопрокатной системы и разлад в структурах кинопроизводства, связанный с отсутствием государственной поддержки, привели к постепенному реформированию индустрии по западному образцу, и голливудский формат, характеризующийся лаконичностью языка и скупостью выразительных средств, становится более востребованным на рынке, чем литературная форма.

К сожалению, в статье отсутствует теоретическая составляющая. Автором не определена актуальность и практическая значимость исследования, не проведен библиографический анализ исследуемой проблематики. Отсутствие анализа научной обоснованности изучаемого вопроса делает затруднительным предположение о научной новизне исследования.

Цель исследования заключается в анализе творчества сценаристов конца XX века. В ходе исследования были использованы как общенаучные методы исследования (анализ и синтез), так и социокультурный, описательный и художественный анализ. Эмпирическую базу составили работы Петра Луцыка и Алексея Саморядова, Ренаты Литвиновой, Алексея Балабанова. Выбор предмета своего исследования автор поясняет тем, что каждый из указанных сценаристов разработал комплекс приемов, позволивший сформировать в литературном сценарии обновленные структурные элементы, отражающие проблематику российской действительности конца XX века: хронотоп (пространственно-временное единство), реплику и персонажа. В российском кинематографе 2000-х годов три комплекса приемов, используемых этими авторами

сформировали три основных течения развития кинодраматургии.

Проведя художественный анализ фильмов, созданных по сценариям П. Луцыка и А. Саморядова, Р. Литвиновой, А. Балабанова («Праздник саранчи» «Богиня: как я полюбила» «Дикое поле» «Счастливые дни», «Брат»), автор отмечает специфические черты каждого творца: хронотоп в сценариях Луцыка и Саморядова, создающихся с помощью указаний на динамику кадра, внутрикадровый и межкадровый монтаж, ракурс и крупность съемки; образы героинь сценариев Литвиновой, формируемый с помощью синтаксических средств организации реплик; киноязык сценариев Балабанова, позволяющий воссоздать в тексте универсального деперсонифицированного героя, лишенного психологизма, и образ отторгающего его пространства.

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

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение возможности преобразования городского пространства за счет интеграции территории высших учебных заведений представляет несомненный научный и практический культурологический интерес и заслуживает дальнейшего изучения.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составляет 21 источник, в том числе и иностранный, но не включает научные современные труды по исследуемой проблематике.

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