

В НОМЕРЕ:

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

В.С. Мальшев

Творческие принципы М.И. Ромма в кинопедагогике: теоретические основы и преподавательские практики

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ

Н.А. Цыркун

Российский исторический фильм в XXI веке

ПЕРФОРМАНС

Д.И. Масуренков

Способы съемки как средство создания новой кинематографической реальности

КУЛЬТУРА ЭКРАНА

В.Д. Эвалльё

Рецепция музыки и музыкальных инструментов в немых фильмах Дзиги Вертова 1920-х годов



ВОСХОЖДЕНИЕ

Международный студенческий фестиваль стран СНГ

ВГИК: ДЕНЬ ЗНАНИЙ



№ 3(57)
Том 15 СЕНТЯБРЬ 2023

КИНООБРАЗОВАНИЕ: СОВМЕСТНЫЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ПРОЕКТЫ ГОСУДАРСТВ-УЧАСТНИКОВ СТРАН СНГ





Автор скульптурной композиции — А. Благостнов
Автор идеи — кинорежиссер и сценарист, народный артист России,
профессор режиссерского факультета ВГИК С. Соловьев

ВГИК

Информационно-аналитический журнал

Свидетельство о регистрации ПИИ № ФС77-33969 от 7 ноября 2008 г. Выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций ISSN 2074-0832
Тираж — 500 экз. Первый завод 100 экз.
Периодичность — 4 раза в год

Публикуемые в журнале научные статьи отвечают требованиям ВАК Минобрнауки России по отраслям науки: Искусствоведение, Философские науки, Культурология, соответствуют паспортам научной специальности:

- 5.10.3. Виды искусства (Кино-, теле- и другие экранные искусства) (искусствоведение)
- 5.7.3. Эстетика (философские науки)
- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология)
- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (философские науки)
- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение)

Учредитель журнала:

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова

Адрес редакции: Россия, 129226, Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3
<http://www.vgik.info/science/bulletin/e-mail-vestnik-vgik@vgik.info>
<https://vestnik-vgik.com>

Дизайн и верстка:

Редакционно-издательский отдел
Дизайн и верстка
И.А. Сеничкина
Корректор Д.А. Адырхаева

Редактура текстов

на английском языке:
Лаборатория зарубежного кино
ВГИК

Дизайн-макет обложки

И. Сеничкина

Отпечатано в типографии:

ООО «Кантлер» 150008,
г. Ярославль, ул. Клубная, 4—49
Заказ № 5910.

*Использование материалов журнала частично или целиком допускается только с письменного разрешения редакции.
Рукописи публикуются по решению Редакционного совета журнала, не возвращаются*

© Редакция журнала
«Вестник ВГИК», 2023

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ НАУЧНОГО ЖУРНАЛА

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

Мальшиев В.С.

И.о. ректор ВГИК, академик РАО, доктор искусствоведения, кандидат экономических наук, профессор

ЧЛЕНЫ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА

Арабов Ю.Н.

Заслуженный деятель искусств РФ, профессор, зав. кафедрой драматургии кино ВГИК

Боймерс Биргит
(Великобритания)

доктор наук, профессор Университета г. Аберстиг (Отдел «Театр, кино и ТВ»); главный редактор журнала "Studies in Russian and Soviet Cinema" («Исследования российского и советского кино»), редактор web-site "Kinokultura"

Буров А.М.

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИК

Восколович Н.А.

доктор экономических наук, профессор кафедры экономики труда и персонала экономического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Гордин В.Э.

доктор экономических наук, профессор НИУ ВШЭ в Санкт-Петербурге

Добросоцкий В.И.

доктор экономических наук, заведующий кафедрой управления и права МГИМО

Друбек Наташа
(Германия)

доктор наук, профессор Питер Сонди Институт сравнительной литературы, Свободный университет Берлина, главный редактор журнала "Apparatus": Фильм, Медиа и цифровая культура в Центральной и Восточной Европе

Жабский М.И.

доктор социологических наук, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского сектора ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии»

Караваяев Д.Л.

кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Аналитического отдела НИЦКиЭК, ВГИК

Кириллова Н.Б.

доктор культурологии, профессор кафедры культурологии и социально-культурной деятельности УрФУ им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, Заслуженный деятель искусств РФ

Криволицкий Ю.В.

доктор экономических наук, профессор кафедры производственного менеджмента и маркетинга МАИ

Кривицун О.А.

доктор философских наук, профессор, Заслуженный деятель искусств РФ, академик РАХ, зав. отделом теории искусств Института теории и истории изобразительных искусств РАХ

Маньковская Н.Б.

доктор философских наук, главный научный сотрудник сектора эстетики Института философии РАН

Молчанов И.Н.

доктор экономических наук, профессор кафедры политической экономии МГУ; профессор Департамента общественных финансов Финансового университета при Правительстве РФ

Николаева-Чинарова А.П.

доктор философских наук, кандидат экономических наук, директор Центра непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры, ВГИК

Прожиго Г.С.

доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения ВГИК

Рейзен О.К.

доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения ВГИК

Русинова Е.А.

доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой звукорежиссуры, ВГИК

Свешников А.В.

доктор искусствоведения, кандидат педагогических наук, профессор кафедры рисунка и живописи ВГИК

Сидоренко В.И.

кандидат экономических наук, профессор, зав. кафедрой продюсерского мастерства ВГИК

Соколов С.М.

Заслуженный деятель искусств РФ, профессор, зав. кафедрой анимации и компьютерной графики ВГИК

Уразова С.Л.

доктор филологических наук, доцент, главный редактор научного журнала «Вестник ВГИК»

Хикс Джереми
(Великобритания)

доктор наук, преподаватель колледжа Королевы Марии при Лондонском университете, зав. отделом русской культуры и кино; соредатор научного интернет-сайта "Kinokultura"

Хотиненко В.И.

Народный артист РФ, профессор, зав. кафедрой режиссуры игрового фильма ВГИК

Хренов Н.А.

доктор философских наук, профессор, Сектор художественных проблем медиа Отдела медийных и массовых искусств Государственного института искусствоведения

Цыркун Н.А.

доктор искусствоведения, главный научный сотрудник кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ)

Решением Президиума Высшей аттестационной комиссии Минобрнауки России журнал «Вестник ВГИК» включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых публикуются основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук. *Квартирование — К2.*

СОДЕРЖАНИЕ

ХРОНИКА В ДЕТАЛЯХ | АКТУАЛЬНОЕ СОБЫТИЕ

6 День знаний как модель образования

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

8 В.С. Малышев. Творческие принципы М.И. Ромма в кинопедагогике: теоретические основы и преподавательские практики

18 В.В. Виноградов. К вопросу о написании истории кинематографа в контексте времени

30 М.И. Жабский, К.А. Тарасов. Кино как средство социально-эстетической коммуникации: обоснование исторической миссии

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА

44 В.К. Беляков. Кинохроника Февральской революции 1917 года и ее репрезентация в документальных архивных фильмах

54 Н.А. Цыркун. Российский исторический фильм в XXI веке

ПЕРФОРМАНС | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ

72 Ю.В. Михеева, Е.А. Русинова. Теоретические и практические аспекты формирования «тихих мест» в фонограмме кинофильма

87 А.В. Свешников. Организация композиционных элементов художественного произведения

94 Д.И. Масуренков. Способы съемки как средство создания новой кинематографической реальности

КУЛЬТУРА ЭКРАНА | КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ

110 В.Д. Эвальд. Рецепция музыки и музыкальных инструментов в немых фильмах Дзиги Вертова 1920-х годов

ХРОНИКА В ДЕТАЛЯХ | АКТУАЛЬНОЕ СОБЫТИЕ

122 Лауреаты Международного студенческого фестиваля стран СНГ

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС | АНАЛИЗ

124 А.В. Ежеский. История poliziotteschi: криминальное кино Италии как отражение социокультурных процессов в 1970 годы

ТЕЛЕВИДЕНИЕ | ЦИФРОВАЯ СРЕДА

140 С.Л. Уразова. Нейромедиа как новый формат образов цифровой реальности

ЧИТАЛЬНЫЙ ЗАЛ | КНИЖНАЯ ПОЛКА

42, 70 Библиотека ВГИК

150 SUMMARY | ПРЕЗЕНТАЦИЯ АВТОРОВ

158 РЕКОМЕНДАЦИИ АВТОРАМ

ACADEMIC PERIODICAL'S EDITORIAL BOARD

CHAIRMAN

Malyshev V.S. Acting Rector VGIK, Academician of The Russian Academy of Education, Dr. of Art, PhD in Economics, Professor

MEMBERS OF EDITORIAL BOARD

Arabov Y.N. Professor, head of the Screenwriting Department, VGIK, Honoured Arts Worker of the Russian Federation

Birgit Beumers
(United Kingdom) Dr., Professor, Aberystwyth University (Department of Theatre, Cinema and TV), editor-in-chief of the "Studies in Russian and Soviet Cinema" magazine, editor of the "Kinokultura" website

Burov A.M. Dr. in Art, Assistant Professor, Professor of the Department of Aesthetics, History and Theory of Culture VGIK

Voskolovych N.A. Dr. in Economic Sciences, Professor at the Department of Economics of labor and personnel of the economic faculty of Lomonosov Moscow State University

Gordin V.E. Dr. in Economics, Professor of the Higher School of Economics in St. Petersburg

Dobrosotsky V.I. Dr. in Economic Sciences, Head of the Department of Management and Law at MGIMO

Natascha Drubek
(Germany) Dr., Professor, Peter Szondi-Institut, Freie Universität Berlin, chief-editor journal Apparatus: Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe

Zhabskiy M.I. Dr. in Sociology, VGIK, Leading Researcher, Research Sector, FGBOU DPO "Academy of Media Industry"

Karavaev D.L. PhD in Art, Leading Researcher of the Analytical Department of SICC&EEK, VGIK

Kirilova N.B. Dr. in Culturology, Professor, Department of Culturology and Sociocultural Activities, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N.Yeltsin, Honoured Arts Worker of the Russian Federation

Krivolutskiy Yu.V. Dr. of Economic Sciences, Professor of faculty of industrial management and marketing Moscow aviation institute (Technical University) MAI

Krivtun O.A. Dr. in Philosophy, Professor, Honored Artist of the Russian Federation, Academician of the Russian Academy of Arts, head of the Art Theory Department, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, the Russian Academy of Arts

Mankovskaya N.B. Dr. in Philosophy, Chief Research Fellow of the Aesthetics Department, the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences (IPGRAS)

Molchanov I.N. Dr. of Economic Sciences, Professor of "Political Economy", Lomonosov Moscow State University, Professor of Department of Public Finance Financial University under the Government of the Russian Federation

Nikolaeva-Chinarova A.P. Dr. in Philosophy, PhD in Economics, Director of the Center for Continuing Education and Advanced Training of Creative and Management Personnel in the Sphere of Culture, VGIK

Prozhiko G.S. Dr. in Art, Professor, Cinema Studies Department, VGIK

Reizen O.K. Dr. in Art, Professor, Cinema Studies Department, VGIK

Rusinova E.A. Dr. in Art, Assistant Professor, Head of the Department of Sound Engineering, VGIK

Sveshnikov A.V. Dr. in Art, Professor, Department of Drawing and Painting, VGIK

Sidorenko V. I. PhD in Economics, Professor, head of the Producing Department, VGIK

Sokolov S.M. Professor, head of the Animation and Computer Graphics Department (VGIK), Honoured Arts Worker of the Russian Federation

Urazova S.L. Dr. in Philology, Assistant Professor, editor-in-chief of scientific journal "Vestnik VGIK"

Jeremy Hicks
(United Kingdom) Dr., lecturer, Queen Mary's College (University of London), Deputy Head of Russian Culture and Cinema Department, coeditor of the "Kinokultura" educational website

Khotinenko V.I. People's Artist of the Russian Federation, Professor, head of the Fiction Film Directing Department, VGIK

Khrenov N.A. Dr. in Philosophy, Professor, Section of Media Artistic Problems, State institute of Cultural Studies.

Tsyrukun N.A. Dr. in Art, Chief Researcher of the Department of Cinema and Contemporary Art at the Russian State University for the Humanities (RSUH)

“VGIR Vestnik” (“Journal of Film Arts and Film Studies”) is a peer-reviewed journal which is included into the list of scientific periodicals and editions approved by the Presidium of the Higher Attestation Commission (VAK) of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation for publishing the major scientific results in dissertations for the advanced academic degrees of Doctor of Sciences and Candidate of Sciences. Quartile — Q2.

CONTENT

EVENTS IN THE DETAILS | CURRENT EVENTS

- 6 **Knowledge Day as a model for education**

FILM THEORY AND FILM HISTORY | AUDIOVISUAL ARTS

- 8 *V.S. Malyshev. M.I. Romm's Creative Principles in Film Pedagogy: Theoretical Foundations and Teaching Practices*
- 18 *V.V. Vinogradov. Revisiting Writing a History of Cinema in the Context of Time*
- 30 *M.I. Zhabskiy, K.A. Tarasov. Film as a Means of Social-Aesthetic Communication: Substantiation of Historical Mission*

FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

- 44 *V.K. Belyakov. Film Chronicle of the February Revolution of 1917 and its Representation in Archival Documentaries*
- 54 *N.A. Tsyrukun. Russian Historical Films in XXI century*

PERFORMANCE | THE ART OF PRESENTATION

- 72 *Ju.V. Mikheeva, E. A. Rusinova. Theoretical and Practical Aspects of Building ‘Quiet Spots’ in a Film’s Soundtrack*
- 87 *A.V. Sveshnikov. Artistic Composition as an Integral System*
- 94 *D.I. Masurenkov. Filming Techniques as a Means of Creating a New Cinematic Reality*

SCREEN CULTURE | CULTUROLOGY. PHILOSOPHY

- 110 *V.D. Evallyo. Perception of Music and Musical Instruments in Dziga Vertov's Silent Films of the 1920s*

EVENTS IN THE DETAILS | CURRENT EVENTS

- 122 **Laureates of the International Student Festival of the CIS countries**

WORLD CINEMA | ANALYSIS

- 124 *A.V. Ezhevski. The History of Polziotteschi: Italian Crime Films as the Reflection of the Social and Cultural Processes of the 1970s*

TELEVISION | DIGITAL ENVIRONMENT

- 140 *S.L. Urazova. Neuromedia as a New Format of Digital Reality Images*

- 42, 70 **READING ROOM | BOOKSHELF**

- 150 **SUMMARY | PRESENTATION OF AUTHORS**

- 158 **RECOMMENDATIONS AUTHORS**

ДЕНЬ ЗНАНИЙ КАК МОДЕЛЬ ОБРАЗОВАНИЯ

Первого сентября в России традиционно отмечается День знаний, утвердившийся как символ нового учебного года. Однако его празднование сопряжено с установками годовой модели обучения. ВГИК, имеющий более чем 100-летнюю историю развития, отмечает в этот день двойной праздник — рождение вуза и начало образовательного процесса. Такой старт вхождения в профессию позволяет первокурсникам быстро погрузиться в обучение и творческую жизнь вуза с множеством мероприятий.

И события не заставили себя ждать. В последнюю неделю сентября ВГИК провел крупномасштабный форум «Кинообразование: совместные образовательные проекты государств-участников СНГ», который сопровождал Международный фестиваль студенческих фильмов стран СНГ «Восхождение», проводившийся впервые. В конкурсной программе фестиваля участвовало 10 киношкол из восьми стран.

Среди участников форума были представители Азербайджанского государственного университета культуры и искусств, Белорусской государственной академии искусств, Государственного института искусств и культуры Узбекистана, Ереванского государственного института театра и кино, Кыргызского государственного университета культуры и искусств им. Б. Бейшеналиевой, Таджикского государственного института культуры и искусств им. Мирзо Турсунзаде, а также трех школ Казахстана — Казахская национальная академия искусств им. Темирбека Жургенова, Университет Туран, Алматы менеджмент университет. С успехом прошли во ВГИКе мастер-классы, круглые столы, международные научные конференции — «Кинообразование в государствах-участниках СНГ как инструмент формирования единого культурного пространства», «Образование в контексте развития киноотрасли государств-участников стран СНГ», состоялась студенческая конференция «Кино молодых: актуальные проблемы индустрии».

Однако изюминкой этого масштабного форума стал Фестиваль «Восхождение», чьи работы обсуждало профессиональное жюри, а его Председателем стала С.И. Суховой, заслуженная артистка Республики Беларусь. Еще одним подарком участникам форума и фестиваля стал визит во ВГИК Эмира Кустурицы, прошедшего мастер-класс.

Проект проводился при поддержке Межгосударственного фонда гуманитарного сотрудничества государств-участников СНГ, Министерства культуры Российской Федерации, Фонда развития творчества, Сбербанк и АФК «Система».

*Фоторепортаж — на 2-й и 3-й стр. обложки
Список Лауреатов Фестиваля — на стр. 122
Подробнее — на сайте www.vgik.info*

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА | 5.10.1. | 5.10.3.





Творческие принципы М.И. Ромма в кинопедагогике: теоретические основы и преподавательские практики

В.С. Малышев

доктор искусствоведения, профессор

ORCID: 0009-0005-8168-601X

УДК 791.43.01

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается ряд аспектов педагогической деятельности кинорежиссера М.И. Ромма во ВГИКе (1938–1971 годы) с точки зрения актуальности его идей и методов в современном кинообразовании. ВГИК продолжает творчески синтезировать новейшие кинематографические достижения и традиции, выработанные за более чем 100-летнюю деятельность этого всемирно известного творческого вуза, а потому педагогическое наследие М.И. Ромма столь ценно и в наши дни. Основываясь на вгиковских публикациях лекций выдающегося кинорежиссера, других источниках, в статье обосновывается методология М.И. Ромма введения кинематографа в общую историю мирового искусства, а также то, насколько точно кинорежиссер совмещал теорию и практику кинематографа в своем неизменно творческом взаимодействии с учениками.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Михаил Ромм,
ВГИК, история
искусства,
кинообразование,
лекция, монтаж
аттракционов,
педагогика,
режиссура кино,
творческая
мастерская

Вклад Михаила Ильича Ромма — как режиссера, сценариста и блестящего мастера закадрового комментария в отечественное и мировое кино — несомненен. Не менее важен его вклад и в педагогику кино, в кинообразование, в воспитание плеяды выдающихся кинематографистов. М.И. Ромм ушел из жизни более 50 лет назад, однако идеи и методики этого выдающегося режиссера в сфере кинообразования актуальны и сегодня, несмотря на то, что в XXI веке коренным образом изменились социальные, политические, экономические и технологические условия производства фильмов.

Педагогическая деятельность М.И. Ромма была продолжительной и разнообразной: он руководил мастерскими на Высших режиссерских и Высших сценарных курсах, вел режиссерский семинар на киностудии «Мосфильм», в течение ряда лет «опекая» на «Мосфильме» молодых режиссеров. К примеру, именно в творческой мастерской М.И. Ромма был создан в 1956

¹ Преподавательская деятельность М.И. Ромма сопрягалась рядом перерывов, связанных, в основном, со студийной работой, съемками фильмов. — *Прим. авт.*

² Среди воспитанных М.И. Роммом режиссеров-вгикцев — такие величины, как Григорий Чухрай, Андрей Тарковский, Василий Шукшин, Никита Михалков, Андрей Кончаловский, Сергей Соловьев, Владимир Меньшов, многие другие // Подр.см.: 120 лет со дня рождения легендарного педагога ВГИКа М.И. Ромма // https://vgik.info/today/creativelife/detail.php?ID=10175&phrase_id=1140139 (дата обращения: 25.08.2023).

³ Гордон А. Не уголивший жажды: об Андрее Тарковском. — М.: Вагриус, 2007. С. 26.

⁴ Хорт А. Михаил Ромм. Способ жизни. — М.: АФК «Система»; Политическая энциклопедия, 2022. С. 325.

году фильм Г.Н. Чухрая «Сорок первый», ставший вехой советского «оттепельного» кино.

Однако главный, по сути, вклад в процесс развития кинообразования М.И. Ромм внес во время преподавания в стенах ВГИКа, с 1938-го по 1971 годы¹, где он воспитал целую плеяду талантливых кинематографистов², будучи, по словам одного из них, их главным «шлифовальщиком и гранильщиком»³, обучая молодых режиссеров практическому мастерству в широчайшем контексте мировой культуры. Ведь М.И. Ромм, согласно хранящемуся в архиве ВГИКа личному делу, — «скульптор по образованию, переводчик-литератор, кинодраматург и кинорежиссер-практик, широко образованный музыкант». К этому можно добавить и его работу в Театре-студии киноактера, деятельность на посту начальника управления по производству художественных фильмов и, конечно, авторство игровых и документальных фильмов, созданных в разные временные эпохи и ставших поистине эпохальными.

Практическая режиссура и педагогика: творческое единство

Свою педагогическую работу во ВГИКе Михаил Ромм начал уже после успешного практического опыта работы в кино, принесшего режиссеру известность. В 1934 году он поставил по новелле Мопассана фильм «Пышка», одну из последних работ советского немого кино; в 1936-м — пропагандистско-приключенческую картину «Тринадцать»; в 1937-м — историко-биографический фильм «Ленин в Октябре». И в 1938 году он начал свое преподавание во ВГИКе с чтения краткого курса кинорежиссуры на сценарном и операторском факультетах. В конце 1940-х годов он стал руководителем режиссерско-актерской мастерской, а затем продолжил руководство режиссерскими мастерскими ВГИКа, которое осуществлял практически до конца своей жизни.

Творческие и коммуникативные подходы к молодым кинорежиссерам у Михаила Ромма выстраивались по-особому. Как пишет биограф режиссера Александр Хорт, «...первокурсникам Ромм начинал читать с азов. Прежде чем перейти к различным элементам режиссерской работы, подробно рассказывал о том, что такое кинематограф»⁴. Такая тщательность в подходе к педагогике и к ученикам характеризует Ромма как настоящего универсала, понимающего, что «азы» знаний — это не введение в профессию, а ее основа, залог понимания начинающими кинематографистами избранного ими дела.

Актуальность такого подхода представляется несомненной. Принцип функционирования творческих мастерских, на



Режиссер Михаил Ромм и оператор Герман Лавров. Рабочий момент съемки фильма «Девять дней одного года» (1962). Из архива ВГИК: Лаборатория отечественного кино

которых и сегодня зиждется ВГИК, включает, среди прочего, максимальное доверие студентов к Мастеру, их уверенность в том, что они могут обратиться к нему с самыми разными вопросами, касающимися изучаемой профессии, а также то, что они получают компетентный, четкий, уважительный и полезный ответ, а зачастую и решение поставленной проблемы.

Преподавательский опыт профессора М.И. Ромма, совмещенный и постоянно сверявшийся с его практической работой в кино, стал опорой на универсальное знание в кинопроизводстве и за его пределами. И поныне его методики преподавания остаются моделью для нынешнего и грядущего продолжения *вгиговской традиции синтеза кинематографической практики и теории*, других искусств и форм культуры, включая исторический опыт и внимательное отслеживание, а также применение нынешних новейших достижений и тенденций.

В 1967 году М.И. Ромм говорил студентам: «В первую очередь вас надо научить профессии, ремеслу. Наше ремесло меняется, и меняется очень резко от десятилетия к десятилетию, но есть какие-то основы, которые остаются навсегда»⁵. Вполне естественно, что обучение вверенных ему и отобранных им студентов выбранному делу было его основной «должностной обязанностью». Однако профессиональная подготовка молодых кинорежиссеров понималась Мастером отнюдь не как нечто узкое, сугубо цеховое. В процессе своей педагогической деятельности Ромм «нес <...> высочайший дух Искусства, презрение к ремесленничеству»⁶.

Столь исключительно ответственное, можно даже сказать, щепетильное — не идеализированное, а идеально-практичное — отношение к обучению кинематографической профессии вряд ли может устареть. Как никогда, эти подходы к обретению профессиональных знаний актуальны и в нынешний социально-исторический момент, когда оглушающий поток информации, пере-

⁵ Ромм М. Сокращенные фонотграммы занятий на режиссерском факультете. — М.: ВГИК, 1974. С. 3.

⁶ Гордон А. Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском. — М.: Вагриус, 2007. С. 26.

даваемый современными коммуникационными инструментами, отсутствовавшими во времена М.И. Ромма, а также агрессивное распространение штампов массовой культуры создают реальную опасность отвлечения новых поколений кинематографистов и их зрительской аудитории от магистральной линии настоящей культуры — линии на сохранение Искусства как центра кинематографической деятельности. И этот основной принцип выдающийся кинорежиссер постоянно отстаивал в быстро меняющихся общественных и культурных условиях.

Знание мирового искусства — основа профессии режиссера

ВГИК сыграл знаковую роль в сохранении наследия М.И. Ромма, столь важного для эволюционного развития педагогической деятельности кинорежиссера, которая была весьма значимой как для его практической самореализации, прежде всего в процессе общения со студентами и коллегами, так и для формирования краеугольных принципов его мировоззрения.

Начиная с 1970-х годов, во ВГИКе было издано не менее десяти учебных пособий, основанных на стенограммах лекций Михаила Ромма, разнообразных по своей тематике. И, что немаловажно, основные педагогические идеи и методы Ромма получили дальнейшее развитие в творческих мастерских ВГИКа, руководимых его бывшими студентами, ставшими известными режиссерами — Владимиром Меньшовым, Сергеем Соловьевым, Вадимом Абдрашитовым, Аркадием Сиренко. Сегодня, несмотря на то, что многих из преподававших во ВГИКе учеников М.И. Ромма уже нет, роммовские традиции в вузе сохраняются. Так, после ухода из жизни В.Ю. Абдрашитова, его сокурсник, кинорежиссер А.В. Сиренко набирал студентов в творческую мастерскую на нынешний учебный год (2023–2024) совместно с А.Ю. Мизгирёвым, учеником В.Ю. Абдрашитова и А.В. Сиренко, работавшего режиссером-стажером на съемках фильма В.Ю. Абдрашитова «Магнитные бури» (2003).

Как известно, выступления Михаила Ромма неизменно собирали во ВГИКе внушительные студенческие аудитории. И здесь уместно привести характерную цитату из его яркой и увлекательной лекции «Монтаж аттракционов» от 28 апреля 1966 года⁷. «...Назад вообще никогда не надо идти, надо идти вперед, но при этом надо иметь прочный тыл, богатый багаж — тогда легче будет двигаться вперед»⁸. Такое напутствие будущим кинематографистам наиболее точно выражает отношение выдающегося кинорежиссера к кинематографу, его мироощущение и критерии подхода к преподавательской деятельности.

⁷ Ромм М.
Монтаж аттракционов. Из педагогического наследия. — М.: ВГИК, 1976. С. 6–27.

⁸ Там же. С. 10.

Нынешний опыт показывает, что для современных вгиковцев наследие Михаила Ромма не является неким археологическим артефактом, а представляет собой базисные категории всестороннего практического и теоретического изучения кинематографа, находящегося в неразрывной связи с тем опытом, который накоплен ВГИКом, его мастерами и выпускниками, на протяжении более чем 100-летнего активного творческого развития. Именно поэтому вышеприведенное высказывание М.И. Ромма нельзя рассматривать только как красивый лозунг: ВГИК продолжает начатую в самом начале своей деятельности и развитую его преподавателями традицию постоянного учета достижений «всего опыта мирового искусства»⁹.

⁹ Ромм М. Монтаж аттракционов. Из педагогического наследия. — М.: ВГИК, 1976. С. 14.

Примечательно, что в лекции «Монтаж аттракционов» Ромм наглядно, а точнее сказать, блистательно, демонстрирует как общая характеристика в отношении учета «всего опыта мирового искусства» получает конкретное практическое наполнение. Отталкиваясь от разбора легкой в основу лекции теоретической концепции С.М. Эйзенштейна и ее практического воплощения в театральных постановках этого мастера, а также в его фильме «Броненосец “Потёмкин”» (1925), Ромм переходит к вопросам использования этой концепции первой половины 1920-х годов в современном кино. При этом он прежде всего опирается на собственный режиссерский опыт создания знаменитого документального политического эссе «Обыкновенный фашизм» (1965), одновременно сравнивая образность своего фильма с несколькими фильмами Федерико Феллини, выделяя в этих произведениях сравнения удачные, с его точки зрения, а также находки итальянского режиссера и подвергая критике в приведенных фильмах те образы, которые представляются ему произвольными и неэффективными. Важно и то, что Ромм обращается здесь не только к творчеству своего современника Феллини, но и к роману «Анна Каренина» Льва Толстого как образцу «монтажного» подхода к литературным образам. Ромм считал, что «монтаж — это изложение и движение мысли, в первую очередь»¹⁰; он видел, как и Эйзенштейн, проявления монтажа не только в кинематографе, но и в других искусствах.

Именно поэтому в своей преподавательской практике М.И. Ромм обращался к общемировому художественному наследию — со всей присущей ему эрудицией и наработанным за многие годы режиссерским чутьем он искал и находил в артефактах и логике развития разных видов искусства предчувствие появления кинематографа. А затем он читал историю самого искусства кино, анализируя — наглядно и ярко — различные этапы его

¹⁰ Там же. С. 24.

становления и совершенствования. Одна из главных концепций в его лекциях — это осознание необходимости активного вклада кинематографа в гуманистический и эстетический процесс «взросления» искусства и создающего его человечества.

Логический переход от теории к практике, постоянно осуществлявшийся на занятиях Ромма, представляется сегодня исключительно актуальным. Именно такой подход к педагогическому материалу должен сориентировать учащихся кинорежиссуре студентов, студентов-киноведов, студентов-продюсеров и тех, кто связан с кинематографом, стать основным критерием в вопросах создания аудиовизуальных образов, максимально воздействующих на зрителей. И здесь нельзя не отметить мастерство Михаила Ромма как рассказчика: ведь увлеченность поставленной проблемой и эмоциональное ее раскрытие во многом определяют успех вовлечения студентов в лекцию и, как следствие, характеризуют подходы к методологии преподавания кинематографических профессий.

Лекции Михаила Ромма никогда не трактовались как одностороннее поучение значительно менее опытных, чем он,

студентов, только познающих основы мастерства. В ходе лекций он постоянно разбирал студенческие фильмы своих учеников (в текстах лекций они называются «этюды»), работая с учениками не просто как лектор, а как подлинный Мастер, постоянно обновляя традиции вгиковских творческих мастерских. Важно то, что



Режиссер Михаил Ромм, монтажер Валентина Кулагина и оператор Герман Лавров во время монтажа фильма «Обыкновенный фашизм» (1965). Фото Б.М. Балдина. Из архива ВГИК: Лаборатория отечественного кино

его занятия со студентами были поистине диалогичны, то есть «интерактивны», как охарактеризовали бы их сегодня.

Вполне естественно, что руководители творческих мастерских обладают разными темпераментами, разным практическим опытом, применяют в обучении разные методологии. Но *роммовский универсализм*, его убежденность в том, что будущий кинематографист должен освоить не только профессию, но и весь мир искусства, являются и сегодня важнейшим ориен-

тиром вгиковской системы преподавания. И есть уверенность в том, что традиция такого ориентира сохраняется, будет продолжена в будущем, раскрывая перед новым поколением кинематографистов возможность обогащать свои фильмы самыми глубокими знаниями и творческими решениями. Михаил Ромм утверждал, что «...художник [всегда] нечто сообщает зрителю, и чем больше информации заложено в произведении искусства, тем оно ценнее»¹¹. Именно поэтому материалом его лекций были произведения Пушкина и Толстого, Ибсена и Золя, Репина и Дега, Эйзенштейна и Чухрая, Куросавы и Феллини. По словам Ромма, «каждое искусство <...> должно быть прежде всего интересным. Неинтересное искусство — это не искусство»¹². Примерно то же можно сказать и о занятиях в мастерских ВГИКа: неинтересные занятия — это не занятия. И работающие в вузе мастера должны стремиться к тому, чтобы заинтересовать студентов, сделать их настоящее и будущее в сфере кинематографа увлекательным и плодотворным, настоящим делом.

Современные студенты, владеющие огромным объемом информации, иногда теряющиеся в этом интенсивном потоке, — достаточно сложный контингент, по мнению многих преподавателей. Конечно, и М.И. Ромму в ходе педагогического процесса приходилось иметь дело с различным интеллектуальным уровнем, культурным базисом и жизненным опытом студентов. В его мастерской могли оказаться такие уникальные личности, как Андрей Тарковский, Василий Шукшин, Андрей Кончаловский, Сергей Соловьев, Александр Митта. Однако М.И. Ромм считал, что «самое худшее, что есть на свете, — штамп»¹³, и «сложность», нестандартность его уче-

ников, «отшлифованная» мастером, была залогом того, что их собственное искусство будет не просто избегать штампов, но будет активно и продуктивно с ними бороться, приучая зрителей к тому, что «...история развития любого искусства, в том числе и кинематографа, заключается в том, что то, что кажется одному поколению плохим или

¹¹ Ромм М. Сокращенные фонограммы занятий на режиссерском факультете. — М.: ВГИК, 1974. С. 75.

¹² Там же. С. 8.

¹³ Ромм М. О профессии кинорежиссера. — М.: ВГИК, 1980. С. 44.

Михаил Ромм и Валентина Кулагина. Монтаж фильма «Обыкновенный фашизм» (1965). Из архива ВГИК: Лаборатория отечественного кино



¹⁴ Ромм М.
Лекции о кинорежиссуре. — М.: ВГИК, 1973. С. 45.

невозможным, то для следующего поколения становится хорошим и выразительным»¹⁴. Обучение и воспитание М.И. Роммом начинающих режиссеров не ограничивалось занятиями в стенах ВГИКа: по воспоминаниям С.А. Соловьева, долгие разговоры за чаем, на которые Михаил Ильич приглашал студентов, по старой традиции российских профессоров-интеллигентов, в свою маленькую квартиру, стали для молодых кинематографистов бесценными уроками мастера, научившего их по-иному всматриваться в явления окружающей действительности и по-другому оценивать многие жизненные ситуации.

Вместо заключения

Сегодняшний ВГИК внимательно изучает всё новое, что происходит в мировом кино и, шире, — в мировой культуре, тщательно отбирая те элементы инноваций, которые соответствуют потребностям отечественной культуры. Здесь нет парадокса: сложности современного мира предполагают гибкость подходов к жизненному материалу и основанной на нем кинематографической образности.

В диалоге со своим коллегой Сергеем Герасимовым по поводу возможности и необходимости создания учебника кинорежиссуры Ромм заявлял: «...нельзя извлекать застывшие формулы ремесла из живого, сложнейшего дела профессии кинорежиссуры»¹⁵. Определенная парадоксальность этого заявления¹⁶ не мешает, как представляется, оценить педагогическое творчество М.И. Ромма как не просто предшественника современного уровня развития кинообразования, но и как нашего современника — педагога, который не перестает плодотворно влиять на процесс обучения кинематографическим профессиям, а также на процесс полноценного вхождения отечественного кинематографа в мировую культуру.

¹⁵ Ромм М.
Мысли об учебнике кинорежиссуры. Диалог между М.И. Роммом и С.А. Герасимовым; В сб.: Избранные произведения в 3-х томах. — М.: Искусство, 1980–1982. Т. 3. Педагогическое наследие. С. 520–541.

¹⁶ Учебники по кинорежиссуре, разумеется, были написаны, пишутся и будут продолжаться. — *Прим. авт.*

ЛИТЕРАТУРА

1. Гордон А. Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском. — М.: Вагриус, 2007. 384 с.
2. Мой режиссер Ромм: [Сборник] / Сост. И.Г. Германова, Н.Б. Кузьмина. — М.: Искусство, 1993. — 464 с.
3. Малышев В.С. ВГИК в русле традиций и инноваций. Статья // Вестник ВГИК, 2009, № 1. С.4–8.
4. Малышев В.С. Кино от первого лица. Режиссеры о великих фильмах: Сборник / В.С. Малышев, 2016. — 368 с.
5. Ромм М. Беседы о кино. — М.: Искусство, 1964. — 368 с.
6. Ромм М. Из педагогического наследия. Лекции по кинорежиссуре. Учебное пособие. — М.: ВГИК, 1976. — 96 с.
7. Ромм М. Лекции о кинорежиссуре. Учебное пособие. — М.: ВГИК, 1973. — 253 с.

8. Ромм М. Монтажная структура фильма. Учебное пособие. — М.: ВГИК, 1981. — 86 с.
9. Ромм М. О профессии кинорежиссера. Учебное пособие. — М.: ВГИК, 1980. — 80 с.
10. Ромм М. О профессии кинорежиссера и месте кинематографа в современном мире. — М.: ВГИК, 1991. — 138 с.
11. Ромм М. Об изобразительном решении фильма. Учебное пособие. — М.: ВГИК, 1976. — 82 с.
12. Ромм М. Сокращенные фонограммы занятий на режиссерском факультете. Весна 1967 года. Учебное пособие. — М.: ВГИК, 1974. — 102 с.
13. Ромм М. Избранные произведения в 3-х томах. — М.: Искусство, 1980–1982. Т. 3. Педагогическое наследие. — 576 с.
14. Хорт А. Михаил Ромм. Способ жизни. — М.: АФК «Система»; Политическая энциклопедия, 2022. — 359 с.

REFERENCES

1. Gordon A. (2007) Ne utolivshij zhazhdy: ob Andree Tarkovskom [Unquenched Thirst: On Andrei Tarkovsky]. — Moskva: Vagrius, 2007. 384 p. (in Russ.).
2. Moj rezhisser Romm [My filmmaker Romm]: [Sbornik] / Sost. I.G. Germanova, N.B. Kuz'mina. — Moskva: Iskusstvo, 1993. — 464 p. (in Russ.).
3. Malyshev V.S. (2009) VGIK v rusle tradicij i innovacij [VGIK in line with tradition and innovation]: Stat'ya // Vestnik VGIK, 2009, № 1. P. 4–8. (in Russ.).
4. Malyshev V.S. (2016) Kino ot pervogo lica. Rezhissery o velikih fil'mah [First Person Cinema. Filmmakers about great movies]: Sbornik / V.S. Malyshev, 2016. — 368 p. (in Russ.).
5. Romm M. (1964) Besedy o kino [Conversations about the movie]. — Moskva: Iskusstvo, 1964. — 368 p. (in Russ.).
6. Romm M. (1976) Iz pedagogicheskogo naslediya. Lekcii po kinorezhissure [From the pedagogical heritage. Lectures on film direction]. Uchebnoe posobie. — Moskva: VGIK, 1976. — 96 p. (in Russ.).
7. Romm M. (1973) Lekcii o kinorezhissure [Lectures on film direction]. Uchebnoe posobie. — Moskva: VGIK, 1973. — 253 p. (in Russ.).
8. Romm M. (1981) Montazhnaya struktura fil'ma [Montage structure of the movie]. Uchebnoe posobie. — Moskva: VGIK, 1981. — 86 p. (in Russ.).
9. Romm M. (1980) O professii kinorezhissera [On the profession of film director]. Uchebnoe posobie. — М.: VGIK, 1980. — 80 p. (in Russ.).
10. Romm M. (1991) O professii kinorezhissera i meste kinematografa v sovremennom mire [On the profession of a film director and the place of cinematography in the modern world]. — Moskva: VGIK, 1991. — 138 p. (in Russ.).
11. Romm M. (1976) Ob izobrazitel'nom reshenii fil'ma [On the visual solution of the movie]. Uchebnoe posobie. — Moskva: VGIK, 1976. — 82 p. (in Russ.).
12. Romm M. (1974) Sokrashchennyye fonogrammy zanyatij na rezhisserskom fakul'tete. Vesna 1967 goda [Abridged phonograms of classes at the director's faculty. Spring 1967]. Uchebnoe posobie. — Moskva: VGIK, 1974. — 102 p. (in Russ.).
13. Romm M. (1980–1982) Izbrannyye proizvedeniya v 3-h tomah [Selected works in 3 volumes]. — Moskva: Iskusstvo, 1980–1982. T.3. Pedagogicheskoe nasledie. — 576 p. (in Russ.).
14. Hort A. (2022) Mihail Romm. Sposob zhizni [Mikhail Romm. Way of life]. — Moskva: AFK «Sistema»; Politicheskaya enciklopediya, 2022. — 359 p. (in Russ.).

M.I. Romm's Creative Principles in Film Pedagogy: Theoretical Foundations and Teaching Practices

Vladimir S. Malyshev

Doctor of Art History, Professor of the Higher Attestation Commission, Acting Rector, S.A. Gerasimov Russian Federation State University of Cinematography (VGIK)

UDC 791.43.01

ABSTRACT: The essay looks into some aspects of the pedagogical activities of the filmmaker Mikhail Romm at VGIK between 1938 and 1971 in the context of their possible application in contemporary film education. For more than one hundred years of its history, VGIK has been aiming at creative integration of the latest achievements in cinema and its own world-renowned traditions; that is why Romm's contribution to film education is still valuable nowadays.

On the basis of Mikhail Romm's lectures at VGIK and other sources, the essay emphasizes how skillfully he carried out the introduction of cinema within the history of arts as a whole and how accurately he integrated film theory and practice in constant interaction with the students.

The author of the essay stresses the fact that Mikhail Romm always aspired to make his presentations before student audiences as fascinating and as graphic as possible. Judging by the reactions of his students and the VGIK audience, he was fully successful. There is little doubt that many teachers set themselves similar goals. However, it is Romm who — following Sergei Eisenstein — became a model professor of encyclopedic learning, freely, consistently and productively sharing his immense knowledge with students.

As a teacher Romm was always interested not only in the past of cinema but also in its present and future. He advocated the need to always follow all changes in the cinematic process so that future filmmakers — primarily film directors — could fully master their craft.

The essay implies the need for a further study of Mikhail Romm's pedagogical heritage which will make a significant contribution to contemporary film education and lead to new discoveries.

KEY WORDS: Mikhail Romm, VGIK, history of art, film education, lecture, montage of attractions, pedagogy, film directing, creative workshop



К вопросу о написании истории кинематографа в контексте времени

В.В. Виноградов

доктор искусствоведения, профессор

ORCID: 0000-0002-6325-6092

Статья посвящена методологическим вопросам написания истории кино в настоящее время. Рассматриваются положительные и отрицательные стороны двух подходов: индивидуального, авторского, стремящегося к полемической заостренности личностных исторических оценок, и коллективного, претендующего на некую объективность взгляда. Основным материалом для размышлений послужил опыт автора при подготовке учебника «Новейшая история отечественного кино» и дискуссия, развернувшаяся на страницах журнала «Искусство кино» в начале 1970-х годов.

УДК 778.5.04/с

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

методология,
истории
отечественного
кинематографа,
диахронический
подход,
синхронический
подход

Идея о написании этой статьи возникла после участия в создании учебника по новейшей истории отечественного кино, подготовленного ВГИК в 2023 году. В процессе работы над текстом подробно изучались материалы, связанные с обсуждением вышедших с 1969-го по начало 1970-х годов нескольких томов «Истории советского кино (1917–1967)», выпущенной сектором кино Института истории искусств Министерства культуры СССР при участии группы киноведов из союзных республик¹. Для авторов современного учебника этот материал показался необыкновенно интересным и актуальным в силу того, что они и сами выслушали немало упреков в свой адрес сродни тем, какие бросались авторам почти 60 лет назад.

Полемика, развернувшаяся во время обсуждения «Истории советского кино (1917–1967)», раскрывает многие проблемы, остающиеся актуальными и в наше время. Это — методологические проблемы киноведения; принципы написания не только истории кино как таковой, но и учебного пособия для студентов; определенные ожидания от исторического исследования; принципы подхода к материалу и прочее. Однако в силу ограниченного объема статьи нет возможности подробного комментирования всех обсуждавшихся, весьма актуальных вопросов,

¹ История советского кино. 1917–1967 [Текст]: [ред. коллекция: Х. Абул-Касымова и др.]; Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. Москва: Искусство, 1969–1978. в 4 т.

а потому остановимся лишь на одном, с нашей точки зрения важнейшем, — на *вопросе авторства*.

На первый взгляд данный аспект может показаться техническим, второстепенным и не относящимся к разряду основополагающих: «Кто же предпочтительнее в качестве автора? Один исследователь или исследовательский коллектив?». В сущности, это первый вопрос, который возникает уже на стадии организационной работы над историческим трудом. На этот счет существуют и различные точки зрения, причем, порой высказываемые в категорической форме, что дает повод считать, этот вопрос отнюдь не тривиальным.

Первый аргумент, возникающий в пользу коллективного авторства, связан с колоссальным объемом материала, который должен осмыслить автор-одиночка. В настоящее время предъявляемые требования к историческому исследованию по кинематографу весьма высокие, существует множество специальных работ, раскрывающих в деталях те или иные аспекты кинопроцесса, творчество того или иного кинематографиста и создание на этом фоне общего исторического исследования, обладающего подлинной информативной ценностью, что вряд ли можно ожидать от одного человека. Можно согласиться с историком кино Сергеем Гинзбургом, заявившим на обсуждении: «Но на сегодняшнем уровне нашего киноведения ни один историк кино не может охватить в своем исследовании весь огромный материал, который подлежит осмыслению. Заново пересмотреть многие сотни картин, тысячи статей и рецензий, огромное количество документов — все это задача, посильная только коллективу»².

Конечно, для оценки эстетического своеобразия того или иного произведения, тенденций в развитии кинематографа необходимо исследовать и вопросы драматургии, и операторского искусства, и работ художника, и, конечно же, актерской игры. Кроме этого, в отличие от других искусств, кинематограф имеет свои особенности: в огромной степени он зависит от таких факторов, как социально-политическая жизнь страны, экономическое и производственно-техническое состояние отрасли, что следует учитывать при оценке кинопроизведения. Ко всему прочему в необходимый круг знаний киноведа добавляется и история создания произведения, знания о личности самого автора, а точнее авторов.

Еще одна тема, кажущаяся необходимой при попытке изучения истории кинематографии, — это видение конкретных произведений или процессов в общемировом контексте. Даже в 1960-е годы, при ситуации серьезной изолированности отече-

² Методологические проблемы истории советского кино // Искусство кино, 1972, № 6. С. 109.

³ За этими критическими замечаниями скрывалось желание прочитать, как отечественный кинематограф повлиял на западный, а не наоборот. — *Прим. авт.*

ственного искусства от западного, в упоминаемой дискуссии можно встретить обвинения в отсутствии такого взгляда, который кажется собравшимся остроактуальным³. Понятно, что отследить подобные связи через дыры в железном занавесе для нашего киноведения в те годы было задачей практически невыполнимой. Но участники дискуссии рассуждали тогда об этом абсолютно серьезно и уверенно, так, словно мы жили в едином культурном пространстве.

Однако не только связи с зарубежным кинопроцессом волновали участников той, состоявшейся дискуссии. Продолжая линию культурного контекста, вставал вопрос о связях с другими искусствами, с проблемами, которые возникают там... Понятно, что в воссоздании такой картины требовались искусствоведы, театроведы. Иначе говоря, материал для изучения слишком сложен и многогранен для одного исследователя. Конечно, всегда существуют упрощенные схемы, позволяющие что-либо отсекают совсем или пользоваться этим лишь тогда, когда возникает необходимость. Например, киноведы традиционно всю эту сложность в описании кинопроцесса сводят к истории режиссеров, но как полагает участник той дискуссии режиссер Григорий Рошаль — история кино как история режиссеров устарела⁴. И эту точку зрения поддерживают многие, в особенности представители кинопрофессий, традиционно остающихся как бы на втором плане.

⁴ Методологические проблемы истории советского кино // Искусство кино, 1972, № 6. С. 116.

И о художниках кино, которых почти не упоминают, говорят, например, Рошаль: «А роль многих художников? Того же Родченко, Альтмана, Якулова, Поповой и, наконец, Егорова?! Егоров в кино! Это не просто упоминаемый в придаточных предложениях замечательный художник, он, как и Еней, как и Шпинель, — это целое направление в поисках киновыразительности. Наконец, о некоторых из моих картин, где работа Махлиса или Шпинеля, независимо даже от достигнутых мною результатов, имела, как мне кажется, еще и самостоятельное художественное значение. В свое время, конечно, в боевом азарте, имена режиссеров заслоняли все остальные, и лишь иногда возникало какое-либо имя рядом с ними»⁵.

⁵ Там же.

Это направление в дискуссии набирает обороты, и ее участники требуют включить в историю и организаторов производства, всевозможных руководителей, директоров картин. И этот список постоянно дополняется участниками дискуссии, что в принципе может быть и справедливо, но такая дотошность грозит полностью разрушить границы главного и второстепенного. Более того, встает весьма актуальный вопрос: «Если дета-

лизировать кинопроцесс, то до какой степени? Может быть, не следует совсем отказываться от укрупненной схемы, иначе мы погрязнем в деталях и главное выделить будет невозможно?»

Авторский или коллективный подход?

Тем не менее все вышеперечисленное красноречиво говорит о необходимости специализации киноведа, о приходе века именно узких специалистов. Однако при понимании новых требований к углубленному знанию кинопроцесса есть и понимание необходимости общего в определенном смысле центрирующего взгляда. И здесь, несмотря на очевидный контраргумент о сложности материала, внимание обращается к историям написанным одним специалистом.

Действительно, многие категорически считают, что труд по истории кино, а тем более учебник, может быть полноценным только тогда, если у него один автор. Конечно, наряду с недостатками, которые восполняет авторский коллектив, плюсы от работы одного автора очевидны — единый концептуальный подход, единый принцип в понимании событий, явлений, что позволяет выстроить цельную, непротиворечивую в оценках историческую картину. Это касается и понимания логики развития искусства, проходящего различные этапы (хотя автор и не всегда может ставить перед собой подобную задачу).

Такого рода исторические труды, как правило, обладают своим свойством — авторским взглядом на предмет исследования. Говоря об истории мирового кинематографа, мы конечно же вспоминаем фундаментальные труды многих исследователей-одиночек: «Всеобщая история кино» Жоржа Садуля, «История киноискусства» Ежи Теплица, «История кино (искусство и индустрия)» Жана Митри и другие, а говоря об истории отечественного кино, мы вспоминаем первопроходцев Николая Иезуитова, Николая Лебедева... В любом случае их работы отражали личностный взгляд на историю кинематографа. И это долгое время считалось фактором вполне позитивным. Так, например, все тот же Михаил Блейман высказывается в дискуссии по этому вопросу следующим образом: «Я никогда не принимаю книгу, в которой отсутствует личное отношение автора. Многотомные коллективные “истории”, написанные десятками и сотнями квалифицированных авторов, для меня, в лучшем случае, справочники. В них нивелировано авторское отношение к разбираемому объекту. Происходит невольное отчуждение авторской позиции. В коллективной работе люди принуждены писать языком, общим для всех, пользоваться общей терминологией,

⁶ Методологические проблемы истории советского кино // Искусство кино, 1972, № 6. С. 106.

координировать оценки. <...> С.И. Юткевич правильно когда-то говорил, что история всегда рассказ о любви и ненависти, и чтобы писать историю, нужно любить и ненавидеть. И вот возникает, наверное, вечный вопрос, как соединить авторское отношение с объективностью, которой требует историческая работа. Вопрос трудный, и я ограничусь тем, что его поставлю»⁶.

Безусловно, авторское отношение к материалу и объективность — вопрос первостепенный в такого рода научном исследовании. И кажется, что может быть важнее и долгожданнее исторической правды и объективности. Как можно, казалось бы, славить авторский подход со всеми его возможными ошибками, вкусовщиной и прочим. А пришедшая на память фраза, что «не история мать истины, а наоборот, истина мать истории» и вообще рождает желание вырваться из оков авторского понимания истории. Сколько было этих истин, породивших свои истории...

В этом смысле, кажется, что авторский коллектив должен прорваться к объективному взгляду на предмет исследования быстрее. Однако мысль о том, что один автор может быть более объективен, чем целый коллектив догматиков, серьезно отрезвляет. Ведь что-то есть чрезвычайно привлекательное в авторском взгляде. Может быть, до какой-то степени и не следует искать этой объективности...

В контексте этой темы вспомнилось еще одно необычайно интересное наблюдение историка кино Николая Изволова в статье «Как нам писать историю кино?». «...Вместе с тем позволю себе напомнить, что все основные истории кино всегда были написаны, как правило, одним автором. Изучая историю, мы всегда опираемся на авторские труды. И это очень любопытная закономерность. Мы знаем пример коллективных исследований по истории кино, но вместе с тем, как показывает практика, они всегда являются дополнительными, однако никогда не становятся определяющими. Мы знаем огромное количество негативных отзывов, скажем, об истории кино Жоржа Садуля, но тем не менее эта многотомная история остается до сих пор одной из наиболее смыслообразующих и информативно наполненных. Многие противопоставляют работу Садуля истории, написанной Ежи Теплицем. Я, например, сторонник Садуля, а не Теплица, но тем не менее оба труда читаю с равным вниманием, потому что и систематизация данных, и даже вкус авторов, как правило, очень точно отражают то время, которое они оценивают. В современных, и особенно коллективных трудах, мне всегда не хватает некоторой авторской оценки происходящего, некоторого субъективизма. Мне кажется, что любая история не

⁷ История кино: современный взгляд. М.: Материк, НИИ киноискусства, 2004. С. 9.

является только суммой систематизированной информации. Индивидуальные, пусть даже неточные суждения иногда создают гораздо более сильное информационно-напряженное поле внутри той структуры, которой мы занимаемся, они помогают читателю, а не мешают ему»⁷.

Это весьма сильная аргументация в пользу авторской позиции. Оказывается, что и определенная доля субъективизма, порой называемая авторским отношением, воспринимается многими как необходимость. И очевидно, что здесь сквозит не только желание прочитать историю как роман. Как использовать эту субъективность? Ведь она рождает авторскую концепцию истории, создающую определенное смысловое напряжение. Вот что важно и что, как правило, теряется в коллективной монографии.

И действительно, чувствуется, что авторский коллектив «Истории советского кино (1917–1967)» уклоняется от формулировки глобальных концепций. Основных причин видится несколько. Одна из них *методологическая*, о которой уже говорилось, и связана она с коллективным авторством. Однако подчеркнем, что коллективное авторство рассматривается как прогрессивная стадия развития исторической науки.

Считалось, что после авторских монографий постепенно все шире начинают появляться сборники по истории, которые пишутся разными авторами по различным темам, и далее — коллективные монографии. Такая тенденция выглядит естественной при тенденции к движению узкой специализации. Участвует в создании целый коллектив авторов, причем разной профессиональной направленности. Об этом говорит на обсуждении Якубович-Ясный: «Сначала были исследователи-одиночки — Иезуитов, Лебедев. Их книги несли на себе яркий отпечаток индивидуальности авторов. Затем была серия очерков разных авторов, объединенных одним переплетом, и, наконец, мы видим коллективный труд, где выступает большая группа исследователей, отказавшихся от индивидуального авторства. Хорошо это или плохо? На мой взгляд, это неизбежно. В наш век, когда везде господствует узкая специализация, такой метод единственно приемлемый»⁸.

Конечно, при этом сложно требовать от такой работы единства и цельности в повествовании, скрепленном общей концепцией. И видимо, такая ситуация неизбежна в той или иной степени всегда. Предположение о том, что в принципе возможна идеальная коллективная монография, по всей видимости утопично или, во всяком случае, трудновыполнимо на обширном

⁸ Методологические проблемы истории советского кино // Искусство кино, 1972, № 6. С. 118–119.

и сложном материале исследования. Понятно, что при билинии авторов не хватает единого центрирующего и направляющего взгляда, который помог бы избежать подобной ситуации. Коллективный подход специалистов в определенном смысле вскрывает иную сторону вопроса фундаментального киноведения: насколько специалисты узкопрофильного характера, сосредоточившись на анализе конкретных произведений, могут адекватно создать глобальную картину развития кинематографа.

Вторая причина видится в обширном и разнородном материале, который слишком сложно привести к единому смысловому знаменателю.

Третья же причина видится в достаточной холодности исследователей к формулированию единых обобщающих выводов, выстраиванию линий преемственности. Например, в нежелании постоянно делать некие идеологические выводы и видеть в каждом произведении ступеньку, приближающую или не приближающую нас к конкретной цели... С чем это связано? Можно предположить, что отепельное время стало причиной некоторой усталости от идей «большой истории» киноискусства и привело к развитию именно эмпирического киноведения.

В этом плане видится корректным утверждение, что авторы «Истории кино» предпочли занять более независимое от глобальных обобщений положение — близкое именно эмпирическому киноведению, ориентированному на то, что можно назвать искусствоведческим микроанализом, который выражал сущность синхронического подхода и был направлен на изучение явлений и событий, сосуществующих параллельно, одновременно.

В свою очередь, диахронический метод предполагал расчленение исторического процесса на некие стадии развития, где должна была присутствовать логика перехода от одной из них к другой, обозначить историческую целостность кинопроцесса в СССР, обозначение единого эволюционного вектора развития, выявление самостоятельные этапов развития, если таковые имеются и пр. В сущности, это реализация желания придать глобальный смысл истории, поиск основной саморазворачивающейся идеи художественного процесса. Понятно, что существование в рамках марксистско-ленинской эстетики такая задача была обязательна или крайне желательна для искусствоведческого анализа.

Естественно, диахронический подход часто наталкивается на синхронический, который как будто не желает или не видит оснований в создании единого вектора развития. Очень часто

ученые, принадлежащие к так называемому эмпирическому киноведению, скептически относятся ко всевозможным эволюционным теориям своих коллег-теоретиков и часто с легкостью разрушают теоретические нагромождения с помощью разнородности эмпирического материала.

Действительно, при использовании диахронического метода встает методологическая проблема селекции, то есть происходит отбор тех фактов и сведений, которые выбираются и на которые опираются исследователи в своих рассуждениях и обобщениях. Понятно, что историк отбирает, как правило, тот фактический материал, который работает на его идею. А вот при синхроническом подходе этот вопрос не стоит так остро, так как для историка этого типа все самоценно.

В подтверждение стоит привести важную фразу, неоднократно произносимую известным киноведом-архивистом Владимиром Дмитриевым, использовал ее и директор французской Синемаатеки Анри Ланглуа. Фраза о том, что «все фильмы рождаются равными и одинаково свободными, а значит имеют право на внимание»⁹. Так, собственно, определялся и принцип пополнения коллекции Госфильмофонда: брать все картины, а не избранные, руководствуясь определенными эстетическими, политическими и иными соображениями. Тем не менее существуют и мнения противоположные, основанные на том, что во внимание киноведов должны попадать исключительно картины, обладающие эстетической ценностью. «Такой фильм смотреть непрофессионально!», — заявляет один из патриархов отечественного киноведения, другой отказывает в необходимости анализировать фильмы так называемого режиссера-производственника...

Очевидно, что, методологически выстраивая учебник, авторы пытались сочетать синхронический и диахронический методы при создании исторического труда, тем более речь шла об учебном пособии, а в советское время эти методы должны были быть обязательно отражены в учебной литературе. Однако недостаток в диахроническом подходе был замечен многим, особенно явно прослеживался в нем возникающий конфликт между двумя этими подходами, которые в исследовании могут быть и взаимодополняющими. Диахроническое исследование желало видеть подтверждение неких идеологических схем, а живой материал часто этому сопротивлялся. Для авторов исследование конкретных кинопроизведений как выразителя того или иного времени, определение их художественного своеобразия оказалось важнее создания идеологических схем.

⁹ Данное утверждение аналогично цитате из Всеобщей декларации прав человека: «Все люди рождаются свободными и равными в своем достоинстве и правах». — *Прим. авт.*

Так, к примеру, Евгений Громов как философ, пришедший в киноведение, увидел в этом лишь недостаток теоретичности, а не позицию. Ему ответил Якубович-Ясный, пояснив, что «...во главу угла была поставлена не заранее изобретенная, предвзятая схема, а живой материал истории кино. На этот раз факты и события изучались авторами как бы изнутри самого исторического процесса. <...> И мне кажется, авторы первого тома «Истории советского кино» сделали довольно заметный шаг вперед, отказавшись от некоторых догматических представлений более раннего этапа нашего киноведения»¹⁰.

⁶ Методологические проблемы истории советского кино // Искусство кино, 1972, № 6. С. 119.

Исторический подход в контексте времени

В результате «История кино» становится изданием, которое старается преодолеть схематизм теоретических моделей эволюции искусства, созданного на основе марксистско-ленинской эстетики. Происходит своего рода отход от идеи прямолинейной эволюции кино, когда один этап мыслился как подготовительный для последующего. При этом некую официально утвержденную линию развития приходилось, конечно, обозначать, но важно было и избегать жестких оценок прошлого, когда кто-то из мастеров заблуждался или ошибался, как ошибались когда-то С. Эйзенштейн, Д. Вертов, ФЭКСы, другие.

Так, в 1960 — 1970-е годы оценки синхронического и диахронического подходов спроецировали своего рода размежевание в среде киноведов: одни стремились к эмпирическому отражению в киноискусстве, и это было неким выходом для нежелающих повторять идеологические схемы и выводы, другие продолжали рассуждать об идеологической и художественной эволюции советского кинематографа. Уход в эмпирию был достаточно надежным убежищем, избегающим во многом идеологичности, которую навязывал диахронический метод, чьи центральные выводы были во многом известны заранее. Вот, кстати, почему вновь спасительным для исследователей оказывается реабилитирующий принцип историзма, о котором вновь активно заговорили. В его основе — не судить художника и его произведения с точки зрения правоты марксистско-ленинского учения, метода социалистического реализма, а понять его идеи, исходя из системы, созданной самим автором, понять эпоху изнутри, основываясь на эстетических принципах, ментальности того времени.

Возникшая подобная деликатность в отношении прежде всего формалистических течений в кинематографе, некогда жестко критикуемых в отечественном киноведении, становится знаком своего времени. Так труд «История кино», транслирую-

щий в максимальной степени оттепельный взгляд, демонстрировал в определенной степени кризис диахронического подхода, представленного в рамках марксистско-ленинской эстетики, которая распространялась на критику недостаточной теоретичности; отсутствие критики «ошибок» крупных мастеров; на отказ от следования вульгарному пониманию центральной линии партии, формирующей и направляющей отечественный кинематограф — от партийной директивы к киношедевру; на нежелание выстраивать линейную схему — от шедевров одной эпохи — к шедеврам другой эпохи. Однако, если подобной идеологичности в те времена многие уже стеснялись, то нередко требовалось проявление личного отношения к материалу, не всегда понимая, что отсутствие личностной оценки в отношении части произведений и тенденций — это и есть позиция киноведа, стремящихся быть максимально объективными хоть в чем-то. Собственно, в этом и состоял контраргумент авторскому подходу к истории кино.

Вместо выводов

Тем не менее остается последний важный вопрос. Как с точки зрения современного киноведения, свободного от внешнего идеологического диктата, писать историю кино?

Представляется, что наиболее приемлемой моделью по созданию истории кинематографа является все-таки коллективная монография, если в ней реализуется задача фундаментального изложения обширного материала, основанного на глубоких знаниях в различных областях. Однако, как писал историк кино Н. Изволов, авторские, пусть даже неточные, суждения иногда создают гораздо более сильное информационно-напряженное поле, помогающее читателю, а не мешающее ему. И отказываться от этой составляющей текста было бы неверно. Поэтому функции авторского коллектива могут быть распределены следующим образом: выявляется определенное количество авторов, специалистов, создающих свои фрагменты исторического процесса, которые должны воссоздать некую картину процессов, быть может даже в ее синхроническом понимании, а именно то, что не под силу сделать одному исследователю. Понятно, что картина при этом может быть весьма подробной, но ей явно будет не хватать единого взгляда, выражающего смысл или смыслы общей истории. Вот здесь как раз потребуются персонализированный взгляд, способный объединить множество фрагментов в единое целое, то, что совершенно не под силу коллективу авторов. И этот автор уже по-своему (но в диалоге с тем

или иным специалистом) пишет общую историю и дополняет уже созданную эмпирическую картину единым, по сути, диалогическим взглядом. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Иезуитов Н.М.* О ленинградском киноведении 1920–1930-х годов. Публ. и пред. С.И. Усувалиева. Комм. С.И. Усувалиева при участии П.А. Багрова // *Временник Zubovskogo instituta*. — 2020, Вып. 2 (29). — С. 205–234.
2. *История кино: современный взгляд*. — М.: Материк, НИИ киноискусства, 2004. — 156 с.
3. *История советского кино. 1917–1967* [Текст]: ред. коллегия: Х. Абул-Касымова и др.; Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. — М.: Искусство, 1969–1978, в 4 т. — 1969. — 755 с.; 1973. — 509 с.; 1975. — 318 с.; 1978. — 484 с.
4. *Краткая история советского кино. [1917–1967]* [Текст]: [Учебник] / А. Прошев, С. Гинзбург, И. Долинский и др.; Вступ. статья и общ. ред. В. Ждана; Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. Кафедра киноведения. — М.: Искусство, 1969. — 615 с.
5. *Методологические проблемы истории советского кино* // *Искусство кино*, 1972, № 6. С. 96–129.
6. *Усувалиев С.И.* Методологические аспекты изучения истории советского кино в 1930-е годы // *Вестник ВГИК*, 2019. № 3 (41). С. 17–27.
7. *Философия науки: Словарь основных терминов*. — М.: Академический Проект. С.А. Лебедев. 2004. — 320 с.

REFERENCES

1. *Iezuitov N.M.* (2020) O leningradskom kinovedenii 1920–1930-h godov [On Leningrad Film Studies in the 1920s–1930s]. Publ. i pred. S.I. Usualieva. Komm. S.I. Usualieva pri uchastii P.A. Bagrova // *Vremennik Zubovskogo instituta*. — 2020, Vyp. 2 (29). — P. 205–234. (in Russ.).
2. *Istoriya kino: sovremennij vzglyad* [History of cinema: a modern view]. — Moskva: Materik, NII kinoiskusstva, 2004. — 156 p. (in Russ.).
3. *Istoriya sovetskogo kino. 1917–1967* [History of Soviet cinema. 1917–1967]: red. kollegiya: H. Abul-Kasymova i dr.; In-t istorii iskusstv M-va kul'tury SSSR. — Moskva: Iskusstvo, 1969–1978. in 4 Vol.: 1969 — 755 p.; 1973 — 509 p.; 1975 — 318 p.; 1978 — 484 p. (in Russ.).
4. *Kratkaya istoriya sovetskogo kino. [1917–1967]* [Brief history of Soviet cinema]: [Uchebnik] / A. Groshev, S. Ginzburg, I. Dolinskij i dr.; Vstup. stat'ya i obshch. red. V. Zhdana; Vsesoyuz. gos. in-t kinematografii. Kafedra kinovedeniya. — Moskva: Iskusstvo, 1969. — 615 p. (in Russ.).
5. *Metodologicheskie problemy istorii sovetskogo kino* [Methodological problems of the history of Soviet cinema] // *Iskusstvo kino*, 1972. № 6. Pp. 96–129. (in Russ.).
6. *Usualiev S.I.* (2019) Metodologicheskie aspekty izucheniya istorii sovetskogo kino v 1930-e gody [Methodological aspects of studying the history of Soviet cinema in the 1930s] // *Vestnik VGIK*. — 2019 — № 3 (41). Pp. 17–27. (in Russ.).
7. *Filosofiya nauki: Slovar' osnovnyh terminov* [Philosophy of Science: Glossary of Basic Terms]. — Moskva: Akademicheskij Proekt. S.A. Lebedev. 2004. — 320 p. (in Russ.).

Toward the Question of Writing a History of Cinema in the Context of Time

Vladimir V. Vinogradov

Doctor of Arts, Professor, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK)

UDC 778.5.04/c

ABSTRACT: The article is devoted to the updated methods of writing on film history. The author's conception is based on his personal experience of writing the text-book "The Recent History of Russian Cinema" as well as on the debate in the "Film Art" (Iskusstvo kino) magazine in the early 1970s, which revealed a number of issues that are still relevant nowadays: methods of cinema studies, the principles of writing both scholarly papers and teaching aids for students, certain expectations from a historic research, the approach to the subject matter, etc.

The author reflects on the advantages and disadvantages of two approaches: individual, subjective, striving for the polemical sharpness of the personal historical assessments, on the one hand, and collective, claiming certain impartialness, on the other.

All these reflections led him to a model that he still sees as a multi-authored monograph, as long as it takes on the task of a detailed fundamental presentation of extensive material that requires profound knowledge in various areas. However, he does not think it appropriate to ignore the subjective component. An individual viewpoint makes it possible to create a specific semantic high field that initiates various theoretical views on filmmaking. Therefore, the functions of the team of authors can be distributed as follows: each contributor writes a fragment of the description of the historical process, perhaps even in its synchronous understanding, and together they create something that cannot be done by one researcher: an initial empirical picture. After that, one researcher, the supervisor, combines the isolated fragments into a coherent whole, something that is completely beyond the power of a team of authors. This supervisor eventually writes an integral history in his own way (but in a dialogue with the other experts) thus supplementing the original empirical picture with a single essentially diachronic view.

KEY WORDS: methodology, history of national cinema, diachronic approach, synchronic approach



Кино как средство социально-эстетической коммуникации: обоснование исторической миссии

М.И. Жабский

доктор социологических наук

ORCID: 0009-0000-7820-5274



К.А. Тарасов

доктор культурологии

ORCID: 0000-0002-2959-5461

УДК 791.43.05

АННОТАЦИЯ

Возникновение игрового кино явилось реакцией на извечную потребность людей в ярких зрелищах и необходимость заполнить их свободное время, увеличивавшееся под влиянием индустриализации, урбанизации и роста городов. Объективно потребностям общества в наибольшей мере могло бы соответствовать развитие киноискусства в статусе «золотой середины» между его крайними состояниями — массовым и элитарным. Практикой кино эта проблема, по сути, проигнорирована — и не без содействия теории. Причина коренится прежде всего в отсутствии необходимых контекстуальных условий — социальных и эпистемологических.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

искусство
привилегированных
классов,
народное
искусство,
коммуникация,
самовыражение,
элитарное
киноискусство,
массовое
киноискусство,
«золотая середина»

Американский профессор М. Кранцберг, исследовавший влияние новых технологий на общество, в первом из сформулированных им законов утверждает: «Технологии не хороши и не плохи; но и нейтральными они не являются»¹. Их практическая отдача зависит от целей и способа применения в конкретном социальном контексте. Одна и та же технология может приносить как пользу, так и вред. Решающее значение имеют экономические и политические, социальные и культурные факторы применения технологии.

Кинематограф возник как технология записи и экранного воспроизводства физического движения, пригодного для коллективного восприятия. Довольно скоро он обрел статус влиятельного средства массовой социально-эстетической комму-

¹ Christofer Mims. Die 6 Gesetze der Technologie, die jeder kennen sollte. // URL: <https://www.capital.de/wirtschaft-politik/die-6-gesetze-der-technologie-die-jeder-kennen-sollte> (дата обращения: 19.07.2023).

² Лебедев Н.А. Очерк истории кино СССР. I. Немое кино. М.: Госкиноиздат, 1947. С. 8–13.

³ Жабский М.И., Тарасов К.И. Российская социология кино в контексте развития общества // Социологические исследования. 2019, № 11. С. 74.

⁴ Цит. по: Diederichs, H. Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg. Publication im Internet: 2011. P. 182–183 // URL: <http://deposi.d-nb.de/ep/netpub/05/28/34/980342805> (дата обращения: 08.07.2023).

никации, что являлось реакцией на общественные процессы на рубеже XIX–XX веков. В этот период набирали силу индустриализация и урбанизация. Происходило растущее скопление людей в городах. Их извечную потребность в ярком зрелище надо было как-то удовлетворять, а увеличивавшееся у них свободное время — заполнять с пользой для человека и общества.

Социальные, экономические и прочие обстоятельства капиталистического общества, в контексте которых изначально осуществлялся поиск способов применения кинематографической технологии, оказались благоприятными для институционализации игрового кино и использования его преимущественно в русле традиционно популярного в народе жанра межличностной коммуникации — рассказывания интересных историй. Движение в этом направлении осуществлялось поэтапно². Поначалу публику увлекали самим фактом технологической новации — «оживлением» фотографии. Когда новизна утратила свою привлекательность, публику заманивали в кино аттракционностью снятого материала — цирковых и балетных номеров, экзотикой далеких стран, сенсационностью произошедших где-то событий, мелодраматическими и комическими сценами из театрального репертуара и т. д. В итоге развитие пошло главным образом в русле коммерческого игрового кино как средства социально-эстетической коммуникации — рассказывания широкой публике разного рода развлекательных историй.

Просвещенной частью населения коммуникативная практика коммерческого кинематографа воспринималась в основном как деструктивное явление³. В разных странах выдвигались требования глубоких изменений в социальной организации кинокоммуникации с целью корректировки ее функциональной направленности. Так, в Германии позитивная перспектива экранного зрелища связывалась «с будущей национализацией кинодела на социалистических принципах»⁴. Здесь был даже запущен пилотный проект реформирования кино под названием «Зрелища планеты». Необходимой поддержки он, однако, не получил.

По идее, чтобы быть правильным, коллективный выбор пути развития кино изначально должен был иметь под собой должную социальную и истинную теоретическую основу. В контексте существовавшего капиталистического способа организации совместной жизни людей необходимые социальные предпосылки отсутствовали. Не лучше обстояло дело и в отношении эпистемологической стороны вопроса. «Кино явилось первым из главных средств массовой коммуникации, обретшим

⁵ Jowett, G., Linton, J. Movies as Mass Communication. Second Edition. — London, 1989. Pp. 82–83.

статус социализирующего фактора в национальном масштабе, и общество просто не знало, как совладать с ним»⁵. Сказано применительно к США, но это была типичная ситуация.

Брешь между «искусством народным и искусством господским»

Свою роль в качестве средства заполнения растущего свободного времени людей кинематограф не мог выполнить иначе, как находя для себя и заполняя потенциально существующую в обществе рыночную нишу. Имеются в виду группы потребителей, которые платежеспособным спросом могли бы откликнуться на пока отсутствующее кинопредложение. Благоприятная перспектива в этом отношении таилась в исторически сложившемся глубоко противоречии в культурно-коммуникативной жизни человечества и объективной общественной необходимости его преодоления.

Кино возникло в тот период, когда параллельно существовало, говоря словами Л. Толстого, «два искусства: искусство народное и искусство господское»⁶. При этом «господское» искусство было недоступно народу «по своей дороговизне, чуждо ему еще и по самому содержанию, передавая чувства людей, удаленных от свойственных всему большому человечеству условий трудовой жизни»⁷. Чтобы с помощью средств профессиональной художественной деятельности смягчить, а в исторической перспективе, возможно, и преодолеть противоположность между народным искусством и «господским», в конце XIX века как раз и появилось технологическое изобретение — кинематограф. Таково его историческое предназначение, его миссия.

Кино явилось реакцией на анахронизм того факта, что в условиях набравших силу индустриализации и урбанизации, связанной с этим обостряющейся проблемы заполнения свободного времени городского населения, «искусство высших классов» считалось единственным искусством, исчерпывающим охватывающим всё множество его продуктов. В рамках профессионально создаваемой художественной культуры оно на самом деле таковым и являлось. Л. Толстой констатировал парадоксальный факт: «0,99 наших европейских людей, поколение за поколением, живут и умирают в напряженном труде, необходимом для производства нашего искусства, не пользуясь им, и мы все-таки спокойно утверждаем, что искусство, которое мы производим, есть настоящее, истинное, единственное, всё искусство»⁸.

В реалиях синергии промышленной и художественной деятельности в рамках кинематографа, а также возникшей новой

⁶ Толстой Л. Что такое искусство? / Собр. соч. в 22-х т. Т. 15. М., 1983. С. 181.

⁷ Там же. С. 183–184.

⁸ Там же. С. 182.

сферы культурно-коммуникативной жизни общества в XX веке мало-помалу начали складываться предпосылки заполнения бреши между искусством народным и привилегированных классов, «господским». В кино приходили мастера других видов профессиональной художественной деятельности, а в создаваемых с их участием фильмах критики находили и анализировали эстетические качества. Неизбежно вставал вопрос, не становится ли кино новым видом профессиональной художественной практики, соответствующей критериям идентичности истинного искусства, которые были установлены, что важно отметить, еще до появления кино с объективно присущей ему специфической исторической миссией и, естественно, безотносительно к ней.

Не без сомнений ответ постепенно становился положительным. Но фактом искусства считались только относительно немногие эстетические вершины кинотворчества, в той или иной мере созданные в русле традиций искусства привилегированных классов. Они становились предметом анализа художественной критики, их изучали и описывали историки. Узкий круг такого рода произведений составлял в основном объект написанной истории кино. Таким образом, на территории кино, массового по своей изначальной природе, возникло отвергающее его массовость поле «ограниченного производства» (П. Бурдьё) с притязанием на понимание его как магистрального направления в развитии киноискусства. Огромной массе фильмов было отказано в принадлежности к искусству. Они подводились под категорию развлечения. Получалось так, что в своем большинстве публика кино искусством не наслаждается, она просто развлекается.

В этой связи уместно заметить, что дихотомия «искусство либо развлечение» может иметь место в рамках индивидуальных художественных установок. Творческие усилия могут быть нацелены на создание высококачественного в эстетическом отношении произведения либо просто развлекательного кинопродукта. Но в рамках финальной — рецептивной — сферы кинокоммуникации дело обстоит иначе. Здесь дает о себе знать диалектика воздействия киноискусства на публику, не ощущать которую зритель не может. Развлекательный эффект воздействия, если понимать его в соответствии с толковым словарем русского языка, свойствен и картинам, которые считаются искусством, а развлекательное воздействие фильмов, которым в принадлежности к искусству отказано, осуществляется художественными средствами — следовательно, с помощью искусства.

С появлением кино широкая народная масса получила искусство, которое целенаправленно создавалось для нее профессионалами на основе синтеза ресурсов разных видов художественной деятельности. Начала заполняться брешь между «господским» искусством и народным (фольклорным). Возникшее «седьмое искусство»⁹ оказалось в определенной мере близким народной массе по своей смысловой наполняемости, доступным ей в отношении его художественной формы, стоимости потребления, локализации в пространстве. Но означало ли это, что заполнение существовавшей бреши, исторически предназначенное кинематографу, было осуществлено наилучшим образом?

⁹ Речь о фильмах, восприятие которых сопровождается полным погружением зрителя в рассказываемую историю. — Прим. авт.

Крайности и среднее звено «седьмого искусства»¹⁰

Чтобы экономически выжить, кино как коммуникативное средство, базирующееся на технической инфраструктуре, изначально должно было сделать ставку на зрительский рынок. Фильмы производились для потребления широкой народной массой, были востребованы определенной ее частью и в целом самоокупались с прибылью. Кино институционализировалось как средство коммерчески ориентированной социально-эстетической коммуникации и мыслилось прежде всего таковым. Отсюда специфика социального адреса кинопродукта: не *народ*, а *зрительская масса*.

¹⁰ Понятия крайностей и середины используются в том смысле, который вкладывал в них Аристотель. — Прим. авт.

В кинокоммуникации как экономической и художественной деятельности происходит взаимодействие, по меньшей мере, трех логик самовыражения — коммерческого (бизнесмены), художественного (кинематографисты) и эстетико-партиципативного (народ в той его части, что включена в социальную орбиту киноиндустрии). Бизнес имеет серьезное преимущество. Он финансирует производственный процесс до его начала и может ставить свои условия производителям фильмов. Самовыражение народа происходит в форме реакции на уже свершившийся факт производства. С детства ощущаемая людьми тяга к погружению в образный мир фильма киноиндустрией от поколения к поколению целенаправленно и методично трансформируется в комплекс интересов, вкусов, привычек и т.д., адекватных интересам бизнеса.

При всем том кино не порвало с традициями «господского искусства», в современной терминологии — элитарное кино, артхаус и т.п. Еще в начале XX века часть создателей фильмов, пришедших в кино из других искусств, осуществляли свое творчество, следуя его правилам и ценностям. Развитие киноискус-

ства поэтому пошло также в русле элитарной культуры, язык которой слишком сложен для народной массы, составляющей ядро кинопублики. В пределе элитарные фильмы представляют собой искусство, которое, если и предполагает интенциональное коммуникативное взаимодействие художника и публики, то только в обратном направлении: от крошечного меньшинства потенциальной кинопублики к художнику. Таким образом, в рамках кино, в социальную орбиту которого изначально были включены народные массы, сформировалось движение художнического творчества, дистанцирующееся от народа и его аутентичного искусства. Выживает оно в основном благодаря тому, что на него откликается так называемое эстетическое меньшинство. Экономическая его основа — главным образом скромная вне рыночная финансовая поддержка.

В структуре кинокоммуникации, таким образом, установились две крайности. Одна протекала в русле массового киноискусства, другая — элитарного. Доказательно утверждать, что массовое киноискусство является подлинно народным в силу того факта, что создано оно профессионалами для народа и принято какой-то его частью. Как известно, народное (фольклорное) искусство специфично в том смысле, что оно не только потребляется, но и создается народом. Поэтому выражение им свойственных народу запросов — нечто само собой разумеющееся. По факту и в рамках масштаба потребления фильмов массовое киноискусство — народное, по факту же производства — продукт кинобизнеса, гибрид, образующийся в результате «скрещивания» ценностей бизнеса, производителей фильмов и приобщенной к кино части народа.

Направляя развитие киноискусства главным образом в русло массовой культуры, механизмы рынка определяли основной вектор развития кинокоммуникации. Движение в данном направлении оказалось настолько мощным, что киноискусство популярное в смысле средства социально-эстетического самовыражения народа, потенциально максимально близкое традиционному народному искусству и являющееся средним звеном между элитарным и массовым кино, на уровне практического и теоретического сознания было отождествлено с массовым кино и фактически снято с повестки теории и практики культуры.

Доминирующие на Западе представления о популярной культуре канадский социолог Р. Стеббинс сформулировал следующим образом: «Когда речь заходит о мейнстриме американского или канадского искусства, мы чаще всего видим и слышим *популярная культура*. Популярную культуру называют

массовой культурой, когда она распространяется с помощью масс-медиа... Она определяется как культурная подсистема продуктов, разделяемых большим количеством людей (массой), которые принадлежат одному и тому же социальному классу либо разным группам или категориям»¹¹. И далее: «Популярная культура контрастирует с элитарной постольку, поскольку первая ориентирована на потребителя, в то время как вторая — на творца»¹².

Обратим внимание, имея в виду популярную культуру, социолог избегает логически напрашивающегося понятия «народ». Оно подменено абстрактным понятием «потребитель». С другой стороны, элитарная культура, мыслимая как не имеющая своего социального адресата в лице хотя бы продвинутых социальных классов, замыкается в кругу ее же продуктов и творцов. Заметим, что в советский период кинорежиссеры элитарной ориентации шли дальше. Хотя не существовало никаких сомнений в том, что фильмы производятся в обществе, посредством общества и для общества, они утверждали, что снимают их «для себя». Тем самым отрицалось предназначение элитарного кино даже для творческого сообщества. На самом же деле элитарные фильмы, будучи создаваемы в рамках не индивидуального, а коллективно-общественного производства, ориентировались на запросы избранной публики и продвигались к ней усилиями критиков, кино клубов и т. д.

Целеполагание фильмопроизводства определяет свойственная ему объективная социальная логика. Художник может не сознавать ее, он может пытаться игнорировать ее в своих творческих действиях, но она все равно себя проявит. «Производство опосредствует потребление, для которого оно создает материал, без чего у потребления отсутствовал бы предмет. Однако и потребление опосредствует производство»¹³. Новый цикл производства предполагает потребление продуктов данного цикла и предыдущего. Сам субъект общественного производства, в частности, дорогостоящего элитарного кинофильма, без своего потребителя — визави на противоположном конце кинокоммуникации — существовать не может. Что касается сообщества творцов в качестве избранных потребителей, которым по субъективному художественному замыслу может быть адресовано произведение, сферу потребления как таковую оно представлять не может. Необходимо как минимум некое ограниченное потребление элитарной публикой, чтобы производство соответствующих фильмов могло получать внерыночную финансовую поддержку и благодаря ей существовать.

¹¹ Stebbins, R.A. *Sociology. The Study of Society*. New York: Harper & Row, 1987. P. 188–189.

¹² Там же.

¹³ Маркс К. Введение. (Из экономических рукописей 1857–1858 годов) / Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Издание второе. Т. 12. М.: Госполитиздат, 1958. С. 717.

Выводы

В западной традиции, широко проявляющей себя и в современной России, кинофильмы принято относить к популярной культуре, если они предназначены для *потребителей* кино, а не для его *творцов*, распространяются посредством *массмедиа* и удовлетворяют запросы *массовой* публики, сформировавшиеся, что важно отметить, под коммерческим прессингом маркетинга. Отсюда следует вывод, что массовое кино и популярное — одно и то же самое. В результате отождествления понятий «масса» и «народ» относительная массовость популярных искусств, как констатировал Э. Тюдор, стала трактоваться как выражение их сущности. О популярной культуре в дальнейшем можно было уже спокойно больше не думать. Социология медиа сделала шаг назад¹⁴.

¹⁴ Tudor, A. Image and Influence. Studies in the Sociology of Film — N.Y., 1974. P. 137.

Современная кинокоммуникация осуществляется в двух противоположных направлениях — массовом и элитарном. *Первое*, предполагающее максимальное увеличение количества зрителей, оборачивается масскультом — стереотипностью драматических конфликтов, героев, сюжетных ходов, мотивов и т. д. *Второе*, напротив, связано с художественской установкой на ограничение зрительской аудитории. Обе творческие установки вызывают определенные возражения. В адрес массовых кинофильмов выпущено великое множество критических стрел. Элитарные произведения, являющиеся неким вызовом массовой природе кино, тоже уязвимы. «Всякий эстетический поиск, основанный на ограничении его (кино. — Авт.) аудитории, является..., — отмечал А. Базен, говоря о кино, — прежде всего исторической ошибкой, заранее обреченной на провал, тупиком...»¹⁵. Он считал ошибочным представление, что «необходимость дойти до широких народных масс есть некоторое побочное требование, чуждое искусству кино»¹⁶.

¹⁵ Октябрь и мировое кино. М.: Искусство, 1969. С. 370.

¹⁶ Там же.

Тот факт, что широкие народные массы не обладают средствами декодирования интеллектуальных элитарных фильмов, не означает, что им следует отказать в праве на умное кино, на возможность подлинного самовыражения в процессе его восприятия. Это серьезная проблема кинокоммуникации между просвещенной и, скажем так, менее просвещенной частью народа. Наилучшим образом решить ее способны фильмы, располагающиеся посередине между элитарными и массовым картинками.

Проблема институционализации популярного (народного) кино как «золотой середины» между массовым и элитарным киноискусством упирается в традицию отождествлять массовые

фильмы с популярными. Практика «седьмого искусства» находится в противоречии с его историческим предназначением, да и с этимологией слова «популярный». Чтобы восстановить принадлежащий популярному кино статус в системе социально-эстетической коммуникации, его прежде всего целесообразно мыслить, как принципиально отличное от просто массового киноискусства, как народное по своей сущности.

Применительно к условиям советского периода «золотая середина» между массовым и элитарным кинематографом была явлена в таких, например, снятых в разные годы фильмах, как «Весна на Заречной улице» (1956) Ф. Миронера и М. Хуциева, «Калина красная» (1973) В. Шукшина, «Москва слезам не верит» (1980) В. Меньшова. Анализируя «Калину красную», кинокритик Н. Зоркая констатирует, что зрителю предложено «искусство, для которого “что”, неизмеримо важнее, чем “как”, но “как” обеспечено мощной режиссерской самобытностью и свободой», а также что картину отличает «ярко выраженная национальная самобытность. Это произведение глубоко русское, хотя народность его не в сарафане»¹⁷.

Вывод Н. Зоркой о народном характере «Калины красной» подкрепляется также социологическими свидетельствами (НИИ киноискусства). В Смоленске в середине 1970-х, картину посмотрело 65% приобщенного к кино населения и, что особенно удивительно, ее обсуждали с членами семьи, друзьями, коллегами 49% (!). Касаясь авторского самовыражения в фильме и зрительских откликов на фильм в письмах В. Шукшину, Л. Рондели обращает внимание на слившиеся воедино две идентичности: режиссер — выходец из народа и в тоже время большой художник. Он «ощущал все беды, психологические проблемы, которые испытывал этот народ, его угнетенность, обездоленность. Сам переживал эти чувства в своей личной жизни, и его произведения — это стремление... выразить то, что в нем самом присутствовало, жило. Тайна его успеха — в создании целой галереи привлекательных народных характеров»¹⁸. Творческая практика В. Шукшина — пример того, как в процессе реализации установки на формирование массовости с позиций подлинно демократических и гуманистических ценностей «*массовое в значительной степени обретает также достоинство народного*»¹⁹.

В нынешних условиях целесообразно создавать социально-организационные и социально-технологические предпосылки, приоритетно обеспечивающие необходимую финансовую поддержку государства прежде всего кинематографистам, склон-

¹⁷ Зоркая Н.М. История советского кино. СПб.: Алетейя. 2006. С. 413–415.

¹⁸ Рондели Л.Д. Кино и его аудитория. Аналитическая летопись взаимоотношений (1969–2010 гг.). М., 2013. С. 379.

¹⁹ Рондели Л.Д. М.И. Жабский. Социодинамика кинематографической жизни общества. М., 2015. С. 193.

ным снимать народное кино, а зрителям, заинтересованным таким кинематографом, — достаточно широкие возможности интерактивного включения в процесс создания народных фильмов. Свободное взаимодействие непосредственных участников кинокоммуникации с подобного рода творческими и рецептивными установками при целенаправленной поддержке со стороны государства, общественности, учреждений образования, масс-медиа — перспективный путь развития подлинно народного киноискусства. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Зоркая Н.М.* История советского кино. — СПб.: Алетейа. 2006. — 544 с.
2. *Жабский М.И., Тарасов К.А.* Российская социология кино в контексте развития общества // Социологические исследования. 2019, № 11. — С. 73–81.
3. *Жабский М.И.* Социодинамика кинематографической жизни общества. — М., 2015. — 496 с.
4. *Лебедев Н.А.* Очерк истории кино СССР. I. Немое кино. — М.: Госкиноиздат, 1947. — 303 с.
5. *Маркс К.* Введение. (Из экономических рукописей 1857–1858 годов) / Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Издание второе. Т. 12. — М.: Госполитиздат, 1958. — 879 с.
6. *Рондели Л.Д.* Кино и его аудитория. Аналитическая летопись взаимоотношений (1969–2010 гг.). — М., 2013. — 441 с.
7. *Толстой Л.* Что такое искусство? (1985). / Собр. соч. в 22-х т. — Т. 15. — М.: Современник, 1983. — 592 с.
8. *Diederichs, H.* Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg // URL: http://deposi.d-nb.de/ep/netpub/05/28/34/980342805/_data_stat/fruefilm.pdf. (дата обращения: 08.07.2023).
9. *Jowett, G., Linton, J.* Movies as Mass Communication. Second Edition. — London, 1989. — 160 p.
10. *Stebbins, R.A.* Sociology. The Study of Society. — New York: Harper & Row, 1987. — 560 p.
11. *Tudor, A.* Image and Influence. Studies in the Sociology of Film — N.Y.: St. Martin's Press. — 1974. — 260 p.

REFERENCES

1. *Zorkaya N.M.* (1965). Istoriya sovetskogo kino. [The History of the Soviet Film]. — Sankt-Peterburg: Aleteya, 2006. — 544 p. (in Russ.).
2. *Zhabskiy, M.I., Tarasov, K.A.* (2019). Rossiyskaya soziologiya kino v kontekste razvitiya obschchestva [Russian Sociology of Cinema in the Context of Society Development]. Sotsiologicheskie issledovaniya, 1984. No 3. — Pp. 164–172. DOI: 10.31857/S013216250007449-6 (in Russ.).

3. *Zhabskiy M.I.* Sotsiodinamika kinematograficheskoy zhizni obshchestva. [Sociodynamics of cinematic society's life]. Moskva, 2015. — 496 p. (in Russ.).
4. *Lebedev N.A.* (1947). Oчерк istorii kino SSSR. I. (Nemoe kino). [The Essay on history of the Soviet Cinema. (Silent Film)]. — Moskva: Goskinoizdat. 1947. — 303 p. (in Russ.).
5. *Marks K.* (1958). Vvedeniye. (Iz ekonomicheskikh rukopisey 1857–1858 godov). [Introduction. (From Economic Manuscripts of 1857–1858)]. In: Marx K., Engels F. Collected Works. 2nd ed. Vol. 12. — Moskva: Gospolitizdat, 1958. — 879 p. (in Russ.).
6. *Rondely L.D.* (2013) Kino i ego auditoria. Analiticheskaya letopis vzaimootnosheniy (1969–2010). [Cinema and its Audience. Analytical Annals of Interrelations (1969–2010)]. — Moskva, 2013. — 441 p.
7. *Tolstoj L.N.* (1985) Chto takoye iskusstvo? [What is Art?]. Sobr. soch. v 22-ch t. T. 15. — Moskva: Sovremennik, 1985. — 592 p. (in Russ.).
8. *Diederichs, H.* (2011). Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg// URL: // http://deposi.dnb.de/ep/netpub/05/28/34/980342805/_data_stat/fruefilm.pdf. (дата обращения: 08.07.2023).
9. *Jowett, G., Linton, J.* (1989). Movies as Mass Communication. Second Edition. — London: Sage Publication. The Publishers of Professional Social Science, 1989. — 160 p.
10. *Stebbins, R.A.* (1987) Sociology. The Study of Society. — New York: Harper & Row, 1987. — 560 p.
11. *Tudor, A.* (1974) Image and Influence. Studies in the Sociology of Film — N.Y.: St. Martin's Press, 1974. — 260 p.

Film as a Means of Social-aesthetic Communication: Substantiation of Historical Mission

Mikhail I. Zhabskiy

Doctor of Sociology, Leading Researcher in Research Sector, FGBOU DPO «Academy of Media Industry»

Kirill A. Tarasov

Doctor of Culturology, Professor at the Moscow State Institute of International Relations (University) of The Ministry of Foreign Affairs of Russian Federation

UDC 791.43.05

ABSTRACT: The emergence of fiction film came into being as a reaction to the people's objective need for the vivid spectacle and the need to fill people's expanding free time due to the effect of industrialization, urbanization and the growth of cities. Great capacity in this regard lurked in professional artistic creativity.

At the turn of the 19th and 20th centuries, of parallel existence were two worlds of the artistic culture: professional art for the privileged classes and folk art created and consumed by the populace. Professional art capable of systemically filling the free time of the broad popular masses did not exist. In a large measure fiction film eliminated the deficiency.

The commercial practice of film made a certain contribution to the convergence of film art with folk art. The products of professional artistic creativity were widely accepted by the masses. But they above all are the means for the business to commercially express itself. Here there is no provision of a true self-expression of the populace in the process of consuming them.

The self-expression of the populace is also limited through the excessive aestheticism of the artistic creativity. On the territory of the massed — in its essence — film there emerged a field of limited production: the elite art. Its esthetic practices contend for the status of the main line in the development of film art and the communication related to it.

Film came to a halt halfway in realizing its historical purpose: the convergence of the professional artistic creativity with folk art as regards the potential for the populace's self-expression. Unsolved remains the issue of institutionalizing popular film as the «golden middle» between the polar means of cinematic communication. The root of the cause is, above all, in the absence of necessary contextual conditions, social and epistemological.

KEY WORDS: the art of the privileged classes, folk art, communication, self-expression, elite film art, mass film art, «the golden middle»

[библиотека ВГИК]



Березин Владимир.

Леонид Гайдай: Иркутские страницы. Воспоминания, архивные документы, публикации, фотографии, письма: сборник — 2-е изд., доп. — Иркутск: Оттиск, 2023. — 308 с.: ил.

Эта книга о любимом миллионами россиян кинорежиссере Леониде Иовиче Гайдае, чье детство и молодость, а также первые сценические работы связаны с нашим городом: здесь он учился в школе, в театральной студии, отсюда ушел на фронт, часто сюда возвращался, будучи уже известным кинематографистом. В Иркутске сохранился дом Гайдаев, где живут его родственники, друзья, коллеги. Его именем назван Центр российской кинематографии, а в лице № 36 открыт музей, где собраны личные вещи Леонида Иовича. Иркутяне всегда стремились сохранить память о своем знаменитом земляке. Подтверждение тому и эта книга, выход которой приурочен к 100-летию со дня рождения Л.И. Гайдая. Для широкого круга читателей таланта Л.И. Гайдая.



Кезич Туллио.

Мы, создавшие фильм «Сладкая жизнь»: записки / Т. Кезич; инициатор проекта: С. Рыжков; пер.: Н. Хуциева; обл.: А. Неизвестнова; Красный матрос, ТО. — (16+) — СПб.: Аргус СПб, 2021. — 300 с.

Туллио Кезич — итальянский кинокритик, сценарист, драматург и актер. Его книга, посвященная жизни и творчеству Федерико Феллини, считается лучшей среди прочих. Его первые шаги на поприще кинокритики были столь успешны, что его, 30-летнего, направили к Феллини для интервью после выхода фильмов «Ночи Кабирии» и «Дороги». В данной книге автор пытается воссоздать атмосферу съемок фильма «Сладкая жизнь», запечатлеть процесс создания фильма, где представлены этапы зарождения, бесконечной работы над сценарием Феллини с Б. Ронди и П. Пазолини, описываются работа оператора О. Мартелли и художника П. Герарди, споры режиссера с продюсером Дж. Амато, выбор актеров, но главное — это отражение личности Федерико Феллини... Как написал в посвящении к тексту сам автор, «... данные записки — это желание запомнить его в те моменты, когда он был наиболее полон жизни». Для кинематографистов и всех почитателей творчества Федерико Феллини.

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ
ГЕНЕЗИС ОБРАЗА | 5.10.3.





Кинохроника Февральской революции 1917 года и ее репрезентация в документальных архивных фильмах

В.К. Беляков

кандидат искусствоведения

ORCID: 0000-0001-5832-0160

Статья посвящена анализу хроникальных материалов, запечатлевших революционные события в феврале-марте 1917 года, а также их использованию в двух известных документальных фильмах — «Годовщина революции» (1918) Д. Вертова и «От царя к Ленину» (1931) Г. Аксельбанка. Произошедшая революция вызвала не только взрыв народных волнений на улицах Петрограда, но и смену видения этих событий киноаудиторией того времени и всеми последующими зрителями.

УДК 778.5.03.01

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кинохроника,
видение,
революция,
1917 год,
фильм, свобода,
манифестация,
кинооператор,
Вертов,
Аксельбанк

Зарождение нового видения

Историческая кинохроника как разновидность медиа, выполняющая, помимо эстетической, коммуникативную функцию в обществе, интересна своей трансформацией на сломе эпох. Дореволюционная отечественная кинохроника носила во многом нормативный характер: большинство неигровых фильмов и киножурналов следовало за существующим социальным канонам жизни, а высшая власть, в рамках принятого ритуала императорской власти, канонично запечатлевалась в многочисленных сюжетах так называемой «царской кинохроники». Зрителю первых иллюзионов и электротеатров передавалось через экран фактически общепринятое видение событий и фактов повседневной жизни.

Однако период революционных событий 1917 года интересен тем, что авторы создаваемой кинохроники совершили слом парадигмы видения происходящих событий, не соответствовавших общепринятому на тот момент канону жизни, выражавших на экране совсем иные идеи. Примечательно, что слом экранного видения происходил буквально на глазах зрителя.

Собственно, слом существующего социального канона, обычаев и традиций жизни начался еще в 1914 году, когда миллионы вчерашних российских крестьян, имевших весьма консервативные взгляды и настроения, оказались в непривычных для себя условиях ведения регулярных боевых действий Первой мировой

войны. Кинооператоры, следовавшие за ними, начали запечатлевать совсем другую жизнь, точнее, жизнь в совсем других формах. Но над этими съемками еще властвовали прежние подходы к документальной съемке и, соответственно, фигурировало прежнее видение, определяемое устоявшейся системой ценностей. Это была все та же царская Россия, над которой только как бы чуть-чуть приоткрылась завеса начавшихся социальных изменений. И вдруг грянул Февраль 1917 года. Ведь точно известно, что до этого времени, несмотря на существовавшее в известных формах рабочее движение в стране, стачки и забастовки никогда не попадали на киноэкран. Никто из операторов и не пытался их даже снимать. И тут на экранах стали появляться в изобилии огромные массы народа — манифестации на Невском в Петрограде, мчащиеся на машинах солдаты (мчащиеся куда-то, вместо того, чтоб сидеть в казармах), ликующие толпы в Москве.

Любопытно и то, что хотя всеобщая забастовка, начавшаяся в Петрограде 14 февраля (по старому стилю), а 17 февраля к ней присоединились рабочие Путиловского завода, вылилась в массовые демонстрации, никаких съемок этих событий не проводилось. Первые массовые манифестации стали сниматься фактически тогда, когда батальоны расквартированных в Петрограде запасных полков, в первую очередь, волынцев и павловцев, вышли в массовом порядке на улицу. В фильме «Петроград в дни революции» (1917, Российское кинематографическое АО, автор неизвестен) был запечатлен марш солдат Волынского полка к Таврическому дворцу, где они собирались дать клятву верности новой власти, которой еще толком не было¹. Можно только предположить, что в условиях утраты контроля над ситуацией со стороны полицейских сил, то есть как раз на рубеже 26–27 февраля, работники Скобелевского комитета и некоторых кинокомпаний, в том числе европейских, чьи представительства работали в столицах, решили, что обстановка позволяет взять киноаппараты, киноленту и выйти на улицу для съемок происходящего. Помимо скобелевцев, революционные события снимали операторы еще семи киноорганизаций. Впоследствии все эти съемки были объединены в один большой фильм, от которого сегодня сохранились лишь отдельные фрагменты².

Сохранение в киноархиве важных документальных фрагментов выдвигает ряд вопросов. Кто выступил инициатором и кто организовывал съемочный процесс? Каким образом была получена кинолента, дефицитная в тот исторический момент?

Кинокритик и историк кино В.С. Росоловская утверждает в своей книге, изданной в 1937 году, что помимо кинооператоров,

¹ Российский государственный архив кинофотодокументов, РГАКФД Уч.12809.

² Разные фрагменты съемок находятся в архивных единицах: РГАКФД Уч. 1178, 12809 и 13045. — *Прим. авт.*

в съемках разворачивающейся на улицах революции приняли участие два режиссера — москвич Михаил Михайлович Бонч-Томашевский и петроградец Вячеслав Казимирович Висковский. К тому моменту Михаил Бонч-Томашевский, известный театральный режиссер, поставил около 50 кинофильмов. И Вячеслав Висковский тоже начинал свою творческую жизнь как театральный режиссер, а затем прославился именно своими фильмами. Он работал в студиях Тимана и Рейнгардта, создал около 60 картин, часто в творческом союзе с оператором А. Левицким, а в 1916–1917 годах работал в фирме «Биофильм». Ставить фильмы он продолжал и в советское время. В целом, вклад этого русского и советского кинорежиссера, сценариста, актера театра и кино в историю отечественного кинематографа явно недооценена. Тем не менее именно эти два режиссера стали инициаторами основных съемок в столицах. По сути, они были первыми, кто привнес на киноэкраны новое видение эпохи.

Смыслы нового видения событий

Чем же интересен сам факт съемки произошедших многочисленных манифестаций и других событий тех дней? Прежде всего снятые документальные киносюжеты обладают принципиальной новизной подхода к раскрытию происходящих социально-политических событий, что дополняется новыми смыслами и значениями. На экране предстает импульсивное выступление

масс, которое сопровождается невиданными ранее деталями и подробностями. Впервые запечатлевается солдатская манифестация, непредставимая ранее. При этом в руках солдат видны транспаранты с лозунгом «Земля и воля»: этот народовольческий лозунг привел впоследствии к черному переделу земли. Более того, на экране солдаты, свободные в



Уч. 12958.
Топла на Знаменской
площади 27 февраля

своей воле, вскакивают на броневики и размахивают — не винтовками, а шашками, являвшимися принадлежностью сугубо офицеров и городских. Из этой мизансцены становится ясно, что,

³ РГАКФД Уч. 15774-2. Представляется все же, что кинооператоры не просто машинально фиксировали происходящее, как некую разгулявшуюся стихию, а снимали вполне осознанно, отдавая отчет в смыслах происходящего. В противном случае они бы проигнорировали бунт, как нечто недо-зволненное. — *Прим. авт.*

⁴ РГАКФД Уч. 578.



Уч. 15774.
Выезд машины
бронедивизиона
на помощь восставшим
27 февраля

⁵ До сих пор ряд историков утверждает, что в тот исторический период снимали мало. Но факты свидетельствуют, что такое утверждение можно отнести скорее к октябрьскому перевороту, нежели к февральской революции. — *Прим. авт.*

протестуя, солдаты отняли у владельцев шашки и действовали ими, наполнив эту сцену невиданной прежде символикой свободы. И данный кадр был заснят кинооператором явно неслучайно, потому что снимавший сюжет и сам ощущал возникающую динамику жизни³. В результате и зритель в кинотеатрах воспринимал эти экранные образы как воздействие духа свободы. Впечатляет и съемка манифестации женщин Петрограда 19 марта 1917 года⁴. Она была организована по призыву Лиги равноправия женщин, и в этот день по Невскому проспекту прошли 40 000 женщин. В кадрах демонстрации видна известная народоволка Вера Фигнер. Нетрудно представить и то, какое впечатление эти кинообразы производили на зрителя провинциальных кинотеатров.

За время революционных событий было снято множество разных сюжетов, хотя сами события протекали порой одно-типно. Но поскольку снимать начали только с 27 февраля 1917 года, то происходящее ранее этой даты на киноплёнку не попало. Тем не менее в отснятом материале фигурируют следующие сюжеты: Знаменская площадь, запруженная народом после расстрела на ней накануне стихийной демонстрации (погибло около 40 человек); марши восставших Во-

лынского и Павловского полков; стихийные митинги с участием солдат на площади перед Таврическим дворцом; выезд на улицу примкнувшего к революции бронедивизиона; восставшие солдаты на улице; манифестации и волнения в Москве; разрушенные и сгоревшие полицейские части в Петрограде; освобождение заключенных из тюрем; похороны жертв революции на Марсовом поле; съемки отдельных видных деятелей революции.

В результате было снято очень много событийных ситуаций, зачастую в разных вариантах и с разных точек⁵. Значительное число кадров было снято как кинохроника, которая даже не успела войти в тот или иной фильм. Лишь годом позднее Д. Вертов включил отдельные кинодокументы в свой фильм «Годовщина революции».

⁶ В основном — это представители разных кругов интеллигенции. — *Прим. авт.*

Сравнивая сюжеты кинохроники и свидетельства очевидцев⁶ в их воспоминаниях, напрашивается вывод, что то, что сохранилось в памяти людей, и то, что оказалось запечатленным на пленку, происходило в совершенно не пересекаемых пространствах. Письменные воспоминания свидетельствуют о прекращении трамвайного сообщения, о беспокойной обстановке,



Уч. 12563.
Ликование по поводу революции в Москве

о разговорах среди своих, тогда как кинохроника демонстрирует людские толпы на Невском — тех, кто ранее не был показан на массовых церемониях. К примеру, на экране запечатлены какие-то мастеровые, гимназисты, большое количество женщин в незамысловатой одежде, масса солдат, охваченных весельем. Кинопленка также зафиксировала

нескончаемые манифестации и заполненную солдатами площадь перед Таврическим дворцом. На крупных планах заметны выборы каких-то представителей из солдатской среды. Может быть, даже в Исполком рабочих и солдатских депутатов?

Видя все это, невольно возникает мысль о том, что все огромные массы самого пестрого народа (в кадре не видно лишь представителей господских классов) сами не знают, что делать дальше. Решения за них будут приниматься где-то там, в другом месте. Что, собственно, и было на самом деле, о чем свидетельствуют исторические факты. Решения принимались различными деятелями, которые обладали прежней харизмой депутатов Государственной Думы. А ведь уже тогда намечались иные вожди этих масс, которых пока не видно. Банкротство подобного, не соответствующего реальности положения, — скрытый смысл всей этой кинохроники.

И на фронтах войны происходили события, которые также были не представлены ранее на экране. Какой-то полк в промозглую погоду собирается на плацу, слушает речь полковника, а потом отдельно выходят из строя представители солдатского комитета и собираются в сторонке, вероятно, чтобы обсудить — принимать или не принимать распоряжение

⁷ РГАКФД Уч. 782.

полковника⁷. А в других полках переприсягают новой власти Временного правительства, и командиры по этому случаю прибавляют к древку новое полковое знамя без каких-либо орлов, но с лозунгом по полю «За свободу»⁸.

⁸ РГАКФД Уч. 1492-2.

Кинохроника февральской революции 1917 года в фильмах

⁹ Dan La Botz
"Herman Axelbank,
Max Eastman, and the
Documentary "Tsar
to Lenin", 2017//URL:
[https://newpol.org/
herman-axelbank-
max-eastman-and-
documentary-tsar-lenin/](https://newpol.org/herman-axelbank-max-eastman-and-documentary-tsar-lenin/)
(дата обращения:
09.04.2023); Axelbank,
Herman, 1900-1979.
OAC//URL:[https://
web.archive.org/
web/20151215113843/
http://socialarchive.
iath.virginia.edu/xtf/
view?docId=axelbank-
herman-1900-1979-cr.
xml](https://web.archive.org/web/20151215113843/http://socialarchive.iath.virginia.edu/xtf/view?docId=axelbank-herman-1900-1979-cr.xml) (дата обращения:
09.04.2023).

Произведенные отдельные съемки, сделанные в феврале, вошли позднее в достаточно известные фильмы. Это «Годовщина революции» — монтажный фильм, созданный Дзигой Вертовым в 1918 году, и фильм «От царя к Ленину» — монтажная кинолента, созданная в 1931 году американцем Германом Аксельбанком с комментарием Макса Истмена.

Стоит отметить, что Г. Аксельбанк, работая в компании Goldwyn Pictures, загорелся идеей в начале 1920-х сделать фильм о русской революции, хотя прежде производством фильмов не занимался. Он выкупил ряд оригинальных хроникальных материалов в Москве у разных частных лиц и кинооператоров, а М. Истмен как знаток событий помог ему разобраться с фактами и кинокадрами⁹.

В 1935 году в Москве находился с визитом французский писатель Виктор Маргерит. Он привез французскую версию картины, которая отличалась от оригинала Г. Аксельбанка только языком, и оставил ее здесь, — так она попала в Красногорский архив РГАКФД. Причем в архивном каталоге утверждается, что картина создана целиком на основе материалов, хранящихся в архиве, что совершенно неверно, так как многие материалы похожи, но не являются теми, что хранятся как исходники в самом архиве.

Уч. 782.
Солдатский комитет,
организованный на
основе приказа № 1,
обсуждает решения
командира полка



Любопытно сравнить отдельные эпизоды этих фильмов, поскольку, казалось бы, они должны представлять на экране явно диаметрально противоположное представление и понимание. При анализе эпизодов, относящихся к февральской революции, становится понятным, что и тот, и другой автор, достаточно хорошо

понимали запечатленные на киноплёнке события и постарались даже соблюсти известную хронологию. К примеру, Дзига Вертов ставит первым эпизодом съёмки на Знаменской площади, состоявшиеся на следующий день после расстрела, а потом солдатскую манифестацию и въезд на улицу машин бронедивизиона с солдатами, которых приветствуют люди на улице. Тогда как у Г. Аксельбанка нет кадров Знаменской площади, но есть те же автомашины с последующей сценой приветствия солдат у Таврического дворца. Удивительным образом в обоих фильмах перед солдатами выступает депутат В. Пуришкевич, снятый, однако,

разными не совпадающими по местоположению камерами. Известно, что Г. Аксельбанк получил доступ к этим революционным материалам спустя три года после Вертова, но создается впечатление, что он вообще не видел фильм «Годовщина революции», а также не имел возможности скопировать целый ряд сцен. В некото-



Уч. 578.
Женская манифестация
в Петрограде 19 марта

рых эпизодах одни и те же кадры словно разрезаны пополам для использования в том и в другом фильмах. А вот кадры Керенского в обоих фильмах повторяются, но это может означать только то, что у кого-то уже были их копии, и они были предложены Г. Аксельбанку. Если учесть, что он не имел никаких прямых контактов с советскими работниками кино, напрашивается вывод, что он воспользовался получением русских материалов по другим каналам. В конце концов, Э. Шуб обнаружила же в 1926 году, что многие негативы хроникальных съёмок февральской революции были проданы в США. И для создания своего фильма «Падение династии Романовых» она упростила Совкино выкупить часть этих материалов обратно¹⁰. Правда, сконтрапированный материал поступил к ней лишь годом позже, когда она уже работала над фильмом «Великий путь».

Кинематографическое видение революционных событий 1917 года, возникшее в феврале, транскрибировалось с ходом

¹⁰ Шуб Э.И.
Жизнь моя —
кинематограф. —
М.: Искусство, 1972.
С. 251.

исторического времени. Уже через год, в 1918 году, выглядевшие такими же манифестации на Дворцовой площади и на Красной площади наполняются другими смысловыми значениями, в которых преобладают идеологические послы. Не случайно праздничные манифестации в газетах и в обиходе получают название демонстраций. Они не манифестируют некие требования, они демонстрируют некие подтверждения.

И в последующие годы все подобные хроникальные съемки, будь то 2-й конгресс Коминтерна или ноябрьские парад и демонстрация на Красной площади, похороны Свердлова в 1919 году, равно как и все последующие похороны, включая процесс правых эсеров и прочее, несущие, казалось бы, то самое новое видение, наполняются активной авторской интенцией и неприкрытым идеологическим смыслом. Вертов и многие режиссеры отныне не следуют за событиями, а принимают участие в отражении на экране некоей идеологической интерпретации действительности. Фильм «Киноглаз» (1924) становится ярким образцом этого явления: без Дзиги Вертова и Михаила Кауфмана, их организационных усилий, не ходили бы пионеры по экрану в образцовой белоснежной пионерской форме, преследуя нехороших нэпманов на базаре, не маршировали бы они по деревне под барабан, не лудили бы какие-то дырявые кастрюли, и не было бы решительно никаких мастерски инсценированных сцен и эпизодов, пронизанных идеологией во имя коммунистической расшифровки действительности.

Заключение

Просмотр и анализ отснятых в феврале-марте 1917 года архивных материалов свидетельствуют о том, что их авторы, определяя съемки, приводящие к новому видению действительности, просто следовали за самими событиями, не пытаясь придать им какой-либо дополнительный смысл и значение. Авторская интенция была адекватна разворачивающемуся событию.

Кинематографическое видение революции определялось смыслом и значением происходящего. Символика этих кинокадров была связана с идеями свободы, границы которой были не определены, с идеями «земли и воли» в их самых радикальных формах. Понимание и трактовка происходящего в тот исторический момент были связаны с торжеством стихийного, неуправляемого движения народных и солдатских масс. Овладение ситуацией, последовавшее за этими событиями, и полное установление социального контроля, наступившее фактически только по окончании Гражданской войны, привели к иному

пониманию и трактовке запечатленного. Стало принято считать революционную стихию 1917 года как выражение торжества борьбы народа за свои социальные права. Эта символика утвердилась и получила свое бесхитрое подтверждение в многочисленных ежегодных праздничных демонстрациях по случаю того, что было чем-то другим. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Великая российская революция, 1917: сто лет изучения: материалы Международ. науч. конф. (Москва, 9–11 октября 2017 г.). — М.: ИРИ РАН, 2017. — 808 с.
2. *Росоловская В.С.* Русская кинематография в 1917 году. Материалы к истории. — М-Л.: Искусство, 1937. — 163 с.
3. *Федорин Д.В.* Кинохроника 1917–1922. II. Революция // URL: <https://chapaev.media/articles/7530> (дата обращения: 09.04.2023).
4. *Хохлов В.А.* Февральская революция в отечественном кино: «слепая зона» национальной памяти // URL: <http://gefeter.ru/archive/21526> (дата обращения: 09.04.2023).

REFERENCES

1. *Velikaya rossiyskaya revolyutsiya, 1917: sto let izucheniya: materialy Mezhdunarod. nauch. konf. (Moskva, 9-11 oktyabrya 2017 g.)* [The Great Russian Revolution, 1917: a hundred years of study: materials of International scientific. Conf. (Moscow, October 9-11, 2017)]. — Moskva.: IRI RAN, 2017. — 808 p. (in Russ.).
2. *Rosolovskaya V.S. (1937) Russkaya kinematografiya v 1917 godu. Materialy k istorii* [Russian cinematography in 1917. Materials for history.]. — Moskva–Leningrad: Iskusstvo, 1937. — 163 p. (in Russ.).
3. *Fedorin D.V. Kinokhronika 1917-1922. II. Revolyutsiya [Elektronyi resurs]* [Newsreel 1917-1922. II. Revolution]. // URL: <https://chapaev.media/articles/7530> (date of the application: 09.04.2023). (in Russ.).
4. *Khokhlov V.A. Fevral'skaya revolyutsiya v otechestvennom kino: "slepaya zona" natsionalnoy pamyati* [The February Revolution in Russian Cinema: The Blind Zone of National Memory]. // URL: <http://gefeter.ru/archive/21526> (date of the application: 09.04.2023). (in Russ.).

Film chronicle of the February Revolution of 1917 and its representation in archival documentaries

Viktor K. Belyakov

Ph.D. in History of Arts, Associate Professor of the Sergiev Posad branch of S.A. Gerasimov All-Russian State University

UDC 778.5.03.01

ABSTRACT: When considering pre-revolutionary newsreels, a certain standardization of the filming becomes evident.

As soon as the February Revolution of 1917 began to unfold, cameramen, led by M. Bonch-Tomaszewski and V. Viskovskiy, took to the streets of the capital to capture the previously unimaginable revolutionary events. The developments brought about a change in the vision of events, which effectively shattered previous understanding of the life around us. The new vision led to innovative filming techniques and new meanings of the footage. That said, the authors of the footage did not try to add any extra implication or significance; on the contrary, in their work they were guided by the meanings and senses that emerged in the course of revolutionary events.

Many stories were subsequently used in a variety of documentaries; two examples are considered in the present article — “The Anniversary of the Revolution” by D. Vertov and “From Tzar to Lenin” by H. Axelbank. H. Axelbank started collecting documentary footage in 1920, so that in his film he could use material which D. Vertov did not have access to and which was not to be found in the Krasnogorsk archive.

Film footage depicting the February revolution is imbued with the spirit of unbridled freedom and conveys the most radical demands that took hold of the masses. Street manifestations literally manifest these senses and meanings. Later on, annual holidays became filled with street demonstrations that did not so much manifest, as rather demonstrated support, often formal, of the existing political regime in the country.

KEY WORDS: film chronicle, vision, revolution, 1917, film, freedom, manifestation, cameraman, Vertov, Axelbank



Российский исторический фильм в XXI веке

Н.А. Цыркун

доктор искусствоведения

ORCID: 0000-0002-6723-5870

УДК 791.4.6

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются три российских исторических фильма: «1612» (2007) В. Хотиненко, «Борис Годунов» (2011) В. Мирзоева и «Сердце пармы» (2022) А. Мегердичева, отвечающих общественному и идеологическому запросу, свойственному времени выхода этих картин на киноэкран. Констатируется, что выбранные для анализа фильмы соответствуют сущностному смыслу и задачам исторического кино, поскольку, с одной стороны, их персонажи, действие и символы узнаваемы зрителем как часть национальной истории, а с другой — современная репрезентация прошлого вызывает у аудитории ассоциации с актуальным настоящим. Благодаря этому у зрителей формируется ощущение преемственности, причастности к историко-культурному наследию страны.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

исторический фильм,
логика истории,
историческая правда,
общественный запрос,
фактологическая достоверность

Типологические особенности исторического фильма

Экранная репрезентация сюжетов из прошлого в российском кинематографе, обычно называемая историческим кино, включает обширный корпус разножанровых картин, от грандиозной эпопеи до музыкальной комедии. Что их объединяет? Иначе говоря, в чем смысл исторического кино?

Как отметил французский историк и социолог кино Пьер Сорлен, каждый исторический фильм — индикатор базисной исторической культуры страны, ее «исторический капитал». Притом, что «главное в них — сама история; иначе говоря, то, каким образом фильм маркируется политическими коллизиями своего времени», и при его оценке «важен “акцент на логике истории”»; то есть, в нем должны присутствовать персонажи, действие и символы, которые режиссеру даже не требуется объяснять, поскольку аудитория узнает их как часть своего исторического наследия¹. Иначе говоря, фильм, с одной стороны, является социальным продуктом его создателей, но с

¹ Sorlin, Pierre. How to Look at an 'Historical' Film / Marcy Landy, ed. The Historical Film: History and Memory in Media. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2001. P. 38–39.

другой — существует, только если находит свою аудиторию, то есть общественный образ фильма формируется зрителями и в большой степени зависит от социально-исторического контекста в момент своего появления. По словам Сорлена, главное в историческом кино — *логика* истории, а не фактологическая достоверность. Однако следует уточнить, что актуальным при исследовании произведений искусства, посвященных истории, остается понятие «историческая правда». В этом плане выбор фильмов для анализа в статье отвечает этим критериям: их действие происходит в определенную историческую эпоху, в той или иной степени вызывающую ассоциации с контекстом их современного появления на экране, то есть с политическими коллизиями, в условиях которых эти фильмы увидел зритель и соответственно на них реагировал.

Три выбранных разножанровых фильма были сняты в трех существенных для новейшей истории России моментах — в первом, втором и в начале третьего десятилетий XXI века. Фильм «1612» В. Хотиненко, снятый по сценарию А. Алиева, — рассказ о «Смутном времени» нестабильности Московского государства, вызывающем ассоциации с эпохой распада СССР, политико-экономического слома государственной машины и образования Российской Федерации как независимого государства, то есть периода, осмысление которого в сопоставлении с событиями XVII века определило выбор исторического времени как временной координаты фильма. В экранизацию трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов» режиссера Владимира Мирзоева вписан рассказ о событиях на рубеже XVI–XVII веков в начало десятых годов XXI века, что подчеркивает актуальность звучания сюжета за счет культурных ассоциаций в характеристике влиятельных элит и самой природы власти. Экранизация же А. Мегердичева историко-этнографического фэнтези А. Иванова «Сердце Пармы» — из времен правления Ивана III о завоевании Пермского княжества Московским в XV веке, что корреспондирует с сегодняшними дискуссиями об имперском прошлом России, о геополитике, об отношениях империи и колоний и, в итоге, о векторе развития государства.

Фильм «1612»: символизм и мнимые эксцессы

Год создания фильма В. Хотиненко — 2007-й, относящийся к первому десятилетию XXI века, обозначаемого как «нулевые годы», с намеком на обнуление процессов, имевших место ранее и задающих историческую перспективу для их объективного рассмотрения. Многие люди хотели бы поскорее забыть о 1990-х.

Их социально-психологическое состояние в то время воспроизвел А. Балабанов в фильме «Счастливые дни» (1991) по мотивам произведений Сэмюэла Беккета. Главный герой, сыгранный В. Сухоруковым, — скиталец, изгнанник, человек без имени, без памяти, без родных и друзей. После травмы головы его выписывают из больницы с незакрытым темечком. Это признак новорожденного, то есть незащитного и лишенного прошлого человека, выброшенного в жизнь, оказавшегося в новом непривычном мире, нуждающегося в поддержке. Утрата идентичности, кризис самосознания оказались в тот период существенной проблемой большей части населения страны. А стремление отечественного киноискусства удовлетворить потребность зрителя обрести привлекательную модель идентичности, как пишут М.И. Жабский и К.А. Тарасов², как раз и характерно для исторического кино, начиная с «Понизовой вольницы»³.

Реалии экранных событий фильма В. Хотиненко легко сопоставлялись зрителем с недавним прошлым. Зритель хорошо помнил, что первого президента Российской Федерации (1991–1999) Бориса Ельцина в народе шутливо-иронично называли «царем Борисом» (Годуновым), правившим в голодные 1601–1603 годы. «Семибоярщина», обсуждающая в палатах, напоминающих современное офисное помещение, претендента

на российский престол (в результате чего в стране на триста с лишним лет утвердилось династия Романовых), ассоциировалась с «семибанкирщиной», группой олигархов, объединившейся с целью обеспечить переизбрание Б.Н. Ельцина на следующий срок на президентских выборах 1996 года. Однако, главное, что объединяет события Смутного

времени 1612 года и «смутного» времени 1990-х, — то, что в обоих случаях в конечном счете русский народ подтвердил приверженность своим национальным ценностям. Фильм вышел на экраны накануне Дня народного единства, который впервые отмечался 4 ноября 2005 года в ознаменование того дня в

² Жабский М.И., Тарасов К.А. Российская социология кино в контексте развития общества // Социологические исследования. 2019. № 11. С. 73–81.

³ Стоит уточнить: первым был все же фильм режиссера Ивана Шувалова, снятый в 1907 году, экранизация трагедии А.С. Пушкина, который до наших дней не сохранился. — *Прим. авт.*



Кадр из фильма «1612», режиссер В. Хотиненко

1612 году, когда народное ополчение во главе с Дмитрием Пожарским и Кузьмой Мининым отбросило интервентов-поляков из Москвы. «Меня попросили сделать фильм об этом периоде, рассказать про Смутное время, — сказал в интервью В. Хотиненко. — Условий не ставили, трактовок не навязывали — надо было сделать фильм, чтобы мы поняли, что празднуем 4 ноября. Мы решили не экранизировать генеральную историческую линию, а сделать авантюрную романтическую историю. Потому что невозможно экранизировать историю, не существует исторической правды. <...> Про Смутное время мало достоверных сведений. Есть факты, более-менее достоверные. Но нюансы варьируются. <...> Мы снимали придуманную историю, которой оправили некоторые действительно случившиеся исторические эпизоды»⁴.

⁴ Хотиненко В. «Исторической правды нет». Интервью // Time Out, Москва. 06.11.2007 // URL: www.timeout.ru/journal/feature/1779/ [дата обращения: 16.12.2022].

Здесь уместно вспомнить, что С.М. Эйзенштейн из предложенных ему двух вариантов для экранной постановки сделал выбор в пользу фильма не о Минине и Пожарском, а об Александре Невском, а именно потому, что сохранилось немного исторических достоверных фактов о Ледовом побоище и самом князе; это открывало перспективы для художественного творчества. А главную идею фильма «Александр Невский» диктовало режиссеру время, чтение выходящих в то время газет. «Патриотизм — моя тема, — так значит на первом клочке бумаги, на котором записывались первые мысли о предстоящем фильме, когда мне было поручено воссоздать на экране XIII век. <...> Тема национального отпора — это тема, которая в равной степени волнует сейчас любой уголок земного шара»⁵, — писал Эйзенштейн.

⁵ Эйзенштейн С.М. Патриотизм — моя тема // С.М. Эйзенштейн. Избранные произведения. Том 1. М.: 1964. С. 161—164.

В фильме В. Хотиненко основные исторические события вплоть до 1610 года, когда народ выразил свое недовольство передачей московского трона королевичу Владиславу, включая смерть Бориса, убийство заговорщиками его преемника Федора и вступление войска Лжедмитрия в Москву, пересказаны в основном в экспозиции титров, а правление Василия Шуйского вообще выпало из сюжета (как и присутствие потом на экране гражданина Минина). Эта картина — не тот случай, когда по ней можно изучать историю. В целом мы имеем дело с жанровым миксом славянского фэнтези, рыцарского романа и love story, повествующим о безответной любви холопа Годуновых Андрейки (Петр Кислов) к дочери Бориса Ксении, что и формирует отношения любовного треугольника с участием польского пана (пособника Лжедмитрия) и завершается поединком соперников на мечех.

Критики, высоко оценив эффектно снятые батальные сцены, в целом отнеслись к фильму довольно скептически. Прежде всего, их не устроила фигура отшельника-столпника. Тем не менее он играет в сюжете важную роль, в первую очередь как отстаивающий свою веру в противовес иноземцам как носителям католичества. Папский нунций, отправленный на Русь вместо того, чтобы приобщать к католицизму американских «дикарей», обращается, попав под обаяние русичей, за советом к старцу-столпнику. Тот дает ему совет: отпустить бороду и надеть на грудь крест потяжелее, тогда, может быть, народ станет его слушать. И папский посланник отказывается от своей миссии, странствует по стране и, в конце концов, возвращается в Рим, оказываясь там одиноком и уже не нужным папскому престолу. Таким образом, иноверец становится катализатором процесса торжества православия на Руси, а вместе с тем своего рода юродивым. Тяжелый крест на груди и подражание крестному пути — символическое изображение искушительной жертвы. Сам факт появления иноземца-юродивого на Руси не был экзотическим эксцессом. Как пишет А.М. Панченко, юродство — русское национальное явление, чуждое римско-католическому миру. Чтобы ступить на путь юродства, европейцу приходилось переселяться в Россию, поэтому среди юродивых «так много выезжих иноземцев»⁶. В фильме этот процесс наблюдается «от противного»: явившийся с папской миссией ревностный католик становится «юродивым», но опять же отверженным у себя на родине.

Столп (как понятие, ведущее свою родословную с античности) в мифологической традиции является, в том числе, и религиозным символом духовной силы и твердости. Столпника сыграл хорошо известный актер Валерий Золотухин, совершенно неузнаваемый в облике своего героя. «Спрятанный» авторитет исполнителя визуализируется в харизме героя. Тем самым тот становится обобщенным образом предстоятеля Русской земли и хранителя ценностей ее народа.

Больше всего недовольства критиков фильма вызвали «иррациональные» мотивы, главным образом, периодически появляющийся на экране «советчик» — призрак испанского наемника, пушкаря Альваро Борхи, к которому Андрейка попал в услужение, после гибели которого стал выдавать себя за него. В результате происходит трансфигурация героя, превращение в реально действующее лицо. Теперь Андрейка уже не безвестный холоп, а рыцарь, служащий своей «прекрасной даме», но также совмещающий индивидуализм рыцаря-европейца с религиозным коллективизмом православного христианства. Андрейка

⁶ Панченко А.М. Смех как зрелище / А.С. Лихачев, А.М. Панченко, Н.В. Поньрко. Смех в древней Руси. Наука, 1984. С. 73.

тянет лямку в вагаге «репинских» бурлаков, искусно «анимированной» оператором Петром Дёминым, и присоединяется к народному ополчению. А пользуясь навыками, полученными от артиллериста Борхи, он взрывает вражеский пороховой склад, и его героизм служит важным фактором возможного избрания на царство. Когда же Пожарский спрашивает, вправду ли он холоп, а не «гишпанец» («Самозванцы нам не нужны!»), гордо заявляет, что да, он, Андрей, — холоп и сын холопа.

Еще один мифологический мотив фильма — белый единорог. Единорог, фигурку которого умелец в начале фильма вырезает на воротах дома Годуновых, чеканился на золотых российских монетах, начиная со времен великого князя Московского Иоанна III, был изображен на спинке трона Ивана Грозного и на его печатях, а перед смертью тот велел подать ему скипетр с единорогом.

Не касаясь различных вероятных толкований смысла чудес в сюжете, следует отметить, что в их присутствии есть еще и историческая правда. К. Валишевский привел целый список «чудес», в которых в Смутное время сумеречное народное сознание видело грозные предзнаменования — от слухов о женщине, родившей какого-то уродца, до видимой даже днем огромной кометы, на самом деле никем из астрономов не зафиксированной. В этих условиях в «суеверной» (по определению Н.М. Карамзина) России легко было поверить в то, что убиенный в Угличе царевич Дмитрий жив. А невероятное заключение семибоярщины, обнаружившей в родословном древе «гишпанского кабальера» в качестве его праотца Ярослава Мудрого, можно расценить как пародийное обыгрывание попытки бояр поставить на место русского царя королевича Владислава, сына Сигизмунда III, чего, однако, не произошло.

Старец-столпник спускается на землю в тот момент, когда Земский собор постановил избрать на царство Михаила Романова. Старец опускает ноги в струящийся поток; течет река вре-

мени, в нее невозможно ступить дважды, но в нее можно взгляды ваться несчетное количество раз. Старца приветствует единорог, вестник сообщает народу о конце

Кадр из фильма
«1612», режиссер
В. Хотиненко



Смуты. Метасюжет и смысл фильма В. Хотиненко лучше всего, пожалуй, суммируются в опубликованной впервые в 1911 году книге польского историка и публициста Казимира Валишевского. «Династический кризис и социальная буря перешли в национальную войну, во время которой народ, опомнившись, проявил самые благородные чувства и лучшие силы свои; временно помраченное сознание своего исторического предназначения пробудилось; великому народу предстояло снова найти свою волю и силу для обеспечения своего самостоятельного развития»⁷. В этом плане символичен один из финальных эпизодов фильма — поединок Андрея с польским паном, который заканчивается иконографической репликой сюжета поражающего змия Георгия Победоносца, со времен Дмитрия Донского считающегося покровителем Москвы.

⁷ Валишевский К. Смутное время. М.: СП «ИКПА», 1989. С. 345.

«Обеспыливание»: «Борис Годунов» тогда и «намедни»

Современный термин «обеспыливание» — процесс очищения, стерилизации (в том числе при производстве микрочипов для последующего задействования), неожиданным образом корреспондирует со словами отца Пимена в трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов», приступающего к «последнему сказанью» своей летописи: «...пыль веков от хартий отряхнув». Соответственно, в экранизации пушкинского текста В. Мирзоевым высвечивается задача «оголения» смысла до стойких сюжетных мотивов и архетипов главных героев через освобождение от специфических бытовых деталей XVII века и включение в ситуацию условно современной России. В результате фильм предстает презентационной вероятностной моделью гибельной траектории власти, пусть и полученной законным путем, однако, говоря словами Н.М. Карамзина, в нарушение «устава божественного и человеческого».

Внешние приметы исторического времени осовременены. Шуйский (Андрей Громов) и Воротынский (Дмитрий Певцов) беседуют то в шикарном лимузине, то в туалете правительственного здания, где они краем глаза видят тронную речь Бориса на плазменном экране; Гришка Отрепьев (Андрей Мерзликин) в камуфляже наступает на Москву на БТРе, а Пимен (Михаил Козаков) пользуется компьютером. Борис Годунов (Максим Суханов) произносит свою коронную фразу «тяжела ты, шапка Мономаха» с хитровой усмешкой и мельком заглянув в камеру, будто намекает зрителю: «Мы-то с вами знаем...».

Режиссер не задумывал ставить сатиру, и конкретные событийные параллели между прошлым и современностью

оказываются случайными, а вот коннотации реакций народа, возлагающих вину за все проблемы, в том числе природные, на власть, вневременные. «Пожарный огонь их дома истребил, я выстроил им новые жилища, — сетует Годунов. — Они ж меня пожаром упрекали!». Летом и осенью 2010 года в центральной России, в том числе в Подмосковье, из-за аномальной жары и отсутствия осадков возникли торфяные пожары, вызвавшие недовольство граждан неспособностью властей справиться с бедствием. Однако фильм задумывался задолго до пожаров. Как сказал Мирзоев в одном из интервью, «...рифмы с актуальной историей случайны», однако ей соответствует «круг проблем». «Самовластие, некачественная эгоистичная элита, случайные люди во власти, отчуждение начальства от народа и так далее»⁸. В фильме нет прямых аллюзий на актуальную политическую ситуацию и тем более нет никаких внешних сходств с реальными актёрами политической повестки второго десятилетия XXI века. Литературоведы-пушкинисты пишут, что замысел трагедии возник у Пушкина после прочтения двух томов «Истории государства Российского» Карамзина; Пушкин нашел, что история народных движений начала XVII века и борьба за власть напоминают его время.

В фильме время действия не указано; это условно современная Россия, и Мирзоев, следуя своей практике театрального режиссера, создает условное пространство, в котором неизбежны культурные ассоциации. Текст Пушкина в сценарной адаптации Мирзоева не пострадал: сокращены были лишь некоторые длины и рассказ Пимена об Иване Грозном. Зато в фильм была включена не вошедшая в печатный текст Пушкина сцена в Самборском замке с Мариной Мнишек (Агния Дитковските) и ее льстивой служанкой Рузей (Ольга Яковлева), где хорошо просматриваются амбициозные планы «царской невесты», примеряющей «алмазный мой венец». А главное, в экранизации сохранилась тема трагедии — вечное противостояние добра и зла. Мужчины в дорогих костюмах, выходящие из бизнес-центра, — часть институциональной структуры власти, олицетворенной высотными зданиями Москва-Сити. Особенно выделяются Шуйский с его чутьем чиновника, успевающего вовремя предать, или Басманов, ёрзающий на сиденье автомобиля, прикидывая, кому выгоднее присягнуть. Хотя оператор Павел Костомаров и берет их часто крупным планом, главный крупный план высвечивает самого Годунова, «чья совесть нечиста», — в сценарии сохранена спорная до сих пор версия о причастности Годунова к убийству царевича Дмитрия, открывшему ему

⁸ Владимир Мирзоев: «Сатиру мы точно делать не собирались». Интервью Алексея Крижевского // Газета.ру, 11 ноября 2011 // URL.: https://www.gazeta.ru/culture/2011/11/10/a_3829485.shtml [дата обращения: 04.01.2023].

дорогу к трону. Эту версию изложил в своей «Истории государства российского» Н.М. Карамзин, ей и следовал Пушкин, почитательно посвятивший историку свое произведение. Согласно ей, Годунов узурпировал власть, убив последнего члена царской династии, поэтому и сам обречен на гибель.

Коллизия мук совести как драйвер сюжета визуализируется препарацией сознания Годунова, которого преследует видение жертвы, «мальчики кровавые». Вот убиенный царевич в виде ребенка в матроске, напоминающего 13-летнего цесаревича Алексея, расстрелянного вместе со всеми членами семьи Романовых в Екатеринбурге 17 июля 1918 года, чинит карандаш в конце длинного стола, за которым сидят чиновники, решая государственные дела. А вот и сам Годунов в тревожный момент обсуждения оборонной стратегии при наступлении войска Лжедмитрия ставит в тупик государственных мужей, не знающих, как реагировать на его странное поведение: машинально отдавая приказы, он отвлекается на игру с мальчиком (чиновником невидимым).



Кадр из фильма
«Борис Годунов»,
режиссер В. Мирзоев

И «бояре» усматривают в странности поведения симптом неадекватности, что подталкивает их задуматься о смене лидера. Сцену безумия отца позже видит со слезами на глазах и его сын Феодор: Борис прижимает к себе мальчика в матроске, тот бежит от него и дразнит, показывая деревян-

ного паяца, вызывая у зрителя сравнение с призраком Банко в шекспировском «Макбете», особенно когда Борис, подобно леди Макбет, обтирает «окровавленные» руки.

Самозванец Григорий Отрепьев для Мирзоева — один из двойников Годунова. Он тоже совершает свой путь по пирамиде власти, духовно деградируя, склоняясь в сторону зла. После битвы с москвитями Лжедмитрий пытается остановить бойцов, продолжающих рубить даже мертвых противников, и, с ужасом оглядываясь, видимо, понимает, что перешел роковую черту.

Неизбежна ли эта траектория? Такой же путь мог совершить бывший опричник при Иване Грозном Пимен, но тот выбрал

другую стезю, отошел от мирских дел, предпочел химере власти монашеское смирение и размышление.

Народ представлен в фильме в виде двух групп — *простой семьи*, за обедом с рюмкой водки глядящей в телевизор, и *интеллигенции*, обменивающейся репликами в достаточно уютной квартире по поводу увиденного на телеэкране. Телевидение — единственный канал связи между властью и народом. Взаимоотношениями с телевизором как поставщиком новостей, вызы-



Кадр из фильма
«Борис Годунов»,
режиссер В. Мирзоев

вающим эмоции и внушающим мнения, исчерпывается вовлеченность людей в исторические события. Главный транслятор — «думский дьяк» Щелкалов, роль которого Мирзоев, явно не без иронии, доверил популярному автору и ведущему информационно-аналитической программы «Намедни» Леониду Парфёнову. Кстати, в экранных правительственных телетрансляциях на заднике размещен логотип «Северная пчела» — так называлась политическая газета, основанная Н.И. Гречем и Ф.В. Булгариным, который вероятно был автором анонимной рецензии на рукопись трагедии Пушкина, составленной в 1826 году по поручению III Отделения.

Финал фильма символичен: «бояре» приходят к Марии и Феодору Годуновым, троекратно лобзают их иудиным поцелуем и вкальвают им яд. А по телевизору Щелкалов объявляет о «самоубийстве» жены и сына Бориса. «Безмолвие народа» выражается жестом выключения телевизора.

Историческое фэнтези: «Сердце пармы»

Фильм Антона Мегердичева «Сердце пармы» (2022) по сценарию Сергея Бодрова, Ильи Тилькина и Ксении Датновой впервые был показан на открытии 44-го Московского международного кинофестиваля. 500-страничный роман Алексея Иванова, который лег в основу сценария, конечно, не мог полностью уложиться даже в 159-минутный хронометраж фильма и убедительно раскрыть все перипетии сюжета. Тем более, что жанр самого романа литературоведы затруднились опреде-

лить, выбирая для него различные категории, — от традиционного романа до романтической поэмы, от этнографического фэнтези до романа-блокбастера. Кинокритики сошлись на термине «фэнтези по мотивам реальных событий», хотя элементы всех литературоведческих определений здесь явно присутствуют.

Чем дальше в историю уходит момент распада СССР, тем активнее обсуждаются элементы имперскости в государственности России. Как пишет историк Н.И. Никитин, полного единодушия по этому вопросу у современных российских историков нет. Однако большинство авторитетных специалистов наследуют идеи русских философов И.А. Ильина и С.М. Соловьева, исходивших прежде всего из того, что территориальная экспансия России была обусловлена оборонительной стратегией. Со своей стороны Никитин добавляет к понятию «имперскости» России полиэтничность и поликонфессиональность⁹.

По-видимому, фильм Мегердичева концептуально входит в эту парадигму, проводя идею, что речь идет не о колонизации, а об интеграции, причем гуманизирующей языческие племена с их довольно кровавыми обычаями (достаточно вспомнить эпизод, где новокрещённых, в том числе детей, убивают их же соплеменники).

В самом общем смысле предмет картины — строительство русской империи во второй половине XV века, покорение Московской Великой Перми, расположенной в таежном крае, парме, как его называют в Приуралье. Иван III Великий (Федор Бондарчук) на основе идеи Москвы как третьего Рима, стремится к созданию сильного и единого государства, где не будет московитов, воголов или пермяков, а будет один православный народ — русские, и добавляет, что он этого добьется. И как свидетельствуют его действия, — в том числе огнем и мечом. Но Михаил (Александр Кузнецов), миролюбиво настроенный сын русского по происхождению пермского князя Ермолая, платит дань русскому царю, однако стремится к самостоятельности и пытается объединить племена и народы добрым словом и взаимными договоренностями. Добиться этого непросто: воголы и их шаманы не жалуют Бога с запада, а пермяки, хотя приняли христианскую веру, не отказались и от идолопоклонства и языческих обрядов. В фильме есть еще и третий важный герой — местный епископ Иона (Евгений Миронов), который недоволен тем, что не удается искоренить язычество даже среди крещёных, и хуже того, что сам Михаил женился на язычнице, к тому же ведьме (ламии), способной оборачиваться рысью.

⁹ Николай Никитин. Имперскость России: благо или проклятие?// Вопросы национализма. 2015 № 4 (24). С. 163.

Михаил оказывается на перекрестке думиря — противостояния старого и нового, христианства и язычества; духов Пармы и чудодейственного креста. Пермьки приняли православную веру, а вот вогульский хакан Асыка не понимает языка дружбы и клянётся вырезать всех пришлых москвитов. (В детстве Михаил стал свидетелем того, как Асыка напал на поселение пермяков и убил его отца).

Так или иначе, цена наступления русского мира высока. Не знающие пощадь дружины царя Ивана под командованием воеводы Федора Пёстрога сметают всё на своем пути, обращая процветающие города в руины. Обстоятельства оказываются сильнее добрых намерений, и ради защиты своих убеждений, своей земли Михаилу приходится браться за меч. А Асыка проникается политикой Михаила и становится его соратником и другом.

Даже на фоне 20-минутной сцены битвы пермских войск с москвитами наиболее проработанной представляется в фильме линия отношений Михаила и Тиче (Елена Ербакова), обещанной ему в жены еще в детстве. Тиче поставлена в условия, в которых должна противостоять противоборствующим силам. Она — княжеская дочь (ее отца тоже убил Асыка), выбиваемая из предписываемых традицией норм, в которых ее воспитывают: Тиче не желает, как говорит ей няня, «сидеть, шить

Кадр из фильма
«Сердце пармы»,
режиссер
А. Мегердичев



и ждать» и купается обнаженной, но, став женой Михаила, не желает и обращаться в христианство. Епископ Иона требует от Тиче окреститься вслед за мужем как главой семьи. Во время массового крещения она, как когда-то в детстве, вопреки увещаниям няни, сбрасывает с себя

одежду и бросается в ледяную воду и скрывается в парме, травмируя сакральный акт. Тогда Иона отказывается признать ее женой Михаила и матерью их сына.

Критики небезосновательно сравнивали фильм Мегердичева с телесериалом «Игра престолов», созданным на основе

цикла романов «Песнь льда и огня» Джорджа Р.Р. Мартина. В этом плане характерно использование приема «секспозиции», когда герои обсуждают свои проблемы и принимают важные решения в моменты интимной близости. Любовная страсть,



Кадр из фильма
«Сердце пармы»,
режиссер
А. Мегердичев

«роковой поединок» мужчины и женщины, религиозные предрассудки, материнство — в духе провозглашенного феминистами лозунга «личное — это и есть общественное» — презентуют корневые моменты исторического момента и показывают, как все взаимозависимо и взаимопроницаемо, как

созданное одним народом прорастает и адаптируется в сознании другого. (Символический нюанс: Тиче называет Михаила *Михан*, и в этом имени значимо «хан» — титул государя после распада Монгольской империи. А в христианской традиции архангел Михаил — архистратиг, возглавивший ангельское войско, восставшего против Господа Сатаны).

Не в последнюю очередь служат Тиче превращению из объекта в субъект ее колдовские способности. Магические действия выступают элементами социальной знаковой системы, несущими определенные культурные смыслы; они не направлены во зло, с их помощью она, например, спасает своих детей. В то же время, в отличие от Михаила, чей пацифизм вызывает недовольство его сторонников, его дружины, ламия Тиче не пассивный объект, а активно действующий субъект, главный агент строящегося нового мира, в котором должны сохраниться полиэтничность и поликонфессиональность; нового мира, который строится не на колонизации, а на взаимоуважительной интеграции. Как сформулировал суть ситуации вогульский князь Асыка, ставший соратником Михаила, «Ламия принадлежит мне, женщина — тебе. Парма — нам обоим».

Тиче и есть сокровенное «сердце Пармы», таинственного, еще не освоенного таежного края, в котором витают языческие духи. Но в финале фильма мы видим, как вернувшийся из плена

Михаил после того, как Иван Третий, распознавший его миролюбивые намерения, его отпустил, начинает, говоря словами Вольтера, «возделывать свой сад» (в буквальном смысле) в надежде на то, что на просторах древних суровых земель Пармы взойдут добрые всходы, и воссоединяется со своей семьей.

Заключение

На основе проведенного исследования можно сделать следующие выводы. Несмотря на определенную авторскую тенденциозность в осмыслении и репрезентации художественного материала (это свойство Г.С. Прожико, применительно к использованию архивных материалов в документальном кино, характеризует как «авторское стремление к интерпретации») ¹⁰, создатели рассмотренных фильмов стараются следовать «исторической правде», не искажая общеизвестных исторических фактов, но при этом привносят свои авторские интерпретации, которые созвучны и востребованы современностью. Это и составляет их суть как исторических фильмов, не только транслирующих прошлое, но главное — акцентирующих не фактологическую, а культурную взаимосвязь с настоящим, отражающую общественный и/или идеологический запрос на момент появления на экране. Соответственно, они реализуются как перипетии становления национального самосознания (идентичности); как вероятностная модель связи узурпированной власти с утратой политической воли, грозящей распадом страны; как процесс цивилизующей культурной миссии имперскости в государственности России. ■

¹⁰ Прожико Г.С. Рождение «своего» текста из «чужого» материала // Вестник ВГИК, Том 13, № 4 (50), 2021. С. 8–19. С. 17.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Валишевский К.* Смутное время. — М.: СП «ИКПА», 1989. 437 с.
2. *Жабский М.И., Тарасов К.А.* Российская социология кино в контексте развития общества // Социологические исследования. 2019. № 11. С. 73–81.
3. *Владимир Мирзоев:* «Сатиру мы точно делать не собирались». Интервью Алексея Крижевского // Газета. ру. 11 ноября 2011// URL: https://www.gazeta.ru/culture/2011/11/10/a_3829485.shtml [дата обращения: 04.01.2023].
4. *Никитин Н.* Имперскость России: благо или проклятие? // Вопросы национализма, 2015. № 4 (24). С. 163–194.
5. *Панченко А.М.* Смех как зрелище / А.С. Лихачев, А.М. Панченко, Н.В. Поньрко. Смех в древней Руси. — Л.: Наука, 1984. С. 72–116.
6. *Прожико Г.С.* Рождение «своего» текста из «чужого» материала // Вестник ВГИК, 2021. Том 13, № 4 (50). С. 8–19.

7. Хотиненко В. «Исторической правды нет». Интервью // Time Out, Москва. 06.11.2007// URL.: [https:// www.timeout.ru/journal/feature/1779](https://www.timeout.ru/journal/feature/1779)] (дата обращения: 16.12.2022).
8. Эйзенштейн С.М. Патриотизм — моя тема // С.М. Эйзенштейн. Избранные произведения. Том 1. — М.: 1964. С. 161—164.
9. Sorlin, Pierre. How to Look at an 'Historical' Film / Marcy Landy, ed., The Historical Film: History and Memory in Media. — New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2001. P. 25–49.

REFERENCES

1. Valishevsky K. (1989) Smutnoe vremya [Trouble Time]. — Moskva: SP «IKPA», 1989. 437 p. (in Russ.).
2. Zhabsky M.I., Tarasov K.A. (2019) Rossiyskaya sotsiologiya kino v kontekste razvitiya obshchestva [Russian sociology of cinema in the context of society development]// Sotsiologicheskiye issledovaniya. 2019. № 11. Pp. 73–81. (in Russ.).
3. Vladimir Mirzoyev: «Satiru my tochno delat' ne sobiralis'» [We definitely were not going to make a satire]. Intervyu Alekseya Krzhevskogo // Gazeta.ru. 11.11. 2011// URL.: [https:// www.gazeta.ru/culture/2011/11/10/a_3829485.shtml](https://www.gazeta.ru/culture/2011/11/10/a_3829485.shtml)] (accessed: 04.01.2023). (in Russ.).
4. Nikitin N. (2015) Imperskost' Rossii: blago ili proklyatie? [Russian imperia complex: blessing or curse?]. // Voprosy natsionalizma. 2015. № 4 (24). Pp. 163–194. (in Russ.).
5. Panchenko A.M. (1984) Smekh kak zrelishche [Laughter as spectacle] /A.S. Likhachov, A.M. Panchenko, N.V. Ponyrko. Smekh v drevney Rusi. — L.: Nauka, 1984. Pp. 72–116. (in Russ.).
6. Prozhiko G.S. (2021) Rozhdenie svoego teksta iz chuzhogo materiala [The birth of substantive text from adopted material]//Vestnik VGIK, 2021. Tom 13, № 4 (50). Pp. 8–19. (in Russ.).
7. Khotinenko V. (2007) «Istoricheskoy pravdy net» [There is no any historical truth]. Intervyu// Time Out, Moskva. 06.11.2007// URL.: www.timeout.ru/journal/feature/1779] (accessed: 16.12.2022). (in Russ.).
8. Eisenstein S.M. Patriotizm — Moya tema [My theme]// S.M. Eisenstein. Izbrannyye proizvedeniya. Tom 1. — Moskva: 1964. Pp. 161—164. (in Russ.).
9. Sorlin, Pierre. (2001) How to Look at an 'Historical' Film / Marcy Landy, ed., The Historical Film: History and Memory in Media. — New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2001. Pp. 25–49.

Russian Historical Films in XXI century

Nina A. Tsyrukun

Doctor of Arts, Principal Researcher, Department of Cinema and Contemporary Art, Russian State Humanitarian University (RSHU)

UDC 791.4.6

ABSTRACT: Notwithstanding the variety of genres, the relevance of historical cinema lies in presenting the political conflicts of the described historical periods responding to the social demand inherent in the time of their release. Moreover, according to Pierre Sorlin, a renowned historian and film scholar, the main thing about historical cinema is not historic authenticity, but the logic of history, which offers ample opportunities for artistic freedom.

These factors determine the choice of the article's subject matter, namely, the case study of three Russian historic films: "1612" (2007, dir. Vladimir Khotinenko), "Boris Godunov" (2011, dir. Vladimir Mirzoyev) and "The Heart of Parma" (2022, dir. Anton Megerditchev), since firstly their events and characters are identified by the audience as part of national history, and secondly the contemporary representation of the past evokes associations with the actual here and now. "1612" describes the political turmoil of the "Time of Trouble" in Russia, evoking associations with the collapse of the USSR, the political and economic disruption of the state machine as well as the sense of losing national identity. Recounting the events at the turn of the sixteenth and seventeenth centuries "Boris Godunov" fits into the early 2010s, emphasizing its relevance through the cultural associations in the characterization of powerful elites and the essence of power. "The Heart of Parma", set in the reign of Ivan III, narrates about the conquest of the Perm Principality by Moscow in the fifteenth century, corresponds to the current debate about Russia's imperial past, geopolitics, the relationship between an empire and its colonies, and ultimately the vector of the state's development.

Reflecting the public and/or ideological demand at the time of their release, these films can be looked upon as spotlighting the vicissitude of the formation of national self-consciousness (identity); a probabilistic model of the relationship between usurped power and the loss of political will jeopardizing the integrity of the country; and the civilizing cultural mission of imperialism in Russian statehood. Thus, the films themselves fit into the logic of history, forming in the audience a sense of involvement in the historical and cultural heritage of the country.

KEY WORDS: historical film, logics of history, historical truth, social demand, factual authenticity

[библиотека ВГИК]



Медведев Армен.

Сослагательное наклонение: Беседы по истории отечественного кино : сборник / А. Медведев; авт. — сост., ред.: С. Усувалиев; научный ред.: Е. Марголит; оформ.: Д.А. Григорьева. — М. : Изд. С. Дединского / Киновед. артель 1895.io, 2023. — 592 с.

В основе книги «Сослагательное наклонение. Беседы по истории отечественного кино» — лекции Армена Медведева (1938–2022), прочитанные во ВГИКе в начале 2010-х годов. Представленные 24 главы–«беседы» одновременно являются фундаментальным курсом по истории кино и воспоминаниями о тех, кого Армен Медведев знал лично.

Их героями становятся режиссеры от Бауэра и Кулешова до Герасимова и Тарковского, а их темами — триумфы и трагедии кинематографистов 1910-1980-х годов. Книга предназначена как специалистам, так и всем, кто хочет узнать об истории отечественного кинематографа от первого лица.



Гордон Александр.

Венгерская летающая рюмка: рассказы, повести, воспоминания бывшего лейтенанта, а впоследствии кинорежиссера : сборник / А. Гордон; авт. предисл.: Л. Аннинский ; худож. оформ.: Т.Н. Костерина. — (публ. в авт. ред.). — М.: Бослен, 2011. — 320 с.: илл.

«Венгерская летающая рюмка» — вторая книга режиссера «Мосфильма» Александра Витальевича Гордона. Первая — «Не утоливший жажды» — это воспоминания об Андрее Тарковском, однокурснике и друге автора. Новая книга — художественная проза, отражающая жизненный опыт автора, в прошлом лейтенанта горной артиллерии. Книгу отличают точные наблюдения над временем и человеком. Трудные

и горестные, порой драматические ситуации автор описывает с теплым юмором и любовью к своим героям. В сборник вошли — «Записки лейтенанта», куда включены «Поезд в горах», «Любовь оккупанта», «Траектория пули», «Ференц Лист и смерть товарища Сталина», «По направлению к Андрею» (об А. Тарковском) и проза, давшая название сборнику, а также две повести — «Жаркая ледяная стерня» и «Деревня». Для любителей биографической прозы.

ПЕРФОРМАНС ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ І 5.10.3.



Фото А. Нешина



Теоретические и практические аспекты формирования «тихих мест» в фонограмме кинофильма
Ю.В. Михеева

доктор искусствоведения, доцент
ORCID: 0000-0003-0788-3742



Е.А. Русинова

доктор искусствоведения, доцент
ORCID: 0000-0002-2270-7758

УДК 791.43.01

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются теоретические и практические аспекты воплощения различных форм «тишины» в звуковом решении кинофильма. Обосновывается, что абсолютная тишина фактически не встречается в фонограмме кинокартины. В тексте анализируются семантика и драматургическая роль феноменов относительной тишины, называемых «тихие места», в которых почти полностью, вплоть до неразличимости слухом, отсутствует звук. Представлены подходы к формированию тишины звукорежиссерами — практиками, педагогами, руководителями мастерских кафедры звукорежиссуры ВГИК.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

тишина, акустическое пространство, звуковое решение фильма, звукорежиссура, авторский кинематограф, эстетика кино

В процессе производства фильма нередко встает, а точнее ставится, как правило, режиссером и решается звукорежиссером задача создания на экране *тишины*. Этим общим словом обозначается больший или меньший по продолжительности фрагмент экранного пространства-времени, который *должен восприниматься* зрителем как тихий или абсолютно беззвучный. Под «тихими местами» в фонограмме фильма подразумеваются на самом деле очень разные в своей сущности феномены, объединенные тем, что полностью или почти полностью, вплоть до неразличимости слухом, лишены звука (шумов, речи, музыки). На более глубоком уровне анализа этих эпизодов возникают и множатся вопросы: что хотел режиссер (звукорежиссер) отразить в «тихих местах», какие эмоции и чувства испытывает зритель в

этот момент? Должен ли он почувствовать тревогу, ощутив себя на месте персонажа в незнакомом пространстве, таящем для него опасность, или замереть в ожидании смысла следующей фразы, которая почему-то долго не озвучивается участником диалога? Тишина как объект внимания распадается на ряд производных явлений — незвучание, молчание, пауза, которые предполагают разные подходы к их пониманию и, соответственно, практической реализации в звуковом решении фильма.

В воплощении потенциальных возможностей тишины при создании аудиовизуального образа имеет значение не только тонкий слух звукорежиссера и владение им современными техническими возможностями звукорежиссуры, но и вовлеченность создателей фильма в контекст современных звуковых и музыкальных практик и в целом культурный уровень авторов произведения. В этом отношении стоит напомнить, что в течение XX века, то есть во время бурного технологического и художественного развития языка кинематографа, одновременно происходили сущностные изменения в осмыслении звука и тишины в области музыкального творчества и философии искусства. Ряд композиторов — Антон Веберн, Джон Кейдж, Альфред Шнитке, Арво Пярт, Гия Канчели и другие — ставили смысл тишины и значение звука как такового в центр своих творческих и интеллектуальных поисков. Так, словами Теодора Адорно, музыка Антона Веберна «...оставляла слушателя наедине с тишиной прежде, чем он начинал вообще что-нибудь воспринимать»¹.

Особую роль в новом отношении к звуку и тишине сыграло появление минимализма как новой философии художественной деятельности и жизненного пространства. Музыкальный минимализм как одно из самых заметных проявлений Minimal Art не только противопоставил себя музыкальному авангарду, но вообще разрушил (точнее, освободил) традиционное представление о музыке как совокупности канонических элементов музыкальной композиции (таких, как лад, ритм, мелодия, тональность и других). Музыкальный минимализм, во всяком случае, на начальном концептуальном этапе своего развития, наделил сущностным значением отдельный звук и тишину, а начиная с 1980-х и по настоящее время, стал (главным образом, в репетитивной форме) весьма распространенным способом закадрового музыкального оформления кинофильмов.

Джон Кейдж, одна из важнейших фигур музыкального минимализма, представлял будущее музыки в сравнении с кинематографом: «Композитор (организатор звуков) будет иметь

¹ Адорно Т.
Антон фон Веберн // Избранное: Социология музыки. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2015. С. 191.

² Кейдж Дж. Будущее музыки: кредо // Тишина. Лекции и статьи — Вологда: Полиграф-Книга, 2012 (Библиотека московского концептуализма Германа Титова). С. 15.

³ Туровская М. 7 ¼, или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1971. С. 93.

⁴ В оригинале — *silence* (тишина). — *Прим. авт.*

⁵ В оригинале — «seriousness» («серьезность»). — *Прим. авт.*

⁶ Сонтаг С. Эстетика безмолвия / Пер. Н. Кротовской // Сонтаг С. Образцы безоглядной воли. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 12.

⁷ Bresson R. Notes sur le cinéma. Paris: Gallimard, 1975.

⁸ Bresson R. Notes on Cinematography / Transl. by J. Griffin. New York: Urizen Books, 1977. P. 21.

дело не только с единым пространством звуков, но также с единым пространством времени. “Кадр” или доля секунды, вероятно, станет базовой единицей в измерении времени, как это уже принято в технике фильмопроизводства². В то же время, и авторский кинематограф во многом пересматривает свои отношения со звуком: так, режиссер Андрей Тарковский приходит к пониманию того, что композитор нужен ему как «организатор звукового пространства кадра»³, а не творец оригинальных музыкальных форм.

Изменения в понимании и чувственном восприятии тишины, происходившие на протяжении XX века, остаются в качестве предмета современного искусствоведческого и гуманитарного дискурса. В этом отношении нельзя не упомянуть эссе Сьюзан Сонтаг «Эстетика безмолвия» («The Aesthetics of Silence», 1969), где автор в широком контексте литературы, философии и искусства осмысливает разные проявления тишины. В частности, в этой работе Сонтаг делает радикальное заявление: «...Привычка современного искусства постоянно раздражать, провоцировать или приводить в смятение публику может рассматриваться как ограниченное, косвенное участие в идеале безмолвия⁴, ставшего главным стандартом “значимости”⁵ в современной эстетике»⁶.

Все вышеупомянутые факторы находят отражение в процессе современного кинотворчества, и их необходимо учитывать, в частности, при формировании «тихих мест» в кинофильмах, тем более что современные возможности многоканальной звукозаписи предоставляют широкие возможности для передачи в фонограмме тончайших нюансов «тихого» эпизода фильма.

Звучит ли тишина?

Теоретический дискурс о кинематографической тишине как приеме звукового решения фильма по умолчанию рассматривает в качестве своего объекта киноматериал звукового периода. Действительно, корректно ли говорить о тишине в контексте немого фильма? Киноведам хорошо известно высказывание Робера Брессона: «Le cinéma sonore a inventé le silence»⁷, буквально: «Звуковое кино изобрело тишину». Казус в том, что эта, казалось бы, простая и короткая фраза вызывает «трудности перевода», что приводит к разногласиям в понимании ее семантических нюансов. В одном из англоязычных изданий высказывание Брессона переведено предложением: «The soundtrack invented silence»⁸, где слово «саундтрек» слишком сужает, сводя к области звукозаписи, понятие «звуковое кино» (Le cinéma sonore).

⁹ Брессон Р.
Заметки о кинематографе // Робер Брессон. Материалы к ретроспективе фильмов. Декабрь 1994. М.: Музей кино, 1994. С. 18.

При переводе на русский язык («Звуковое кино выдумало молчание»⁹) слово «silence» получило значение «неговорения», а значение глагола «изобрело» было изменено на «выдумало», что также представляется не вполне правильным.

Возвращаясь к проблеме тишины в немом кино, важно оставаться и провести разграничение понятий *тишина* и *немота* фильмов дозвуковой эпохи кинематографа. В сущности, немой фильм никогда не молчал, он был лишь *внешне не слышим* зрителем (при этом часто *внутренне озвучиваем* за счет памяти и ассоциативных связей), в то время как на экране персонажи разговаривали, кричали, пели, играли на музыкальных инструментах. Проблема была не на экране, а в психофизиологии зрителя, которому не хватало для более органичного восприятия экранной реальности *материализованного звука* как знака проявления жизни, осуществления жизнедеятельности *во времени и пространстве*. Именно этот дефицит была призвана удовлетворить музыка, заполнявшая *время и пространство* кинопоказа. Она придавала плоскому двумерному экрану пространственную глубину (третье измерение) и создавала ощущение жизнеподобного развития благодаря своему ритмико-мелодическому движению и структуризации времени.

Зигфрид Кракауэр писал: «Жизнь неотделима от звука. <...> ...в сопровождении музыки призрачные, изменчивые, как облака, тени определяются и осмысливаются»¹⁰. Стремлением к жизнеподобию можно объяснить и попытки *изображения звука* на немом экране, прежде всего через ассоциативную связь визуального *объекта в направленном на него действии или самодвижении* (игра на музыкальном инструменте, природное явление и т. д.) с его звучанием в реальности. Однако в дозвуковом периоде предпринимались попытки и по *изображению тишины*, что только на первый взгляд кажется делом техническим (удаление из кадра любых признаков двигательной активности объекта). Сложность возникала, когда надо было показать *смысл* экранной тишины, то есть *авторски преобразить* безмолвие экрана. Так, С.М. Эйзенштейн зафиксировал в тексте процесс и смысл своей работы по созданию тишины в эпизоде подготовки расстрела взбунтовавшихся матросов на палубе корабля в фильме «*Броненосец "Потемкин"*» (1925). Режиссеру надо было показать не просто тишину, а ее чрезвычайную напряженность, чреватость дальнейшим взрывом. И это напряжение передается посредством приема «пульсации» (постукивание священника крестом по своей ладони; поглаживание офицером кортика), своего рода отсчета времени до сюжетного «выстрела». *Показ*

¹⁰ Кракауэр З.
Природа фильма.
Реабилитация физической реальности.
М.: Искусство, 1974.
С. 185.

этой ритмической пульсации перемежается в монтаже со статичными «мертвыми» кадрами, пока визуальная тишина не становится психологически нестерпимой (в этом отношении эпизод лучше смотреть без сопровождающей музыки). Сюжетным «выстрелом» (взрывом тишины) становится крик матроса «Братья!», разорвавший напряжение и толкнувший вперед все дальнейшее экранное действие.

Тишину в «Потемкине», как и в других немых фильмах, можно назвать квазизвуковым решением эпизода. Но для чего нужна и возможна ли полная тишина в звуковом кинофильме? Режиссер Сидни Люмет рассказывал, как во время съемок фильма «Холм» (1965) он попросил звукорежиссера создать на экране *scene in complete silence*. Когда же Люмет услышал на звуковой дорожке жужжание мухи и напомнил звукорежиссеру о своем желании «полной тишины», в ответ он услышал: «Сидни, если ты услышал муху, значит, тишина действительно полная»¹¹.

Случай с «мухой Люмета» показывает, что внутрикадровое пространство будет восприниматься тихим в случае *вдруг-слышания* звуков вполне привычных, но акустически не различимых или незначимых в том же пространстве, но наполненном при других условиях множественными звучаниями. Например, шаги человека на улице во время дневного шумного движения разных транспортных средств и других людей теряются в общей звуковой какофонии. В то время как отчетливо различимый и, допустим, ускоренный или замедленный ритм шагов одинокого прохожего (выполненных фоли-артистами¹²) по той же улице ночью, с характерной реверберацией в гулком опустевшем пространстве, дает одновременно представление об акустике «тихого места» и о психологическом состоянии персонажа.

Таким образом, в звуковом кино на новом этапе технологических возможностей воплощается понимание тишины, сформулированное С.М. Эйзенштейном еще в немом периоде: «Тишина это вовсе не «ничто». <...> То напряжение, беззвучность которого, кажется, начинаешь слышать, когда выключено все случайное и поверхностное, все преходящее в звуках»¹³. Звукорежиссер А.А. Худяков доносит студентам своей мастерской во ВГИКе эту мысль, переводя ее в более практическую плоскость. «Мы должны воспринимать тишину на психоэмоциональном уровне, а не на уровне шумомера. Тишина воспринимается таковой относительно монтажного стыка. Тишина — это специфическая форма звукового акцента, только акцент этот с отрицательной амплитудой. И он должен длиться ровно столько, сколько в нем есть потребность».

¹¹ Люмет С.
Как делается кино // Искусство кино. 1998. № 11. С. 135.

¹² Фоли-артист — специалист по синхронному шумовому озвучиванию. Профессия получила название в честь Джека Donovan Foley (Jack Donovan Foley, 1891–1967) — американского специалиста по синхронным шумам и разработчика многих звуковых эффектов. — Прим. авт.

¹³ Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С. 269.

Говоря обобщенно, «тихое место» в фильме будет восприниматься таковым относительно предыдущих и последующих эпизодов, то есть для формирования тишины необходима степень ее *динамического отличия* от более звуково насыщенных или откровенно громких окружающих эпизодов. По словам А.А. Худякова, «...Зрители реагируют на изменения. Если до тишины был громкий звук, акцент, то последующий, даже не абсолютный звуковой вакуум, все равно воспринимается как тишина, потому что создается очень большая динамика перепада на коротком интервале времени, за который мы успеваем оценить изменение ситуации».

«Звуковой вакуум»: смерть или цифровой ноль?

Тишина абсолютная, своего рода «звуковой вакуум», — довольно сильное, иногда даже шокирующее выразительное средство, оправданное либо драматургическими предпосылками и особенностями внутрикадровых локаций, либо принципами авторской эстетики (например, в творчестве Робера Брессона, Михаэля Ханеке, Жан-Пьера и Люка Дарденнов, Аки Кауризмьяки, Джима Джармуша, Андрея Звягинцева и других). Известен случай, когда композитор Сергей Прокофьев отказался писать музыкальную увертюру к фильму «*Александр Невский*» (1938), несмотря на настоятельную просьбу С.М. Эйзенштейна. Композитор убедил режиссера, что «победно-героическая» музыка вступления эстетически не смонтируется с первым трагическим эпизодом фильма («Русь под игом монгольским»)¹⁴. В итоге фильм вышел с полной тишиной на вступительных титрах (насколько это было тогда осуществимо, с неизбежным шумом пленки), предваряя образ смерти на экране (поле сражения, усеянное костями и черепами погибших воинов).

В настоящее время звукорежиссеры имеют технические преимущества в процессе создания тишины, по сравнению с теми возможностями, которыми обладали звукорежиссеры всего десятилетие назад. Звукорежиссер В.В. Прямов вспоминает: «Пока был формат Dolby Digital, полная тишина была просто физически невозможна. Потому, что кодер имел встроенное в него шумоподавление: слишком тонкие звуковые фактуры он принимал за шум, ошибку и выключал их. А Dolby Atmos их уже воспринимает». Тем не менее, имея *техническую* возможность создания на экране абсолютной тишины («цифровой ноль»), создатели фильма очень избирательно относятся к этому приему.

Руководитель мастерской во ВГИКе, звукорежиссер К.В. Василенко называет абсолютную тишину «*клинической тишиной*»,

¹⁴ Подр. см.: Вольский Б. Прокофьев и Эйзенштейн // Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М.: Искусство, 1973. С. 305–308. С. 307.

воспринимая и трактуя ее как «смерть». «Тишина — это смерть. Звук существует в среде, а тишина — это то, что против среды, это антисреда. Либо мы существуем в звуковом мире, либо мы не существуем». Но даже такой очевидно предсказуемый случай «звукового вакуума», как космическое пространство, представленное в начале фильма «Гравитация» (2013, режиссер А. Куарон), потребовало подготовки зрителя: первый кадр пред-

варяет текст о том, что в космосе не может быть жизни, в том числе звука. Тем не менее, после тревожно-нарастающей электронной музыки и громкого звука летательных аппаратов, резкое «падение» в тишину



Кадр из фильма «Гравитация» (2013, режиссер А. Куарон)

первого кадра фильма (вид Земли из космоса) производит довольно шокирующее впечатление. Из него режиссер постепенно выводит зрителя за счет приближающихся издалека «человеческих» звуков (переговоры и шутки астронавтов с центром управления полетом, кантри-музыка), которые зритель *как бы* слышит в шлемах то одного, то другого астронавта (стоит отметить роль в создании пространственных звуковых эффектов многоканального звукового формата Dolby Atmos, практически впервые примененного в этом фильме). Таким образом, пример звукового решения тишины в начале «Гравитации» является наглядным подтверждением тезиса Мишеля Шиона: «Впечатление тишины в сцене фильма возникает не просто вследствие отсутствия шума. Оно может быть создано лишь в контексте сюжета и как результат подготовки»¹⁵.

Как правило, при формировании тишины звукорежиссером расставляются *квасислучайные* (термин В.В. Прямова) *дискретные звуковые маркеры* (soundmarkers), что можно назвать *субъективно-художественным* развитием идеи Р. Мюррея Шеффера об *объективно-пространственных звуковых метках* (soundmarks)¹⁶. *Звуковые маркеры*, иногда едва различимые на слух, дают ощущение нахождения в акустически *определённом* пространстве, становятся точками *звуковой относительности* для зрителя, помогают идентифицировать размеры, характер, архитектуру, качество этого пространства. А.А. Худяков, цитируя и продолжая мысль звукорежиссера Р.А. Казаряна, называет

¹⁵ Chion M. Audio-vision: Sound on Screen / Ed. and transl. by C. Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994. P. 57 (перевод с англ. — авт.).

¹⁶ Schafer R.M. The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the world. Rochester, Vermont: Destiny Books, 1994. P. 26.

этот процесс «*артикуляцией пространства*». «Само по себе пространство никак не звучит. Для того, чтобы пространство начало звучать, в том числе звучать тишиной, его нужно артикулировать. Артикуляция должна выразить это пространство. Например, человек зашел в подъезд, хлопнула входная дверь. Если мы находимся внутри подъезда — это одна артикуляция, если снаружи — совершенно другая. Задача звукорежиссера решить: *чем артикулировать пространство, заставив его звучать тишиной*».

Далее встает вопрос о пространственной перспективе тишины, которая имеет не только акустические, но и семантико-эстетические параметры, причем данные в определенной темпоральной модальности (от линейно-реалистического до вертикально-экзистенциального времени). К.В. Василенко подчеркивает, что в работе с перспективой тишины он всегда находит *текст, контекст и подтекст* и описывает не только статику, но и динамику пространственной тишины через понятия звуковых «вздохов», «колебаний» и «вуали». «Такие вещи возникают, когда прямой сигнал, многократно отраженный, повторенный, смешанный с другими фактурами образует “тени” и переходит в магическую тишину». Приводя в пример созданный им эпизод тишины на берегу моря в фильме «*Космос как предчувствие*» (2005, режиссер А. Учитель), К.В. Василенко продолжает: «Эта вуаль бесконечна... Острый край кромки берега.



Кадр из фильма
«Космос как
предчувствие» (2005,
режиссер А. Учитель)

Звук прибоя, марево. Остается призывок, резонанс. Но здесь важно не спутать резонанс с погрешностью оборудования. Можно ли математически рассчитать эту “погрешность затухания”? Это связано с возможностью

восприятия. Когда звук собственного сердца, ток крови, шум давления в голове переключает звучание извне?»

Вопрос погрешности звукового оборудования всегда имеется в виду в работе звукорежиссера, однако этот технический аспект перерабатывается в его творческом сознании, переходя в поэтическое понятие «облака». «Тишина погрешности звукового оборудования — это то самое тихое звуковое пространство,

которое я называю “облака”. Это истончение звуковой среды. Это предложение вслушаться, еще вслушаться, еще, еще. И — растворение... А с другой стороны, у нас — погрешность звукового оборудования. Надо слышать обертоновые биения, еще и тональные вещи». По мысли звукорежиссера, создание пространства экранной тишины — «это тема для звукового дизайнера, синтеза. Это звук будущего».

Экзистенциальное время-пространство тишины

Анализ художественного воплощения тишины в авторском звуковом кинематографе показывает, что тишина в кинопроизведении — феномен не только акустический, но и *экзистенциальный*, связанный с особой силой эстетического переживания зрителем открывшегося ему многоуровневого *смыслового пространства* через *видимое* обнажение *пространства акустического*. И в этом отношении режиссеру никак не обойтись без

звуков, определяющих глубину и смысл этого пространства: «звуковые маркеры» тишины в контексте авторской драматургии могут приобретать полисемантическое наполнение, выходящее за рамки «явленности» на экране. Часть пролога «Персоны» (1966) И. Бергмана проходит в тишине больничной палаты, слышен лишь укрупненный звук падающих ка-



Кадр из фильма «Персона» (1966, режиссер А. И. Бергман)

пель (возможно, из медицинской капельницы или водопроводного крана). Но здесь звуковая «пульсация» ритмически очень неравномерна: режиссер вызывает у зрителя мучительное ощущение ожидания следующего момента падения капли, — и это ожидание обманывает, что вводит в общую атмосферу картины болезненного молчания как внутреннего страдания героини.

В «Зеркале» (1974) А. Тарковского есть эпизод, где довольно грубый учитель, проводящий со школьниками урок военной подготовки на полигоне, вдруг стремительно бросается на деревянный настил и накрывает собой готовую взорваться гранату, спасая тем самым детей от возможного взрыва. В этот момент



Кадр из фильма
«Зеркало»
(1974, режиссер
А. Тарковский)

реальное время события начинает растягиваться, мы слышим в напряженной тишине еле слышный стук сердца, но когда камера (очень медленно) приближается к лицу мужчины, становится видна пульсирующая, в такт сердечному биению, кожа на его голове, затаившая пролом в черепе от пулевого ранения, полученного на фронте. В этот момент развитие

«тихого эпизода» не только достигает наивысшего психологического напряжения, но и переворачивает представление о перформансе.

Финальная сцена *антимюзикла* Ларса фон Триера «*Танцующая в темноте*» (2000) — процесс казни героини, проходящий под ее пение, сопровождаемое лишь звуком биения сердца, резко обрывается грохотом падения тела в проём эшафота, обрушением в *тишину смерти*. «Предпоследняя» песня героини обрывается на фразе: «Вот и всё». Но наступившая смертельная тишина наполнена акустическим и психологическим *следом-резонансом* только что услышанной песни-завещания, адресованной сыну, что подчеркивается продолжением ее слов в надписи: «Эта песня может стать последней, Только если мы так захотим» («It's only the last song, If we let it be»). Это *тишина послезвучия*, в которой присутствует то, о чем писал Робер Брессон: «Достичь музыкальной тишины эффектом резонирования. Последний слог последнего слова или последний шум — словно протяжная нота»¹⁷. Важно то, что здесь акустический резонанс происходит одновременно с длящимся у зрителя состоянием эмоционального потрясения от произошедшего на экране, тем самым умножая «последствие» звукового эффекта.

В ряде картин, где в ходе развития сюжета герой попадает в ситуации крайнего психологического напряжения или невыносимой внутренней боли, режиссер должен решить задачу показа на экране наивысшей, кульминационной точки этого жизненного испытания, при этом выразив ее художественными средствами. Безусловно, самая сложная задача здесь выпадает актеру, который должен проявить весь свой актерский талант,

¹⁷ Брессон Р.
Заметки о кинематографе // Робер Брессон. Материалы к ретроспективе фильмов. Декабрь 1994. М.: Музей кино, 1994. С. 32.

глубину и силу существования в кадре, при этом не перейдя тонкую грань, за которой трагизм и отчаяние могут быть восприняты зрителем как фальшь, пафос и наигрыш. Нередко в таких ситуациях режиссер пользуется приемом «визуального эллипсиса», как бы уводя за кадр или прерывая взгляд камеры, но, тем не менее, давая понять степень психологического состояния персонажа. Однако есть немало примеров, когда режиссер идет до конца в показе кульминации сверхэмоционального эпизода, то есть актер играет на пределе своих возможностей, часто на пике исторгая из себя уже *нечеловеческий* крик. И здесь перед создателями картины встает вопрос: как *эстетически* решить этот момент? Если, конечно, речь идет не о крике ужаса в хорроре как *физиологической* кульминации саспенса, а о крике как выплеске сильнейшей *внутренней* (психологической, экзистенциальной) боли, необходимо переводить динамику звукового выражения на более высокий *семантический* уровень. В этом отношении Р.А. Казарян описывает три возможных приема звукорежиссуры: *замещение* (подмена одного звучания другим, аналогичным первому по семантике, но иным по качеству экспрессии), *транспонирование* (изменение высоты, тембра и длительности звука) и *синтезирование* (создание искусственных или электронная обработка естественных звучаний)¹⁸. Однако в случае крика необходимо упомянуть и еще одно сильное выразительное средство, находящееся в руках звукорежиссера — *тишину*, то есть *полное снятие звучания* в кульминационном моменте эпизода. Такое решение можно встретить, например, в фильме «*Выбор Софи*» (1982, режиссер Алан Пакула). В одном из эпизодов (действие происходит во время Второй мировой войны) главная героиня ставится нацистским офицером перед страшным выбором: отдать на смерть в концлагере одного из двух своих маленьких детей, мальчика или девочку. Когда из рук обезумевшей от горя матери вырывают девочку, женщина издает отчаянный, но *беззвучный* крик — зритель видит только искаженное болью лицо с открытым ртом — крик обеззвучивается, выражая *внутреннюю смерть* матери.

Кроме того, тишина в форме *обеззвучивания* кадра может передавать не только *сверхэмоции* персонажа в *реалистическом* внутрикадровом пространстве, но и отражать на экране *измененное* состояние его сознания, формирующееся, например, в результате заболевания (физического или психического) или полученного ранения (контузии): в таких сценах часто применяется так называемый «эффект тиннитуса», то есть передача в звуке болезненного звона в ушах в наступившей «ватной»

¹⁸ Казарян Р. Эстетика кино-фонографии. М.: Эйзенштейновский центр исследований культуры. 2011. С. 123–124.

¹⁹ Chion M. Film, a Sound Art / Ed. and transl. by C. Gorbman. New York: Columbia University Press, 2009. P. 485.

тишине. В этом случае важным условием становится установление «точки слушания» («*point of audition*»¹⁹), то есть идентификации зрителя с внутренним ощущением неслышащего окружающий мир персонажа — или положения зрителя как внешнего наблюдателя происходящего. В фильме «Звук металла» (2019, режиссер Дариус Мардер) сюжетной основой стала история молодого рокера-барabanщика Рубена, который неожиданно и стремительно теряет слух. «Точка слушания» хорошо слышащего звуковые события наблюдателя начинает периодически сменя-



Кадр из фильма «Звук металла» (2019, режиссер Д. Мардер)

няться «точкой неслышания» («*point of non-audition*»), то есть субъективным восприятием главным героем беззвучного (для него) мира. Иначе говоря, зритель постоянно перемещается между звуковыми пространствами: из объективно-реалистического (диегетического) — в субъективно-ограниченное (метадиегетическое), благодаря понижению частотных и динамических характеристик звуковых элементов внутрикадрового пространства и появлению «болезненного» низкочастотного гула, — и обратно. В последних кадрах фильма Рубен снимает со своей головы слуховые аппараты и погружается в абсолютную тишину: в изображении вид колокольни церкви, из которой *вдруг перестает* доноситься колокольный звон (*вдруг-неслышание*), сменяется кадром, в котором солнце пробивается сквозь ветви деревьев в наступившей для героя *божественной тишине* (*stillness*). Таким образом, сюжетная основа фильма и связанные с ней пространственно-звуковые «перемещения» становятся возможностью для драматургического развития и прихода к очень важному, кульминационному смысловому высказыванию.

Заключение

Эстетика кинозвука и кинопространства, включающая понимание тишины, предполагает представление об исторических этапах освоения этого феномена в художественно-эстетическом и технико-технологическом контекстах времени создания фильма. Общий тренд, прослеживающийся на протяжении всего XX века в развитии аудиовизуальной сферы,

заключается в повышении роли и значения звука и, как следствие, одной из его форм — тишины, в которую современные композиторы и режиссеры предлагают *вслушиваться*. Чем больше окружает современного человека «шум времени» и суета окружающей действительности, тем дольше и внимательнее должно быть это вслушивание. Современные технологии звукорежиссуры позволяют погрузиться в это состояние, благодаря возможностям воспроизведения тончайших нюансов «звукового исчезания», резонанса послезвучия, отчетливо слышимого в объемном звуковом пространстве кинозала благодаря многоканальным звуковым форматам, что было недоступно несколько десятилетий назад.

Создавая тишину, звукорежиссер прежде всего должен осмысливать свои действия как с практической, так и с эстетической стороны, учитывая множество утилитарных и художественных задач. И в этом отношении звукорежиссура находится внутри постоянно развивающегося процесса взаимодействия технических новаций, разнообразных художественных практик и теоретического искусствознания. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Антон фон Веберн // Избранное: Социология музыки. — М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2015. — 448 с.
2. Брессон Р. Заметки о кинематографе // Робер Брессон. Материалы к ретроспективе фильмов. Декабрь 1994. — М.: Музей кино, 1994. — 58 с.
3. Кейдж Дж. Будущее музыки: кредо // Тишина. Лекции и статьи — Вологда: Полиграф-Книга, 2012 (Библиотека московского концептуализма Германа Титова). — 383 с.
4. Казарян Р. Эстетика кинофонографии. — М.: Эйзенштейновский центр исследований культуры, 2011. — 248 с.
5. Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. — М.: Искусство, 1974. — 424 с.
6. Люмет С. Как делается кино // Искусство кино. 1998. № 11. С. 121–139.
7. Сонтаг С. Эстетика безмолвия / Пер. Н. Кротовской // Сонтаг С. Образцы безоглядной воли. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. — 312 с.
8. Туровская М. 7 ½, или Фильмы Андрея Тарковского. — М.: Искусство, 1971. — 256 с.
9. Эйзенштейн в воспоминаниях современников. — М.: Искусство, 1973. — 404 с.
10. Эйзенштейн С. Монтаж. — М.: Музей кино, 2000. — 592 с.
11. Bresson R. Notes sur le cinématographe. Paris: Gallimard, 1975. — 139 p.
12. Bresson R. Notes on Cinematography / Transl. by J. Griffin. New York: Urizen Books, 1977. — 72 p.

13. *Chion M.* Audio-vision: Sound on Screen / Ed. and transl. by C. Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994. — 239 p.
14. *Chion M.* Film, a Sound Art / Ed. and transl. by C. Gorbman. New York: Columbia University Press, 2009. — 536 p.
15. *Schafer R.M.* The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the world. Rochester, Vermont: Destiny Books, 1994. — 301 p.

REFERENCES

1. *Adorno T.* (2015) Anton fon Vebern [Anton fon Vebern] // Izbrannoe: Sociologiya muzyki. Moskva, S-Petersburg: Centr gumanitarnykh iniciativ, Universitetskaya kniga, 2015. — 448 p. (In Russ.).
2. *Bresson R.* (1994) Zametki o kinematografe [Notes on Cinematography] // Rober Bresson. Materialy k retrospektive fil'mov. Dekabr' 1994. — Moskva: Muzej kino, 1994. — 58 p. (In Russ.).
3. *Kejdzh Dz.* (2012). Budushchee muzyki: kredo [John Cage. The Future of music: Credo]// Tishina. Lekcii i sta'i — Vologda: Poligraf-Kniga, 2012 (Biblioteka moskovskogo konceptualizma Germana Titova). — 383 p. (In Russ.).
4. *Kazaryan R.* (2011) Estetika kinofonografii [Aesthetics of film phonography]. — Moskva: Ejzenshtejnovskij centr issledovanij kul'tury, 2011. — 248 p. (In Russ.).
5. *Krakauer S.* (1974) Priroda fil'ma. Reabilitaciya fizicheskoj real'nosti [Theory of film. The redemption of physical reality]. — Moskva: Iskusstvo, 1974. — 424 p. (In Russ.).
6. *Lyumet S.* (1998) Kak delaetsya kino [Making Movies]// Iskusstvo kino. 1998. No 11. Pp. 121–139. (In Russ.).
7. *Sontag S.* (2018) Estetika bezmolviya [The Aesthetics of Silence] / Per. N. Krotovskoj // Sontag S. Obrazcy bezoglyadnoj voli [Styles of Radical Will]. — Moskva: Ad Marginem Press, 2018. — 312 p. (In Russ.).
8. *Turovskaya M.* (1971) 7 ½, ili Fil'my Andreya Tarkovskogo [7 ½, or The Films of Andrei Tarkovsky]. — Moskva: Iskusstvo, 1971. — 256 p. (In Russ.).
9. Ejzenshtejn v vospominaniyah sovremennikov [Eisenstein in the memoirs of his contemporaries]. — Moskva: Iskusstvo, 1973. — 404 p. (In Russ.).
10. *Ejzenshtejn S.* (2000) Montazh [Montage]. — Moskva: Muzej kino, 2000. — 592 p. (In Russ.).
11. *Bresson R.* (1975) Notes sur le cinématographe. Paris: Gallimard, 1975. — 139 p.
12. *Bresson R.* (1977) Notes on Cinematography / Transl. by J. Griffin. New York: Urizen Books, 1977. — 72 p.
13. *Chion M.* (1994) Audio-vision: Sound on Screen / Ed. and transl. by C. Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994. — 239 p.
14. *Chion M.* (2009) Film, a Sound Art / Ed. and transl. by C. Gorbman. New York: Columbia University Press, 2009. — 536 p.
15. *Schafer R.M.* (1994) The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the world. Rochester, Vermont: Destiny Books, 1994. — 301 p.

Theoretical and Practical Aspects of Building 'Quiet Spots' in a Film's Soundtrack

Julia V. Mikheeva

*Doctor in Art Studies, Professor, Department of Sound Design,
S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK)*

Elena A. Rusinova

*Doctor in Art Studies, Senior Lecturer, Head of the Department of Sound Design,
S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK), professor*

UDC 791.43.01

ABSTRACT: The article looks into the concept of silence in the context of modern sound design. The aesthetic aspect of film sound and cinematic space, including the notion of silence implies an insight into the historical phases of the phenomenon's development, the artistic and technological contexts of the film's production. As a research object, silence falls into a number of components ('quiet spots') – soundlessness, quietness, pause – which suggests different approaches to their comprehension, accordingly, to their practical implementation in the film's sound track. 'Silent spots' entail essentially different phenomena sharing complete or almost complete – up to the point of indistinguishability by hearing – absence of sound (foleys, dialogue, or music). Absolute silence, a kind of 'sound vacuum', is quite a rare and powerful expressive means, motivated either by the dramatic structure and particularities of the intraframe locations, or by the filmmaker's aesthetic principles. A 'quiet spot' in the film will be perceived as such relative to the previous and subsequent scenes, i.e. the formation of silence requires a certain degree of its dynamic difference from more sonically saturated or openly loud scenes. Silence does not only have acoustic, but also semantic and aesthetic parameters, in a certain temporal modality (from linear-realistic to vertical-existential time). The analysis of the artistic implementation of silence in auteur sound filmmaking shows that silence is not only an acoustic phenomenon, but also an existential one, associated with the specific power of the viewer's aesthetic experience of a multi-level semantic space revealed to them via the specific aspects of the acoustic space. Therefore, by creating silence the sound designer must envision their actions from both the practical and aesthetic side, taking into account a variety of pragmatic and artistic issues. In this regard, sound design lies within the constantly evolving process of interaction between technical innovations, various artistic practices and academic art studies.

KEY WORDS: silence, acoustic space, sound design of the film, sound design, auteur cinema, aesthetics of cinema



Художественная композиция как целостная система

А.В. Свешников

доктор искусствоведения, профессор

ORCID: 0009-0003-9092-8872

УДК 7.013

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается проблема организации структуры художественной композиции с позиции целостного подхода и формирования у студентов понимания основополагающих закономерностей присущих образному мышлению. В этой связи анализируются некоторые положения теории Дж. Келли, К.Г. Юнга, В.А. Фаворского, а также их представления о том, что наше мышление стремится к интегральности, к тому, чтобы представить все известные взаимосвязи между явлениями как целостное сплетение взаимозависимых элементов и их отношений.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

композиция,
художественный
образ,
мировоззренческая
позиция,
интегральный
сверхсмысл

Одним из достаточно сложных вопросов является организация композиционной целостности в художественном произведении, которая далеко не всегда правильно понимается студентами в ее основе. Обычно обращается внимание на правильное расположение элементов, их ритмику позиционирования, уравновешенность изображения, передачу плоскости или, напротив, пространственной глубины и, наконец, как итог всего — создание образа, понимаемого как выражение художественного смысла. Сразу подчеркнем, что композиционной вершиной является такой художественный смысл, который не складывается из отдельных элементов, а превосходит их простую семантическую сумму, являясь по существу смыслом, не изображенным в произведении, а выходящим за его рамки.

Это утверждение может показаться странным, на первый взгляд. Что это за смысл, который не сводится к тому, что мы непосредственно наблюдаем, разглядывая живописное полотно? Однако в реальности именно такое явление присуще целостному, по-настоящему художественному изображению. Забегая вперед, необходимо подчеркнуть, что мы наблюдаем не просто разрозненные, а определенным образом *взаимосвязанные объекты*. Иначе говоря, мы наблюдаем не только изображенные

объекты, но еще и множество динамичных взаимосвязей, которые сами по себе несут семантическую нагрузку. Именно они, организованные особым образом вместе с отдельными элементами, наделяют произведение несравнимо большей информацией, чем вычленимые нами детали.

В свое время на простом примере это хорошо показал выдающийся российский график В.А. Фаворский. Он рисовал на листе бумаги две параллельные линии и задавал вопрос, что здесь является композиционными элементами? Все указывали на две линии в центре. Тогда он говорил, что это в корне неправильно. Правильно же рассматривать эти линии в совокупности с пространством между ними. Тогда это и будет композиция данного изображения. Как видно, В.А. Фаворский подчеркивал ту же мысль, которую мы попытаемся обосновать: «пустоты» — это не «ничто», а отношения между линиями и краями листа, что тоже является смысловыми элементами, которые делают композицию максимально полной.

Подобная взаимосвязь достаточно хорошо известна в психологии мышления и восприятия. Такое обоснование прослеживается на примере некоторых положений концепции известного американского философа и психолога Дж. Келли, автора теории личностного мышления, что позволило более ясно представить, насколько порой сложны наши представления о самых простых вещах. В частности, Дж. Келли пишет: «...Мир, существование которого мы предполагаем, обладает <...> важным свойством — интегральностью. Под этим мы подразумеваем, что мир функционирует как единое целое, со всеми его вообразимыми частями, находящимися в строгом соотношении друг с другом»¹.

Итак, в работе Дж. Келли «Теория личности» мы сталкиваемся с важным положением о том, что наше мышление, в том числе и художественное, стремясь к воссозданию целостной картины, отражает реальное явление внешнего мира интегрально, то есть с потребностью видеть не просто отдельные явления, но в значительной мере распознавать взаимосвязи между ними. Более того, как считал великий русский физиолог А.А. Ухтомский, существуют не только сиюминутные взаимосвязи, но присутствует и временной фактор — в виде континуума прошедшего, настоящего и будущего. Несколько позже это положение было введено в художественное творчество М.М. Бахтиным, которое прочно закрепилось в понятии «хронотоп». Поэтому вполне справедливо полагать, что для построения изобразительной композиции подобные представления крайне актуальны.

¹ Келли А. Дж. Теория личности. — СПб. Речь. 2000. — С. 15.

Наше стремление представлять мир как единство взаимосвязей объектов и их элементов необходимо для адекватности восприятия и мышления. И чтобы точнее предсказывать вероятность будущих изменений и планировать наши действия, нам необходимо отражать мир (и художественное произведение, в частности) целостно, как единую систему закономерностей.

Но при этом исследователю не чужда некоторая субъективность. Так, говоря о способах истолкования мира, Дж. Келли пишет: «Человек смотрит на мир сквозь прозрачные трафареты или шаблоны, которые он сам создает, а затем пытается подогнать их под те реалии, из которых состоит этот мир. Подгонка не всегда оказывается хорошей. Однако без таких шаблонов мир предстает перед ним в виде настолько неразличимой однородности, что он не в состоянии извлечь из него никакого смысла. Для любого человека даже плохая пригонка своих шаблонов к реальности полезнее их полного отсутствия»².

В данной цитате крайне важно выражение «сам создает», которое показывает, насколько сильно сближается восприятие и воображение человека с мифологемами и фантазией, взаимодействующими с некими «очками-шаблонами», через которые индивид смотрит на мир и видит только то, что позволяют эти очки.

В то же время трафареты и шаблоны (Дж. Келли называет их конструктами³) не полностью пассивное приобретение, что подчеркивает ученый: «... человек создает свои собственные способы видения и понимания мира, в котором он живет, а не находит их там готовыми, созданным для него обществом»⁴. И далее он заключает: «...Когда имеешь дело с миром, всегда есть альтернативные истолкования, доступные для выбора. Никто не должен загонять себя в угол, полностью уступать обстоятельствам или становиться жертвой своей биографии»⁵.

Если конструкты Дж. Келли, как правило, проверяемые индивидом, непосредственно исполняют роль «построения мировоззренческих представлений», то с такими формами, как художественные мифологемы и их крайней субъективностью дело обстоит иначе, и здесь нам не обойтись без обращения к понятиям «бессознательное» и «коллективное бессознательное» К.Г. Юнга. Поэтому кратко коснемся и этого вопроса.

В одном из своих докладов К.Г. Юнг дает исчерпывающее определение данных понятий. Разделяя личное и коллективное бессознательное, он подчеркивает, что последнее [коллективное бессознательное] в отличие от первого «<...> не поддается осознанию, и потому никакая аналитическая техника не поможет его “вспомнить”, <...> оно есть лишь возможность, <...>

² Келли А.Дж. Теория личности. — СПб. Речь. 2000. — С. 18.

³ Келли определяет конструкт как биполярное образование, как два взаимосвязанных элемента. Из них, по его мнению, выстраивается сложнейшая система мышления и восприятия. — *Прим. авт.*

⁴ Келли А.Дж. Теория личности. — СПб. Речь. 2000. С. 22.

⁵ Там же. С. 26.

которую мы с прадревних времен унаследовали в виде определенной формы мнемонических образов. <...> Бессознательные структуры не врожденные представления, а врожденные возможности <...> априорные идеи, существование которых, впрочем, не может быть установлено иначе, как через опыт их восприятия. Они проявляются лишь в творчески оформленном материале в качестве регулирующих принципов его формирования, иначе говоря, мы способны реконструировать изначальную подоснову пробраза»⁶.

⁶ Юнг К.Г. Архетип и символ. — М.: Ренессанс, 1991. С. 282.

На этой мысли швейцарского психолога следует остановиться особо, так как она объясняет сложность педагогического процесса в том случае, когда возникает противоречие между глубинными художественными представлениями у ученика и учителя. Вот почему в процессе работы над композицией необходимо крайне бережно относиться к восприятию обучающегося. Видя субъективность представлений студента, нужно понимать, что «трафареты и шаблоны» присущи и педагогу. Поэтому здесь необходим дружеский контакт, договоренность, взаимопонимание и отчасти компромисс.

Изобразительная мифологема как особая структура образа — это иррациональное представление, которое прочно опирается на бессознательное. Такой глубинный элемент формируется тысячелетиями и передается из поколения в поколение, уточняясь для лучшей приспособляемости к среде. Вследствие этого он обретает прочную, порой неизменную форму и направляет поведение индивида по максимально адекватному тренду, устремляясь к предельной гипотезе, стремящейся к художественному абсолютному мифу. Такой элемент составляет фундамент нашего мышления и поведения. Вновь подчеркнем, он, этот древний элемент, очень устойчив, так как располагается в глубинах нашего сознания и мышления, глубоко погружен в бессознательное и неоднократно проверен. Одновременно он является и одной из составляющих целой системы единства конструктов и мифологем в недрах нашей психики. Однако *система взаимосвязей рациональных* (трафаретов и шаблонов, по Дж. Келли) и *иррациональных элементов* (архетипов и мифологем) позволяет, если она организована оптимально (цельно), охватить всю систему с минимальными затратами психической энергии и тем самым высвободить дополнительную энергию. Эта высвобожденная энергия идет на формирование нового смысла или «*сверхсмысла целого*».

Таким образом, появляется новое понятие — «*сверхсмысл целостности*», о нем уже упоминалось, когда говорилось о наи-

более совершенной композиции, которая не складывается из отдельных элементов, а превосходит их простую сумму и является по существу смыслом, не изображенным в произведении, а выходящим за его рамки.

⁷ На самом деле не единица корреляции определяет наилучшую взаимосвязь. Как показали расчеты, оптимально информационное отношение между элементами 0,62... — Прим. авт.// Подр.см.: Голицын Г.А., Петров В.М. Информатика — поведение — творчество. — М.: Наука, 1991. С. 41–47.

Относительно термина «сверхсмысл» стоит сделать небольшое пояснение. Этим термином характеризуется основное свойство *целостной семантической системы*. Наше мышление постоянно «сканирует» элементы этой структуры, сопоставляя их и затрачивая при этом достаточно много энергии. При этом целостность восприятия будет тем больше, чем с большей легкостью мыслительный маршрут охватывает всю систему⁷, освобождая при этом избыточную энергию, рождающую *сверхсмысл* как новое качество.

Известно блестящее и простое доказательство того, что целостность порождает новое качество, описанное известными отечественными учеными — А.Ф. Лосевым и А.А. Тахо-Годи. Авторы приводят в качестве примера возникновение воды из двух элементов, кислорода и водорода — как нового по качеству вещества. А.Ф. Лосев восхищенно называл это чудом.

В итоге, при сопоставлении природных и психологических явлений о целостности семантической системы, можно сделать вывод о том, что методология художественного анализа явлений, основанная на индивидуальном представлении об отдельно взятой вещи или композиционном элементе, недостаточно точная по существу. Образно описывая художественный объект, всегда лучше рассматривать его с определенной точки зрения, то есть всегда анализировать отношение, по крайней мере, двух или лучше нескольких элементов, включенных в художественное произведение. Таким образом, художественная целостность может быть понята именно как совокупность элементов и отношений между ними, которые, организованные компактно (прегнантно), высвобождают дополнительную энергию для возникновения в нашем сознании интегрального образа, его сверхсмысла.

Вместо выводов

Резюмируя, необходимо подчеркнуть: в процессе обучения, приводя доводы и примеры, преподавателю следует стремиться к формированию у студентов правильного представления о композиции художественного произведения для решения основной задачи — выработки образного решения произведения с художественным сверхсмыслом, что достигается при опоре на стремление будущих художников создать нечто семантически

большее, чем просто элементы, изображенные на полотне. Достичь данной цели, как известно, возможно только тогда, когда обучающийся начнет понимать, что «пустоты» — это не просто взаимосвязи, а дополнительные смысловые элементы, тесно сплетенные с семантикой изображенных объектов. Формирование в сознании студентов этого понимания — ключ к достижению полноценного результата учебного процесса.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Келли А.Дж.* Теория личности. — СПб.: Речь. 2000. — 249 с.
2. *Юнг К.Г.* Архетип и символ. — М.: Ренессанс, 1991. — 304 с.
3. *Голицын Г.А., Петров В.М.* Информация — поведение — творчество. — М.: Наука, 1991. 224 с.
4. *Лосев А.Ф.* Философия. Мифология. Культура. — М.: Политиздат, 1991. — 525 с.

REFERENCES

1. *Kelli A.Dzh.* (2000) *Teoriya lichnosti* [Personality theory]. — Sankt-Peterburg: Rech'. 2000. — 249 p. (in Russ.).
2. *YUng K.G.* (1991) *Arhetip i simvol* [Archetype and symbol]. — Moskva: Rennanss, 1991. — 304 p. (in Russ.)
3. *Golicyn G.A., Petrov V.M.* (1991) *Informaciya — povedenie — tvorcestvo* [Information — behavior — creativity]. — Moskva: Nauka, 1991. — 224 p. (in Russ.).
4. *Losev A.F.* (1991) *Filosofiya. Mifologiya. Kul'tura* [Philosophy. Mythology. Culture]. — Moskva: Politizdat, 1991. — 525 p. (in Russ.).

Artistic composition as an integral system

Aleksandr V. Sveshnikov

*Doctor of Art Studies, Professor, Department of Drawing and Painting,
S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK)*

UDC 7.013

ABSTRACT: The article examines the holistic approach to structuring an artistic composition. It shows the general patterns inherent in imaginative thinking. An artistic image is in most cases an integral formation with multiple dynamic interrelationships. These elements are typically analyzed in isolation, which leads to a distortion of the basic artistic meaning.

However, academic and artistic research lays special emphasis on our brain's striving for a comprehensive perception of the entire structure of the object. To illustrate this point, the author quotes several major scholars who consider thinking and perception from the standpoint of integrity, arguing that our mind picks out integral figurative patterns. In this regard, the article refers to some provisions of G. Kelly's theory, namely, that our thinking tends to present all known relationships between phenomena as a holistic plexus of interdependent entities. Similar ideas based on the nature of cognition were expressed by K.G. Jung, A.N. Losev and many others.

The article states the necessity to consider a phenomenon in relation to other phenomena bearing in mind that the methodology of our artistic analysis of phenomena based on the idea of a separate thing is essentially not accurate enough.

The author comes to the conclusion that artistic integrity is a set of non-identical elements (possibly opposite) and relations between them, which, organized compactly, release additional energy of the super-meaning, i.e. a meaning exceeding the simple sum of individual meanings of a systemic artistic image

KEY WORDS: composition, artistic image, worldview position, integral super-meaning



Способы съемки как средство создания новой кинематографической реальности

Д.И. Масуренков

Доцент

ORCID: 0009-0007-7515-5778

АННОТАЦИЯ

В статье анализируются способы съемки как средство создания новой кинематографической реальности и воплощения на экране креативных авторских замыслов с целью расширения изобразительных и постановочных ресурсов создателей кинокартин. Многократное экспонирование и использование визуальных эффектов позволяет сформировать оригинальные кинематографические образы, а также новые художественные и семантические связи зрелищного языка кино.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

способы съемки, трансформация изображения, кинематографическая реальность, многократное экспонирование, визуальные эффекты

В отличие от других видов искусств, где новые приемы, формы и способы передачи содержания рождаются в процессе создания автором своего произведения, в кино новые художественные решения появляются, том числе, в результате использования способов и технологий съемки. Потенциальные возможности носителей изображения, съемочная техника активно формируют художественные замыслы создателей кинопроизведений, начиная от темы, материала и сюжета сценария, включая способы и приемы при его реализации, до формирования разных изобразительных и постановочных решений при создании образной и семантической структуры киноязыка.

Фильм — это последовательное соединение определенного количества кадров, снятых с использованием различных съемочных приемов и способов съемки. Крупность изображения, движение камеры расширяют наблюдательную возможность киноаппарата при фиксации события, явлений, происходящих перед его объективом. Приемы съемки служат для более полного, подробного показа снимаемого действия, формируя особую авторскую интонацию киноповествования. Как известно, приемы съемки во многом сформировали язык кино¹.

Но если *приемы съемки* способны творчески интерпретировать снимаемую реальность, то *способы съемки*, понимаемые как получение изображения с использованием специфических

¹ Съемки, позволяющие получать на экране реальность, созданную кинематографическими способами, в отечественном кино назывались комбинированными. В англоязычной фразеологии употребляется термин «визуальные эффекты» (VFX), означающий результат использования того или иного комбинированного способа съемки. — *Прим. авт.*

принципов кинематографической записи, позволяют трансформировать изображение и создавать *новую кинематографическую реальность*. На экране эта реальность может почти не отличаться от реальности физической и может воплощать умозрительные картины свободного творческого воображения.

Традиционно к таким съемкам относились съемки с измененной частотой (замедленные, ускоренные, пок кадровые), которые в едином изображении нескольких кадров, снимаемых или снятых раздельно (многократное экспонирование), совмещают в процессе съемки трехмерные объекты с проекцией ранее снятых изображений. Большая часть способов съемки включает множество вариантов и способов исполнения, что увеличивает их творческий и изобразительный потенциал.

Большинство открытий способов съемки рождалось как результат решения сугубо изобретательских, технических задач. Однако среди создателей фильмов, прежде всего режиссеров и операторов, всегда есть те, для которых способы съемки становятся источником поиска потенциальных творческих возможностей при создании новых форм и способов реализации образных, тематических, зрелищных, постановочных и драматургических решений. Таким образом, технический способ съемки превращается в способ творческий, становясь элементом художественной конструкции кинопроизведения². Для раскрытия его кинематографических возможностей придумываются новые сюжеты, новые темы и изобразительные решения, на которых базируется развитие зрелищного потенциала кино.

В отечественном кино такими кинематографистами были режиссеры А. Птушко и А. Роу. В зарубежном кино к таким кинематографистам можно отнести Ф. Мурнау, Э. Шедсака, С. Кубрика, Д. Лукаса, С. Спилберга. Их удачные и яркие достижения стимулируют творческое воображение других кинематографистов на поиск новых кинематографических решений, что приводит к эволюции художественных и кинематографических структур в целом.

Несомненно, активность применения способов съемки зависит от совершенства техники. Чем совершеннее становится кинотехника, тем более расширяются границы ее творческого использования. К кинопоказу всегда предъявляются высокие требования в плане качества изображения. В эпоху пленочного кинематографа не каждый способ и аппаратура для киносъемок отвечали этим требованиям. Только в современных системах видеозаписи качество изображения сопоставимо с киносъемочным изображением, что можно использовать для съемок как

² Здесь прослеживается аналогия с компьютерными программами, которая может быть результатом исследования возможностей компьютера, а может стать решением лишь одной конкретной задачи. Эта программа служит основой для решения разнообразных, в том числе творческих, задач во многих других областях. — Прим. авт.

³ Люмьеры сняли несколько фильмов-видов с идущего поезда, а их оператор Ф. Промю в 1896 году снимал виды Венеции с плывущей гондолы. Панорамирование за движущимся человеком приписывают операторам английской брайтонской школы (Садзуль). Но эти открытия долго не получали никакого развития или повторения. — *Прим авт.*

документальных, так и игровых кинолент. В период же становления кинематографа открываемые приемы и способы съемки были результатом экспериментов, их использование лежало не в плоскости искусства, а демонстрировало неожиданные, трюковые возможности движущихся изображений. Парадоксально то, что съемочные приемы, расширяющие наблюдательные возможности киноаппарата, ставшие в итоге основой кинематографического языка, хотя и были открыты в первые годы рождения кино, начали обретать свои художественные и семантические смыслы только с середины 1910-х годов³, тогда как способы съемки, трансформирующие снимаемую реальность, сразу получили широкое распространение.

Съемка с пониженной частотой кадров и обратная съемка

⁴ Увеличение частоты кадров при съемке и проекции до 24 кадров/сек. с приходом звука было обусловлено невозможностью полноценного звуковоспроизведения оптической фонограммы. — *Прим авт.*

Братья Люмьер в процессе работы над своим изобретением определили оптимальную частоту кадров при съемке и проекции — 16 к/сек. При такой частоте кадров достигалась достаточно полноценная иллюзия воспроизведения движения объектов с учетом оптимального расхода киноплёнки⁴. Но конструкция киносъемочного аппарата того времени позволяла в определенных пределах изменять скорость и направление движения пленки, тем самым трансформируя скорость и направление движения объектов в снятом футаже⁵. Первыми использовали эти возможности сами изобретатели кинематографа. Они сняли разрушение старой стены, а затем показали ее «волшебное» восстановление. Так появился съемочный прием, известный как «обратный ход», открывший путь к трансформации реальности. Сегодня трудно сказать, родился ли этот прием при ускоренной или замедленной съемке, в результате съемки или проекции, так как первоначально аппарат Люмьеров использовался как для съемок, так и для проекции. Вскоре съемка с измененной частотой кадров и направлением движения пленки начинает широко использоваться во множестве фильмов.

⁵ Футаж — это привнесенное в сюжет изображение, обеспечивающее более полное воплощение идей автора, художественность аудиовизуально-го произведения. — *Прим авт.*

Изображение, снятое с пониженной частотой кадров, а нередко и в сочетании с обратным ходом, превращается в оригинальный способ создания комического эффекта, вызывающего непровольную реакцию зрителя. Но комический эффект возникает не только и не столько из-за изменения скорости движения — автомобиль, снятый с пониженной частотой на экране, просто едет быстрее, — сколько из-за прерывистости и скачкообразности знакомых фаз движения. Характер же движения человека приобретает здесь излишнюю суетливость с подчеркнутыми жестами и мимикой. Ведь степень этой скач-

кообразности зависела как от частоты кадров съемки, так и от угла открытия объектива кинокамеры (при малом угле его открытия уменьшался «смаз» движения, но увеличивалась ее скачкообразность). Выбор частоты съемки и угла открытия объектива становились творческой задачей. На использовании эффекта замедленной съемки строились сюжеты и драматургия огромного количества комедийных и гротесковых фильмов, превращая жизненные ситуации в эксцентрические коллизии или фарс. Появились и исполнители, чья мимика и жесты становились особенно выразительными при пониженной частоте съемки (М. Линдер, Р. Аркабаль, Тото, группа Мак Сеннетта). В фильмах Мак Сеннетта начинал сниматься и Чарли Чаплин. В дальнейшем многие черты движения и мимики, характерные для замедленной съемки, он сделал типическими при создании образа «Шарло»⁶.

⁶ Образ «Шарло» — это вечный скиталец и бродяга, добряк и романтик. — *Прим авт.*

Съемка с пониженной частотой кадров и обратная съемка поначалу использовались только в комедийных фильмах. Но вскоре этот способ съемки обретает дополнительные смысловые и эмоциональные функции. Замедленная съемка принесла в кино такой зрелищно-драматический прием, как погоня и преследование. Погони становятся важнейшей сюжетной составляющей в фильмах самых разных жанров. Большая, чем в реальности, скорость движения придавала повышенную эмоциональную напряженность происходящему действию. Съемки с пониженной частотой кадров превращаются в «гэги» — узловые элементы драматургического решения, используемые в фильмах, связанных с показом приключений или активных действий. В итоге выбор частоты кадров съемки становится элементом творческой интерпретации снимаемой действительности. Кинооператор Ю.А. Желябужский пишет в своей книге: «...я не могу считать “верчение” аппарата чисто механическим процессом...»⁷. Странники такого подхода к выбору частоты кадров съемки, незначительно увеличивая или уменьшая скорость вращения ручки киноаппарата, стремились изменить не только характер передачи движения, но и нюансы в жестах, мимике актеров. Связывая скорость съемки с общим характером снимаемой сцены, Ю.А. Желябужский уточняет: «Художественно чуткий оператор, чувствующий ритм происходящего, умеющий попадать в консонанс с этим ритмом, может передать эту сцену лучше...»⁸.

⁷ Желябужский Ю.А. «Искусство кинооператора». — Л.: Гослегиздат, 1932. С. 98.

⁸ Там же. С. 100.

В 1920-е годы кинематографисты-новаторы использовали замедленную съемку как кинематографическую метафору. Например, при создании образа современного города — это фильмы «Берлин — симфония большого города» (1927, режиссер

В. Рутман); «Человек с киноаппаратом» (1929, режиссер Д. Вертов). А в киноленте «Падение дома Эшеров» (1928, режиссер Ж. Эпштейн) некоторые сцены снимались обратным ходом, да и сами актеры совершали все действия в обратном порядке, достигая таким приемом необычность всего происходящего действия в фильме. Обратная съемка использовалась как *кино-гротеск*. В звуковом кино, где актерские жесты и мимика были тесно связаны со словом, замедленная съемка использовалась лишь периодически — как способ ускорять и динамизировать происходящие действия, главным образом в эпизодах погонь, преследований, иных событий комедийного толка. Возрождение интереса к использованию замедленной съемки как одного из важных приемов в общей структуре комедийного киноповествования, усиливающего эксцентричность и гротескность происходящего, началось лишь в 1970-е годы. В отечественном кино на использовании этого приема строятся ключевые эпизоды в фильмах Л.И. Гайдая.

В то же время происходят конструктивные улучшения съемочного аппарата: появляется возможность непрерывно менять частоту кадров съемки от 3–5 к/сек. до 80–100 к/сек. с компенсацией экспозиции, что обеспечило возможность трансформировать в одном кадре скорость движения — от ускоренного до замедленного. Во многом кинематографические и семантические возможности таких приемов вновь открыл в 1980-е годы режиссер Г. Реджио⁹, создав оригинальные кинематографические метафоры, например, кадры ночных улиц с траекториями автомобильных фар — от святящихся точек до переходящих в длинные цветные полосы. Использование подобных съемок для создания изобразительных троп трансформации времени характерно и для современных фильмов.

Своеобразным результатом еще начальных экспериментов с частотой кадров становится *покадровая съемка* (кадр, один оборот ручки киноаппарата). На возможностях киноаппарата вести съемку отдельных кадров родился и абсолютно новый вид кинематографического зрелища, превратившийся в самостоятельный вид киноискусства — плоскостная и объемная анимация (мультипликация). Покадровая съемка привнесла и новые возможности трансформации физической реальности — оживлять неживые объекты и воплощать покадровую съемку актерских сцен с соответствующим характером их движения, что создает элементы ирреальности происходящего, реализует новые кинематографические и семантические смыслы кинематографической реальности.

⁹ Доказательством служат фильмы «Коянискатси», 1983, США; «Накояскати», 2002, США. — *Прим. авт.*

¹⁰ Цейтрафер (нем. Zeitraffer; англ. Tim-lapse) — это непрерывная и постоянная покадровая съемка с заранее заданными интервалами (от 2-х сек. до десятков часов) между экспонированием каждого последующего кадра. — *Прим авт.*

Длительная, непрерывная покадровая съемка с равными и чаще всего достаточно длительными промежутками времени между кадрами (цейтрафер, тайм-лапс)¹⁰ позволила получать непрерывную и подробную картину медленно протекающих процессов и явлений, открывала потенциально новые, отраженные способы передачи временных промежутков, основанных на зрительских ассоциациях сравнения кинематографического и реального времени. Но сложности при проведении таких съемок, связанные с использованием специальной техники, не позволяли полноценно раскрыть их художественные возможности. Преимущества «цейтрафера» использовались исключительно в информационных целях — в научном и просветительском кино. Отдельные цейтраферные кадры в художественных фильмах, например, распускающиеся цветы или покрывающиеся зеленью деревья, служили для показа временных переходов, но не обрели художественного звучания. Режиссер В.И. Пудовкин в фильме «Простой случай» (1930) использовал съемки с изменяемой частотой кадров, в том числе и цейтраферные, как метафору, но они не стали художественными приемами. И только с появлением в 1980-е годы улучшенных, полностью автоматических устройств для таких съемок и возможностью изменять в процессе съемки временные промежутки, цейтрафер становится не только художественно-кинематографическим способом создания «сгущенного» времени и показа непрерывности незаметных изменений, но и полноценным элементом кинематографического языка, что активно используется в документальном и игровом кино.

Скоростная съемка

Если конструкция первых съемочных аппаратов позволяла легко уменьшать частоту кадров съемки, то увеличение скорости съемки ограничивалось 1,5-й или, в лучшем случае, 2-кратной величиной. Для съемки, более чем в 3–5 раз превышающей принятую частоту кадров и проекции, создавались предназначенные для научных исследований специализированные установки. Снятые с такой частотой кадры позволяли за счет большего числа зафиксированных фаз движения более подробно рассматривать тонкости динамических процессов и демонстрировались как киноаттракцион. Вероятно, и рассказ Г. Уэллса «Новейший ускоритель» (1904) мог родиться под влиянием просмотра таких кадров. Только с появлением специализированных скоростных киноаппаратов (Цайт-лупа) появилась возможность использовать съемки с повышенной частотой в кино.

Съемка с повышенной частотой кадров (*рапид*) при обычной скорости проекции придавала движущимся предметам, особенно тем, чья скорость была знакома зрителям, абсолютно новую динамику, добавляя в движение многозначительность и монументальность. Степень этого замедления напрямую зависела от частоты кадров съемки. Характер получаемого движения определил семантику его использования, возможность интерпретировать и создавать иную кинематографическую реальность. Появление специализированных скоростных кинокамер (Цайт-лупа) особенно привлекло внимание кинематографистов-новаторов. Рапидные съемки, гиперболизирующие знакомые движения, стали одним из наиболее распространенных способов, используемых в фильмах, тяготеющих к образно-поэтической интонации ведения киноповествования. «...Я глубоко убежден в нужности и достоверности нового приема. Чрезвычайно важно понять со всей глубокой сущностью съемки “цайт-лупой” и пользоваться ею не как трюком, а как возможностью сознательно, в нужных местах, в любой степени замедлять или ускорять движение»¹¹, — подчеркивал В.И. Пудовкин.

В контексте фильма ускоренные съемки превращали обычное бытовое или природное движение в пластическую метафору, усиливая ситуационную составляющую. Кадры с замедленным движением становятся знаками наивысшей концентрации действия, своеобразным изобразительным катарсисом драматического развития. Ускоренная съемка актерских сцен приносит дополнительные штрихи в экранные способы интерпретации образа героя, когда жесты и мимика приобретают символические смыслы. Съемки с повышенной частотой кадров открыли возможность визуально материализовать подсознательные ощущения течения времени в сновидениях, в стрессовых ситуациях, когда минута кажется вечностью, тем самым расширяя постановочную свободу создателей фильма в реализации их творческой фантазии.

Скоростные съемки открыли еще одну изобразительную возможность в кино, увеличив его сюжетный и зрелищный потенциал. Повышенная частота кадров при съемке динамических макетов, замедляя движение миниатюрных объектов, создает впечатление их массивности, позволяя получать на экране ощущение их большой величины, иллюзию их реальности и подлинности. На использовании динамических макетов до конца 1990-х годов базировались постановочные решения большинства исторических и фантастических фильмов, в том числе фильмов о космосе, особенно в наши дни, когда макеты

¹¹ Пудовкин В.И. Собрание сочинений в 3-х т. Вступит. статьи С. Герасимова и А. Прошева. Т. 1. О киносценарии. Кинорежиссура. Мастерство киноактера. Примеч. Т. Запасник и А. Петрович. — М.: Искусство, 1974. С. 153.

заменены объектами, созданными с помощью компьютерной графики.

Как изобразительная метафора кадры высокоскоростной съемки широко использовались в эпоху немого кино. В фильмах 1930–1960-х годов, когда доминировали повествовательные формы, скоростные съемки были достаточно редким явлением. В 1980-е годы наблюдается своеобразное возвращение в структуры киноповествования образно-изобразительных элементов, и скоростная съемка вновь обретает широкие эмоциональные и семантические функции. В фильме «Властелин колец» (2001, режиссер П. Джексон) для получения отличительного от реального характера движения сказочных героев (хоббитов) исполнители снимались с частотой 48 к/сек. Попытки нахождения новых зрелищных форм и эксперименты во время съемочного процесса при проекции с повышенной частотой кадров продолжают и сегодня, тем более что современная киноаппаратура позволяет легко осуществлять такие съемки. Например, фильм «Акварели» (2018, режиссер Косаковский) был снят с частотой 96 к/сек., однако отсутствие высокоскоростных проекторов пока не позволяет осуществить его полноценный показ.

Синтез изображений: многократное экспонирование, компоузинг

¹² Многократное экспонирование — способ киносъемки, при котором на один и тот же отрезок киноплёнки последовательно записывается несколько изображений. Киноплёнка может сохранять каждое записанное изображение, а в одном кадре происходит взаимное наложение. Различаются многократное экспонирование по всей площади кадра и последовательное экспонирование отдельных частей кадра с использованием не-прозрачных заслонок (масок, кашэ). — *Прим авт.*

Постановочное кино — это воплощенная на экране художественная фантазия создателей фильма, которая реализуется прямыми съемками на реальной натуре, в интерьере или в искусственно созданной декорации. Но реализовать авторский замысел можно и с использованием специфических возможностей кинематографа, соединяя на едином носителе изображения отдельных фрагментов реальности. В пленочном кинематографе эти наложения производились чаще всего последовательными съемками таких фрагментов (*многократное экспонирование*)¹².

В современном кино соединение раздельно снятых частей видеоизображений в единый визуальный конструкт происходит на стадии их последующей компьютерной обработки, так называемого процесса «компоузинга». Такого рода соединение нескольких изображений открыло многочисленные вариации особой кинематографической реальности.

Среди пионеров кино, открывавших приемы и способы съемки, главная роль принадлежит Ж. Мельесу. В числе его открытий есть способы и многократного экспонирования пленки по всей площади кадра, в том числе с использованием неактивного (черного) фона, а также раздельное, последовательное

экспонирование частей кадра с применением *масок* и *контрмасок*. Творческая практика Мельеса и его последователей открыла пути к замене театрално-постановочных подходов при создании кинематографического произведения методами, основанными на использовании способов и технологий съемки, которые формируют саму художественную структуру фильма, его тему, материал и драматургическое решение. Это открыло путь к показу на экране процессов, явлений и объектов, которые не существовали в реальности, что привнесло в кино безграничную зрелищность. Аудиовизуальное изображение, синтезированное из отдельных частей, обеспечивает абсолютно новые изобразительные и смысловые возможности, которые не только расширяют изобразительные и постановочные ракурсы в реализации замыслов создателей фильмов, но и открывают новые аспекты создания оригинальных сюжетных, драматургических и жанровых решений, строящихся на фантастических предпосылках, а фотографическая природа кино придает этим умозрительным картинам жизнеподобие и достоверность.

Многokrатное экспонирование ознаменовало появление в кино такой оригинальной и исключительно кинематографической формы сюжетно-драматургического конфликта, как двойничество — воплощение нескольких одинаковых персонажей в исполнении одного актера, — причем их взаимодействие могло происходить в одном кадре. На этом конфликте взаимодействия строились разнообразные комедийные или драматические ситуации, например, в фильме «Весна» (1947, режиссер Г. Александров). Двойник мог стать *альтер-эго* (вторым Я) персонажа фильма, где один актер исполняет роль 4-х братьев, как это было в «Ширли-мырли» (1995, режиссер В. Меньшов). При этом киноперсонаж-двойник может быть вполне *реальным*, а может символизировать и «духовную субстанцию», которая «выходит» из персонажа, свободно перемещаясь в пространстве и вновь сливаясь с физическим телом персонажа. Показ раздвоения человеческой личности открывал проекцию выхода за рамки физической реальности, создавая образы реальности «мыслимой».

Ирреальные персонажи и объекты становились основой оригинальных сюжетов и драматических конфликтов в фильмах разных жанров, выполняя разнообразные образные функции — от комедийных до хоррора. Определенным кинематографическим знаком, определяющим принадлежность персонажей к ирреальному миру, становилось сочетание в их лицах и фигурах телесности и прозрачности. Еще одной чертой

ирреальных персонажей, которая первоначально достигалась использованием многократного экспонирования, стала их способность свободно перемещаться через материальные преграды (стены, окна, решетки). Подобные изобразительные образы ирреальности и сегодня остаются во множестве фильмов кинорепертуара.

Наложение нескольких изображений друг на друга спроецировало создание на экране репрезентацию субъективных ощущений персонажей в фильме (страхи, фобии, фантазии), расширив показ разных аспектов мышления человека. На первых этапах развития кинематографа это была, к примеру, экранизация сна персонажа, а в дальнейшем — изображение предстало уже в виде нескольких изобразительных слоев, в зависимости от общего контекста киносюжета, например, при интерпретации воспоминаний персонажа, его мечты, внутренних волнений, душевных переживаний киногероя. Показ на экране скрытых когнитивных явлений персонажа сближал кино с художественной литературой. Пример такого использования многократного экспонирования — смерть Бориса в фильме «Летят журавли» (1957, режиссер М.К. Калатозов). В современных фильмах многослойное изображение — один из наиболее распространенных способов визуализации образа персонажей.

Многократное наложение в одном кадре различных изображений стало приемом для создания авторских метафор, символов, обобщений, своеобразных изобразительно-художественных композиций, объединенных темой либо изобразительным смыслом, либо пространственно-временными переходами. Использование многократного наложения визуальных слоев позволили синтезировать готовое изображение не только из отдельных фрагментов реальности, но и соединять физическую реальность с рисунком (способы прямой и последующей дорисовки) или с макетом (способ прямой и последующей домакетки), что привело к своеобразному «постановочному прорыву». Если до внедрения этих технологий постановочный размах в фильмах достигался прямыми съемками, проводившимися в огромных декорационных студиях, как это было в фильмах «Кабирия» (1914, режиссер Дж. Пастроне) и «Нетерпимость» (1916, режиссер Дэвид Уорк Гриффит), то в 1920-е годы постановочные масштабы достигались уже соединением в одном изображении прямых съемок с последующим добавлением макетных или рисованных элементов. Таким образом, технологии синтеза изображения позволили совмещать в едином изображении образы реальных, рисованных и кукольных персонажей, достигая

при этом пространственно-временного единства всех фрагментов и создавая иллюзию жизнеспособия самых фантастических ситуаций. Это расширяло жанровые и сюжетные возможности кино. Одним из первых таких фильмов, где на подобных совмещениях строилась оригинальная драматургическая коллизия, стала кинокартина «Кинг-Конг» (1933, режиссеры М. Купер и Э. Шодсак). По существу, в эпоху пленочного кинематографа изобразительно-постановочная основа в исторических, приключенческих и фильмах-фэнтэзи базировалась на использовании технологий синтеза изображения с использованием многократного экспонирования.

Соединение актерской сцены с предметной средой (реальной или фантазийно-искусственной) всегда было одной из важнейших изобразительных и постановочных задач в кино. Получение такого рода соединения кинематографическими способами позволило преодолеть организационно-технические ограничения прямых киносъемок, получить свободу в мизансценировании, в экстремальных кадрах. Наиболее совершенным способом соединения первопланового актерского действия с любым раздельно снятым фоном стал способ, основанный на спектральной сепарации света, — способ «блуждающей маски». Этот способ позволял получать непрозрачную маску, совпадающую по своим размерам со снимаемым объектом, что давало возможность без ограничений соединять в едином кадре снимаемое на цветном фоне постановочное действие с любым раздельно снятым фоном. Принцип спектральной сепарации лежит в основе «хромакея».

Еще одним важным решением съемки, который позволял синтезировать изображение из отдельных фрагментов¹³, стал способ проекционного совмещения, основанный на прямых съемках реальных объектов с проекцией ранее снятых изображений на отражающий или просветный экран. Создание технологии проекционного совмещения совпало с появлением звука в кино, позволив переносить актерское действие с синхронными диалогами в локации, ранее считавшиеся не «кинематографическими», например, на любых транспортных средствах, благодаря созданию ощущения движения за счет проекции ранее снятого динамического фона. С начала 1930-х и до середины 1970-х годов проекционное совмещение широко использовалось для решения множества задач, связанных с соединением актерского первого плана с разнообразными статичными и динамическими фонами, что значительно расширяло сюжетные драматургические и постановочные возможности создателей

¹³ Важно подчеркнуть, что сам процесс синтеза шел в реальном времени, то есть снимаемый кадр можно было видеть в процессе съемки. — Прим авт.

фильмов. А использование такой разновидности *проекционно-го совмещения, как покадровое*, позволяло получать кадры, где действовали актеры и анимационные персонажи, или требовалось включить «живых» персонажей в макеты. Творческой вершиной использования такого рода способов соединения является фильм «Кто подставил кролика Роджера» (1988, режиссер Р. Земекис).

При всех сюжетных, изобразительных и постановочных возможностях создания специфического кинематографического мира путем соединения в одном кадре нескольких изображений, пленочные способы имели, тем не менее, ограничения, связанные в основном с невозможностью применения ряда съемочных способов. Например, при многократном экспонировании и проекционном совмещении снимаемые кадры могли быть только статичными. В стремлении преодолеть такие ограничения было предложено немалое число достаточно сложных конструкций и технологий¹⁴, которые, однако, не могли их преодолеть полностью до появления электронно-компьютерных технологий.

¹⁴ Наиболее совершенной из них стала система контроля движения «Motion Control». — *Прим авт.*

Выводы

Дальнейшее развитие кинематографического синтеза изображения ныне определяется развитием электронно-компьютерных технологий. В первую очередь пленочные технологии «блуждающая маска» были заменены электронной технологией «хромакей», которую прежде называли «электронной блуждающей маской». Электронно-компьютерные технологии не только пришли на смену пленочным технологиям синтеза изображения, но и позволили решать многообразные творческие и технологические задачи при создании сложно-постановочных сцен, например, теперь они активно заменяют съемки прямые, когда необходимо включить в кадр дополнительные объекты. Кроме того, специализированные компьютерные программы позволяют создавать многослойные изображения с использованием всей палитры съемочных приемов и передвижениями камеры с синхронизацией движения на первом плане и фоне. Причем, такого рода соединения сегодня можно осуществлять в реальном времени. Таким образом, видеозапись и компьютерная обработка отснятого изображения существенно изменили технологии получения синтезированного изображения, которое создается уже не в процессе съемок, а синтезируется на компьютере — на стадии *постпродакшн* с активным использованием виртуальных изображений

Использование в кино электронных и компьютерных технологий все чаще приводит к замене прямых съемок изображениями, синтезируемыми из множества отдельных элементов, в том числе и элементов виртуальной реальности. В целом это не изменило принципиальных основ создания кинематографического мира, но компьютерно-цифровые технологии открыли новые перспективы нахождения оригинальных сюжетных, жанровых и образительных решений. Однако важно, чтобы такие замыслы и решения чаще появлялись на экранах, рождая новые кинематографические и зрелищные формы и образы. Технологии съемки изображения в цифровое время меняются, но общие образительные и постановочные цели, а также семантические смыслы таких изображений остаются неизменными. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Желябужский Ю.А. Искусство кинооператора. — Л.: Гослегиздат, 1932. — 255 с.
2. Кемниц Я.Ю. Природа визуальных эффектов: формирование экранного образа: автореферат дис. ... канд-та искусствоведения: 17.00.03 / Кемниц Ярослав Юрьевич; Ин-т повышения квалификации работников ТВ и РВ. — М., 2011. — 173 с.
3. Кириллов А.М. Отдам в хорошие руки: Практика применения некоторых операторских приемов на съемочной площадке: заметки / А. Кириллов; авт. предисл.: Масуренков Д.И. — М.: Медиавижн, 2013. — 96 с.
4. Плужников Б.Ф. Искусство комбинированных съемок: Учеб. пособие для студентов / Б.Ф. Плужников, ВГИК. М.: Искусство, 1984. — 271 с.
5. Птушко А.Л. Комбинированные и трюковые киносъемки [Текст] / А. Птушко, Н. Ренков. — М.: Госкиноиздат, 1941. — 264 с.
6. Пудовкин В.И. Собрание сочинений в 3 т. Вступит. Статьи С. Герасимова и А. Грошева. Т. 1. О киносценарии. Кинорежиссура. Мастерство киноактера. Примеч. Т. Запасник, А. Петрович. — М.: Искусство, 1974. — 445 с.
7. Путницкая Н.Ю. Птушко. Роу. Мастер-класс российского кинофенези. — Москва-Берлин: «Директ-Медиа», 2018. — 373 с.
8. Теракопян М.Л. Нереальная реальность: компьютерные технологии и феномен «нового кино» / Мария Теракопян; Федеральное агентство по культуре и кинематографии РФ, НИИК. — М.: Материк, 2007. — 149 с.
9. Филипов С. 11 важнейших событий в истории кинотехники с точки зрения влияния на киноэстетику // Киноведческие записки, 2006. № 78. С. 21–45.
10. Хлыстунова С.В. Специальные эффекты в зарубежном кинематографе: этапы истории [Текст] / С.В. Хлыстунова; М-во культуры РФ, Российский ин-т истории искусств. — Санкт-Петербург: Российский ин-т истории искусств, 2012. — 286 с.

REFERENCES

1. *ZHelyabuzhskij YU.A.* (1932) *Iskusstvo kinooperatora* [The Art of the Cinematographer]. — Leningrad: Goslegizdat, 1932. — 255 p. (in Russ.).
2. *Kemnic YA.YU.* (2011) *Priroda vizualnykh effektov: formirovanie ekrannogo obraza* [The Nature of Visual Effects: Shaping the Screen Image]: avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.03 / Kemnic YAroslav YU'evich; In-t povysheniya kvalifikatsii rabotnikov televideniya i radioveshchaniya. — Moskva, 2011. — 173 p. (in Russ.).
3. *Kirillov A.M.* (2013) *Otdam v horoshie ruki: Praktika primeneniya nekotorykh operatorskikh priemov na semochnoj ploshchadke: zametki* / A.Kirillov; avt. predisl.: Masurenkov D.I. — Moskva: Mediavizhn, 2013. — 96 p. (in Russ.).
4. *Pluzhnikov B.F.* (1984) *Iskusstvo kombinirovannykh semok* [The art of composite filming]: Ucheb. posobie dlya studentov / B.F.Pluzhnikov, VGIK. Moskva: Iskusstvo, 1984. — 271 p. (in Russ.).
5. *Ptushko A.L.* (1941) *Kombinirovannye i tryukovnye kinosemki* [Combined and stunt filming] / A.Ptushko, N.Renkov. — Moskva: Goskinoizdat, 1941. — 264 p. (in Russ.).
6. *Pudovkin V.I.* (1974) *Sobranie sochinenij v 3 t.* [Collected works in 3 volumes] Vstupit. Statyi S. Gerasimova, A. Grosheva. T. 1. O kinoscenarii. Kinorezhissura. Masterstvo kinoaktera. Primech. T. Zapasnik i A. Petrovich. — Moskva: Iskusstvo, 1974. — 445 p. (in Russ.).
7. *Sputnickaya N.YU.* (2018) *Ptushko. Rou. Master-klass rossijskogo kinofenezi* [Ptushko. Rowe. Master class of Russian cinematography]. — Moskva-Berlin: «Direkt-Media», 2018. — 373 p. (in Russ.).
8. *Terakopyan M.L.* (2007) *Nerealnaya realnosty: kompyuternye tekhnologii i fenomen «novogo kino»* [Unreal reality: computer technologies and the phenomenon of “new cinema”] / Mariya Terakopyan; Federalnoe agentstvo po kulture i kinematografii RF, NIIC. — Moskva: Materik, 2007. — 149 p. (in Russ.).
9. *Filippov S.* (2006) *11 vazhnejshih sobytij v istorii kinotekhniki s toчки zreniya vliyaniya na kinoestetiku* [11 Most Important Events in the History of Film Technology in Terms of Influencing Film Aesthetics] // *Kinovedcheskie zapiski*, 2006. № 78. Pp. 21–45. (in Russ.).
10. *Hlystunova S.V.* (2012) *Specialnyie efekty v zarubezhnom kinematografe: etapy istorii* [Special effects in foreign cinema: stages of history] / S.V. Hlystunova; M-vo kulture RF, Rossijskij in-t istorii iskusstv. — Sankt-Peterburg: Rossijskij in-t istorii iskusstv, 2012. — 286 p. (in Russ.).

Filming Techniques as a Means of Creating a New Cinematic Reality

Dmitry I. Masurenkov

Associate Professor, Department of Cinematography, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK)

UDC 778.5.01(014)

ABSTRACT: The article treats filming methods not as much as purely applied technologies but as the sources of filmmakers' creative endeavors, the basis of inventing new cinematic images for meeting diverse artistic challenges, as well as the possibility of designing a new cinematic reality, rendering the director's concepts including grotesque fancies and speculative pictures. They also make it possible to create new artistic and semantic contexts, enrich cinema's visual language, and push the limits of production resources.

Although the influence of technology on film art rarely becomes the subject of academic research, technological progress broadens the inventory of shooting techniques and methods, thus making a huge impact on the evolution of filmmaking. The author makes an attempt to examine some shooting techniques as the source of artistic choices, as a powerful instrument of shaping the basics of filmmaking as both art and spectacle, rather than a mere engineering aid.

Such shooting techniques as high-speed, time-lapse, reverse-motion and frame-by-frame photography, the ability to assemble several successive images into one and combine photography with the projection of previously shot frames made it possible to create and present a completely new cinematic reality. These techniques have largely shaped the language of cinema, its artistic and semantic codes. Creative use of shooting methods and their transformation into artistic and cinematographic devices have led to the emergence of ingenious dramatic patterns, a wider range of narrative themes, the creation of new characters, including non-existent ones, made it possible to visualize the stream of consciousness and diverse speculative pictures. The ways of shooting expanded and enriched the genre diversity of cinema. Moreover, shooting techniques based on the very nature of film shooting and video recording became the main means of meeting a variety of visual challenges, thereby providing film-makers with enormous opportunities to solve the most complex creative, organizational and financial issues which makes cinema the most popular and spectacular medium.

KEY WORDS: shooting techniques, image transformation, cinematic reality, multiple exposures, visual effects

КУЛЬТУРА ЭКРАНА | 5.10.1. | 5.7.3.
КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ





Рецепция музыки и музыкальных инструментов в немых фильмах Дзиги Вертова 1920-х годов

В.Д. Эвалльё

кандидат культурологии, младший научный сотрудник

ORCID: 0000-0002-4531-4922

УДК 7.01

АННОТАЦИЯ

В фокусе внимания статьи находится рецепция искусства музыки и практик музицирования в немых фильмах Дзиги Вертова «Кино-глаз» (1924) и «Шестая часть мира» (1926)¹. Музыкальное искусство, виртуозные или, напротив, простые и местами незамысловатые практики игры на различных инструментах, будь то горн, бубен, аккордеон или пианино, равно как и их пребывание в покое, нередко обуславливают особую поэтику режиссерского языка. Приведенный анализ демонстрирует конструкты, с помощью которых режиссер взаимодействовал с непосредственной реальностью, преображая ее в мифопоэтическое художественное полотно.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

рецепция музыки,
музыкальные
инструменты,
поэтика,
Дзига Вертов,
эстетика кино

Введение

Процессы рецепции в современном гуманитарном знании привлекают внимание специалистов разных областей: в сфере искусствоведения, эстетики, культурологии. Представляется актуальным обратиться к роли музыки и игры на музыкальных инструментах в ряде фильмов Дзиги Вертова немого периода, ведь не только непосредственно звуковое оформление визуального ряда, монтажные и внутрикадровые ритмы, явно ощутимая тишина или, напротив, «живое» звучание объектов киноленты раскрывают особую полифонию кинотекста. В этом плане анализ музыкальных инструментов и особенностей практик игры на них в пространстве кадра, подразумеваемое звучание внутрикадровой музыки, создаваемое посредством организации выразительных средств, включая монтаж, ритм, динамику смены планов, ракурсов, крупности объектов съемки, представляет несомненный интерес. Все эти художественные элементы обуславливают поэтический язык Дзиги Вертова. Особое внимание привлекают фильмы Дзиги Вертова немого периода — «Кино-глаз» (1924) и «Шестая часть мира» (1926), анализ которых демонстрирует не столько авангардистскую ноту фильмов,

¹ Исследование выполнено при поддержке гранта РНФ для малых научных групп № 23-28-01577 «Рецепция музыкальных практик и ее репрезентация в визуальной культуре второй половины XIX — первой половины XX века». — *Прим. авт.*

сколько раскрывает конструкты, позволившие режиссеру взаимодействовать с непосредственной реальностью, преобразая ее в мифопоэтическое художественное полотно.

Авангардистский контекст в фильме «Шестая часть мира»

Отмечая значимые успехи советского кино с приходом в отрасль после революции С. Эйзенштейна, Г. Козинцева, Вс. Пудовкина, А. Довженко, Д. Вертова, других мастеров, доктор искусствоведения В.И. Фомин пишет, что они «пытались создать небывалые формы кино авангардистского толка. Кульминацией их усилий стало создание так называемого монтажно-поэтического направления. Это направление отрицало традиционные способы повествования, психологизм индивидуального героя <...> и в основу своих фильмов положило “образ массы”, который создавался с помощью монтажа и типажа»². Продолжая авангардистскую интерпретацию творчества Вертова, стоит привести и вывод молодого исследователя К.Л. Горячок, обратившего внимание на отклик К. Малевича в отношении фильма «Одиннадцатый» (1928), элементы которой связаны одной темой, но сам кинотекст «не достигает предельного уровня формального динамизма, в картине уже ощущается движение новых форм в сторону кинетического искусства. Супрематический фильм, в глазах художника, должен порвать с фабулой, с тем, что русская формальная школа называла сюжетными мотивировками. Средством киноязыка должно стать столкновение геометрических форм запечатленной действительности, объектов и явлений, рождающееся из него ощущение соучастия и миростроительства»³.

В первых эпизодах фильма «Шестая часть мира» дионисийское опьянение ритмами фокстрота противопоставляется размеренному движению станков. Конструктивистская геометрия огромных механизмов рифмуется с упорядочивающей, основательной и предельно серьезной интерпретацией нарождающегося нового мира. Кадры с лицами и лихо отплясывающими ногами представителей элитарного класса, частичный расфокус (в силу технического несовершенства съемочного аппарата) символизируют своего рода «постимпрессионистские» краски, порочность изжившего себя мироустройства. В этом своеобразно-буквальном отрицании «старого» искусства и воспевании «нового» видится киноманifest Дзиги Вертова, складывающаяся уникальная поэтика режиссера. В частности, В. Шкловский констатировал: «...Изжив старые формы, “высокое” искусство попадает в тупик. Ослабевает напряженность художественной атмосферы, — и вот начинается просачивание в нее элементов

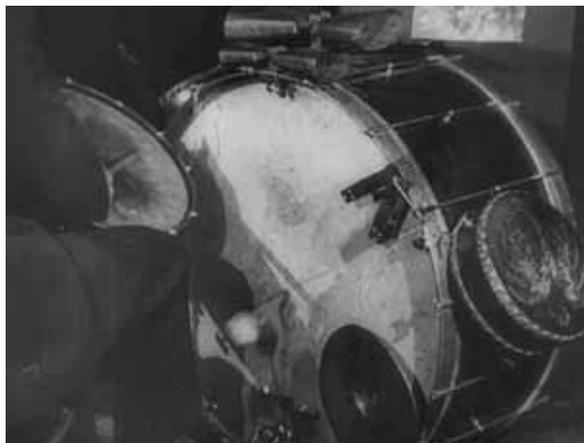
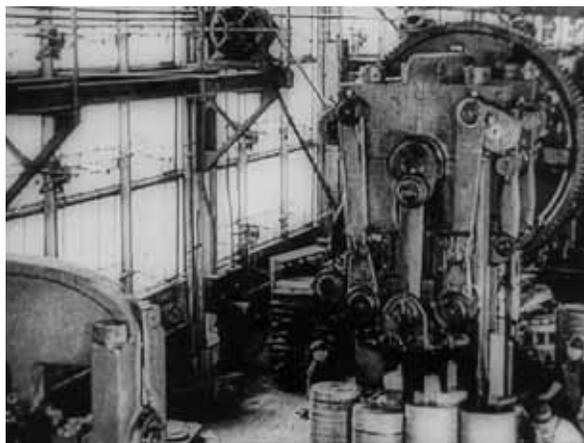
² Гращенкова И.Н., Фомин В.И. История российской кинематографии (1896–1940 гг.). — М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2022. С. 192–193.

³ Горячок К.Л. Творчество Дзиги Вертова в оценке Казимира Малевича: динамическая абстракция в фильме «Человек с киноаппаратом» // Вестник ВГИК. 2021. Т. 13, № 3. С. 49.

⁴ Шкловский В. За 60 лет: Работы о кино. М.: «Искусство», 1985. С. 14.

⁵ Юсупова Г.М. «С большим материальным и художественным успехом...». Кассовые феномены популярного искусства 1920-х годов: Кино. Литература. Театр. — М.: ГИИ, 2016. С. 262–263.

Кадры из фильма «Шестая часть мира», режиссер Дзига Вертов, 1926;



неканонизированного искусства, обыкновенно к этому времени успешного выработать новые художественные приемы»⁴.

Искусствовед Г.М. Юсупова, анализируя архивные источники распространения и бытования искусства в 1920-е годы, также отмечает, что мастера кино и театра 1920-х, ощущая исчерпанность старых художественных форм, «...твердо верили в то, что за революцией социальной неизбежно происходит и революция в искусстве. Доминирующее значение всеобъемлющего, знакового для своего времени понятия “новый зритель” включало в себя идеализированное представление о “новом” пролетарском, рожденном революцией, сконструированном человеке. Очевидно, что “новый зритель” был “моделью”, идентификацией и проекцией самого творца и его понимания целей и задач искусства»⁵.

В «Шестой части мира» (как и в других работах Дзиги Вертова) педантичная выверенность точек съемки, крупностей, расположения объектов в кадре, соотношения и созвучия геометрических форм, будь то вертикали и горизонтали или круги и сферы, — представляют собой и манифест нового мира, и более устойчивого, аполлонического начала. Ритм нарастает, демонстрируя опьянение музыкой, разрушительность экстатического состояния исполнителей и слушателей, — все крупнее съемочные планы инструментов, динамичнее монтажные склейки. Контрастность внутрикадрового повествования усиливается: быстрая смена кадров с музыкантами — тромбонистом, пианистом, барабанщиком —

и танцовщиками словно разбиваются о статичные, более общие по крупности планы с размеренным бытом рабочего класса. Однако, как замечает Г.М. Юсупова, «...Революционные теории проходили мимо “среднего человека” так же, как и массовые театрализованные действия на площадях и заводах, фантастические татлинские башни III Интернационала и архитектурные проекты Мельникова, “симфонии фабричных гудков” и модели рабочей одежды Любови Поповой. При всей своей уникальной художественной ценности они не имели ничего общего с художественными потребностями и вкусами широких масс, которым все это предназначалось по замыслам творцов революции и революционного искусства»⁶.

Действительно, Дзига Вертов работал с типажми образов и довольно крупными, «экспрессионистскими» мазками обобщал конкретного пьяницу до пьяницы вообще, а дерзкого пионера — до юного строителя социализма вообще. Тем самым массам оказывалось затруднительно интерпретировать соотношение объектов в кадре, их смысловое противопоставление и амплитуду отклонения буквальной наглядности до мифопоэтического контрапункта. Так, К.Л. Горячок обращает внимание на то, что «... событие реальности в вертовских фильмах обретает свой смысл в монтажном контексте. Неслучайно Вертов редко руководил съемками — он давал задания операторам, что и как снимать. Режиссер очень точно продумывал на бумаге свои картины, придумывал заранее смысловые сдвиги, ассоциативные и поэтические связи. Но Вертов никогда не стремился изменить факт действительности в процессе съемки, наоборот, для него важна была аутентичность события»⁷. О проблеме документа и его трансформациях в пространстве художественного мышления Вертова ранее писал и В. Шкловский: «Я думал, что он [Дзига Вертов — В.Э.] в своих поэтических лентах уничтожает хронику, что она у него, преобразуясь, перестает быть документом. <...>. ... он шагал к документальному киноискусству, к новому видению изменяющегося мира. Дзига Вертов не отказывался от своих противоречий, они — кванты в цепной реакции его новаторства»⁸.

Если оттолкнуться от традиционной интерпретации творчества режиссера в авангардистском контексте, можно обнаружить, что непосредственная «жизнь» объектов внутрикадровой материи, собственно, и бытует в зазоре между буквальным фактом, документом, трансформируясь в мифопоэтическое высказывание посредством ассоциативного монтажа. Доктор искусствоведения Г.С. Прожико, анализируя советскую кинохронику, делает вывод, что «...эстетическая норма в условиях мифологического

⁶ Юсупова Г.М. «С большим материальным и художественным успехом...». Кассовые феномены популярного искусства 1920-х годов: Кино. Литература. Театр. — М.: ГИИ, 2016. С. 6.

⁷ Горячок К.Л. Дзига Вертов и Лени Рифеншталь: репрезентация реальности в тоталитарную эпоху // Художественная культура. 2022. № 1. С. 127.

⁸ Шкловский В. За 60 лет: Работы о кино. М.: «Искусство», 1985. С. 7.

⁹ Прожико Г.С. «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью...» Мифотворчество отечественной кинохроники 1930-х годов // Вестник ВГИК. 2023. Т. 15, № 2. С. 12.

сознания предполагает иной уровень условности отображения реальности со сдвигом в сторону не столько в плане точного запечатления подробностей бытописания, сколько в область смыслового значения зафиксированного мгновения, его обобщающего, точнее, мифологизированного преобразования⁹.

В фильмах Вертова музыка, виртуозное музицирование или простая игра на инструментах создают непосредственно в пространстве кадра тот усложненный поэтический контрапункт, который явно ощущался советским зрителем, испытывавшим затруднения в его интерпретации.

Музыкальные метафоры в фильме «Кино-глаз»

Дзига Вертов воспринимал кинокамеру как явление во многом «самостоятельное». Как известно, режиссер мифологизировал киноаппарат, дал ему поэтическое имя «Кино-Глаз» и подразумевал его непредвзятым свидетелем «жизни как она есть»: «...Я Кино-Глаз. Я — глаз механический. Я, машина, показываю вам мир таким, каким только я его смог увидеть. Я освобождаю себя с сегодня навсегда от неподвижности человеческой, я в непрерывном движении... <...> Мой путь к созданию свежего восприятия мира. Вот я и расшифровываю по-новому неизвестный вам мир»¹⁰.

Первый «ролик» фильма повествует о путешествии *Кино-Глаза* в деревню на праздник с целью безоценочной фиксации «действия самогона на деревенских баб». Ритмично двигаются женщины под звуки гармонии, детальной крупностью киноаппарат запечатлевает протаптывания, махи руками, улыбающиеся лица.

Гармонист сохраняет сосредоточенность, он словно лишь механизм по извлечению звуков из инструмента, своего рода проводник. *Кино-Глаз* старается непредвзято снимать разворачивающуюся перед ним реальность, крупными планами фокусируется на бубне. Интересно, что соразмерным инструменту оказывается

¹⁰ Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2. Статьи и выступления / Сост., текстол. подгот., предисл. Д.В. Кружкова. — М.: Эйзенштейн-центр, 2008. С. 40–41.

Кадр из фильма «Кино-глаз», режиссер Дзига Вертов, 1924;





Кадр из фильма
«Кино-глаз», режиссер
Даига Вертов, 1924;

маленький мальчик на заднем плане, будто сторонящийся праздника. Начинается быстрая смена кадров: бубен, танец, поцелуи. Ускорение ритма киноматерии словно обращает внимание на экстатическую, дионисийскую природу происходящего.

Параллельным монтажом Вертов вводит пионеров, необычайно серьезных, сдержанно-торжественных. Они собираются в стройные, упорядоченные ряды, начинают уверенное шествие по мосту дамбы. В этой сцене Вертов не склеивает кадры встык — они сменяют друг друга «наплывом», создавая поэтическую метафору сдерживания сил природы, усмирения стихии на благо человека. Эти мотивы рифмуются со стройным рядом пионеров. Они — словно такая же мощная, но упорядоченная сила, направленная во благо, обуздавшая деструктивные желания человека. Навстречу друг другу начинают движение дионисийское и аполлоническое начала. За гармонистом-Дионисом следуют жители деревни, они идут неорганизованной толпой, в них нет легкости, игривости, танцевальности. Фронтально к ним стоит *Кино-Глаз*, держит в фокусе гармонь, которая упирается в плоскость экрана, растворяясь в его технической природе, преобразаясь в титр «у городских пионеров».

К уверенно шагающему пионеру, отбивающему барабанную дробь, примыкают все новые и новые дети. Они выстраиваются в линию, спокойно следуют друг за другом. Вертов конструирует кадр таким образом, что шеренга ребят отбрасывает на дорогу тень, создавая еще одну визуальную опору идеологическому послы. Как писал сам режиссер о первой серии «Кино-Глаза», «... это осторожная разведка одного киноаппарата, главная задача которого не запутаться в жизненном хаосе и ориентироваться в той обстановке, в которую *Кино-Глаз* попал»¹¹. Представляется, акцент на музыкальных элементах как раз и выступает в роли своеобразных якорей, каркасом, к которому крепятся мифопоэтические конструкты.

¹¹ Даига Вертов. Из наследия. Т. 2. Статьи и выступления / Сост., текстол. подгот., предисл. Д.В. Кружкова. — М.: Эйзенштейн-центр, 2008. С. 62.

Подчеркнем, что Вертов не демонизирует ни деревню, ни сложившийся деревенский быт. Режиссер вводит сцену на скотобойню, в которой наделяет *Кино-Глаз* силой «отодвигать время назад», используя реверс. Киноматерия начинает двигаться в обратном направлении: бык обрастает внутренностями и шкурой, отправляется в поля. Здесь явно присутствует тема оживления, воскрешения, мотив намерения исправить «неправильный» ход событий.



Кадры из фильма
«Кино-глаз», режиссер
Дзига Вертов, 1924;

Второй «ролик» «Кино-глаза» — лагерь пионеров. Это не пространство как, к примеру, в аллегорическом романе «Повелитель мух» (Уильям Голдинг, 1954/в СССР — 1969) или в повести-сказке «Праздник непослушания» (Сергей Михалков, 1971, журнал «Новый мир», декабрь), а упорядоченный, структурированный мир детей-взрослых. Парикмахеры, паяльщики — пионеры организовали слаженный мир с проницаемыми для нуждающихся (и желающих) границами. Музыка сопровождает и организует их быт: построение — звучат горны. Маршевая форма доминирует и в сцене поднятия флага. Смена кадров происходит довольно динамично, в этот торжественный для пионеров момент горны вертикально опущены к земле. Их «молчание» становится метафорой сакральности момента. Во внутрикадровой тишине нет напряжения, роль музыки и символа продолжающего хода времени берет на себя ветер, ритмично развевающий флаг.

В четвертом «ролике» пионеры на лодке направляются в деревню. Они по-прежнему серьезные. Любопытно, что Вертов

разбавит сконцентрированную серьезность своих героев массовым купанием в реке. И, конечно, Кино-Глаз, ориентирующийся на «высокое» в любой человеческой деятельности, не преминет научить, как нужно нырять, на линейном и реверсионном замедленном движении, показав прыжки с вышки профессиональных пловцов.

Пионеры, словно исследователи-варяги, плывут к Новой земле, но не затем, чтобы разрушить и выжечь ее, а подобно миссионерам, чтобы принести порядок и справедливость. Их путь сопровождают звуки горна: и на реке, и при высадке, и когда стройной колонной ребята отправляются в деревню. Горн, барабан, флаг — задают ритм шагам. Важно, что пионеры занимают практически все место между землей и небом, утверждая верность своего пути¹². Контрастно с кадрами шестящих пионеров смотрятся сидящие на земле деревенские дети. Хоть они и находятся на первом плане, но не выглядят соразмерными простирающемуся пейзажу. Титры объявляют, что «*Кино-Глаз* присутствует при рождении новых ленинцев», ритм киноматерии замедляется, словно и киноаппарат, и сам зритель присутствуют при свершении таинства, сакрального действия.

¹² За подобные визуальные метафоры Вертов подвергся ожесточенной критике в фильме «Энтузиазм: Симфония Донбасса». Речь идет о кадре с разбивающимися скалу рабочими, занимающими практически всю верхнюю часть полиэкранного кадра. — *Прим. авт.*

Режиссер плавно монтирует интенсивность *бытового/сакрального, серьезного/игрового, сконструированного/случайного*. Пионер с горном за спиной начинает взбираться по импровизированному флагштоку. С непониманием следят за его действиями мальчишки. А там, на вершине, начинают звучать раскаты горна, призывно обращаясь к толпам бегущих к лагерю детей. И вот, влившись в ряды городских пионеров, ребята с флагом, во главе с горнистом и барабанщиками, вновь начинают свое шествие. Важным акцентом этой сцены является точка съемки: если ранее гармонь «растворилась» в объективе *Кино-Глаза*, то здесь он парит над рядами мальчишек, подобно Дяде Степе или фонарю, освещающему их путь.

Следующий ролик «Кино-глаза» возвещает, что «в то же время, что и пионеры, в Москву приехал слон». Вертов вводит басенную метафору в городское пространство. Примечательно, что деревенские жители выходили навстречу пионерам (и их маршу), а городские — выглядывают из окон, они держатся за барьеры между *привычным/обыденным* и *новым*. Городское мироустройство подразумевает сосуществование различных пластов реальности. Вертов подчеркивает эту парадоксальность скученности и ритмов движением трамваев и автомобилей, энергичной походкой горожан, он сопоставляет *высокое/низ-*

кое буквальными визуальными и вербальными метафорами. Например, пивная располагается на первом этаже под клубом пионеров. Дети выглядывают из окон, свысока смотрят на посетителей пивной. Вертов рифмует забойные звуки аккордеона, снятого детальной крупностью, с заторможенными движениями взрослых.

А *Кино-Глаз* возвращается в город, ему интересны его ритмы, кипучая деятельность, он словно прислушивается к музыке улиц, трамваев, автомобилей, людских толп. И киноаппарат не против окунуться в игровую реальность: меняет точку съемки на 90 градусов, словно в рамках своих технических «движений» стремится соответствовать динамике города. В довольно общие планы города Вертов вводит детальную крупность играющей пластинки. И *Кино-Глаз* отступает чуть назад: подобно диковинному слону среди городской толпы на грубо сколоченном табурете стоит граммофон. Люди настороженно его обступили, словно любуясь из рупора звуки им непонятны и пока что — чужды.

Российский музыковед Е. Браудо, анализируя городские звуковые ландшафты современного города («энергичный, стремительный нервный ритм») и старого («широкая задумчивая песня»), пишет, что его «...главное отличие заключается в применении, так называемых “синкоп”, то есть перенесении музыкального удара с привычных сильных частей мелодии на слабые, подчиненные. Таким образом, музыка теряет прежнюю устойчивость, вследствие чего возникает очень острый бодрый и стремительный музыкальный поток. Нарушенное равновесие стремится к восстановлению, и “синкопы” до крайности усиливают музыкальное напряжение»¹³.

Движение *Кино-Глаза*, монтажные склейки — до предела синкопированы, удерживают заданный вектор контрастов: непродолжительные сцены с прослушиванием музыкальных произведений или точечным появлением в кадре музыкальных инструментов создают своего рода музыкальную паузу, после которой *Кино-Глаз* вновь становится частью энергичной городской среды. Режиссер в этой плотной городской скученности невольно замечает классическую гармонию, аполлоническое начало, упорядочивающее человеческую жизнь; фиксирует старое, нуждающееся в изживании. «7 схваток нового со старым» — докладывает Вертов в заключительных титрах.

В заключительных кадрах *Кино-Глаз* присутствует в радиостудии. Энергично скрипач водит смычком по струнам, он взбодражен, его внимание, поза, ракурс — направлены к микрофо-

¹³ Браудо Е.
Музыка города // Цит. по: Румянцев С.Ю. Книга тишины. Звуковой образ города / Сост. П. Айду. — М.: Бослен, 2022. С. 162.

ну. И это, бесспорно, уже произведение «высокого» музыкального искусства. «В недоумении», — говорит Вертов титрами, однако женщина выглядит спокойной, внимательно прислушивается к звукам в наушниках, не испугана и не закрыта к восприятию нового и возвышенного. Равно, как у девочки, мгновенное замешательство, — и ее лицо становится радостным. Так Вертов провозглашает победу Советов и принятия императивов подрастающими поколениями.

В «Кино-глазе» режиссер использует музыкальную метафору визуально-вербальным путем. Деревенско-дионисийские музыкальные практики (исполнение, слушание, экстатические танцы) Вертов противопоставляет маршевости горнов и барабанов юных пионеров, фиксирует, что четкая структура марша — ступенька к возвышенному.

Заключение

Проведенный анализ своеобразия репрезентации искусства музыки, игры на инструментах и особенностей их подразумеваемого звучания в пространстве кадра свидетельствует о роли музыкальных практик для конструирования особого поэтического пространства в фильмах Дзиги Вертова. Одни и те же музыкальные инструменты у режиссера способны транслировать различные смыслы. В одних руках, например, барабанная бочка (вертикаль) по экспоненте наращивает экстатические состояния слушателей, в других (горизонталь) — культивирует упорядоченность и структурность. Конечно, ключевым символом социалистического мироустройства оказывается горн, способный, подобно иерихонской трубе, разрушать стены между разными классами, уничтожить неравенство. В данном случае именно горн и его геометрические формы воплощают, символизируют официальную звуковую культуру. То есть через метафоричность использования музыкальных инструментов и игры на них, Вертов вводит мотивы, напрямую или «от обратного» пишущие образ нового человека, нового мира. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Горячок К.Л.* Дзига Вертов и Лени Рифеншталь: репрезентация реальности в тоталитарную эпоху // *Художественная культура*. 2022. № 1. С. 108–133. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-108-133>.
2. *Горячок К.Л.* Творчество Дзиги Вертова в оценке Казимира Малевича: динамическая абстракция в фильме «Человек с киноаппаратом» // *Вестник ВГИК*. 2021. Т. 13, № 3. С. 42–51.

3. *Гращенкова И.Н., Фомин В.И.* История российской кинематографии (1896–1940 гг.). — М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2022. — 768 с.
4. *Дзига Вертов.* Из наследия. Т. 2. Статьи и выступления / Сост., текстол. подгот., предисл. Д.В. Кружкова. — М.: Эйзенштейн-центр, 2008. — 641 с.
5. *Прожиго Г.С.* «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью...» Мифотворчество отечественной кинохроники 1930-х годов // Вестник ВГИК. 2023. Т. 15, № 2. С. 8–21.
6. *Румянцев С.Ю.* Книга тишины. Звуковой образ города / Сост. П. Айду. — М.: Бослен, 2022. — 304 с. С. 162–165.
7. *Шкловский В.* За 60 лет: Работы о кино. — М.: «Искусство», 1985. — 573 с.
8. *Юсупова Г.М.* «С большим материальным и художественным успехом...». Кассовые феномены популярного искусства 1920-х годов: Кино. Литература. Театр. — М.: ГИИ, 2016. — 268 с.

REFERENCES

1. *Goryachok K.L.* (2022) Dziga Vertov i Leni Rifenshtal': reprezentaciya real'nosti v totalitarnuyu epohu [Dziga Vertov and Leni Riefenstahl: representation of reality in a totalitarian era] // Hudozhestvennaya kul'tura. 2022. No. 1. Pp. 108–133. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-1-108-133>. (in Russ.).
2. *Goryachok K.L.* (2021) Tvorchestvo Dzigi Vertova v ocenke Kazimira Malevicha: dinamicheskaya abstrakciya v fil'me "Chelovek s kinoapparatom" [The work of Dziga Vertov as assessed by Kazimir Malevich: dynamic abstraction in the film "A Man with a Movie Camera"] // Vestnik VGIK. 2021. T. 13, no. 3. Pp. 42–51. (in Russ.).
3. *Grashchenkova I.N., Fomin V.I.* (2008) Istoriya Rossijskoj kinematografii (1896–1940 gg.) [History of Russian cinematography (1896–1940)]. — Moskva: Kanon+ ROOI "Reabilitaciya", 2022. — 768 p. (in Russ.).
4. *Dziga Vertov.* Iz naslediya. T. 2. Stat'i i vystupleniya (2008) [Dziga Vertov. From heritage. Vol. 2. Articles and speeches], comp. D.V. Kruzhkova. — Moskva: Ejzenshtejn-centr, 2008. — 641 p. (in Russ.).
5. *Prozhiko G.S.* (2023) "My rozhdeny, chtob skazku sdelat' byl'yu...". Mifotvorchestvo otechestvennoj kinohroniki 1930-h godov ["We were born to make a fairy tale come true...". Myth-making of Russian newsreels of the 1930s] // Vestnik VGIK. 2023. T. 15. No. 2. Pp. 8–21. (in Russ.).
6. *Rumyancev S.Yu.* (2022) Kniga tishiny. Zvukovoj obraz goroda [The Book of Silence. Sound image of the city], comp. P. Ajdu. — Moskva: Boslen, 2022. — 304 p.; Pp. 162–165. (in Russ.).
7. *Shklovskij V.* (1985) Za 60 let: Raboty o kino [Over 60 years: Works on cinema]. — Moskva: "Iskusstvo", 1985. — 573 p. (in Russ.).
8. *Yusupova G.M.* (2016) "S bol'shim material'nym i hudozhestvennym uspekhom...". Kassovye fenomeny populyarnogo iskusstva 1920-h godov: Kino. Literatura. Teatr ["With great material and artistic success...". Cash Phenomena of Popular Art in the 1920s: Cinema. Literature. Theater.]. — Moskva: GII, 2016. — 268 p. (in Russ.).

Perception of Music and Musical Instruments in Dziga Vertov's Silent Films of the 1920s

Violetta D. Evallyo

*PhD in Culture Studies, Researcher, Saint Petersburg State University;
Senior Researcher, State Institute for Art Studies*

UDC 7.01

ABSTRACT: The author focuses on the perception of music and music-making practices in Dziga Vertov's silent films *Kino-eye* (1924) and *A Sixth Part of the World* (1926). The art of music, virtuoso or simple and sometimes unsophisticated practices of playing various instruments — be it bugle, tambourine, accordion or piano, as well as their being in a state of quiescence — often determine the director's special poetic style. The analysis of shots does not so much demonstrate the avant-garde qualities of films, but reveals the constructs by means of which the director interacted with immediate reality, transforming it into a mythopoetic artistic canvas.

In *A Sixth Part of the World* (1926) Dionysian exhilaration with foxtrot rhythms is contrasted with the measured movement of machines. The constructivist geometry of huge mechanisms rhymes with an orderly, thorough, extremely serious interpretation of the emerging new world. Shots showing representatives of the elite class equal “post-impressionist” colors, so to speak, the depravity of the obsolete world order. This peculiarly literal denial of the “old” art and glorification of the “new” one suggest the outline of Dziga Vertov's film manifesto and his emerging unique poetics.

In *Kino-Eye* the director uses the musical metaphor in a visual-verbal way. Vertov contrasts the rural Dionysian musical practices (performance, listening, ecstatic dances) with the marching rhythms of bugles and drums of pioneers and maintains that the clear-cut structure of the march is a step towards the sublime.

In Vertov's films, music virtuoso playing or simple music-making directly within the space of the frame create that complicated poetic counterpoint, which was clearly perceived by the Soviet audience, who had difficulty in interpreting it. Through the metaphorical use of musical instruments and playing them Vertov introduces motifs that directly or by their reversal paint the image of a new man, a new world.

KEY WORDS: music perception, musical instruments, poetics, Dziga Vertov, cinema aesthetics

Лауреаты Международного студенческого фестиваля стран СНГ

«Лучший игровой фильм»

Азербайджан

Азербайджанский государственный университет культуры и искусств

Фильм «САЛАМ, ИСА», режиссер Самед Агаев

«Лучший неигровой фильм»

Армения

Ереванский государственный институт театра и кино

Фильм «Автона», режиссер Ани Григорян

Казахстан

Казахская национальная академия искусств имени Т.К.Жургенова

Фильм «АРИСА ХОШИМОТО», режиссер Сабина Уристемова

«Лучший анимационный фильм»

Белоруссия

Белорусская государственная академия искусств

Фильм «ПАУКАРИУМ» режиссер- Василий Пименов

«Лучшая режиссерская работа»

Россия

Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова

Фильм «От одного зайца», режиссер Глеб Кучинский

«Лучшая операторская работа»

Казахстан,

Университет Туран

Фильм «Возращение», режиссер Роберт Вечеркин, оператор Матвей Шестаков

«Лучшая женская роль»

Узбекистан,

Государственный институт искусств и культуры Узбекистана

Фильм «Подарок отца», режиссер Шашиод Тухтаев, актриса Гульмира Умарова

«Лучшая мужская роль»

Таджикистан

Таджикский государственный институт культуры и искусств имени Мирзо Турсунзаде

Фильм «Дорога на перевал», режиссер Саидзода Маишхура Саид, актер Хусейни

Камолитдин

«Специальный приз жюри»

«За самобытное авторское решение»

Беларусь,

Белорусская государственная академия искусств

Фильм «Обратная сторона», режиссер Хасан Аль Саед Хусейн

Приз зрительских симпатий

Таджикистан

Таджикский государственный институт культуры и искусств имени Мирзо Турсунзаде

Фильм «Лайка», режиссер Далер Раджабов

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС

АНАЛИЗ | 5.10.3.



Фото С. Уразовой



История poliziotteschi: криминальное кино Италии как отражение социокультурных процессов в 1970 годы

А.В. Ежовский

ORCID 0009-0009-1237-4687

УДК 791.43.03

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются итальянские криминальные фильмы (poliziotteschi) 1970-х годов. Приводится обзор этого периода в Италии, известного политической нестабильностью, ростом уличного насилия, терроризмом ультраправого и ультралевого толка, ставших точкой отсчета появления этого типа кинокартин. Ряд фильмов этого направления позволяет оценить эстетическую и художественную природу, социокультурное происхождение кинолент, отражавших как политическую диалектику эпохи и морально-нравственные ориентиры их создателей, так и запросы, настроения зрительской аудитории.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

полицейское кино, poliziotteschi, политическое кино, filone

«Свинцовые годы»: предпосылки, процессы

В начале 1970-х годов Италия находилась в разгаре рецессии. Послевоенный экономический рост прекратился еще в 1960 годы, что спровоцировало безработицу, рост наркомании, преступности, недовольство социальных кругов правящей Итальянской либеральной партией. В 1968 году слухи о новом законопроекте правительства премьер-министра Альдо Моро, лишавшем университеты автономии, вызвали негативную реакцию студентов, захвативших Римский Университет. Студенты левых и правых взглядов не смогли объединиться, что привело к стычкам с властями и друг с другом. Эти римские события принято считать началом «Свинцовых семидесятых», известных как Anni di piombo¹. Важно отметить, что определение «свинцовые» использовалось вначале в значении «тяжелые», но в итальянском варианте событий оно обрело двойной смысл.

Ухудшение ситуации с оплатой труда, эксплуатация рабочих на предприятиях, проблемы с жильем, транспортом, пенсиями, рост безработицы привели к беспорядкам среди итальянского населения. С 1969 по 1987 годы министерство внутренних дел Италии зафиксировало 14,5 тысяч политически мотивированных

¹ Годы свинца (от итал. Anni di piombo) были названы по аналогии с немецким фильмом Маргареты фон Тротты 1981 года «Свинцовые времена» (оригинальное название Die bleierne Zeit). — Прим. авт.

² Bull, A., Cooke, P. *Ending Terrorism in Italy*. London: Routledge, 2013. P. 13.

³ Bonsaver, G., Gordon, R. S. C. (eds) *Culture, Censorship and the State in Twentieth-Century Italy*. Oxford: Legenda, 2005. P. 169.

⁴ Dickie J. *Cosa Nostra. A History of the Sicilian Mafia*. Palgrave Macmillan: New York, 2004. Pp. 268–277.

⁵ Ganser D. *NATO's Secret Armies. Operation Gladio and Terrorism in Western Europe*. Frank Cass: London and New York, 2005. Pp. 63–84.

⁶ Понятие «стратегия напряжения» (*strategia della tensione* — итал.) — политический курс, при котором насилие не подавляется, а поощряется с целью вызвать у населения ощущение незащищенности, подтолкнуть людей к установлению сильного и жесткого правительства. — *Прим. авт.*

актов насилия, в результате которых 491 человек погибли, 1181 человек были ранены². Доцент кафедры кино и медиа Орхусского университета Алан О'Лири отмечает: «...соблазн рассматривать этот период итальянской истории автономно и редуцировать его исключительно до терроризма аналогичен восприятию самого феномена терроризма как безродного явления и тенденции демонизировать его акторов»³. Государству было выгодно объявить противостояние радикалов и террористов причиной деструктивных явлений «Свинцовых семидесятых», чтобы снять с себя ответственность, сменить парадигму общественного восприятия.

Несостоявшийся переворот 1970 года, который должен был возглавить военный и аристократ Юнио Валерио Боргезе, дополнил картину «Свинцовых семидесятых» не только иронией, но и общественным недоверием к эффективности государственных институтов. С помощью покровителей в государственных учреждениях и в зависимости от политической конъюнктуры мафия начнет обставать свои убийства так, словно их совершили радикальные группировки. Но не только организованная преступность будет пользоваться политическим противостоянием для маскировки своих преступлений. Небольшие банды и отдельные уличные преступники подхватят эту тенденцию. Так, 10 мая 1978 года итальянские газеты сообщили о том, что детонация самодельного взрывного устройства убила его же изготовителя, якобы ультралевого радикала Джованни Импастано на железнодорожных путях рядом с небольшим Сицилийским городом Чинизи. Лишь спустя двадцать с лишним лет выяснится, что Импастано на самом деле умер в результате жесточайших пыток и был брошен на рельсы с привязанным к телу динамитом членами местной банды⁴. Эта история демонстрирует лишь один из примеров того, как государство и СМИ перекладывали ответственность за большую часть преступлений на радикальные группировки с целью дискредитации политических движений (особенно левого), чтобы «разрядить общественную обеспокоенность» возрождением мафии, с которой, как выяснится, окажутся связаны не только влиятельные люди, но и спецслужбы.

Швейцарский социолог Даниэль Гансер в своей книге «Секретные армии НАТО: Операция “Гладио” и терроризм в Западной Европе»⁵ пишет, что Североатлантический альянс напрямую стоял за всеми террористическими акциями ультраправых группировок для осуществления «стратегии напряжения»⁶, чтобы не допустить прихода социалистов к власти. Справедливости ради стоит отметить, что и США, и НАТО отрицают какую-либо причастность к событиям и преступлениям «Свинцовых семидесятых».

Эти события, слухи и домыслы найдут свое отображение во многих фильмах «Свинцовых семидесятых».

⁷ Filone — букв. пряда, нить, течение (итал.). — Прим. авт.

⁸ Sottoprodotto — в переводе с итальянского побочный продукт. — Прим. авт.

⁹ Dyer, R., Vincendeau G. (eds). Popular European Cinema. London: Routledge. 1992. P. 245.

¹⁰ Shipka D., Beliveau R. (eds). International Horror Film Directors: Global Fear. Bristol: Intellect Press. 2016. P. 134.

¹¹ Newman K. Thirty Years in Another Town: The History of Italian Exploitation. Monthly Film Bulletin. BFI. 1986. P. 92.

¹² Речь об итальянском фильме «Блеф» (1976, режиссер Серджио Корбуччи), созданного вслед за голливудским фильмом «Афера» (1973, режиссер Джордж Рой Хилл). В итальянском прокате фильм «Блеф» посмотрели 5,8 млн. зрителей, в советском — 44,3 млн. — Прим. авт.

¹³ Nowell-Smith, G. (eds). The Oxford History of World Cinema. Oxford University Press Inc., New York, 1996. P. 594.

¹⁴ Период в истории Голливуда (1967–1980), когда молодые режиссеры получили свободу на студиях и сняли десятки новаторских и коммерчески успешных фильмов на темы, до этого не мыслимые в студийном кино. — Прим. авт.

Особенности понятия “filone”⁷ и появление криминального кино (poliziotteschi)

В контексте итальянского кинематографа термин «жанр» не столь репрезентативен и дает скорее упрощенную категоризацию фильмов, особенно эпохи «Свинцовых семидесятых». Итальянское понятие “filone”, понимаемое как тенденция или течение, в наибольшей степени характеризует этот тип кинокартин. Профессор Редингского университета (Великобритания) Крис Уагстэфф сравнивает понятие *filone* с «формулой», что по отношению к кино иногда означало sottoprodotto⁸, то есть эрзац, суррогат⁹. В свою очередь, старший преподаватель Вустерского университета (Великобритания) Микель Джей Ковен утверждает, что *filone* как итальянская идиома отсылает к понятию традиции. К примеру, итальянец может сказать: “sullo stesso filone” (в переводе: «в той же традиции») или “seguire il filone” (в переводе: «следовать традиции»). Соответственно, при анализе итальянского фильма необходимо задаться вопросом, из какого *filone* происходит исследуемый фильм, какой вносит вклад, какими традициям следует¹⁰. В частности, режиссер Луиджи Коцци вспоминал, что в Италии продюсер не спрашивал пришедшего к нему за финансированием режиссера, о чем его фильм. Он говорил: «На какой фильм похож твой фильм?»¹¹ Контексту понятия *filone* не присущи строгие требования к иконографии, конвенциям и структуре, какие есть у жанров в кино. К примеру, определение «авантюрная ретро-комедия» говорит итальянскому зрителю 1970-х о фильме меньше, чем выражение «это filone с Челентано в духе “Аферы” с Редфордом и Ньюманом»¹². Таким образом, *filone* в данном контексте не столько синоним слова «жанр», сколько соответствующий национальной и кинематографической специфике аналог.

Стоит отметить, что с 1976-го по 1979 годы доходы от продажи билетов в итальянских кинотеатрах упали с 514 млрд. до 276 млрд. лир¹³. Причинами такого катастрофического падения стали увеличение частных телеканалов, экономические проблемы, вынудившие население экономить на развлечениях, а также рост популярности фильмов Нового Голливуда¹⁴ среди молодежи, постепенно становившейся основным зрителем кинотеатров.

В США период конца 1960-х и начала 1970-х годов был эпохой возрождения и переосмысления американских киножанров: хорроров, гангстерских фильмов, научной фантастики, вестерна.

¹⁵ Ассоциация кинокомпаний Америки (Motion Picture Association of America) — некоммерческая организация, основанная в 1922 году, члены которой — крупнейшие кинопроизводители США. Ассоциация известна своей системой рейтингов (возрастных ограничений) для кинопроката, которая в 1968-м году пришла на смену кодексу Хейса, то есть на смену студийной цензуры. — *Прим. авт.*

Социальные настроения, вызванные войной во Вьетнаме, Уотергейтским скандалом, политическими убийствами правозащитников и братьев Кеннеди, сексуальной революцией, отменой кодекса Хейса, а также установлением новой рейтинговой системы МРАА¹⁵, изменили природу фильмов. «Помолодевший» зритель отвернулся от эскапистских блокбастеров родителей и повернулся к дерзким, вызывающим, независимым картинам, отражавшим его вкусы и общественное настроение того времени.

Молодые голливудские режиссеры заново изобретали нуар и американский гангстерский фильм, смещая акценты с человеческой психологии в сторону социального контекста. К примеру, в фильмах «Выстрел в упор» (1967, режиссер Джон Бурман), «Клют» (1971, режиссер Алан Джей. Пакула), «Долгое прощание» (1973, режиссер Роберт Олтман) герои совершали преступления, но по мотивам, отличным от мотивов героев классических гангстерских фильмов 1930-х, нуаров 1940-х годов. Односложные корысть и похоть сменились на «коктейль» из жажды социальной справедливости и фрейдистских мотивов. Режиссеры модифицировали и некоторые каноны этих жанров: роковые блондинки могли оказаться невинными, как в «Китайском квартале» (1974, режиссер Роман Полански), а главный герой, гангстер, не погибал в финале, как в «Крестном отце» (1971, режиссер Фрэнсис Форд Coppola). В результате на мировых экранах стали появляться герои и фильмы нового типа, где демонстрировались не только безнаказанность богатых и власть имущих, но и тщетность попыток борьбы с ними. Эти мрачные, жестокие, динамичные и новаторские фильмы нашли отклик у молодых зрителей по всему миру, оказали огромное влияние на мировую киноиндустрию 1970-х.

Итальянские кинопроизводители плагиаризировали популярные американские картины разных жанров, превращая их в узнаваемые и любимые публикой *“filone”*. Одним из популярных кинопроизведений в 1970-е стали фильмы *«полициоттески»* (*poliziotteschi*), представлявшие собой криминальные драмы, чьи сюжеты затрагивали проблемы уличного насилия, политического противостояния правых и левых сил, коррупцию органов власти, наркоманию, молодежную и организованную преступность, иные темы *«Свинцовых семидесятых»*. Итальянские критики уничижительно назвали течение *poliziotteschi*¹⁶ в противоположность термину *“poliziesco”* (полицейское кино), которым обозначали лишь голливудские криминальные фильмы или произведенные в Италии картины признанных режиссеров. Например, фильмы *«Следствие по делу гражданина вне*

¹⁶ Термин произошел от слова *poliziotto* (близкое к русскому «мент»), то есть «ментовское». — *Прим. авт.*

¹⁷ Поджанр итальянских хорроров. Смесь эротического триллера и детектива. Один из известных режиссеров, работающих в этом стиле, — Дарио Ардженто. — *Прим. авт.*

¹⁸ Поджанр итальянских полудокументальных фильмов с сенсационным и экзотическим содержанием. Название это течение получило от фильма «Собачий мир» (1962, режиссеры Паоло Кавара, Гуальтьеро Якопелли, Франко Просперни), по-итальянски Mondo cane. — *Прим. авт.*

¹⁹ Фильмы этого течения копировали или обыгрывали сюжеты голливудских хитов — «Ребенок Розмари» (1968, режиссер Роман Полански), «Изгоняющий дьявола» (1973, режиссер Уильям Фридкин), «Омен» (1976, режиссер Ричард Доннер). — *Прим. авт.*

²⁰ Действие этих фильмов происходило в женских монастырях. Сюжеты касались тем, запрещенных в РФ. — *Прим. авт.*

Кадр из фильма «Бандиты Милана», режиссер К. Лидзани, 1968 год.



всяких подозрений» (1970, режиссер Элио Петри), «Признание комиссара полиции прокурору республики» (1971, режиссер Дамиано Дамиани). Если сюжеты в жанре “poliziesco” затрагивали в основном проблематику полиции и полицейских, то в фильмах типа «полициоттески» полиция могла отсутствовать или быть в втором плане, что для многих исследователей представляет проблему при определении принадлежности того или иного фильма этому течению (filone). Стоит отметить, что разновидностей “filone” в итальянском кинематографе существовало множество. Их популярность длилась недолго, быстро сменяя друг друга, они видоизменялись, подстраиваясь под текущие события и направления в киноискусстве. Среди них — такие популярные поджанры, как спагетти-вестерн, джалло¹⁷, мондо-фильмы¹⁸, фильмы о зомби, фильмы об одержимости¹⁹, фильмы о монахинях²⁰, каннибальские фильмы²¹, итальянские эротические комедии (commedia sexy all’italiana).

Первым произведением в поджанре «полициоттески» принято считать фильм Карло Лидзани «Бандиты Милана» (1968). Фильм, основанный на реальных событиях, произошедших 25-го сентября 1967 года, воспроизвел налет грабителя Пьетро Каваллери и его трех сообщников на отделение банка, а также долгую погоню за похитителями по улицам Милана, результатом которой стали 22 пострадавших, четверо убитых. Так, на замену надоевшему к тому моменту публике спагетти-вестерну пришел новый поджанр — полициоттески.

Однако массовый и коммерческий успех фильмов этого направления в киноискусстве начался позже, когда в 1971 году на мировые экраны вышли голливудские фильмы Дона Сигела и Уильяма Фридкина: «Грязный Гарри» (1971) и «Французский связной» (1971). Итальянские продюсеры и режиссеры позаимствовали формулу этих двух фильмов, стали тиражировать ее с изменениями в сюжете: герой полицейский, устав бороться с бюрократией, берет правосудие в свои руки. Оказали влияние

на создателей поджанра «полициоттески» и конспирологические триллеры: «Дзета» (1969, режиссер Коста-Гаврас), «Клют» (1971, режиссер Алан Джей Пакула), «Заговор

²¹ Это — псевдодокументальные фильмы с натуралистичным изображением жестокости, о путешествии съемочной группы в неизведанные районы Южной Америки, их столкновении с каннибалами. — *Прим. авт.*

²² Особый упор в этих фильмах был сделан на обязательных автомобильных погонях, перестрелках и изобретательном изображении кровопролития. — *Прим. авт.*

²³ Фильм подобного рода от известного комедиями «Стено» вряд ли был бы благосклонно воспринят публикой. — *Прим. авт.*

«Параллак» (1973, режиссер Алан Джей Пакула), «Три дня Кондора» (1975, режиссер Сидни Поллак).

Специфика и отличительные черты «полицейтески»

Итальянские производители не только заимствовали драматургическую основу и визуальные приемы успешных зарубежных картин²², но и мгновенно реагировали на бесчисленные акты ультраправого насилия, влетая актуальные события, разоблачения и узнаваемые политические интриги в сюжетную структуру. Если фильм «Бандиты Милана» был хронологически первым в поджанре «полицейтески», то картина «Отдел исполнения наказаний» (1972, режиссер Стефано Ванцина) ряд исследователей относит к «основополагающим текстам» этого направления. Показательно и то, что Стефано Ванцина снял этот фильм под своим именем, а не под псевдонимом «Стено», как это было с его ранее вышедшими 46 фильмами. Такое решение было, видимо, обусловлено не только коммерческими соображениями, но и серьезным отношением режиссера к возможности высказаться о социально-политическом положении в стране²³.

Фильм «Отдел исполнения наказаний» повествует о поисках комиссаром Бертоне жестоких грабителей, его противостоянии СМИ, городской бюрократии. Одни называют методы комиссара фашистскими, другие скорее помогают преступникам,

чем правосудию. К концу фильма Бертоне находит доказательства, что за всем стоит подпольная ультраправая организация, использующая насилие для манипулирования обществен-



Кадр из фильма «Отдел исполнения наказаний», режиссер С. Ванцина, 1972 год.

ным мнением, чтобы захватить власть. Образ комиссара Бертоне вполне сравним с пуленепробиваемыми комиссарами из последующих кинолент «полицейтески». Рефлексирующий характер героя этого фильма становится ключевым отличием от решительных, всегда готовых стрелять, но при этом необязательно побеждающих полицейских из других картин.

Фильм «Полиция обвиняет: секретная служба убивает» (1975, режиссер Серджио Мартино)²⁴ — один из наиболее ярких и характерных полицейтески в конспирологической традиции. Сцена-

²⁴ В СССР этот фильм назывался «Последний выстрел», который уже в первый год посмотрели 29,8 млн. зрителей, тогда как в Италии аудитория составила менее 3-х млн. — *Прим. авт.*

²⁵ Felisatti M., Pittorru F. *Violenza a Roma*. — Garzanti: Milano. 1974. — Pp. 151–303. — *Прим. авт.*

ристы Фабио Питторру и Массимо Фелисатти использовали как сюжетные элементы из своего рассказа «Телефоны прослушиваются»²⁵, так и громкие события «Свинцовых семидесятых». Поиск инкриминирующих записей, указывающих на заговор с целью государственного переворота, вся сюжетная линия с агентом спец-



Кадр из фильма «Полиция обвиняет: секретная служба убивает», режиссер С. Мартино, 1975 год.

служб капитаном Марио Сперли (актер Томас Милиан) отсылают к заговору Боргезе и Гвидо Джаннеттини, ультраправому активисту и информатору. Обнаружение комиссаром Сольми (актер Люк Меренда) военизированного тренировочного лагеря в горах ассоциируется с выявлением неофашистской тренировочной базы на Плато Раскино во время расследования взрыва в североитальянском городе Брешиа в 1974 году.

Более того, убийство комиссара Сольми в конце фильма повторяет некоторые детали гибели комиссара Луиджи Калабреззи от рук ультраправых боевиков в 1972 году. Схожие сюжетные повороты, разоблачающие ультраправый заговор, можно обнаружить и в другом фильме Серджио Мартино «Милан дрожит: полиция хочет справедливости» (1973), а также в картинах «Поли-



Кадр из фильма «Полиция обвиняет: секретная служба убивает», режиссер С. Мартино, 1975 год.

ция на страже» (1973, режиссер Роберто Инфасчелли), «У полиция связаны руки» (1975, режиссер Лучиано Эрколи), «Жестокое полицейские» (1976, режиссер Микеле Массимо Тарантини).

Американский кинокритик и эссеист Кристофер Бэрри отмечает, что «...столь точное изображение политического контекста давало угнетенной публике возможность увидеть на киноэкранах то, о чем пресса не осмеливалась писать»²⁶. С другой стороны, специалист по европейскому кино, доктор филологии Алекс Марлоу-Мэнн утверждает, что идеологическое

²⁶ Цит. по: Mathijs E., Mendik X. (eds.) *Alternative Europe: Eurotrash and Exploitation Cinema Since 1945*. London: Wallflower. 2004. P. 85.

содержание полициоттески не столь значимо, как эмоциональная составляющая. По мнению Марлоу-Мэнна, «итальянский зритель должен был осознать социальное и политическое напряжение, чтобы быть эмоционально вовлеченным в предлагаемую историю»²⁷. Иначе говоря, зрителю не предлагалась возможность увидеть правду, а скорее, наоборот, предполагалась его осведомленность, чтобы одновременно упростить просмотр и обогатить эмоциональное восприятие публики. Упрощенное изображение политического противостояния и заговоров объясняется не столько поверхностью создателей поджанра «полициоттески», сколько расчетом и пониманием проблемы своей аудиторией.

Драматургический прием, который лежит в основе многих фильмов «полициоттески» и в большинстве конспирологических кинокартин, напрямую связан с понятием Аристотеля — «анагноризис» (от др. гр. ἀναγνώρισις — узнавание)²⁸. В переломный момент кинопроизведения, когда тайное становится явным, герой утрачивает свои иллюзии и начинает понимать происходящее вокруг. Доцент Алан О'Лири предполагает, что просмотр конспирологических полициоттески, где главный герой переживал Аристотелевский анагноризис, являлся для итальянской публики ритуалом, в котором персонаж от лица зрителя становился свидетелем коррупции и упадка общества, взваливал на себя бремя борьбы, удовлетворяя запрос на справедливость или функции козла отпущения в случае гибели²⁹. Иначе говоря, информация о заговоре не становилась для зрителя таким же откровением, как для персонажа, но ожидание неизбежного момента узнавания, подтверждения тщетности борьбы с Системой, гарантированного традициями *filone*, сопровождалось предвкушением и яркой эмоциональной реакцией, которую хотелось переживать снова и снова, чтобы во время просмотра испытать иллюзию разрешения продолжающегося социального напряжения. Этот повторяющийся процесс можно назвать ритуалом катарсического разоблачения, который встречается почти во всех фильмах «полициоттески».

Относительный кассовый успех фильма «Закон улиц» (1974, режиссер Энцо Дж. Каstellари)³⁰ породил еще одно направление «полициоттески» — о народных линчевателях или мстителях. Главный герой «Закона улиц», инженер Карло Антонелли (актер Франко Неро) в начале фильма становится заложником трех грабителей, которые сначала используют его как живой щит в перестрелке, а потом жестоко избивают. Поняв, что полиция не собирается искать грабителей, Антонелли решает найти

²⁷ Цит. по: Rigoletto S., Bayman L. (eds.) *Italian Popular Cinema*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 2013. P. 140.

²⁸ Аристотель. Поэтика. — Л.: «АСАДЕМА», 1927. С. 53.

²⁹ Цит. по: Tragedia all'italiana. *Italian Cinema and Italian Terrorisms, 1970–2010*. Bern: Peter Lang. 2011. P. 100.

³⁰ Фильм посмотрели около 2,5 млн. зрителей. — *Прим. авт.*

преступников самостоятельно и отомстить им. В кульминационной сцене герой убивает всех своих обидчиков.

Несмотря на успех у публики, фильм встретил яростное сопротивление критиков, обративших внимание на то, что романтизация персонажа, взявшего правосудие в свои руки, решившего, что он сам может определять критерии справедливости бытия,



Кадр из фильма
«Закон улиц»,
режиссер Э. Дж.
Кастеллари, 1974 год.

является популяризацией фашизма. Однако стоит отметить, что мотивы действий Карло Антонелли принципиально отличаются от мотивов схожих героев в других фильмах. Обычно ими движет служебный долг и вера

в высшую справедливость или месть за близких, тогда как Антонелли разыскивает обидчиков лишь потому, что они задели его гордыню, действуя из эгоистических соображений..

Народные мстители и мафия: аспекты поджанров

Фильмы (*filone*) о линчевателях или народных мстителях были популярны в Италии с 1974-го по 1977 годы. Важно отметить, что в названии большинства картин «полицейоттески», снятых в конспирологической традиции, так или иначе присутствует слово «полиция». Название чаще всего буквально указывает на тему сюжета картины. Однако в названиях кинолент «полицейоттески» о линчевателях или народных мстителях слово «полиция» отсутствует, словно подчеркивая беспомощность института, призванного защищать общество. Это, к примеру, фильмы «Человек вершит правосудие» (1975, режиссер Умберто Ленци), «Шок в городе: безжалостная охота на похитителей» (1975, режиссер Фернандо Ди Лео), «Римское лицо насилия» (1976, режиссер Марино Джиролами). Кроме того, сама принадлежность этих фильмов к полицейскому поджанру (*filone*) ставится под вопрос некоторыми академическими исследователями. В частности, Алекс Марлоу-Мэнн относит сам факт наличия народного мстителя к преднамеренному отстранению не только от государственных институтов, но и от фильмов о них, то есть от полицейоттески³¹. Даже разнообразие профессий главных героев фильмов словно подтверждают эту мысль: автомеханик («Шок в городе:

³¹ Цит. по:
Rigoletto S., Bayman L.
(eds.) *Italian Popular
Cinema*. Basingstoke:
Palgrave Macmillan.
2013. P. 137.

безжалостная охота на похитителей»), инженер («Закона улиц», «Человек вершит правосудие»), врач («Римское лицо насилия») и байкер («Синдикат садистов», 1975, режиссер Умберто Ленци). Тем не менее масштабный заговор, намеренная и непреднамеренная неспособность государственных институтов решить проблему криминала, атмосфера насилия и несправедливости скорее приближают этот тип фильмов к «полицейтески», чем отдалают от него. А изображение тщетных попыток обывателя самостоятельно разобраться в хитросплетениях политиков, спецслужб и организованной преступности помещает эти картины в контекст «Свинцовых семидесятых» и «стратегии напряжения».

Ключевым отличием фильмов типа «полицейтески» от конспирологических кинолент является способ, которым создатели отражают действительность. Конспирологические «полицейтески» непосредственно ссылались на реальные события, будь то взрыв на площади Пьяцца Фонтана, убийство комиссара Калабреззи или заговор Боргезе. Тогда как фильмы о мстителях зачастую вдохновлялись криминальной хроникой, демонстрируя серии придуманных специально для фильма актов насилия. К примеру, режиссер Фернандо Ди Лео вспомнил в документальном фильме о съемках своей картины «Шок в городе: безжалостная охота на похитителей» (1975), поясняя, что на написание сценария его вдохновили бесконечные сообщения о похищениях в криминальной хронике, будь то газет или интервью с итальянским бизнесменом, собиравшегося иммигрировать из Италии из-за страха быть похищенным. Режиссер Энцо Дж. Каstellари также утверждал в документальном фильме о съемках фильма «Закон улиц» (1974), что показанные в прологе преступления основаны на реальных правонарушениях. Однако на каких именно преступлениях он уточнять не стал, поскольку его задача заключалась не в том, чтобы вызвать в памяти зрителя конкретные злодеяния, а создать чувство дискомфорта, которое в «Свинцовые семидесятые» испытывал каждый итальянец. Это не значит, что показанное на экране насилие или сами фильмы о мстителях не были вдохновлены конкретными преступлениями. Создатели фильма «Римское лицо насилия» (1976, режиссер Марино Джиролами) указывают, что их фильм основан на событии «Резня в Чирчео», громком деле о похищении и изнасиловании двух девушек тремя ультраправыми активистами из богатых семей, произошедшем в 1975 году.

Сюжетный троп об обывателе, который берет правосудие в свои руки, симптоматичен как отражение нации, переставшей доверять государственным институтам и вынужденной решать

³² Катарсический метод (от др.-греч. *Καθάρσις* — «возвышение, очищение, катарсис») — один из методов психотерапии, который лежит в основе психоанализа. Процесс высвобождения эмоций, разрешения внутренних конфликтов и нравственного возвышения, возникающий в ходе самовыражения или сопереживания при восприятии произведения искусства. — *Прим. авт.*

³³ Каморра — неаполитанская преступная группировка. — *Прим. авт.*

³⁴ Коза ностра — сицилийская организованная преступность, мафия. — *Прим. авт.*

³⁵ Ндрангета — организованная преступная группировка из Калабрии. — *Прим. авт.*

³⁶ Дикки Д. *Cosa Nostra. История сицилийской мафии.* М.: Эксмо, 2022. С. 38–77.

³⁷ Джереми Б. *Краткая история Италии.* М.: Коллибри, 2022. С. 189–213.

все проблемы самостоятельно. К ритуалу *катарсического разоблачения*³² добавляется и ритуал *катарсического возмездия*, который показан в большинстве фильмов о народных мстителях. Если в конспирологическом варианте зритель изначально знал о наличии заговора и катарсис вызывало разоблачение заговора героем, то в фильмах о мстителе зритель находился в ожидании возмездия, которого не мог получить в реальности.

Фильмы «Новый босс мафии» (1972, режиссер Альберто Де Мартино), «Каморра» (1972, режиссер Паскуале Скуитьеро), «Крупный калибр» (1973, режиссер Дуччо Тессари) — некоторые из многих кинолент в мафиозной традиции (*filone*). Создатели были явно вдохновлены «Крестным отцом» (1972, режиссер Фрэнсис Форд Коппола), но не стали повторять сюжетные схемы, а лишь использовали прием демонстрации воображаемого закулисья криминальных тайных обществ, будь то каморра³³, Коза ностра³⁴ или Ндрангета³⁵. Там, где Голливуд романтизировал членов организованной преступности, итальянские режиссеры демонстрировали трезвый и отстраненный взгляд на происходящее в реальности. Даже ностальгический мотив, который обнаруживается во всех представленных фильмах, выражается без сентиментальности и симпатии. Фильмы большинства итальянских режиссеров, преимущественно левых взглядов, пронизаны тоской по традициям, утраченным ценностям, по временам, «когда было лучше», — почти всегда прямой или скрытый намек на ностальгию по фашистскому прошлому страны. Не случайно, что разговоры об этом ведут пожилые представители мафии, — организации, чей возраст равен возрасту самой Италии: мафия появилась на Сицилии незадолго до 1860-х годов³⁶, а в 1860 году Италия фактически объединилась в единую страну³⁷.

В фильме «Миланский калибр 9» (1972, режиссер Фернандо Ди Лео) слепой Дон Винчецо говорит, что настоящей мафии больше не существует, теперь орудуют банды молодых. В картинах «Новый босс мафии» (1972, режиссер Альберто Де Мартино) и «Каморра» (1972, режиссер Паскуале Скуитьеро) присутствуют сцены, где молодые бандиты демонстрируют неуважение к традициям и ценностям, есть сюжетные линии, повествующие о юных выскочках, желающих сместить «устаревших» руководителей, захватить власть. Создатели этих фильмов подчеркивают поколенческое напряжение, возникшее во всех слоях общества. Нельзя не заметить злую иронию авторов мафиозных «полицейтески», систематически вкладывавших рассуждения о традиционных ценностях в уста беспринципных, кровожадных и алчных преступников, озабоченных сохранением своей власти любой ценой.

Результат социально-экономических изменений предшествующих десятилетий и растущее влияние трансатлантических корпораций являются повторяющимися темами многих мафиозных фильмов. Например, «Охота на человека» (1972, режиссер Фернандо Ди Лео), где глава международного преступного конгломерата со штаб-квартирой в Нью-Йоркском небоскребе посылает двух своих представителей (киллеров) разобраться с упавшими доходами Итальянской группировки. В этой мизансцене киллеры напоминают кризисных менеджеров, направляемых с целью проведения оптимизации рыночных процессов и минимизации рисков.

Большинство фильмов «полицейтески», поставленных режиссером и сценаристом Фернандо Ди Лео, изобилует иронией и цинизмом в отношении политического противостояния эпохи, коррупции, заговоров, а также фильмов, эксплуатирующих злободневные темы для привлечения и развлечения публики. Его картина «Босс» (1973) начинается со сцены встречи глав мафиозных кланов в кинозале, где их взрывает киллер, находящийся в будке киномеханика. Смысл эпизода очевиден: в реальности с мафией разобраться невозможно, но можно — в кино. Эту идею спустя тридцать с лишним лет позаимствует Квентин Тарантино для своего фильма «Бесславные ублюдки» (2009), чтобы в кульминационной сцене во французском кинотеатре перестрелять всю верхушку Третьего Рейха.

В том же фильме «Босс» похищенная дочь Дона Д'Аньелло Рина признается, что в студенчестве была анархисткой, вступала в интимные связи с профессорами, преступниками, имеет зависимость от наркотиков, алкоголя. И пока ее пожилой отец ищет способы спасти дочь, она легко вступает в сговор со своими похитителями. Подобный женский образ был бы так же не раз интерпретирован в других фильмах как осуждающий идеи свободной любви, безответственного поведения среди молодежи. Но Фернандо Ди Лео и Антония Сантилли, играющая Рину в фильме «Босс», создают гораздо

более сложный и неоднозначный образ свобододобивой молодой женщины, чья открытость и искренность контрастирует с молчаливыми и фальшивыми преступниками. В фильмах «полицейтески» почти не демонстри-

Кадр из фильма
«Босс», режиссер
Ф. Ди Лео, 1973 год.



ровались сложные характеры молодых персонажей, не говоря о многогранных женских образах, характерных для «Свинцовых семидесятых». Рина из «Босса» — одно из редких исключений.

Выводы

Академические исследователи, как правило, пренебрежительно относятся к кинопродукции «полицейтески». Фильмы этого течения редко отвечают высоким эстетическим стандартам, заданным такими признанными итальянскими режиссерами, как Федерико Феллини, Микеланджело Антониони, Эрmano Ольми. В *полицейтески* можно нечасто обнаружить широту взгляда, осмысленную многоступенчатость погружения в политические и криминальные особенности «Свинцовых семидесятых», присущие работам Франческо Розы и Дамиано Дамиани. Наконец, герои полицейтески почти никогда не демонстрируют богатство психологической нюансировки характеров, что можно встретить в фильмах Бернардо Бертолуччи, Этторе Скола, Элио Петри. Но ценность этих течений (*filone*) заключается не в исследовании психологии преступников, полицейских, обывателей, живших в эпоху «Свинцовых семидесятых», и не в расширении возможностей киноязыка или в поиске новаторских приемов изображения внутреннего мира героев, находящихся в сложных драматических ситуациях. В этих кинокартинах важно иное. В большинстве случаев главным в сюжете становится кинопоказ переживаний целого общества, находившегося в состоянии городской гражданской войны. С другой стороны, посмотрев даже самый проходной фильм типа *полицейтески*, можно реконструировать социокультурные и политические обстоятельства, а иногда и конкретные события, вдохновившие режиссеров на создание кинопроизведения. Если представить, что признанные шедевры итальянского кино — это осознанные сновидения, то *полицейтески* (и многообразные *filone*) — это отражение гипотетических кошмаров и неосознанных видений общества. Исследователь в некотором смысле выступает в роли психоаналитика, расшифровывая проекции коллективного бессознательного итальянских зрителей и создателей *полицейтески*, формулируя их травмы, страхи, подозрения, надежды и скрытые желания.

К концу 1970-х фильмы «полицейтески» утратили популярность. На смену им пришли полицейские комедии, мелодрамы о традиционных семейных ценностях, фильмы о зомби. К 1985 году количество зрителей, ежегодно посещавших кинотеатры, сократилось вдвое — с 240 млн. до 120 млн. В глубоком кризисе оказалось не только жанровое, но и авторское кино Италии.

Массово закрывались кинотеатры. Потребитель переключился на телевидение и видеопрокат, предлагавший более универсальную голливудскую продукцию. Многие современные итальянцы считают, что их страна пережила пять травматических событий: объединение Италии в 1860 году, Первая мировая война (1914–1918), Фашизм (1922–1943), Вторая мировая война (1939–1945) и «Свинцовые семидесятые». Можно сказать, что фильмы «полицейтески», оставаясь в основе развлекательным *filone*, наиболее адекватно зафиксировали на экране травматичный опыт итальянского общества во всем многообразии его проявлений. Представление об исторических событиях и социальных обстоятельствах «Свинцовых семидесятых» дает ключ не только к пониманию этого *filone*, но и возможность посмотреть «полицейтески» глазами итальянского зрителя тех лет, лучше понять эти события как явление. В целом метод исследования кинокартин, маргинализированных социально-политической средой, дает возможность изучения аналогичных фильмов в других странах, снятых в травматичные и драматичные периоды государства. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Савьяно Р.* Гоморра. — М.: Гелеос, 2010. — 352 с.
2. *Холмогоров И.* «Свинцовые семидесятые» в Италии: причины развития политического радикализма // Актуальные проблемы истории, туризма, рекламы и связей с общественностью. Тезисы докладов конференции. — Ярославль: Филигрань, 2022. С. 46–48.
3. *Antonello P., O'Leary A.* (eds.). *Imagining Terrorism. The Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy 1969–2009.* — New York: Legenda, 2009. — 62 p.
4. *Curti R.* *Italian Crime Filmography 1968–1980.* — Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2013. — 324 p.
5. *Fisher A.* *Blood in the Streets. Histories of Violence in Italian Crime Cinema.* — Edinburgh: University Press, 2019. — 238 p.
6. *Shipka D.G.* *Perverse Titillation: A History of European Exploitation Films.* — University of Florida, 2007. — 276 p.

REFERENCES

1. *Savyano R.* (2010) *Gomorra [Gomorrah].* — Moskva: Geleos, 2010. — 352 p. (in Russ.).
2. *Kholmogorov I.* (2022) «Svintsovye semidesyatie» v Itali: prichini razvitiya politicheskogo radikalizma // Aktualnye problemi istorii, turizma, reklami i svyazey s obshchestvennostyu. Tezisi dokladov konferentsii [“Years of Lead” in Italy: Reasons for the Development of Political Radicalism. Conference Abstracts]. — Yaroslavl: Filigran, 2022. Pp. 46–48 (in Russ.).
3. *Antonello P., O'Leary A.* (eds.) (2009) *Imagining Terrorism. The Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy 1969–2009.* — New York: Legenda, 2009. — 62 p.
4. *Curti R.* (2013) *Italian Crime Filmography 1968–1980.* — Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2013. — 324 p.
5. *Fisher A.* (2019) *Blood in the Streets. Histories of Violence in Italian Crime Cinema.* — Edinburgh: University Press, 2019. — 238 p.
6. *Shipka, D.G.* (2007) *Perverse Titillation: A History of European Exploitation Films.* — University of Florida, 2007. — 276 p.

The History of Poliziotteschi: Italian Crime Films as the Reflection of the Social and Cultural Processes of the 1970s

Alexander V. Ezhevski

PhD student, 2nd year, S.A. Gerasimov Russian State University
of Cinematography (VGIK)

UDC 791.43.03

ABSTRACT: One of the most traumatic periods in Italian history was the “Years of Lead”, roughly from 1968 to 1980. This decade was marked by an unprecedented rise of politically motivated violence, unemployment and corruption scandals. These socio-cultural shifts were reflected not only in auteur films by prominent directors, but also in narrative pictures of various sub-genres, be that spaghetti-westerns, *giallos*, or *poliziotteschi*.

Poliziotteschi were crime films featuring street and organized crime, terrorism and corruption. Many researchers are still not sure whether it is a standalone genre or virtually any criminal film can qualify as a *poliziottesco*. There is no real consensus on this issue either among academics, or cinephiles, which sometimes makes it difficult to categorize a certain film.

Although academic researchers tend to look down upon these films, because they rarely meet the high aesthetic standards set by Italian renowned filmmakers, it's the *poliziotteschi*, that, while remaining fundamentally entertaining, captured the traumatic experience of Italian society like no other films made in those years. They portrayed, allegorically or literally, the real key events of the time as well as those invented. One could argue that watching these films represented a cathartic ritual of exposure (conspiracies) or retribution (vengeance taken by Lone Avengers), whereas their creation was similar to the artistic evocation of the collective unconscious: traumas, fears, hopes and hidden desires. Anyway, studying *poliziotteschi* helps find new ways of assessing academically marginalized films of the same kind made in other countries during traumatic and dramatic historical periods

KEY WORDS: police cinema, *poliziotteschi*, political cinema, *filone*

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

ЦИФРОВАЯ СРЕДА | 5.10.3.



Фото С. Уразовой



Нейромедиа как новый формат образов цифровой реальности

С.Л. Уразова

доктор филологических наук, доцент

ORCID: 0000-0003-2264-2859

В статье обосновывается новый термин «нейромедиа», обозначающий применение нейросетей, искусственного интеллекта при создании творческого продукта креативными индустриями. Практика использования таких методик пока невелика, это дело первопроходцев, ставящих задачу апробации ускоренных подходов к творческому процессу, осваивающих технологические инновации. Но овладение новыми техниками расширения творческого моделирования, будь то в кинопроизводстве, в медиаиндустрии или в научных изысканиях, способно увеличить творческо-производственный потенциал креативных индустрий, сформировать сегмент нейромедиа, который займет свою нишу в цифровом медиарынке.

УДК 316.77:001.12/18; 18.67.07

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

нейромедиа,
нейросети,
искусственный
интеллект,
креативные
индустрии,
кластеризация,
кино,
медиапродукт

Современный мир стремительно усложняется в связи с наступлением нового этапа в жизнедеятельности человека¹, постепенно вступающего в фазу начального апробирования и применения технологий нейронных сетей, искусственного интеллекта², виртуальной реальности, других технологических инноваций. Точкой отсчета идущей *цифровой трансформации* служит Четвертая промышленная революция, именуемая как Индустрия 4.0, которая нацелена на массовое внедрение цифровых технологий во все производства отраслей хозяйствования в стране. В целом предполагается, что, управляя цифровыми технологиями, специалист в любой сфере деятельности сможет использовать свое рабочее время не на рутинное производство продукта, а на создание новаторских идей и изобретений, полезных обществу. Причем, творить и создавать новое он сможет реализовывать в ускоренном темпе, поскольку в его творческо-производственном процессе будут задействованы интеллектуальные технологии.

Ученые оценивают переход в новую фазу развития, начавшуюся с наступлением XXI века, как *информационно-цифровую эпоху*, где приоритет в жизни человека отдается использованию

¹ Уразова С.Л. Креативные индустрии как метасистема и фактор социальной адаптации в новой цифровой реальности // Вестник ВГИК, Т. 15, № 1 (55), 2023. С. 146–150.

² Термин «Искусственный интеллект» (Artificial Intelligence) был введен в 1955 году Джозефом МакКарти, специалистом по компьютерным наукам, разработчиком языка программирования LIPS.: Цит. по: Прохоров А., Коник Л. Цифровая трансформация: анализ, тренды, мировой опыт. — М.: ООО «КомНьюс Групп», 2019. — С. 178

³ Буданов В.Г., Аршинов В.И. Большой антропологический переход: методология сложности-но-сетового мышления. — Курск: ЗАО. Университетская книга, 2022. С. 13–14.

⁴ Сознание — высшая, присущая человеку форма отражения объективной действительности, способ его отношения к миру и к самому себе. Различаются виды сознания: общественное, политическое, правовое, нравственное, художественное, эстетическое, религиозное, атеистическое, естественнонаучное, экономическое, экологическое. — *Прим. авт.*

⁵ Там же.

⁶ Вернадский В.И. Научная мысль как планетное явление. — М.: Наука, 1991. С. 39.

⁷ Там же. С. 241.

⁸ Понятие «ноосфера» как высшая стадия экологии биосферы, становление которой связано с развитием общества, введено французским философом и математиком Эдуардом Леруа (Édouard Le Roy). Вклад в развитие идеи о ноосфере внес и французский геолог, философ и антрополог Пьер Тейяр де Шарден (Pierre Teilhard de Chardin), чей труд «Феномен человека» хорошо известен. — *Прим. авт.*

в производстве цифровой техники, наукоемких технологий³. Ведущий аспект этих фундаментальных реформ в том, что для нашего современника устанавливается алгоритм взаимодействия «человек–машина», когда обращение к машинному обучению становится *массовым*, независимо от профессиональной специализации. Насколько эффективным и продуктивным окажется машинное обучение для индивида, не владеющего в полной мере знаниями из естественных, точных и технических наук, прежде всего навыками программиста, покажет время. Тем не менее производственная и социальная среда, преобразующаяся под влиянием цифровых технологий, проецирует именно такой ракурс социально-экономического прогресса, где творчество индивида, в том числе научное творчество, основанное на критериях рефлексии, интуиции, воображения и знаний, начинает превалировать.

Значимость наступившей фазы преобразований чрезвычайно высока, поскольку далее ученые прогнозируют переход к еще более сложному периоду — *информационно-квантовой эпохе* с учетом сформированного *коллективного сознания*⁴, где социальное развитие будет выстраиваться на коллективной ментальности и необходимых практиках с учетом сформированных научных знаний в разных областях. Грядущую эпоху ученые определяют как *Квантовую Ноосферу*⁵.

Исследования о переходе биосферы, естественной среды обитания человека, в ноосферу (от греч. *noos* — «разум») начались еще в первые десятилетия XX века. О переходе биосферы в ноосферу писал академик В.И. Вернадский, придавая особое значение становлению и развитию науки, отмечая, что «ход истории научной мысли выступает <...> как процесс истории биосферы»⁶. Ученый подчеркивал, что «...ноосфера есть новое геологическое явление на нашей планете. В ней впервые человек становится крупнейшей геологической силой. Он может и должен перестраивать своим трудом и мыслью область своей жизни, перестраивать коренным образом по сравнению с тем, что было раньше. Перед ним открываются все более и более широкие творческие возможности»⁷. По определению академика В.И. Вернадского, «...ноосфера» — последнее из многих состояний эволюции биосферы в геологической истории — состояние наших дней»⁸.

Опираясь на труды ученого, следует, однако, учитывать, что оценка его проекции будущего развития человечества сопряжена с социально-экономическими и технологическими изменениями первой половины XX века, когда о развитии цифровых технологий никто в мире не помышлял. Постепенный, а затем и стремительный рост нововведений в области цифровых транс-

⁹ Вернадский В.И. Научная мысль как планетное явление. – М.: Наука, 1991. С. 242.

формаций начался во второй половине XX века, когда возникла потребность в компьютерных технологиях для сложнейших вычислений в разных сферах деятельности. С наступлением миллениума и признанием необходимости перехода в новую социально-экономическую формацию — информационное общество, когда была признана ценность информации, направленной на познание новых явлений, необходимых для дальнейшего развития социального прогресса, состоялся прорыв и в наукоемких технологиях, приведших к нынешнему алгоритму взаимодействия «человек-машина». Иначе говоря, вектор научных изысканий в мире получил небывалый прорыв к прогрессу и результативность, о чем писал в своих трудах академик В.И. Вернадский, оценивая значимость развития науки. Таким образом, введение в научный оборот понятия «*квантовая ноосфера*» как критерия прогрессивных изменений социальной действительности свидетельствует, с одной стороны, о грядущем социальном повороте с опорой на современные инновационные технологии, с другой — характеризует преэминентность научной мысли в плане проектирования социальной эволюции, точнее коэволюции, в будущем.

Нейромедиа как термин и новый сегмент медиарынка

Термин «*нейромедиа*» состоит из двух лексем — *нейро-* (нейронные сети) и *медиа* (медиа как творческое направление, вид профессиональной деятельности, медиапродукт), которые сфокусированы на идущие процессы изменений как в профессиональной сфере (деятельность креативных индустрий), так и в социальной действительности, где спрос на расширение медийных и массовых коммуникаций растет. Потребность в освоении технологических инноваций подтверждают и аналитики, специализирующие на анализе развития инновационных технологий, отмечая, что «искусственный интеллект (ИИ) по состоянию на 2023 год — один их самых популярных, обсуждаемых и одновременно противоречивых и многозначных терминов»¹⁰. Подобное сомнение в отношении правомерности использования термина «искусственный интеллект» вполне оправдано, что и обосновывается в статье TAdviser¹¹. Эта перспективная технология пока находится на начальном этапе развития — «слабый» и «сильный» ИИ¹², и это требует углубленного подхода к ее изучению, проведению теоретико-практического анализа в рамках междисциплинарности наук (естественных, технических, гуманитарных) с целью выявления причинно-следственных связей между базисными направлениями этой технологии и с учетом введения массового машинного обучения.

¹⁰ Термин «Искусственный интеллект» употребляется уже 70 лет, но всеми понимается по-разному. Что такое ИИ на самом деле? // TADVISER. 2023/03/17// URL: [https://www.tadviser.ru/index.php/Статья:Что_такое_Искусственный_интеллект_\(ИИ,_Artificial_intelligence,_AI\)_\(дата_обращения:_05.10.2023\).](https://www.tadviser.ru/index.php/Статья:Что_такое_Искусственный_интеллект_(ИИ,_Artificial_intelligence,_AI)_(дата_обращения:_05.10.2023).)

¹¹ Статья «Искусственный интеллект» употребляется уже 70 лет, но всеми понимается по-разному. Что такое ИИ на самом деле? — это отрывок из книги М. Лысачева и А. Прохорова «Искусственный интеллект. Анализ, тренды, мировой опыт», вышедшей в 2023 году. — *Прим. авт.*

¹² Там же.

В гуманитарных науках тоже развивается дискурс о технологиях и обновлении понятийно-терминологического аппарата в соответствии с преобразованиями социальной действительности. Один из примеров — введение понятия «техногуманистика», получившего обоснование как «переплетение гуманитарных дисциплин в соответствии с тем интерфейсом homo и technе, который создается на наших глазах. Каждый из технических прорывов меняет наше представление о сущности и способностях человека <...> которые воздействуют на человека извне, через технику он сам воздействует на себя. Поскольку техника создается человеком, то техногуманистика — это *сверхгуманистика*, наука о человеке, переступающем свои видовые границы, о трансформациях человеческого в процессе создания искусственных форм жизни и разума, потенциально превосходящих биологический вид homo sapiens»¹³. Приведенные высказывания характеризуют оценку современных исследователей сложнейшего перехода на новый этап социального развития.

На этапе освоения инновационных технологий следует, однако, понимать, что понятия «нейронная сеть» и «искусственный интеллект» тоже различаются. Если *нейронная сеть* — это метод в искусственном интеллекте и программа, работающая как с обработкой информации, так и с большим объемом данных, созданная по аналогии с мозгом человека, которая мотивирует нашего современника к изучению инновационных изобретений, то *ИИ* — «комплекс технологических решений, позволяющий имитировать когнитивные функции человека (включая самообучение и поиск решений без заранее заданного алгоритма) и получать при выполнении конкретных задач результаты, сопоставимые, как минимум, с результатами интеллектуальной деятельности человека...»¹⁴. Также следует учитывать, что на фоне активно идущих дискуссий в поисках лучших определений в отношении набирающей темп цифровизации в России принято решение о разработке *Цифрового кодекса*. Министерство цифрового развития, связи и массовых коммуникаций РФ формирует рабочую группу. Планируется, что в *Цифровом кодексе* законодательно будут прописаны базовые понятия и явления по каждому из направлений: связь, информация, персональные данные, интернет, СМИ¹⁵. Это принятое решение — свидетельство того, что Россия последовательно и целенаправленно продвигается к становлению цифровой цивилизации.

При всей важности разработки Цифрового кодекса, формирования правовых основ развивающихся процессов цифровизации существует, тем не менее, проблема, связанная качеством содер-

¹³ Эпштейн М.Н. Проективный словарь гуманитарных наук / М.Н. Эпштейн — «НЛО», 2017 — (Энциклопедии, справочники, словари). С. 53.

¹⁴ Данное определение приведено в Указе Президента РФ от 10 октября 2019 г. № 490 «О развитии искусственного интеллекта в Российской Федерации», где говорится о формировании Национальной стратегии развития искусственного интеллекта на период до 2030 года. — *Прим. авт.*

¹⁵ Цифровой кодекс в России. TADVISER, 11.10.2023 // URL: https://www.tadviser.ru/index.php/Статья:Цифровой_кодекс_в_России (дата обращения 12.10.2023).

¹⁶ Бороздина
Н. Аудитория
медиа// Mediascope,
19.05.2023//URL.:
[https://mediascope.net/
upload/iblock/f21/xyjbu
9027e004wz237oauwfgs
70ioijvm/Mediatrendy_
May_2023_YA.Yeda.
pdf](https://mediascope.net/upload/iblock/f21/xyjbu9027e004wz237oauwfgs70ioijvm/Mediatrendy_May_2023_YA.Yeda.pdf) (дата обра-
щения:12.10.2023).

жательности медиапродуктов, распространяемых в публичном пространстве. Речь идет о необходимости превалирования в информационном пространстве, прежде всего в интернете, который ежедневно посещает 81% российского населения¹⁶, такой медиапродукции, которая наполнена созидательными и аксиологическими смыслами, выполнена по профессиональным и творческим нормам. Ведь несмотря на то, что ИИ уже способен создавать разные виды изображения, видео, речь, текст, дизайн, а к его возможностям прибегает пока незначительное число специалистов в сфере медиа, именующих себя *нейрографиками*, *нейродизайнерами*, *нейролингвистами*, *нейропсихологами*, *нейромузыкантами*, стоит признать, что созданная этими первопроходцами продукция с привлечением ИИ пока далека от творчества и формулирования идей, нацеленных на ментальное развитие индивида, его умение рефлексивно мыслить. Это прослеживается прежде всего в аудиовизуальной продукции, в музыкальных видеоклипах, созданных по привычным шаблонам, где превалирует искусственность в образах, прослеживаются признаки экспериментаторства, далекие от профессионализма и творческого подхода. Очевидно, что основная цель такой продукции — экономический результат. И потому отличить ИИ-продукт от «живых» образов на экране не составляет труда. Стоит предположить, что такая шаблонизированная продукция будет множиться при массовых запросах на машинное обучение, что приведет к увеличению в интернет-пространстве медиапродукции низкого качества и сомнительного содержания. Примеры такого шаблонного производства можно было наблюдать в социальных сетях, когда новичок-любитель использовал программный инструментарий, выставляя напоказ свой аудиовизуальный продукт. С применением ИИ проблема корреляции «профессионализм–любительство» будет разрастаться, и это, видимо, сформирует появление самостоятельного сегмента «*нейромедиа*» на медиарынке, где будут представлены образцы медиапродукции, основанные на шаблонах.

Стоит, однако, отметить, что развитие и совершенствование цифровой техники, цифровых технологий *arigi* направлено на вовлечение потребителя в мир творческого созидания. Ярким примером служит смартфон, оснащенный технологическими возможностями для создания медиапродукции разных видов в ускоренном темпе. Однако при всей функциональности и многоаспектности этого карманного компьютера в формируемых им образах есть немало недостатков, которые выявляют различия в шаблонном и творческом подходах. Основной проблемой здесь становится сам человек с его отношением к качеству создания творческого

продукта, характеризующим уровень его профессионализма, накопленных им теоретико-практических знаний и навыков.

В этой связи при погружении в *информационно-цифровую эпоху*, где начинает превалировать машинное обучение, осмысление индивидом понятий «креативность»/«творчество» и критериев подхода к творческому производству крайне важно. Выпускаемая в информационное пространство продукция должна быть обращена к человеческому познанию, психологии потребителей, их восприимчивости содержательности распространяемых смыслов, поскольку такой тип продукции воздействует на самоидентификацию личности. Все эти аспекты проецируют необходимость обращения масс к изучению научных концепций в области гуманитарных наук. Как отмечал психолог-эксперт М.В. Фаликман, «когнитивная наука — совокупность наук о познании как приобретении, хранении, преобразование и использования знаний живыми и искусственными системами»¹⁷. В результате практика показывает, что владение лишь методиками взаимодействия с ИИ еще не дает права создателям медиапродукта нового типа на его признание творчеством. Любой медиапродукт, выполненный по шаблону, не несущий новизны оценивается потребителем как симулякр, о чем писал французский философ Жан Бодрийяр. Однако, судя по всему, данный тип экранных произведений любительского характера будет множиться, наполняя арсенал формируемого ныне сегмента «нейромедиа».

¹⁷ Фаликман М.
Что такое когнитивная наука и чем она занимается // Логос. 2014. № 1(97). С. 2—18.

Культурная парадигма креативных индустрий

Стоит отметить, что в научных кругах обсуждается немало новых терминов, связанных с внедрением инновационных технологий. Как пример, можно привести ряд уже сформированных понятий — *нейробот*, что означает принципиально новое поколение роботов, которыми управляет искусственный интеллект, созданный на основе клеток головного мозга человека, или *нейросоциум*, олицетворяющий «симбиоз мозга и социума» и характеризующий «общество, которое непосредственно управляется мозговыми процессами и в свою очередь их контролирует»¹⁸. Правда, пока трудно представить даже в проекции развитие такого общества, «в котором мозговые сигналы прямо передаются по электронным сетям, участвуют в информационных и производственных процессах»¹⁹. Но ученые полагают, что «развитие современных технологий ведет в перспективе к сращению всех линий коммуникации: церебральных (между клетками мозга), когнитивных (между мозгом и реальностью) и социокультурных (между индивидами и ячейками общества)»²⁰.

¹⁸ Эпштейн М.Н.
Проективный словарь гуманитарных наук / М.Н. Эпштейн — «НЛО», 2017 — (Энциклопедии, справочники, словари). С. 508—509.

¹⁹ Там же. С. 59.

²⁰ Эпштейн М.Н.
Проективный словарь гуманитарных наук / М.Н. Эпштейн — «НЛО», 2017 — (Энциклопедии, справочники, словари). С. 59.

Стоит признать, что на фоне прогнозов о будущем, воспринимаемых порой как футурология, есть и мнения исследователей, относящихся к таким проекциям со скепсисом. Кто из них прав, определить трудно, так как не хватает информации для детального погружения в неизученные направления, например, в область когнитивной нейробиологии, исследующей связь активности головного мозга, разные аспекты нервной системы человека с целью их сопоставления с познавательными процессами и поведением человека, проясняющих механизм мыслительных процессов индивида. Данный пример, однако, показывает, насколько трудно приходится тем, кто не имеет профессиональных знаний, если он берется за решение творческой задачи, скажем, в кинематографе, в медиаиндустрии. Ведь ему предстоит создать, пусть с привлечением ИИ, эксклюзивный творческий продукт, способный увлечь потребителя. В настоящее время ИИ работает пока как инструментарий и помощник, подбрасывающий специалисту идею, новую информацию, однако человек должен сначала наладить с «ним» коммуникацию, достичь взаимопонимания. Только тогда и может состояться процесс, нацеленный на создание креативного продукта.

Новые условия существования человека в цифровой век изменяют стиль и модели поведения социума, преобразуют до неузнаваемости язык межличностного общения, накладывают отпечаток на привычные в обществе культурные и нравственные устои, отношение к жизни. В наибольшей степени эти изменения проявляются в социальном и медийном пространствах — сферах, имманентно между собой связанных в историческом контексте. Доминирующей же сферой коммуникативного взаимодействия с массовым потребителем являются экранные технологии (кино, ТВ, видео), обеспечивающие в ускоренном виде информирование социума, передачу в образах социального опыта и знаний. Существенная роль в этом плане отводится экранной культуре, нацеленной на эволюционные изменения сознания человека, который, как считают ученые, непрерывно находится в процессе самосовершенствования, духовно-интеллектуального преобразования. Человек «создается непрерывно, снова и снова создается, создается в истории, с участием его самого, его индивидуальных усилий»²¹.

Символична в этом плане и точка зрения немецкого философа Э. Кассирера, отмечавшего способность человека символизировать окружающую его действительность. Ученый полагал, что объектом познания являются не сами предметы, а заданные отношения, постоянные элементы и связи, которые конституируются в форме сознания. Он придавал значение языку, словам,

²¹ Мамарданшвили М.К. Сознание и цивилизация. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. С. 14.

²² Цит. по: Межуев В.М. *Идея культуры. Очерки по философии культуры*. – М.: Прогресс-Традиция, 2006. С. 257–259.

²³ Кассирер Э. *Философия символических форм*. Том 1. Язык — М.; СПб.: Университетская книга, 2001. С. 25–26. // Цит.: Цифровая библиотека по философии//URL.: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000754/st000.shtml> (дата обращения: 17.07.2011).

²⁴ Межуев В.М. *История, цивилизация, культура: опыт философского истолкования*. — СПб. СПбГУП, 2011. С. 240.

речевой способности человека, рассматривая их как символы, реализуемые в символических формах²². По его мнению, мир культуры дает человеку возможность жить в им же созданном мире, имеющем символическую природу, где «субъективное» и «объективное» встречаются, образуя новое содержание и содействуя конструированию понятия о «Я», понятия о мире. Э. Кассирер называл «познание, язык, миф, искусство» источниками света, условием видения и началом формообразования²³.

И в этом плане суждения ученых подтверждают, что осознание перехода в информационно-цифровую эпоху возможно лишь при обращении к национальной и мировой культуре, что лежит в основе творческой деятельности креативных индустрий. Однако, по мнению философов, реальная подлинность культуры определяется тем, в какой степени национальная культура становится культурой индивидуальной, то есть как она «востребована индивидом в качестве неотъемлемого условия своей личной жизни и непосредственной деятельности»²⁴. На достижение востребованности идей культуры в социальной жизни ориентированы и современные технологические инновации, предоставляющие скоростные методы созидания творческих произведений и их распространения. Ведь, коммуницируя с человеком, создателем медиапродукта, ИИ извлекает из своих невероятных объемов памяти подсказки, основанные на анализе научных сведений в разные исторические периоды. В результате коммуникация в виде алгоритма взаимодействия «человек–машина» становится, по сути, стержневым принципом преобразований социальной действительности и эволюции *homo sapiens*.

Выводы

Вхождение в информационно-цифровую эпоху и намечающееся массовое освоение *искусственного интеллекта* сопряжено с рядом ведущих направлений, в рамках которых оценивается эффективность любого производства, включая креативные индустрии, а также выпуск продукции, необходимой для социального развития. Практика показывает, что введение инновационных технологий только подтвердило справедливость методологической оценки Ф. Уэбстера, в рамках которой он предложил рассматривать степень вхождения разных сфер деятельности в информационное общество²⁵. Подход исследователя основывался на анализе совокупности и взаимосвязи пяти основополагающих векторов развития — *технологическом, экономическом, странственном, профессиональном* (связанном со сферой занятости), *культурном*²⁶. При освоении ИИ и переходе к машинному

²⁵ Уэбстер Ф. *Теории информационного общества/Фрэнк Уэбстер*. пер. с англ. — М.В. Арапова, Н.В. Мальхиной; Под ред. Е.Л. Вартановой. — М.: Аспект Пресс, 2004. — 400 с.

²⁶ Уразова С.Л. *Телевидение как институциональная система отражения социокультурных потребностей*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени д-ра филол. наук / Академия медиаиндустрии. — Москва 2012. — 63 с.

производству креативные индустрии предстают как сложные полифункциональные системы, где прослеживается причинно-следственная связь и взаимозависимость предложенных Ф. Уэбстером пяти направлений, что позволяет оценить степень их эффективности и результативности. Ведь преобразования, идущие в технологической, экономической, пространственной, профессиональной и культурной деятельности, отражают качество взаимодействия творческой системы с социумом и определяют процессы в ее управленческой, организационно-производственной и креативно-творческой деятельности. Данный ракурс оценки результатов производства не только соотносится с моделью сетевого общества, но и позволяет креативным индустриям перейти к 2030 году в статус кластеров. Так каждый вид творческой деятельности сможет в итоге реализовать и переход к созданию экосистемы креативных индустрий. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Вернадский В.И. Научная мысль как планетное явление. — М.: Наука, 1991. — 271 с.
2. Кассирер Э. Философия символических форм. Том 1. Язык - М.; СПб.: Университетская книга, 2001. С.25–26. // Цит.: Цифровая библиотека по философии//URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000754/st000.shtml> (дата обращения 17.07.2011).
3. Мамардашвили М.К. Сознание и цивилизация. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011.
4. Межуев В.М. История, цивилизация, культура: опыт философского истолкования. — СПб. СПбГУП, 2011. — 440 с.
5. Прохоров А., Коник Л. Цифровая трансформация: анализ, тренды, мировой опыт. — М.: ООО «КомНьюс Групп», 2019. — 368 с.
6. Уразова С.Л. Креативные индустрии как метасистема и фактор социальной адаптации в новой цифровой реальности// Вестник ВГИК, Т. 15, № 1(55), 2023. С. 146–150.
7. Уразова С.Л. Век цифровой информации: креативность vs. творчество// Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2017. Т. 22. С. 650–659.
8. Уразова С.Л., Кильпеляйнен Е.С. Виртуальная реальность и медиареальность: тенденции и прогнозы эволюции медиасистемы//Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2018. Т. 23. № 4. С. 410–421.
9. Уразова С.Л. Телевидение как институциональная система отражения социокультурных потребностей. Автореферат диссертации на соискание ученой степени д-ра филол.наук/ Академия медиаиндустрии. — Москва, 2012. — 63 с.
10. Фаликман М. Что такое когнитивная наука и чем она занимается // Логос. 2014. № 1 (97). С. 2—18.
11. Цифровой кодекс в России// TADVISER, 11.10.2023//URL: https://www.tadviser.ru/index.php/Статья:Цифровой_кодекс_в_России (дата обращения 12.10.2023)
12. Уэбстер Ф. Теории _информационного _общества/Фрэнк Уэбстер; _пер. с англ. — М.В. Арапова, Н.В. Мальхиной; Под ред. Е.Л. Варгановой. — М.: Аспект Пресс, 2004. — 400 с.

13. Эпштейн М.Н. Проективный словарь гуманитарных наук / М.Н. Эпштейн — «НЛО», 2017 — (Энциклопедии, справочники, словари). — 563 с

REFERENCES

1. Vernadskij V.I. (1991) Nauchnaya mysl' kak planetnoe yavlenie [Scientific thought as a planetary phenomenon]. — Moskva: Nauka, 1991. — 271 p. (in Russ.).
2. Kassirer E. (2001) Filosofiya simvolicheskikh form [Philosophy of symbolic forms]. Tom 1. YAzyk — Moskva; Sankt-Peterburg.: Universitetskaya kniga, 2001. P. 25–26. // Cit.: Cifrovaya biblioteka po filosofii//URL.: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000754/st000.shtml> (data obrashcheniya 17.07.2011). (in Russ.).
3. Mamardashvili M.K. (2011) Soznanie i civilizaciya [Consciousness and civilisation]. — Sanrt-Peterburg: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2011. (in Russ.).
4. Mezhuev V.M. (2011) Istoriya, civilizaciya, kul'tura: opyt filosofskogo istolkovaniya [History, Civilisation, Culture: Experience of Philosophical Interpretation]. — Sankt-Peterburg. SPbGUP, 2011. — 440 p. (in Russ.).
5. Prohorov A., Konik L. (2019) Cifrovaya transformaciya: analiz, trendy, mirovoj opyt [Digital Transformation: Analyses, Trends, Global Experience]. — Moskva: ООО «KomN'yus Grupp», 2019. — 368 p. (in Russ.).
6. Urazova S.L. (2023) Kreativnye industrii kak metasistema i faktor social'noj adaptacii v novoj cifrovoj real'nosti [Creative industries as a metasystem and a factor of social adaptation in the new digital reality]// Vestnik VGIK, T. 15, № 1 (55), 2023. Pp. 146–150. (in Russ.).
7. Urazova S.L. (2017) Vek cifrovoj informacii: kreativnost' vs. tvorchestvo [The age of digital information: creativity vs. creation] // Vestnik Rossijskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Literaturovedenie. ZHurnalistika. 2017. T. 22. Pp. 650–659. (in Russ.).
8. Urazova S.L., Kil'pelyajnen E.S. (2018) Virtual'naya real'nost' i mediareal'nost': tendencii i prognozy evolyucii mediasistemy [Virtual Reality and Media Reality: Trends and Forecasts of Media System Evolution]//Vestnik Rossijskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Literaturovedenie. ZHurnalistika. 2018. T. 23. № 4. Pp. 410– 421. (in Russ.).
9. Urazova S.L. (2012) Televidenie kak institucional'naya sistema otrazheniya sociokul'turnyh potrebnostej [Television as an institutional system for reflecting socio- cultural needs]. Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni d-ra filol.nauk/ Akademiya mediaindustrii. — Moskva, 2012. — 63 p. (in Russ.).
10. Falikman M. (2014) Chto takoe kognitivnaya nauka i chem ona zanimaetsya [What cognitive science is and what it does] // Logos. 2014. № 1(97). Pp. 2–18. (in Russ.).
11. Cifrovoj kodeks v Rossii [The Digital Code in Russia]// TADVISER,11.10.2023//URL.: https://www.tadviser.ru/index.php/Stat'ya:Cifrovoj_kodeks_v_Rossii (data obrashcheniya 12.10.2023) (in Russ.).
12. Uebster F. (2004) Teorii _informacionnogo obshchestva [Theories of the information society] / Frenk Uebster; _per.s angl.– M.V. Arapova, N.V. Malyhinoj; Podred. E.L. Vartanovoj.– Moskva:Aspekt Press, 2004. — 400 p. (in Russ.).
13. Epshtejn M.N. (2017) Proektivnyj slovar' gumanitarnyh nauk [Projective Dictionary of the Humanities] / M.N. Epshtejn — «NLO», 2017 — (Enciklopedii, spravochniki, slovori). — 563 p. (in Russ.).

Neuromedia as a New Format of Digital Reality Images

Svetlana L. Urazova

Doctor in Philology, Associate Professor, Editor-in-Chief of the academic journal "Vestnik VGIK", S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK)

UDC 316.77:001.12/.18;18.67.07

ABSTRACT: The article justifies the emergence of the term “neuromedia” to designate the use of neural networks, artificial intelligence for the development of products in creative industries. So far the practice of applying these methods is limited to pioneers who choose to evaluate speedy approaches to the creative process, to master technological innovations. Mastering new ways of extending creative modeling — be it in film production, media industries or scientific research — can augment the creative and production potential of creative industries, form a separate *neuromedia* segment which will occupy its own niche in the media market.

The main problem is related to the transition of mankind to a new stage of social development — the *information and digital age*, which began to develop rapidly with the arrival of the millennium, — where a person interacts with knowledge-intensive technologies and develops in line with the algorithm “man-machine”. However, the ongoing processes of large-scale training in Russia and worldwide in the use of artificial intelligence for producing creative products pose serious questions for society and creative industries (cinema, media industry). A media product should comply with the criteria of a creative idea, originality, novelty, and not be turned out according to templates, targeting solely the economic result. But mass machine learning assumes that media products are produced by people who do not have professional and scientific knowledge. As a result, there emerges an independent *neuromedia* segment on the media market, which is filled with products of low quality and questionable content.

The article quotes famous scientists (V.I. Vernadsky, Pierre Teilhard de Chardin, E. Cassirer, M.K. Mamardashvili, V.M. Mezhuev, M.N. Epstein) who stressed the development of science and individual culture in society. And this is the task to be realized by the creative industries at the turning point in the life of society in order to develop the individual's need for reflexion and cognition of new phenomena. The article substantiates the advent of the next stage of social reforms — the *information-quantum era*, which will rely upon the collective consciousness of social actors.

KEY WORDS: neuromedia, neural networks, artificial intelligence, creative industries, clustering, film, media production

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

Творческие принципы М.И. Ромма в кинопедагогике: теоретические основы и преподавательские практики
УДК 791.43.01

ORCID: 0009-0005-8168-601X

Автор: Мальшев Владимир Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор, И. о. Ректора Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова.

Аннотация: В статье рассматривается ряд аспектов педагогической деятельности кинорежиссера М.И. Ромма во ВГИКе (1938–1971 годы) с точки зрения актуальности его идей и методов в современном кинообразовании. ВГИК продолжает творчески синтезировать новейшие кинематографические достижения и традиции, выработанные за более чем 100-летнюю деятельность этого всемирно известного творческого вуза, а потому педагогическое наследие М.И. Ромма столь ценно и в наши дни. Основываясь на вгиковских публикациях лекций выдающегося кинорежиссера, других источниках, в статье обосновывается методология М.И. Ромма введения кинематографа в общую историю мирового искусства, а также то, насколько точно кинорежиссер совмещал теорию и практику кинематографа в своем неизменно творческом взаимодействии с учениками.

Ключевые слова: Михаил Ромм, ВГИК, история искусства, кинообразование, лекция, монтаж аттракционов, педагогика, режиссура кино, творческая мастерская

FILM THEORY AND FILM HISTORY | AUDIOVISUAL ARTS

M.I. Romm's Creative Principles in Film Pedagogy: Theoretical Foundations and Teaching Practices
UDC 791.43.01

ORCID: 0009-0005-8168-601X

Author: Vladimir S. Malyshev, Doctor of Art Studies, Professor, Acting Rector, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK).

Abstract: The essay looks into some aspects of the pedagogical activities of the filmmaker Mikhail Romm at VGIK between 1938 and 1971 in the context of their possible application in contemporary film education. For more than one hundred years of its history, VGIK has been aiming at creative integration of the latest achievements in cinema and its own world-renowned traditions; that is why Romm's contribution to film education is still valuable nowadays. On the basis of Mikhail Romm's lectures at VGIK and other sources, the essay emphasizes how skillfully he carried out the introduction of cinema within the history of arts as a whole and how accurately he integrated film theory and practice in constant creative interaction with the students.

Key words: Mikhail Romm, VGIK, history of art, film education, lecture, montage of attractions, pedagogy, film directing, creative workshop

К вопросу о написании истории кинематографа в контексте времени
УДК 778.5.04/с

ORCID: 0000-0002-6325-6092

Автор: Виноградов Владимир Вячеславович, доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения ВГИКа, начальник Аналитического отдела (Научно-исследовательского центра кинообразования и экранных искусств), заместитель проректора по науке, директор Научно-исследовательского центра кинообразования и экранных искусств

Аннотация: Статья посвящена методологическим вопросам написания истории кино в настоящее время. Рассматриваются положительные и отрицательные стороны двух подходов: индивидуального, авторского, стремящегося к полемической заостренности личностных исторических оценок, и коллективного, претендующего на некую объективность взгляда. Основным материалом для размышлений послужил опыт автора при подготовке учебника «Новейшая история отечественного кино» и дискуссия, развернувшаяся на страницах журнала «Искусство кино» в начале 1970-х годов.

Ключевые слова: методология, истории отечественного кинематографа, диахронический подход, синхронический подход

Revisiting Writing a History of Cinema in the Context of Time

UDC 778.5.04/c

ORCID: 0000-0002-6325-6092

Author: *Vladimir V. Vinogradov*, Doctor of Art Studies, Professor of the Film Studies Department at VGIK, Head of the Analytical Department (Research Centre for Film Education and Screen Arts), Deputy Director of the Research Centre for Film Education and Screen Arts, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK)

Abstract: The article deals with the methodological aspects of writing on film history at the present moment. The author reflects on the advantages and disadvantages of two approaches: individual, subjective, striving for the polemical sharpness of personal historical assessments, on the one hand, and collective, claiming a certain impartiality, on the other. The core material for the study is the author's personal experience of writing the text-book "The Recent History of Russian Cinema" as well as the debate in the "Film Art" (Iskusstvo kino) magazine in the early 1970s.

Key words: methodology, history of national cinema, diachronic approach, synchronic approach

Кино как средство социально-эстетической коммуникации: обоснование исторической миссии

УДК 791.43.05

ORCID: 0009-0000-7820-5274

ORCID: 0000-0002-2959-5461

Авторы: *Жабский Михаил Иванович*, доктор социологических наук, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского сектора ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии»;

Тарасов Кирилл Анатольевич, доктор культурологии, профессор Московского государственного института международных отношений (Университета) МИД России

Аннотация: Возникновение игрового кино явилось реакцией на извечную потребность людей в ярких зрелищах и необходимость заполнять их свободное время, увеличивавшееся под влиянием индустриализации, урбанизации и роста городов. Объективно потребностям общества в наибольшей мере могло бы соответствовать развитие киноискусства в статусе «золотой середины» между его крайними состояниями — массовым и элитарным. Практикой кино эта проблема, по сути, проигнорирована — и не без содействия теории. Причины коренятся прежде всего в отсутствии необходимых контекстуальных условий — социальных и эпистемологических.

Ключевые слова: искусство привилегированных классов, народное искусство, коммуникация, самовыражение, элитарное киноискусство, массовое киноискусство, «золотая середина»

Film as a Means of Social-Aesthetic Communication: Substantiation of Historical Mission

UDC 791.43.05

ORCID: 0009-0000-7820-5274

ORCID: 0000-0002-2959-5461

Authors: *Mikhail I. Zhabskiy*, Doctor of Sociology, Leading Researcher in Research Sector, FGBOU DPO «Academy of Media Industry»;

Kirill A. Tarasov, Doctor of Culture Studies, Professor at the Moscow State Institute of International Relations (MGIMO University) of The Russian Federation Ministry of Foreign Affairs

Abstract: The emergence of live-action cinema was the reaction to the eternal need of people for dazzling entertainment and the necessity to fill their leisure time which grew as a result of industrialization, urbanization and the development of cities. Objectively the needs of society could best be met by the "golden mean" cinema residing between the two extremities, those of mass and elite arts. But the practices of cinema effectively ignored this problem, a situation where theory was also instrumental. The reason is to be found primarily in the ab-

sence of the required contextual social and epistemological conditions.

Key words: the art of the privileged classes, folk art, communication, self-expression, elite film art, mass film art, the golden mean

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА

Кинохроника Февральской революции 1917 года и ее репрезентация в документальных архивных фильмах
 УДК 778.5.03.01
 ORCID: 778.5.03.01

Автор: Беляков Виктор Константинович, кандидат искусствоведения, докторант кафедры киноведения сценарно-киноведческого факультета ВГИК, доцент Сергеево-Посадского филиала Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК).

Аннотация: Статья посвящена анализу хроникальных материалов, запечатлевших революционные события февраля-марта 1917 года, а также их использование в двух известных документальных фильмах — «Годовщина революции» (1918) Д. Вертова и «От царя к Ленину» (1931) Г. Аксельбанка. Произошедшая революция вызвала не только взрыв народных волнений на улицах Петрограда, но и смену видения этих событий киноаудиторией того времени и всеми последующими зрителями.

Ключевые слова: кинохроника, видение, революция, 1917 год, фильм, свобода, манифестация, кинооператор, Вертов, Аксельбанк

FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

Film Chronicle of the February Revolution of 1917 and its Representation in Archival Documentaries

UDC 778.5.03.01
 ORCID: 778.5.03.01

Author: Viktor K. Belyakov, PhD in History of Arts, Associate Professor of the

Sergiev Posad branch of S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK).

Abstract: The article analyzes footage depicting the revolutionary events of February-March, 1917, and their use in two well-known documentaries — “The Anniversary of the Revolution” (1918) by D. Vertov and “From Tzar to Lenin” (1931) by H. Axelbank. The revolution did not only result in an explosion of violence in the streets of Petersburg but also brought about the change in the perception of those events by the film audience of the epoch and of later generations.

Key words: film chronicle, vision, revolution, 1917, film, freedom, manifestation, cameraman, Vertov, Axelbank

Российский исторический фильм в XXI веке
 УДК 791.4.6
 ORCID: 0000-0002-6723-5870

Автор: Цыркун Нина Александровна, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ).

Аннотация: В статье рассматриваются три российских исторических фильма: «1612» (2007) В. Хотиненко, «Борис Годунов» (2011) В. Мирзоева и «Сердце пармы» (2022) А. Мегердичева, отвечающих общественному и идеологическому запросу, свойственному времени выхода этих картин на киноэкран. Констатируется, что выбранные для анализа фильмы соответствуют сущностному смыслу и задачам исторического кино, поскольку, с одной стороны, их персонажи, действие и символы узнаваемы зрителем как часть национальной истории, а с другой — современная репрезентация прошлого вызывает у аудитории ассоциации с актуальным настоящим. Благодаря этому у зрителей формируется ощущение преемственности, причастности к историко-культурному наследию страны.

Ключевые слова: исторический фильм, логика истории, историческая правда,

общественный запрос, фактологическая достоверность

Russian Historical Films in XXI century UDC 791.4.6

ORCID: 0000-0002-6723-5870

Authors: *Nina A. Tsyrukun*, Doctor of Art Studies, Principal Researcher, Cinema and Contemporary Art Department, Russian State University for the Humanities (RSUH).

Abstract: The article's subject matter is the case study of three Russian historic films: "1612" (2007, dir. Vladimir Khotinenko), "Boris Godunov" (2011, dir. Vladimir Mirzoyev) and "The Heart of Parma" (2022, dir. Anton Megerditchev), reflecting the public and ideological demand at the time of their release. It is maintained that the films selected for the study correspond to the essential meaning and aims of historical cinema because on the one hand their events, characters and symbols are identified by the audience as part of national history, and on the other hand the contemporary representation of the past evokes associations with the actual here and now. It helps to form in the audience a sense of involvement in the historical and cultural heritage of the country.

Key words: historical film, logics of history, historical truth, social demand, factual authenticity

ПЕРФОРМАНС | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ

Теоретические и практические аспекты формирования «тихих мест» в фонограмме кинофильма

УДК 791.43.01

ORCID: 0000-0003-0788-3742

ORCID: 0000-0002-2270-7758

Авторы: *Михеева Юлия Всеволодовна*, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры звукорежиссуры Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК);

Русинова Елена Анатольевна, доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой звукорежиссуры, профессор кафедры, Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК)

Аннотация: В статье рассматриваются теоретические и практические аспекты воплощения различных форм «тишины» в звуковом решении кинофильма. Обосновывается, что абсолютная тишина фактически не встречается в фонограмме кинокартины. В тексте анализируются семантика и драматургическая роль феноменов относительной тишины, называемых «тихие места», в которых почти полностью, вплоть до неразличимости слухом, отсутствует звук. Представлены подходы к формированию тишины звукорежиссерами — практиками, педагогами, руководителями мастерских кафедры звукорежиссуры ВГИК.

Ключевые слова: тишина, акустическое пространство, звуковое решение фильма, звукорежиссура, авторский кинематограф, эстетика кино

PERFORMANCE | THE ART OF PRESENTATION

Theoretical and Practical Aspects of Building 'Quiet Spots' in a Film's Soundtrack

UDC 791.43.01

ORCID: 0000-0003-0788-3742

ORCID: 0000-0002-2270-7758

Authors: *Julia V. Mikheeva*, Doctor of Art Studies, Professor, Department of Sound Design, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK);

Elena A. Rusinova, Doctor of Art Studies, Senior Lecturer, Head and Professor of the Department of Sound Design, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK)

Abstract: The article looks into the theoretical and practical aspects of various ways of representing silence in the context of modern sound design. It is maintained that absolute silence is quite rare for the soundtrack. The article analyses the semantic and dramatic role of the phenomenon of relative silence called 'silent spots' featuring almost complete absence of sound – up to the point of indistinguishability by hearing. The study offers approaches to creating silence used by sound directors — practitioners, professors, heads of workshops at the Sound department at VGIK

Key words: silence, acoustic space, sound design of the film, sound design, auteur cinema, aesthetics of cinema

Художественная композиция как целостная система

УДК 7.013

ORCID: 009-0003-9092-8872

Автор: *Свешников Александр Вячеславович*, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры рисунка и живописи Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК).

Аннотация: В статье рассматривается проблема организации структуры художественной композиции с позиции целостного подхода и формирования у студентов понимания основополагающих закономерностей присущих образному мышлению. В этой связи анализируются некоторые положения теории Дж. Келли, К.Г. Юнга, В.А. Фаворского, а также их представления о том, что наше мышление стремится к интегральности, к тому, чтобы представить все известные взаимосвязи между явлениями как целостное сплетение взаимозависимых элементов и их отношений.

Ключевые слова: композиция, художественный образ, мировоззренческая позиция, интегральный сверхсмысл

Artistic Composition as an Integral System

UDC 7.013

ORCID: 009-0003-9092-8872

Author: *Aleksandr V. Sveshnikov*, Doctor of Art Studies, Professor at the Department of Drawing and Painting, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK).

Abstract: The article examines the holistic approach to structuring an artistic composition and teaching students the basic laws inherent to imaginative thinking. In relation to the above problem the author looks into some provisions of the theories of G. Kelly, K.G. Jung, V.A. Favorsky and their idea that our thinking strives for integrity and tends to present all known relationships between phenomena as a holistic plexus of interdependent entities.

Key words: composition, artistic image, worldview position, integral supermeaning

Способы съемки как средство создания новой кинематографической реальности

УДК 778.5.01(014)

ORCID: 0009-0007-7515-5778

Автор: *Масуренков Дмитрий Иванович*, доцент, преподаватель кафедры «Операторское мастерство», Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК).

Аннотация: В статье анализируются способы съемки как средство создания новой кинематографической реальности и воплощения на экране креативных авторских замыслов с целью расширения изобразительных и постановочных ресурсов создателей кинокартин. Многократное экспонирование и использование визуальных эффектов позволяет сформировать оригинальные кинематографические образы, а также новые художественные и семантические связи зрелищного языка кино.

Ключевые слова: способы съемки, трансформация изображения, кинематографическая реальность, многократное экспонирование, визуальные эффекты

Filming Techniques as a Means of Creating a New Cinematic Reality

UDC 778.5.01(014)

ORCID: 0009-0007-7515-5778

Author: *Dmitry I. Masurenkov*, Associate Professor, Department of Cinematography, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK).

Abstract: The article analyses shooting techniques as a means of designing a new cinematic reality and of embodying on the screen the author's creative ideas to enrich the visual language and production resources of the filmmakers. Multiple exposures and visual effects enable the creation of original cinematic images and of new artistic and semantic relations in the cinematic visual language.

Key words: shooting techniques, image transformation, cinematic reality, multiple exposure, visual effects

КУЛЬТУРА ЭКРАНА | КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ**Рецепция музыки и музыкальных инструментов в немых фильмах****Дзиги Вертова 1920-х годов**

УДК 7.01

ORCID: 0000-0002-4531-4922

Автор: *Эвальдэ Виолетта Дмитриевна*, кандидат культурологии, младший научный сотрудник, СПбГУ; старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания.

Аннотация: В фокусе внимания статьи находится рецепция искусства музыки и практик музицирования в немых фильмах Дзиги Вертова «Кино-глаз» (1924) и «Шестая часть мира» (1926)1. Музыкальное искусство, виртуозные или, напротив, простые и местами незамысловатые практики игры на различных инструментах, будь то горн, бубен, аккордеон или пианино, равно как и их пребывание в покое, нередко обуславливают особую поэтику режиссерского языка. Приведенный анализ демонстрирует конструкты, с помощью которых режиссер взаимодействовал с непосредственной реальностью, преобразая ее в мифопоэтическое художественное полотно.

Ключевые слова: рецепция музыки, музыкальные инструменты, поэтика, Дзига Вертов, эстетика кино

SCREEN CULTURE | CULTUROLOGY. PHILOSOPHY**Perception of Music and Musical Instruments in Dziga Vertov's Silent****Films of the 1920s**

UDC 7.01

ORCID: 0000-0002-4531-4922

Author: *Violetta D. Evallyo*, PhD in Culture Studies, Researcher, Saint Petersburg State University; Senior Researcher, State Institute for Art Studies.

Abstract: The author concentrates on the perception of music and music-making practices in Dziga Vertov's silent films "Kino-eye" (1924) and "The Sixth Part of the World" (1926). The art of music, virtuoso or simple and sometimes unsophisticated practices of playing various instruments — be it

bugle, tambourine, accordion or piano, as well as their being in a state of quiescence — often determine the director's special poetic style. The present analysis reveals the constructs by means of which the director interacted with immediate reality, transforming it into a mythopoetic artistic canvas.

Key words: music perception, musical instruments, poetics, Dziga Vertov, cinema aesthetics

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС | АНАЛИЗ**История poliziotteschi: криминальное кино Италии как отражение социокультурных процессов в 1970 годы**

УДК 791.43.03

ORCID: 0009-0009-1237-4687

Автор: *Ежевский Александр Викторович*, аспирант Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК).

Аннотация: В статье рассматриваются итальянские криминальные фильмы (poliziotteschi) 1970-х годов. Приводится обзор этого периода в Италии, известного политической нестабильностью, ростом уличного насилия, терроризмом ультраправого и ультралевого толка, ставших точкой отсчета появления этого типа кинокартин. Ряд фильмов этого направления позволяют оценить эстетическую и художественную природу, социокультурное происхождение кинолента, отражавших как политическую диалектику эпохи и морально-нравственные ориентиры их создателей, так и запросы, настроения зрительской аудитории.

Ключевые слова: полицейское кино, poliziotteschi, политическое кино, filone

WORLD CINEMA | ANALYSIS**The History of Poliziotteschi: Italian Crime Films as the Reflection of the Social and Cultural Processes of the 1970s**

UDC 791.43.03

ORCID: 0009-0009-1237-4687

Author: *Alexander V. Ezhevski*, PhD student, 2nd year, S.A. Gerasimov Rus-

sian State University of Cinematography (VGIK).

Abstract: The article looks at the Italian political films (*poliziotteschi*) of the 1970s. The author offers an overview of the corresponding period in Italian history known for political instability, a rise in street violence, ultra-left and ultra-right terrorism, which gave rise to this type of movies. A number of these movies make it possible to assess the aesthetic and artistic nature, the social and cultural roots of films reflecting the political dialectics of the epoch and the moral and ethical principles of their creators as well as the demands and moods of the audience.

Key words: police cinema, *poliziotteschi*, political cinema, *filone*

ТЕЛЕВИДЕНИЕ | ЦИФРОВАЯ СРЕДА

Нейромедиа как новый формат образов цифровой реальности

УДК 316.77:001.12/.18; 18.67.07

ORCID: 0000-0003-2264-2859

Автор: *Уразова Светлана Леонидовна*, доктор филологических наук, главный редактор научного журнала «Вестник ВГИК».

Аннотация: В статье обосновывается новый термин «нейромедиа», обозначающий применение нейросетей, искусственного интеллекта при создании творческого продукта креативными индустриями. Практика использования таких методик пока невелика, это дело первопроходцев, ставящих задачу апробации ускоренных подходов к творческому процессу, осваивающих технологические инновации. Но овладение новыми техниками расширения творческого моделирования, будь то в кинопроизводстве, в медиаиндустриях или в научных изысканиях, способно увеличить творческо-производственный потенциал креативных индустрий, создать самостоятельный сегмент нейромедиа, который займет нишу в цифровом медиарынке.

Ключевые слова: нейромедиа, нейросети, искусственный интеллект, креатив-

ные индустрии, кластеризация, кино, медиапродукт

TELEVISION | DIGITAL ENVIRONMENT

Neuromedia as a New Format of Digital Reality Images

UDC 316.77:001.12/.18; 18.67.07

ORCID: 0000-0003-2264-2859

Author: *Svetlana L. Urazova*, Doctor in Philology, Associate Professor, Editor-in-Chief of the academic journal “Vestnik VGIK”, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK).

Abstract: the article justifies the emergence of the term “*neuromedia*” to designate the use of neural networks, artificial intelligence for the development of products in creative industries. So far the practice of applying these methods is limited to pioneers who choose to evaluate speedy approaches to the creative process, to master technological innovations. Mastering new ways of extending creative modeling — be it in film production, media industries or scientific research — can augment the potential of creative industries, create a separate neuromedia segment which will occupy its own niche in the media market.

Key words: neuromedia, neural networks, artificial intelligence, creative industries, clustering, film, media product

Для обсуждения с авторами проблематики статей, опубликованных в номере, просьба присылать письма на электронный адрес редакции: vestnik-vgik@vgik.info

For further discussions please contact the authors on: vestnik-vgik@vgik.info

РЕЦЕНЗЕНТЫ СТАТЕЙ НОМЕРА

| | |
|---|---|
| <i>Виноградов В.В.</i> , доктор искусствоведения | <i>Салынский Д.А.</i> , кандидат искусствоведения |
| <i>Воденко М.О.</i> , кандидат искусствоведения | <i>Уразова С.Л.</i> , доктор филологических наук |
| <i>Жабский М.И.</i> , доктор социологических наук | <i>Утилова Н.И.</i> , доктор искусствоведения |
| <i>Караваев Д.Л.</i> , кандидат искусствоведения | <i>Хренов Н.А.</i> , доктор философских наук |
| <i>Клюева Л.Б.</i> , доктор искусствоведения | <i>Цыркун Н.А.</i> , доктор искусствоведения |
| <i>Михеева Ю.В.</i> , доктор искусствоведения | <i>Шабалин В.</i> , кандидат искусствоведения |
| <i>Никитина И.П.</i> , доктор философских наук | |

Рекомендации авторам журнала «Вестник ВГИК»

О журнале

Научный журнал «Вестник ВГИК» является ведущим периодическим изданием Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова. Решением Президиума Высшей аттестационной комиссии Минобрнауки России «Вестник ВГИК» включен в Перечень ведущих рецензируемых научных изданий, коэффициент научной значимости К2 (квартиль 2), где публикуются основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук, отвечающие требованиям ВАК по отраслям науки "Искусствоведение", "Философия" и соответствуют паспортам научных специальностей — 5.10.3 Виды искусства (Кино-, теле- и другие экранные искусства); 5.7.3. Эстетика.

Учредитель журнала: Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова. Издание зарегистрировано в Федеральной службе по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций (Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-33969 от 07 ноября 2008 г.). Научный журнал «Вестник ВГИК» предназначен для научных работников, киноведов, кинокритиков, кинорежиссеров, операторов, продюсеров и других специалистов в сфере кино-, теле- и других экранных искусств, а также преподавателей, аспирантов. Периодичность выхода журнала ежеквартальная. Подробнее см. vestnik-vgik.com.

Правила приема рукописей

1. Редакция принимает в электронном виде статьи, являющиеся самостоятельным оригинальным произведением, ранее не публиковавшимся, оформленным согласно требованиям журнала. Статью сопровождает пакет материалов: статья, портрет автора, сведения об авторе, расширенное Резюме (русский и английский текст).

2. **Статьи сопровождаются:** *фото автора* (портрет) с подписью и иллюстрациями к статье не более 5–6 снимков (разрешение снимков — 300 dpi). Авторы гарантируют, что иллюстративный материал не нарушает и авторские права других лиц; *Сведениями об авторе* (файл в Word), где представлены: название статьи; УДК; ФИО автора (полностью), его ученая степень, ученое звание (если есть); должность и наименование организации, где работает автор; *Резюме к статье* (расширенное) на русском и английском языках (объем не более 2000 знаков с пробелами каждое), где представлены: название статьи; УДК; ФИО автора, его ученая степень и ученое звание (если имеется); аннотация (с красной строки), где в лаконичной форме раскрывается проблематика статьи, ее актуальность и научная новизна, приводятся основные выводы; ключевые слова к статье.

3. **Основные требования, предъявляемые к авторским статьям.** Тематическая статья должна представлять собой законченное вербальное произведение, где находят отражение актуальность поставленной проблемы, ее научная новизна, являться оригинальной по изложению и тщательно выверенной, не опубликованной ранее в других печатных изданиях.

4. Для аспирантов статья сопровождается справкой из аспирантуры.
5. Для авторов статей с ученой степенью кандидатов наук статья сопровождается сканом свидетельства о присуждении ученой степени кандидата наук.
6. Для авторов с ученой степенью доктор наук скан свидетельства о присуждении ученой степени доктора наук не требуется.

В редакции авторские статьи проходят процедуру внутреннего рецензирования (двойное «слепое» рецензирование) согласно Положению о внутреннем рецензировании авторских статей в научном журнале «Вестник ВГИК».

Рекомендации авторам

1. Рекомендованный объем статьи — 20 тыс. печ. знаков с пробелами, 8–12 страниц. Основной текст статьи подразделяется подзаголовками.

2. При оформлении рукописи (после заголовка статьи и ФИО автора) обязательно наличие индекса Универсальной десятичной классификации (УДК). Далее — **краткая аннотация** статьи (5–7 строк), перечень ключевых слов (5–6 наименований). Рукопись сопровождают дополнительные материалы (самостоятельные файлы) — Сведения об авторе, расширенное Резюме на русском и английском языках (объемом 2200 знаков каждое).

3. **Текст.** Статья представляет собой законченное произведение, объемом 20 тыс. знаков с пробелами в формате Word, шрифт Time New Roman, интервал 1,5, состоит из заголовка, аннотации, ключевых слов и текста, подразделенного на подзаголовки и набранного через 1,5 интервала шрифтом Times New Roman, кегль 14, и направляется по эл. почте на адрес редакции журнала (vestnik-vgik@vgik.info).

Все части статьи (таблицы, схемы, рисунки, сноски и т. д.) приводятся полностью в соответствующем месте, оформляются по ГОСТу, согласно техническим требованиям, а также направляются отдельно в разрешении JPEG. При заимствовании таблиц, схем, рисунков и т. д. обязательно пометается источник!

Сноски в статье оформляются **постранично**. Список литературы в конце статьи (не более 10 наименований) оформляется дополнительно: после слов **REFERENCES транслитерацией** наименований приведенных произведений. **Образец оформления транслитерации см. www.vestnik-vgik.com**. **Список литературы** оформляется согласно действующему ГОСТу. Отдельными файлами высылаются иллюстрации и подписи к ним. Статья оформляется в текстовом редакторе Microsoft Word (версия 2003 и выше).

4. **Сокращения и условные обозначения.** При использовании сокращений (кроме принятых в Международной системе единиц) необходима их расшифровка (в тексте или примечании).

5. **Иллюстрации.** Статья дополняется фотографиями, рисунками, схемами, диаграммами и т. д. (в разрешении 300 dpi), направляемыми в редакцию журнала самостоятельными файлами в разрешении JPEG — отдельно от статьи, с подписями, оформленными в отдельном файле. Обозначения на рисунках поясняются подписями или в тексте. Линии, точки, названия должны быть четкими, ясными, не сливаться. При использовании иллюстративного материала других авторов необходимо соблюдать положения авторского права и интеллектуальной собственности согласно Гражданскому кодексу РФ от 18.12.2006 N 230-ФЗ, часть 4, глава 70 (см. подробнее — www.consultant.ru), иметь от автора письменное разрешение на публикацию.

6. Статья направляется рецензентам (двойное "слепое" рецензирование). При положительном решении Редактора о публикации статьи автору высылается по эл. почте уведомление. В случае отклонения статьи автору направляется мотивированный отказ.

7. Редакция сохраняет за собой право по согласованию с автором на корректировку заголовка, литературную и техническую правку. После публикации редакция вправе выкладывать статью на своем сайте/сайтах третьих лиц со ссылкой на «Вестник ВГИК».

8. Перед публикацией в научном журнале «Вестник ВГИК» автору необходимо подписать Лицензионный договор в РИО ВГИК (тел. +7 (499) 181-35-07).

9. Авторам, опубликовавшим статьи в номере журнала, предоставляется один экземпляр издания бесплатно. По запросу может быть предоставлена электронная версия номера.

10. Авторам, публикующим статьи, рекомендуется оформить подписку на журнал в одном из каталогов агентства «Роспечать» — «Пресса России».

11. Решение о публикации статей принимается Редакционным советом журнала на основе положительных рецензий, плата за публикацию рукописей **не взимается**.

Правила соблюдения этических норм в редакционной политике издания

Научный рецензируемый журнал «Вестник ВГИК» придерживается при ведении редакционной деятельности этических норм и стандартов, принятых международным научным сообществом как наилучших практических образцов с целью благотворного, продуктивного и эффективного взаимодействия редакции с авторами публикаций, а также читателями журнала.

Основополагающими принципами работы с научными материалами являются:

- внимательное и уважительное отношение к авторам и их труду при объективном, непредвзятом и взвешенном анализе поступающих в редакцию материалов;
- соблюдение принципов объективной оценки оригинальности текстов статей, качества их семантики и стилистического изложения проблемы, ее актуальности и научной новизны, а также значимости тематики для профессионального сообщества;
- обеспечение гарантий конфиденциальности поступающих на рассмотрение материалов, включая неразглашение персональных данных авторов статей;
- соблюдение принципов проведения двойного «слепого» рецензирования, деликатное доведение негативной информации по итогам рецензирования до авторов;
- проведение политики антиплагиата по отношению ко всем поступающим в редакцию статьям и материалам;
- бескомпромиссный отказ от вознаграждений, выраженных как в явной, так и неявной форме;
- отсутствие личной заинтересованности при работе со статьями любых авторов, независимо от их статуса и положения;
- поддержка энтузиазма у авторов публикаций в виде рекомендаций с целью доведения содержания научной статьи до качественного результата;
- строгое соблюдение правовых норм и законодательства, установленных правил и процедур в редакционной политике издания

Особые условия публикации статей

1. Решение о публикации статей принимается Редакционным советом журнала, вознаграждение авторам не выплачивается.

2. Статьи авторов (докторов и кандидатов наук, аспирантов, имеющих отношение к научной и образовательной деятельности ВГИК, а также обучающихся в аспирантуре и докторантуре других вузов РФ) публикуются и рецензируются за счет средств Учредителя.

3. Подробные инструкции по оформлению авторских статей — на интернет-сайте журнала — www.vestnik-vgik.com, а также на интернет-сайте ВГИК: <http://www.vgik.info/science/bulletin/>



Информация о приобретении журнала

Номера журнала «Вестник ВГИК» распространяют:

- Научная электронная библиотека E-LIBRARY.RU (http://elibrary.ru/title_about.asp?id=30149) и Электронно-библиотечная система IPRbooks (<http://www.iprbookshop.ru/>)

Подписаться на научный журнал «Вестник ВГИК» можно, воспользовавшись интернет-версией Объединенного каталога «Пресса России» на сайтах www.pressa-rf.ru и www.akc.ru

Подписка: индекс по Объединенному каталогу «Пресса России» — 10308



Контактная информация:

Редакция журнала

тел.: +7 (499) 181-42-52;

e-mail: vestnik-vgik@vgik.info;

Административное обслуживание (подписание договоров с авторами,

выдача номеров журнала) обеспечивает Редакционно-издательский отдел ВГИК (РИО),

тел. +7 (499) 181-35-07; e-mail: rio@vgik.info





Международный студенческий фестиваль стран СНГ “Восхождение”

ПОЗДРАВЛЕНИЯ ЛАУРЕАТОВ



Список награжденных на стр.122



Всероссийский государственный университет
кинематографии имени С.А. Герасимова



ОБЪЯВЛЕН НАБОР

- в аспирантуру — обучение только в очной форме;
- а также прикрепление лиц для подготовки диссертации на соискание ученой степени кандидата наук без освоения программ подготовки научно-педагогических кадров в аспирантуре

По научной специальности

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

Подробную информацию можно получить:

Отдел аспирантуры и докторантуры ВГИК

Заведующая — Светлана Михайловна Медведева

Тел. +7 (499) 181-34-77;

e-mail: aspirantura_cm@vgik.info

<https://vgik.info/higher-education/graduate/index.php>

