

Вестник **ВГИК**

www.vgik.info

В НОМЕРЕ:

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

М.А. Пальшикова

«Сатанинский цикл»

в кинематографе русского модерна

ПЕРФОРМАНС

Ю.В. Михеева, Е.А. Русинова

Создание тишины в фонограмме

и художественном образе фильма:

опыты педагогической

звукорежиссуры

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС

Д.В. Захаров

Кинорецепции художественной

философии Генри Торо

КУЛЬТУРА ЭКРАНА

Н.Б. Кириллова

Модификация эстетико-
семиотической структуры

экранной культуры:

исторический контекст

43 Международный фестиваль ВГИК



43 МЕЖДУНАРОДНЫЙ
СТУДЕНЧЕСКИЙ
ФЕСТИВАЛЬ ВГИК
ГЛОБАЛЬНЫЕ
ЦЕННОСТИ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЭТАП
INTERNATIONAL COMPETITION

13-17 ноября 2023

№ 4(58)

Том 15 ДЕКАБРЬ 2023

43 МЕЖДУНАРОДНЫЙ СТУДЕНЧЕСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ ВГИК

43 Международный студенческий фестиваль ВГИК — это авторитетная площадка, где студенты российских и зарубежных киношкол представили свои учебные работы широкой публике.



В первый день международного этапа 43-го Студенческого кинофестиваля ВГИК, состоялась встреча представителей ВГИК во главе с ректором В.С. Малышевым с делегацией государства Буркина-Фасо, возглавляемой господином Жан Эммануэлем Уэдраого, министром информации, культуры, искусства и туризма.





Автор скульптурной композиции — А. Благовестнов
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 № 457

*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. ректора 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 экономики 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 Подведены итоги ежегодного киноведческого конкурса во ВГИКе
- ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО** | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА
- 8 М.А. Пальшкова. «Сатанинский цикл» в кинематографе русского модерна
- КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ** | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА
- 26 В.А. Фомина. О принципах визуализации анимационного хронотопа
- 36 М.Н. Конева. Интонация автора в экранном образе реальности
- ПЕРФОРМАНС** | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ
- 50 М.Э. Вильчинская-Бутенко, З. Солейманфар. Кинографика как область графического дизайна
- 64 Ю.В. Михеева, Е.А. Русинова. Создание тишины в фонограмме и художественном образе фильма: опыты педагогической звукорежиссуры
- 74 А.В. Свешников. Монтажный принцип построения эскиза к фильму
- КУЛЬТУРА ЭКРАНА** | КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ
- 84 Н.Б. Кириллова. Модификация эстетико-семиотической структуры экранной культуры: исторический контекст
- 96 А.С. Крючкова. Кинокостюм как средство создания достоверного исторического образа
- 108 Е.Ю. Шмакова. Живопись и кинематограф: преемственность изобразительных решений
- МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС** | АНАЛИЗ
- 120 Д.В. Захаров. Кинорецепции художественной философии Генри Торо
- 134 Д.В. Литвина. Выявление критериев монструозного в фильме: анализ нарративных приемов
- ХРОНИКА В ДЕТАЛЯХ** | АКТУАЛЬНОЕ СОБЫТИЕ
- 143 Призы и дипломы Третьей Премии гильдии киноведов и кинокритиков Союза кинематографистов в области киноведения и кинокритики
- 144 **ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ ВГИКа** | АКТУАЛЬНОЕ СОБЫТИЕ
- III Международная научно-практическая конференция — «Экранные искусства в контексте современных образовательных процессов: трансформация образовательных технологий и диалог искусств»
- 148 Научно-практическая конференция «Мастера, Мастерские и традиции»
- ЧИТАЛЬНЫЙ ЗАЛ** | КНИЖНАЯ ПОЛКА
- 24 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)

“VGIK 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	Annual Film Studies Competition results announced at VGIK
	FILM THEORY AND FILM HISTORY AUDIOVISUAL ARTS
8	<i>Maria A. Palshkova. The Satanic Cycle in the Cinema of Russian Modern</i>
	FILM LANGUAGE AND TIME IMAGE GENESIS
26	<i>Victoriya A. Fomina. On the Principles of Visualizing an Animated Chronotope</i>
36	<i>Maria N. Koneva. An author's intonation in the screen image of reality</i>
	PERFORMANCE THE ART OF PRESENTATION
50	<i>Marina E. Vilchinskaya-Butenko, Zahra Soleymanfar. Cinema Graphics as a Field of Graphic Design</i>
64	<i>Ju. V. Mikheeva, E. A. Rusinova. Creating Silence in the Soundtrack and the Aesthetics of the Film: Academic Principles</i>
74	<i>A. V. Sveshnikov. Montage Principle in Sketching for a Film</i>
	SCREEN CULTURE CULTUROLOGY. PHILOSOPHY
84	<i>Natalia B. Kirillova. Modification of the Aesthetic-Semiotic Structure of Screen Culture: Historical Context</i>
96	<i>Anna S. Kryuchkova. Film costume as a means of creating a reliable historical image</i>
108	<i>Evgeniya Yu. Shmakova. Painting and Cinema: Continuity of Visual Approach</i>
	WORLD CINEMA ANALYSIS
120	<i>Dmitry V. Zakharov. Receptions of Henry Thoreau's Imaginative Philosophy in Cinema</i>
134	<i>Daria V. Litvina. Identifying the Criteria of Monstrous in Film: Analysis of Narrative Techniques</i>
	EVENTS IN THE DETAILS CURRENT EVENTS
143	The Third Russian Guild of Film Critics Award certificates and prizes for Film Studies and Film Criticism
	VGIK SCIENTIFIC LIFE CURRENT EVENTS
144	The Third International Research and Practice Conference “Visual Arts in the Context of Modern Educational Processes: Transformation of Educational Technologies and Dialogue of Arts”
148	Research and Practice Conference “Masters, Workshops and Traditions”
24	READING ROOM BOOKSHELF
150	SUMMARY PRESENTATION OF AUTHORS
158	RECOMMENDATIONS FOR AUTHORS

ПОДВЕДЕНЫ ИТОГИ ЕЖЕГОДНОГО КИНОВЕДЧЕСКОГО КОНКУРСА ВО ВГИКЕ

13 декабря состоялось заседание жюри конкурса киноведческих работ, проводимого в рамках 43-го Международного студенческого фестиваля ВГИК, под председательством доктора искусствоведения, профессора кафедры киноведения Виноградова В.В., итогами которого стали:

В номинации «Лучшая работа по теории кино»/ Лауреат **Денисов Иван** за совокупность работ, мастерская Яковлевой Т.В., 2 курс

В номинации «Лучшая работа по кинокритике»/ Лауреат **Кунгуров Юрий** за совокупность работ, мастерская Виноградова В.В., 3 курс

Диплом «За поиск новых подходов в кинокритике» **Коровину Антону** за работу «Дикий, дикий Голливудленд: Рассказ в семи частях о выстреле в кино», мастерская Рейзен О.К., 5 курс

В номинации «Лучшая работа по истории зарубежного кино»

Лауреат **Симиндейкин Александр** «Голос из небытия: кинематограф Яманака Садао», мастерская Виноградова В.В., 3 курс

Лауреат **Семенихина Анна** «Эволюция образа человека в иранском документальном кино», мастерская Рейзен О.К., 5 курс

В номинации «Лучшая работа по истории отечественного кино»

Лауреат **Шерemet Федор** за работу «Образ Ленина как формообразующий элемент в фильмах Сергея Юткевича», мастерская Марусенкова В.В., 4 курс

Лауреат **Петров Максим** за работу «Творчество Якова Протазанова в пространстве советского кинематографа», мастерская Яковлевой Т.В., 2 курс

Диплом «За исследование творческого наследия ВГИКа» **Кулешову Сергею** за работу «Художественные особенности учебных и дипломных работ выпускников ВГИК в период оттепели», мастерская Марусенкова В.В., 4 курс

Диплом «За переворот подходов в киноведении» **Папину Федору**, мастерская Марусенкова В.В., 4 курс

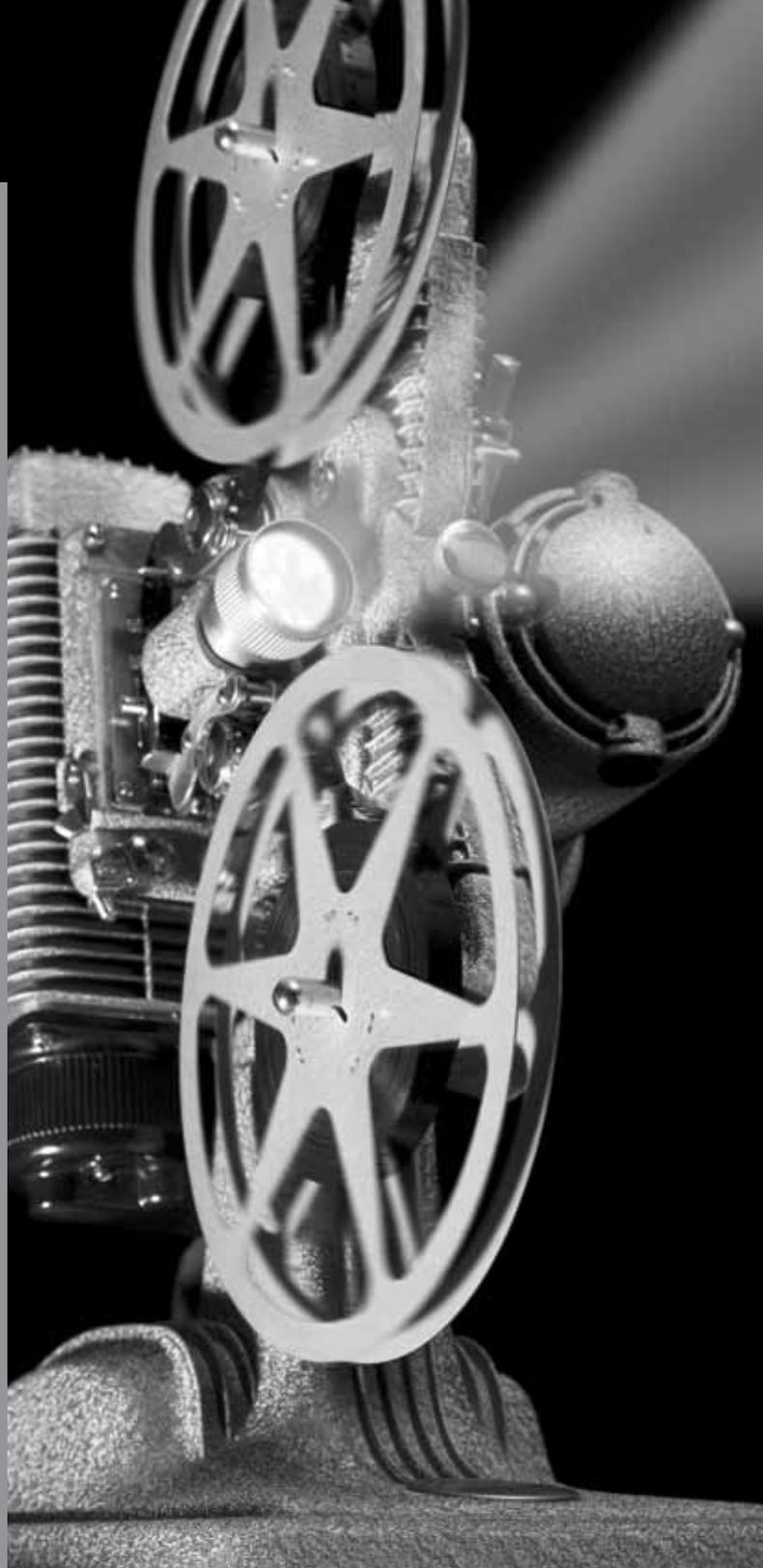
Спецдиплом **Шимохину Богдану** за работу «Послевоенное кино. Пути трансформации зрительского восприятия», мастерская Марусенкова В.В., 4 курс

В следующих номинациях жюри приняло решение лауреатов не объявлять: «Лучшая рецензия на фильм-участник отборочного этапа Международного студенческого фестиваля ВГИК», «Киноведение в медиаформате», «Лучшая исследовательская работа, связанная с вопросами осмысления процессов в современном российском кинематографе», отметив при этом активность и потенциал работ, представленных в этой категории.

Поздравляем победителей!

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА | 5.10.1. | 5.10.3.





«Сатанинский цикл» в кинематографе русского модерна

М.А. Пальшкова

старший научный сотрудник НИЦКиЭИ ВГИКа

ORCID: 0009-0003-2183-5402

УДК 791.43.03

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются основные способы бытования образа дьявола на отечественном экране 1911–1919 гг. — от первых несистематических появлений до картин «сатанинского цикла», например «Портрет Дориана Грея» Всеволода Мейерхольда и «Девьи горы» Александра Санина. Устанавливаются два источника «демонической» природы подобных лент. Особое внимание уделяется фильмам, которые прежде либо не входили в сферу особого интереса исследователей, либо не рассматривались в рамках обозначенного тематического направления: «Смерть богов» («Юлиан Отступник») Владимира Касьянова, «Отец Сергей» Якова Протазанова.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

«сатанинский цикл», кино модерна, Серебряный век, Мейерхольд, Касьянов, Протазанов, гностицизм, христианские мотивы

Русские кинематографисты начала XX века проявляли повышенный интерес к «теневого» стороне религиозности. Экран тех лет был заполнен некромантскими драмами Евгения Бауэра о неразрывной связи любви и смерти и мелодрамами в датском стиле о роковых страстях. Но особое внимание русский кинематограф модерна уделял дьяволу — фигуре общего интереса культуры Серебряного века. Сойдя со страниц философских трактатов и художественных произведений, от романов до стихов, как религиозно-духовная константа и как полноценный герой, антихрист перебирается на экраны кинотеатров Российской империи. Интерес к нему настолько велик, что уже к 1918 году начинают уверенно говорить о существовании в русском кино «сатанинского цикла»: «Если бы не было дьявола, его надо было бы выдумать». Это в настоящее время более всего применимо к кинематографии. Вот уж подлинно — царство сатаны. У каждой фирмы есть за душой Сатана в том или ином виде»¹.

Интерес к дьяволу в искусстве Серебряного века возник не случайно. С одной стороны, культурно-интеллектуальная и философско-политическая мысль России начала XX века были проникнуты духом религиозно-мистических поисков: от

¹ Великий кино. Каталог сохранившихся игровых фильмов России 1908–1919. М.: НЛО, 2002. С. 368.

религии «Третьего Завета» до социалистического богостроительства или квазирелигиозных мистических исканий. При всех различиях эти искания сходились в точке усталости от «исторического христианства», отрицания уже не спасительности, даже авторитета канонической Православной Церкви и неприятия христианской ортодоксии. В этом смысле образ дьявола представлялся чем-то вроде квинтэссенции религиозной оппозиции в сумеречное время слома эпох. С другой стороны, полноценному развитию на экране религиозной темы в канонической форме препятствовала цензурная практика Священного Синода. Уже в 1898 году была запрещена демонстрация на экране изображений Иисуса Христа, Богородицы и святых. (Впоследствии этот список был расширен.)

Александр Ханжонков в своих воспоминаниях писал: «...рекламируемая нами картина “Печаль сатаны” породила на кинорынке какую-то сатанинскую эпопею. “Нептун” ставил “Дети сатаны”, Харитонов — “Потомок дьявола”, Ермолев — “Сатана ликующий”, “Биофильм” — “Скерцо дьявола”, Козловский и Юрьев — “Сын страны, где царство мрака”². Сейчас ряд исследователей отсчитывают «сатанинский цикл» с дебютной картины Всеволода Мейерхольда «Портрет Дориана Грея», вышедшей на экраны в 1915 г.: «...это было первое кинематографическое явление Дьявола — плакат к фильму Всеволода Мейерхольда “Портрет Дориана Грея” (1915), выполненный художником Владимиром Егоровым. Светлое лицо красавца-юноши и тёмный, изъеденный временем сатанинский лик — как одно целое, внизу подпись: “Вот человек, продавший душу Дьяволу”³. Однако согласно справочнику художественных фильмов дореволюционного кино, составленному Вениамином Вишневым, первое появление сатаны на экране произошло несколькими годами ранее.

Уже в 1911 г. чертенок искушал мужика в одной из первых картин Якова Протазанова (снятой совместно в Владимиром Кривцовым) «Первый винокур» по пьесе Толстого «Первый винокур, или Как чертенок краюшку заслужил». В 1912 году в Варшаве был снят фильм «Сатана», представлявший собой экранную адаптацию пьесы «Бог, человек и дьявол» / *Got, mensch und teiwl* (1900) — своеобразное переложение «Фауста» Гёте известного еврейского писателя и драматурга Якова Гордина. В 1913 году гоголевский «мелкий бес» воровал месяц в «Ночи перед Рождеством» Владислава Старевича, а молодой будетлянин Владимир Маяковский в «Драме в кабаре футуристов № 13» Владимира Касьянова как злой демон возникал в цилиндре рядом с брошенным в снег трупом полуобнаженной, с нарисованной

² Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии. М., Л.: Гос. изд-во Искусство, 1937. С. 119.

³ Гращенкова И. Н. Кино Серебряного века. Русский кинематограф 10-х годов и кинематограф Русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов. М.: 2005 (Шербин. тип.). С. 99–100.

зияющей на груди раной, героиней Натальи Гончаровой из «Ослиного хвоста», заколотой ее коллегой Всеволодом Максимовичем из «Сада богов». В 1914 году, незадолго до начала Первой мировой войны, в Берлине с участием русских артистов была снята «фантастическая» криминальная драма «Таверна Сатаны».

На постоянной основе дьявол входит в русский дореволюционный кинематограф с темой Второй Отечественной войны (как в то время называли Первую мировую) — его первым «земным» воплощением на экране станет Вильгельм II. Уже в конце 1914 года Скобелевский комитет выпускает «карикатуру на злобу дня» за авторством того же Старевича «Сказка про немецкого грозного вояку Гогель-Могель и про чорта Балбеску» (1914) — политический шарж на германского императора. Весной 1915 года появляется фильм, снятый на кинофабрике «Люцифер», где низовая демонология постепенно начинает сливаться с апокалиптической образностью. Сюжет фантастической драмы «Антихрист» (1915) Эдварда Пухальского выстраивается «на “народных” легендах о Вильгельме II — “антихристе, который пьет человеческую кровь”»⁴.

Двадцать восьмого июня 1915 года, почти за полгода до премьеры фильма Мейерхольда, выходит картина «В чаду удушливых газов» / «Дыхание антихристово» / «Каинов дым — удушливые газы» о первом применении немцами отравляющих веществ на фронте. Лента была снята на ярославской кинофабрике Григория Либкена Сигизмундом Веселовским. Согласно либретто, Вильгельм II — уже не комический герой народной демонологии, а антихрист и «коронованный Каин», терзающийся мыслями о всемирном разрушении. Его подчиненные — «слуги антихристовы», сеющие ужас и смерть. Отчасти подобная риторика соответствовала общему градусу антигерманской пропаганды тех лет. С другой стороны, чем, как не сатанинским порождением, оказалась немецкая практика использования на фронте оружия массового истребления. Пухальский продолжил разработку этой темы в картине «Иуда — коронованный предатель Болгарии» (1915). Подобное «слияние философского, мистического постижения мирового зла с реалиями исторического времени» стало открытием русского кино периода модернизма⁵.

Однако довольно быстро «дьявольская» образность переходит из военных картин в криминальные и приключенческие фильмы — кинематографисты предлагают довольно обширный выбор «земных воплощений» дьявола. Это и преступники всех мастей: «Волжский дьявол» (1916) Александра Чаргонова, «В лапах желтого дьявола» (1916) Владимира Касьянова,

⁴ Вишневыский В. Художественные фильмы дореволюционной России. Фильмографическое описание. М.: Госиздат, 1945. С. 52.

⁵ Гращенкова И.Н. Кино Серебряного века. Русский кинематограф 10-х годов и кинематограф Русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов. М.: 2005 (Шербин. тип.). С. 101.

«Огненный дьявол» (1916) А. Ханжонкова, «Потомок дьявола» (1916, вып. 23/1 1917) Михаила Бонч-Томашевского. Это и мистический двойник, разрушающий судьбы жертв сатанинских игрищ, и даже вампир. В оккультной драме «Загробная скиталица» (1915) Виктора Туржанского героя, после смерти ставшая вампиром, сливается с душой своей дочери. В «Демоне зла» (1915) Владимира Максимова злой рок в образе таинственного Джетатора преследует всюду несчастьями и бедами героя-художника. В «Исчадии ада» (1916) Бориса Орлицкого сын сатаны является в двух ипостасях — «земного» героя и «таинственного путника»; а польский шляхтич пан Твардовский продает душу дьяволу в одноименном фильме Старевича (1916–1917).

Уже упомянутая картина Всеволода Мейерхольда «Портрет Дориана Грея» занимает особое место в этой сатанинской киноерархии.

Действительно, сам дьявол физически не возникает на экране. Но кем является лорд Генри, как не «великим искусителем»? Именно таким описан этот герой в сценарии: «Я олицетворяю для вас все грехи, которых у вас никогда не было мужества совершить... Я всё изведаль, но я всегда готов для нового впечатления. Я боюсь, что их нет больше, по крайней мере, для меня»⁶. Именно таким сыграл его режиссер: «...слишком жутким и демоническим был лорд Генри, сам Мейерхольд; от него абсолютно не веяло тем эпикурейским очарованием, которым он и покорила Дориана Грея. Талантливый режиссёр пожелал по-мефистофельски истолковать свою роль, и вышел не лорд Генри, очаровательный собеседник и гедонист, а мрачный спутник, Сатана»⁷. Именно так был «прочитан» этот фильм: «...некий английский юноша по имени Дориан Грей продал свою душу дьяволу, который на земле принял образ лорда Генри <...> По наущению дьявола Дориан Грей предается развратной и порочной жизни в течение восемнадцати лет и совершенно погряз бы в грехах, если бы не Провидение, пекущееся даже о самых закоренелых нечестивцах... Провидению угодно было, чтобы черты лица портрета Дориана Грея отражали постепенно его пороки... И когда не выдержал Дориан Грей и захотел ударом ножа уничтожить портрет, правдивый свидетель его беспутства, Провидение по неизъяснимой благодати путей своих направило этот удар в сердце Дориана Грея. Так погиб сей юноша, продавший свою душу дьяволу»⁸.

Мейерхольд исходил из представления о необходимости передать всем строем картины атмосферу романа. Все, даже критики картины, писали и об особой ритмической организации

⁶ Мейерхольд В.Э. Портрет Дориана Грея. Литературный сценарий по роману О.Уайльда // Киноведческие записки, 2018. № 111. С. 387.

⁷ Тугендхольд Я. Театр и Кино-театр // Северные записки, 1915. Ноябрь-декабрь. С. 224–226 // Киноведческие записки, 2018. № 111. С. 400.

⁸ Критическое обозрение // Проэктор. 1915. 1 ноября. № 3. С. 13–14. Цит. по: Киноведческие записки, 2018. № 111. С. 404.

действия, и об особом световом решении. Столкновение света и тьмы в душе главного героя решалось в картине через жесткий световой контраст, рембрандтовское освещение, предвосхитившие опыты немецкого киноэкспрессионизма: «Как истинный экспериментатор, каким он и был, он вложил в эту новую работу всю свою огромную энергию и воображение. Он использовал все средства, чтобы разыграть эту символистскую историю о падении в атмосферу роскоши, декаданса и утонченного ужаса. <...> Из своих театральных теорий Мейерхольд привнес в изображение и освещение элементы, новаторские для кинематографа того времени. Весь фильм был снят в смелых черно-белых тонах — с ярко освещенными фигурами на темном фоне или резкими силуэтами фигур на светлом фоне, как в кадре, где облаченная в плащ фигура Дориана резко контрастировала с фоном огромной театральной афиши, освещенной единственным уличным фонарем над головой героя. <...> На такую оригинальность и дерзость в кино мало кто осмеливался ни до ни после. Русские художники, которые видели его, а затем “Кабинет доктора Калигари” несколько лет спустя в Европе, говорят мне, что, если бы фильм был показан за границей, он превзошел бы репутацию “Калигари” как выдающегося произведения киноискусства»⁹.

Ощущение мистического инобытия усиливалось «демоническим» решением ряда сцен. Так, некий «невидимый дух» помогал «Дориану каждый раз, как он накидывал покрывало на портрет»¹⁰, а в момент перенесения портрета наверх Мейерхольд «...выпустил каких-то могильщиков и устроил нечто, вроде торжественных похорон»¹¹. Особую пикантную порочность придавало картине и решение пригласить на роль Дориана актрису Варвару Янову. Однако этот эстетский демонизм венчал заключительный титр картины под номером 47: «Какая радость человеку владеть целым миром, если он теряет при этом свою душу»¹². Несложно увидеть в этой фразе прямую отсылку к Евангелию от Матфея: «...какая польза человеку, если он приобретет весь мир, а душе своей повредит? или какой выкуп даст человек за душу свою?»¹³. Подобное авторское решение дает прочные основания допускать, что история земного явления дьявола и продажа ему души за вечную красоту и молодость у Мейерхольда была вписана не только в фаустианский миф, но и осмыслена, чем бы ни было продиктовано подобное решение, в евангельском контексте.

Впрочем, русский модерн «знал» сатанизм и иного толка. Если «традиционная» трактовка образа дьявола, сформирован-

⁹ Leyda J. Kino: a History of the Russian and Soviet Film. Published by MacMillan, NY, 1960. Pp. 81–82.

¹⁰ Гранитов. Шалипин, Бауэр, Мейерхольд // Пегас. 1915. Ноябрь. №-1. С. 91–95. Цит. по: Киноведческие записки, 2018. № 111. С. 397.

¹¹ Волин Ю. Думы в уголке: Мейерхольд для всех. Кинопортрет Дориана Грея // Журнал журналов 1915–1916. № 14. С. 5–6. Цит. по: Киноведческие записки, 2018. №-111. С. 415.

¹² Мейерхольд В.Э. Портрет Дориана Грея. Титры к фильму по роману О. Уальда // Киноведческие записки, 2018. № 111. С. 383.

¹³ Мф. 16:26–27.

¹⁴ Ин. 8:44.

ная христианской доктриной, видит в отпавшем деннице чело- векоубийцу от начала, который не устоял в истине, «ибо нет в нем истины»¹⁴. Поэтому сколь бы силен ни был этот дьявол, он никогда не равен Творцу и обречен на поражение. Культура Серебряного века легализует сатану, природа которого находится вне рамок христианской догматики: «...русские модернисты создали целое литературное направление, напрямую связанное с такими идеями гностических доктрин, как: христианский Бог — олицетворение Мирового Зла, христианский дьявол — олицетворение истинной мудрости Божества и пр. <...> Модернисты (особенно старшие) хулят библейского Бога, называют библейского дьявола олицетворением божественной Истины, отождествляют жизнь со злом — то есть практически дословно повторяют догматы гностицизма»¹⁵. Именно этот взгляд определяет характер ряда картин, которые мы выделим в отдельную группу «сатанинского цикла».

¹⁵ Слободнюк С.Л. Дьяволы Серебряного века. Древний гностицизм и русская литература 1890–1930 гг. СПб.: Алетейя, 1998. С. 9.

«Смерть богов» («Юлиан Отступник», 1916): победа «злого бога»

Имя Владимира Касьянова, автора картины «Смерть богов» («Юлиан Отступник», 1916), в настоящее время известно только узким специалистам. Несмотря на то что он никогда не входил в число режиссеров «первого ранга», как, например, Владимир Гардин или Евгений Бауэр, ему нельзя отказать в серьезных художественных амбициях. Именно Касьянов снял картину с участием русских футуристов, о которой было сказано выше, а его «Смерть богов» стала первой русской лентой, снятой в эстетике итальянских пеплумов. В настоящее время эта картина Касьянова считается утраченной, однако по сохранившимся материалам — сценарию и двум либретто — можно сделать ряд выводов в рамках обозначенной темы.

«Смерть богов» — экранизация первой, и самой популярной, части историософской трилогии Дмитрия Мережковского «Христос и Антихрист», в которой отразилось авторское представление о соотношении христианства и язычества в разные исторические эпохи. Эти размышления были частью глобальной сверхзадачи писателя-символиста по проповеди «новой» религии Третьего Завета. Она должна была прийти на смену понимаемому гностически «историческому христианству»: «религия духа» (христианство) должна была примириться с «религией плоти» (язычество) и соединиться в концепции «святой плоти». Этому соответствовали части трилогии: победа христианского духа над эллинизмом — «Юлиан Отступник»

(«Смерть богов»); возрождение эллинизма во чреве христианской культуры — «Леонардо да Винчи» («Воскресшие боги»). Третья часть «Петр и Алексей» должна была завершиться синтезом, но, по признаю самого Мережковского, к моменту написания последней части трилогии он «уже знал, что соединение Христа с Антихристом — кощунственная ложь; <...> знал, что обе правды — о небе и о земле — уже соединены во Христе Иисусе!»¹⁶. Как бы то ни было царевич Алексей, представлявший в романе христианство, оказывается побежден воплотившимся дьяволом Петром I. Отсюда второе название романа — «Антихрист».

В пору написания первых двух частей трилогии «Юлиана Отступника» (1891–1894, первая публикация 1895) Мережковский, по его собственным утверждениям, признавал важность и значительность как язычества, так и христианства. Однако его тенденциозность по отношению к христианству не осталась незамеченной. Философ Иван Ильин отмечал «странность» писательского взгляда, очевидно «отформатированного» дуалистическим взглядом на Бога гностиками: «Ложное истинно. А истинное ложно. Это — диалектика? Извращенное нормально. Нормальное извращенно. Вот благочестивая, искренно-верующая христианка — от христианской доброты она отдается на разврат конюхам. <...> Вот христиане, которые только думают о том, как бы им вырезать всех язычников. Христос тождествен с языческим богом Дионисом. Верить можно только в то, чего нет, но что осуществится в будущем. <...> Вот девушку вкладывают в деревянное подобие коровы и отдают в таком виде быку — это мистерия на Крите, предшествующая Тайной Вечери христианства. Ведьмовство смахивает на молитву; молитва — на колдовское заклинание. Христос — Митра. Зло есть добро. И все это высший гнозис. А откровение божественное призвано давать людям сомнение»¹⁷. Подобный сакральный перевертыш мы встречаем и в «Синагоге сатаны» Пшибышевского. Экранизация романа Владимиром Касьяновым, разумеется, далека от этих историософских и религиозных глубин, хотя, по воспоминаниям режиссера, Мережковский хвалил авторов сценария за то, что им удалось сохранить «душу» романа.

Что подразумевалось под «душой романа» не уточнялось, однако можем отметить, что основные сюжетные линии перенесены на экран довольно точно. Была сохранена и авторская установка на предельную эстетизацию античного языческого мира, которому явно уступал сумрачный и дикий мир перво-

¹⁶ Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: В 24 т. Т. 1. М.: Типография Т-во И.Д. Сытина, 1914. С. 7.

¹⁷ Ильин И. Мережковский — художник // Русская литература в эмиграции: Сборник статей / под ред. Н. Полторацкого. Питтсбург: Отдел славянских языков и литератур Питтсбургского университета, 1972. С. 189.

христиан, большинство из которых, как и в романе, с трудом представляли себе то, во что и, главное, в Кого они верили. Более того, все христиане так или иначе связаны со смертью и разрушением. Особенно это заметно в романе, но и в сценарии Касьянов не обходит этот аспект видения христианства стороной. Так, из книги в сценарий переходят образы христианки Елены — жены Юлиана, выданной замуж насильно и давшей обет целомудрия, и отшельника Памвы, призывающего чернь к уничтожению языческих красот.

Если сценарий представлял собой сдержанную апологию язычества, то в либретто раскрывается еще один аспект, очевидно, привлекавший Касьянова в фигуре Юлиана Отступника. Фигура римского императора, несомненно, воспринималась как Мережковским, так и Касьяновым в качестве сверхчеловека. При всех «ритуальных», продиктованных церковной цензурой оговорках о богохульстве Юлиана, бессмысленности попыток повернуть время вспять и вернуть язычество, автору либретто сложно скрыть своё восхищение перед политической и человеческой мощью своего героя. В либретто он представлен и как прогрессивный политик, и как смелый воин, и неустанный труженик, и справедливый судья. В итоге «самая громадность всех этих предприятий говорит за то, что в Юлиане история имеет дело с недюжинным человеком. <...> Две противоположности духовной жизни, две личности — мечтателя и практика, идеалиста и реалиста, верующего и скептика, сознающего свое призвание и заблуждающегося в нем, — две души воплощены в одном человеке... Но, несмотря на его изумительную настойчивость, нравственную дисциплину, высокую образованность, обаятельные качества его души, предпринятая на себя задача была неосуществима, и самая авантюра его религиозной реформы заканчивается трагически. Народ с тупым равнодушием присутствовал при пышных жертвоприношениях олимпийским божествам»¹⁸. И речь здесь даже не идет об исторической адекватности экранно-литературного Юлиана Юлиану историческому, который, по всей видимости, был, действительно, незаурядной фигурой. Позволим утверждать, что для каждого христианина политические и полководческие способности этого императора не способны затмить действительных ужасов гонений, инициированных им в период правления. Но все «неэстетические», варварские и ужасающие подробности деятельности язычников в правлении Юлиана Отступника остаются за скобками. Так «злой бог» становится «добрым».

¹⁸ Касьянов В.
Либретто 1 // URL:
https://revolution.allbest.ru/culture/01010393_1.html#text (дата обращения: 15.12.2023).

«Отец Сергей» (1918): победа «злого мира»

В отличие от Касьянова имя Якова Протазанова не нуждается в представлении — довольно рано он заявил о себе как о незаурядном художнике. После скандала с картиной «Уход великого старца» (1911) режиссер несколько лет вынашивал идею экранизации повести Льва Толстого «Отец Сергей», но приступить к работе смог только после Февральской революции, отменившей действие церковной цензуры.

Тема «духовности» привлекала режиссера едва ли не с первых шагов в кинематографе. Но если в советское время критики обращали внимание прежде всего на антиклерикальный аспект его картин, то за последние десятилетия вышел ряд работ, в которых его творчество вписывается едва ли не в контекст «православного кино». Действительно, как «святость», так и «демонизм» входили в круг тем, которые особенно интересовали режиссера в дореволюционный период. В его доэмигрантской фильмографии достаточно примеров интереса к «теневой» стороне человеческой природы и мира вообще: будь то салонные мелодрамы «Грех» и «Во власти греха» (оба — 1916); или экранизации классических и модернистских произведений русской литературы: «Анфиса» (1912) по пьесе Леонида Андреева, «Дьявол» (1914) по одноименной повести Льва Толстого, «Николай Ставрогин» (1915) по роману «Бесы» Федора Достоевского, наконец «Пиковая дама» (1916). С другой — тема «православной святости» в творчестве Протазанова часто рассматривается на примере таких картин, как тот же «Уход великого старца» или «Отец Сергей» — еще одна экранизация толстовской повести.

Судя по количеству обращений ко Льву Толстому, писатель вообще занимал значительное место в духовной жизни Протазанова¹⁹. Несмотря на то что режиссер не оставил каких-либо материалов, на основании которых можно было судить о его мировоззрении и религиозных взглядах, не будет большой вольностью предположить в режиссере если не последовательного «толстовца», то человека, «толстовцам» сочувствующего. По-толстовски тему духовности Протазанов раскрывает и в «Отце Сергие».

«Отец Сергей» Протазанова, — не только одна из лучших, но, возможно, одна из самых наиболее исследованных картин русского модерна. В статье «Три “Отца Сергия”» Петер Роллберг скрупулезно перечисляет существующие на сегодняшний день интерпретации: и марксистская, «квазисоциологическая», и экзистенциальная, и психоаналитическая, и религиозная, и антирелигиозная. Последней позиции придерживался Джей Лейда,

¹⁹ Список протазановских экранизаций классика может быть дополнен такими названиями, как «Война и мир» (1915), постановка которой была осуществлена совместно с Владимиром Гардиным, и «Семейное счастье» (1916). В биографической картине о Тургеневе «Как хороши, как свежи были розы...» (1913) режиссер снова ввел «великого старца» русской литературы в качестве одного из действующих лиц.

рассматривая картину с позиции разоблачения «официальной церкви».

Действительно, вряд ли кто-то сможет всерьез опровергнуть антицерковный характер работ Протазанова, как до-, так и послереволюционных. При этом с большой долей вероятности можно говорить о том, что истоки протазановского антиклерикализма кроются в толстовском учении. Отталкиваясь от утверждения о «толстовских» корнях мировоззрения режиссера, мы предложим еще одну трактовку картины «Отец Сергей», поместив ее в ряд фильмов «сатанинского цикла».

Подобная точка зрения может показаться парадоксальной только на первый взгляд. Учение и сам подход Толстого к христианству, его мировоззрение после духовного переворота начала 1880-х годов не просто согласуется с основными установками гностического еретического учения о мире, человеке и Боге. Ряд исследователей говорят о непосредственном влиянии на Толстого учения одного из самых одиозных лидеров гностических сект, «первенца сатаны» — Маркиона, жившего во II веке в Малой Азии. Сходство между «опаснейшим из гностиков» и Львом Толстым было очевидно уже современникам великого писателя. Уже в 1911 году архиепископ Иларион (Троицкий) в своей лекции «Гностицизм и Церковь в отношении к Новому Завету» сравнил раннехристианского еретика с «яснопольским Фаустом». Почти двадцать лет спустя священному ученику Иллариону будет вторить Лев Шестов в работе «Умозрение и Апокалипсис» (1927): «...в последнее время Маркион вновь явился цивилизованному миру в образе... кого бы вы думали? В образе Льва Толстого, который совсем как когда-то Маркион возвестил “свое” Евангелие...»²⁰.

Общность Маркиона и Толстого сводилась не только к практике переписывания Евангелия «под себя». Важнейшей чертой, роднившей двух лжеучителей, являлся взгляд на человеческую плоть вообще и брак в частности. Как и Маркион, Толстой пришел к идее отрицания плоти во имя «бесплотной духовности»: «Он отрицает все три тайны Святой Плоты, заключенные в христианских таинствах и догматах: тайну Воплощения, тайну Приобщения (Евхаристии), тайну Воскресения Плоты... Он восстал на церковь, потому что восстал на плоть, потому что не хочет никакой плоти, гнушается всякою плотью, как чем-то грубым, грешным, грязным, мертвым, бездушным, потому что не верит в Святую Плоть, а верит только в бесплотную святость» [12, с. 201]. Как и Марикон, Толстой после духовного переворота в начале 1880-х годов пришел к тому, что даже чадородие не являет-

²⁰ Шестов Л.
«Умозрение и Апокалипсис (Религиозная философия Вл. Соловьева)» // URL.: <https://www.vehi.net/shestov/soloviev.html> (дата обращения: 15.10.2023).

ся оправданием плотских отношений в браке. Следствием этого стал взгляд на супружество как на растление и блуд, а рождение детей стало представляться ничем иным, как умножением злой материи. Результатом этого мировоззренческого переворота Толстого и явились повести «Дьявол» (1889–1890), «Крейцера соната» (1889) и «Отец Сергей» (1890–1898). Две из трех работ были экранизированы Яковом Протазановым.

Рассматривая картину «Отец Сергей» в свете вышеизложенного, мысль о включенности этой работы в «сатанинский цикл» не представляется чем-то неожиданным и парадоксальным. Мир фильма Протазанова — мир, в котором уже состоялся «приход сатаны» — того самого «злого бога», творца «злой материи». Этот мир исполнен порока, греха и скверны, от которых нет выхода и нет спасения, потому что христианского Бога в этом мире нет. Об этом недвусмысленно говорится и в одном из титров: «...Он хотел молиться... но молиться некому было... бога не было...».

Интересно, что Протазанов оказывается в своей экранизации еще более радикальным «маркионитом», чем Толстой. Если писатель заканчивает историю земных «мытарств» князя Касатского идеей духовного возрастания, обретенного без действия Святого Духа в служении людям, то режиссер обрекает своего отца Сергия на дальнейшие мучения, отправляя его на каторгу: «...Протазанов <...> делает не ровный финал Толстого, а заканчивает фильм полусумасшедшими глазами растерянного и раздавленного человека»²¹. Протазанов заканчивает свой фильм тотальным торжеством зла физического мира над немощным человеческим духом. В этом смысле в «Сатане ликующем» (1917) — самом известном фильме «сатанинского цикла», снятом тем же Протазановым, куда больше здорового христианского взгляда на образ дьявола, чем в «Отце Сергии». Александр Чабров не только сыграл своего сатану с иронией, на грани эксцентрики, лишая персонажа мистического ореола ужаса. Его сатана, несмотря на временную удачу, в финале из ликующего оказывается поверженным — побежденным волей простой женщины к добровольной жертве ради спасения своего сына.

«Девьи горы» («Антихрист») (1918): победа добра, которую никто не увидел

Последним фильмом «сатанинского цикла», по всей видимости, можно считать картину Александра Санина «Девьи горы» (1918). Литературным источником для картины послужил одноименный рассказ Евгения Чирикова, опубликованный в 1916

²¹ Куракина-Мустафина Д. Религиозная тема в фильмах Протазанова // Киноведческие записки, 2008. № 88. С. 374.

²² Чириков Е.
Девы горы (Легенда) // URL.: http://az.lib.ru/c/chirikow_e_n/text_1916_dev_i_gory.shtml (дата обращения: 13.09.2023).

году и вошедший в сборник «Волжские легенды»: некий «старик апостольского вида» рассказывает слушателям, плывущим по Волге, историю о том, как много веков назад антихрист явился на землю с тем, чтобы искушить непорочную деву: «Единожды антихрист был уже рожден, но его еще во чреве материнском прикончили и тем спаслись, и родится он вторично, и опять его узнают и вовремя погубят, а потом родится он в третий раз, и тогда — кончено!...»²². Об истории «первого зачатия» и повествуется в этом небольшом рассказе.

Текст Чирикова для экрана претерпел ряд изменений. В сохранившихся частях картины мы видим антихриста, похожего на сумрачного лермонтовского Демона, явившегося на землю в поисках непорочной девы в сопровождении небольшой свиты — Иуды, грим которого подчеркивал семитские черты (более того: в одном из кадров отчетливо видно, что на одежде героя — звезда Давида, в связи с тем, думаю, можно говорить об определенном антисемитском подтексте картины), и сатиropодобного «мелкого беса».

Помимо мистического подтекста, перед нами — определенный социальный комментарий. Старец Чирикова сосредотачивался на истории соблазнения амазонки и подвиге христианского старца, помешавшего ценой своей жизни воплотиться антихристову семени. При этом сатанинские чары распространялись только на некрещеных девиц — отсюда выбор дьявола падал на деву-язычницу, потому что «...над каждой православной девкой ангел стоит и огненным мечом Сатану отгоняет». Но из этого скупого литературного комментария авторы картины разворачивают историю двух соблазнений — крестьянки и дворянки (в тексте легенды Чирикова никакой дворянки быть не могло, поскольку действие отнесено в XIII век). Попытки плотского искушения обеих героинь происходят при схожих обстоятельствах — во время шумного праздника. На народных гуляньях в первом случае и «среди шумного бала» — во втором. Это позволяет показать и столкнуть не только два мира — народный и аристократический, но и подчеркнуть добродетельность первого и порочность второго. Если девушка-крестьянка, слыша звон церковного колокола, крестится, чем рассеивает злые чары — сатана превращается в пугало, то аристократка искушению поддается, но, к сожалению сатаны, она оказывается «столь же непорочной, как твоя покойная бабушка» (о чем зрителю сообщается в интертитре). Полноценная сюжетная линия сохраняется за старцем Симеоном — праведником-аскетом, спящем в гробу. В одну из ночей к нему является ожившая

икона Богородицы «Знамение» и призывает на борьбу с посланниками ада.

В рассказе Чирикова Симеон, с помощью Божией превратившись в прекрасного юношу, увлекает за собой зачавшую от дьявола амазонку и тонет вместе с ней в водах Волги, тем самым спасая мир от первого прихода в мир «сатанинского отродья». Так, видимо, должен был завершиться и фильм Санина — не исключено, что «Девьи горы» явили бы зрителю самый очевидный пример экранного торжества сил божественных над силами дьявольскими. Но современному зрителю этого увидеть не дано — фильм сохранился без финальных частей. Оттого место подвижнической жертвы Симеона на экране мы видим вырвавшегося на волю антихриста.

Итак, образ дьявола занимал в кинематографе русского модерна значительное место. Это объяснялось как кризисом традиционного христианского сознания вообще, так и «демоническим» духом Серебряного века в частности. Однако внутри, на первый взгляд, единого «сатанинского цикла» можно выделить две религиозно-духовных тенденции, определяющие природу экранного демонизма. Первая отсылает нас к каноническому в рамках христианства взгляду на дьявола, который обречен на вечный проигрыш. Вторая — связана с учением гностиков, видевших во внешнем мире торжество злой материи, порожденной злым богом. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Великий кинемо. Каталог сохранившихся игровых фильмов России 1908–1919. М.: НЛО, 2002. 568 с.
2. Вишневецкий В. Художественные фильмы дореволюционной России. Фильмографическое описание. М.: Госиздат, 1945. 192 с.
3. Волин Ю. Думы в уголке: Мейерхольд для всех. Кинопортрет Дориана Грея // Журнал журналов 1915–1916. № 14. С. 5–6. Цит. по: Киноведческие записки, 2018. №-111. С. 413–416.
4. Гранитов. Шаляпин, Бауэр, Мейерхольд // Пегас. 1915. Ноябрь. N1. С. 91–95. Цит. по: Киноведческие записки, 2018. № 111. С. 396–398.
5. Гращенкова И.Н. Кино Серебряного века. Русский кинематограф 10-х годов и кинематограф Русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов. М.: 2005 (Щербин. тип.). 432 с.
6. Ильин И. Мережковский — художник // Русская литература в эмиграции: Сборник статей / под ред. Н. Полторацкого. Питтсбург: Отдел славянских языков и литератур Питтсбургского университета, 1972. 409 с.

7. *Касьянов В.* Либретто 1 // URL.: https://revolution.allbest.ru/culture/01010393_1.html#text (дата обращения: 15.12.2023).
8. Критическое обозрение // Проэктор. 1915. 1 ноября. № 3. С. 13–14. Цит. по: Киноведческие записки, 2018. № 111. С. 403–404.
9. *Куракина-Мустафина Д.* Религиозная тема в фильмах Протазанова // Киноведческие записки, 2008. № 88. С. 374–376.
10. *Мейерхольд В.Э.* Портрет Дориана Грея. Литературный сценарий по роману О. Уайльда // Киноведческие записки, 2018. № 111. С. 383–392.
11. *Мейерхольд В.Э.* Портрет Дориана Грея. Титры к фильму по роману О. Уайльда // Киноведческие записки, 2018. № 111. С. 381–383.
12. *Мережковский Д.С.* Л.Толстой и Достоевский / Д.С. Мережковский. М.: Наука, 2000. 585 с.
13. *Мережковский Д.С.* Полн. собр. соч.: В 24 т. Т. 1. М.: Типография Т-во И.Д. Сытина, 1914. 356 с.
14. *Слободнюк С.Л.* Дьяволы Серебряного века. Древний гностицизм и русская литература 1890–1930 гг. СПб.: Алетейя, 1998. 428 с.
15. *Тугендхольд Я.* Театр и Кино-театр // Северные записки, 1915. Ноябрь–декабрь. С. 224–226 // Киноведческие записки, 2018. № 111. С. 398–401.
16. *Ханжонков А.А.* Первые годы русской кинематографии. М., Л.: Гос. изд-во Искусство, 1937. 172 с.
17. *Чириков Е.* Девьи горы (Легенда) // URL.: http://az.lib.ru/c/chirikow_e_n/text_1916_devy_gory.shtml (дата обращения: 13.09.2023).
18. *Шестов Л.* «Умозрение и Апокалипсис (Религиозная философия Вл. Соловьева)» // URL.: <https://www.vehi.net/shestov/soloviev.html> (дата обращения: 15.10.2023).
19. *Leyda J.* Kino: a History of the Russian and Soviet Film. Published by MacMillan, NY, 1960. 493 p.

REFERENCES

1. Velikij kinemo. Katalog sohranivshihsyia igrovyyh filymov Rossii. 1908–1919 [Great Kinema: a catalog of feature films preserved Russia (1908–1919)]. М.: NLO, 2002. 568 p. (In Russ.).
2. *Vishnevskij V.* (1945) Hudozhestvennyye filmy dorevolucionnoy Rossii. Fil'mograficheskoye opisanie [Feature films of pre-revolutionary Russia. Filmographic description]. М.: Gosizdat, 1945. 192 p. (In Russ.).
3. *Volin YU.* (2018) Dumy v ugolke: Mejerholyd dlya vsekh. Kinoportret Doriana Greya [Thoughts in the corner: Meyerhold for everyone. Dorian Gray's Film Portrait] // ZHurnal zhurnalov 1915–1916. № 14. Pp. 5–6. Cit. po: Kinovedcheskie zapiski, 2018. № 111. Pp. 413–416. (In Russ.).
4. Granitov. Shalyapin, Bauer, Mejerholyd [Chaliapin, Bauer, Meyerhold] // Pegas. 1915. Noyabry. N1. P. 91–95. Cit. po: Kinovedcheskie zapiski, 2018. № 111. Pp. 396–398. (In Russ.).

5. *Grashchenkova I.N.* (2005) Kino Serebryanogo veka. Russkij kinematograf 10-h godov i kinematograf Russkogo posleoktyabrynskogo zarubezhnogo 20-h godov [The Silver Age of Russian cinema. Russian cinema of the 10s and the cinema of the Russian post-October abroad of the 20s]. M.: 2005 (SHCHerbin. tip.). 432 p. (In Russ.).
6. *Ilyin I.* (1972) Merezhkovskij — hudozhnik // Russkaya literatura v emigracii: Sbornik statej [Merezhkovsky as an artist // Russian literature in exile: A collection of articles] / pod red. N.Poltorackogo. Pittsburg: Otdel slavyanskijh yazykov i literatur Pittsburgskogo universiteta, 1972. 409 p. (In Russ.).
7. *Kasiyanov V.* Libretto 1 [The libretto 1] // URL.: https://revolution.allbest.ru/culture/01010393_1.html#text (data obrashcheniya: 15.12.2023). (In Russ.).
8. Kriticheskoe obozrenie [The Critical Review] // Proektor, 1915. 1 noyabrya. № 3. Pp. 13–14. Cit. po: Kinovedcheskie zapiski, 2018. № 111. Pp. 403–404. (In Russ.).
9. *Kurakina-Mustafina D.* (2008) Religioznaya tema v fil'mah Protazanova [The religious theme in Protazanov's films] // Kinovedcheskie zapiski, 2008. № 88. Pp. 374–376. (In Russ.).
10. *Mejerholyd V.* (2018) Portret Doriana Greya. Literaturnyj scenarij po romanu O. Uaylda [The Picture of Dorian Gray. Literary script based on O. Wilde's novel] // Kinovedcheskie zapiski, 2018. № 111. Pp. 383–392. (In Russ.).
11. *Mejerholyd V.* (2018) Portret Doriana Greya. Titry k fil'mu po romanu O. Uaylda [The Picture of Dorian Gray. Film credits based on the novel by Wilde's novel] // Kinovedcheskie zapiski, 2018. № 111. Pp. 381–383. (In Russ.).
12. *Merezhkovskij D.S.* (2000) L. Tolstoj i Dostoevskij [L. Tolstoy and Dostoevsky] / D.S. Merezhkovskij. M.: Nauka, 2000. 585 p. (In Russ.).
13. *Merezhkovskij D.S.* (1914) Poln. sobr. soch. [Merezhkovsky D.S. The Complete Collection of Works]: V 24 t. T. 1. M.: Tipografiya T-vo I.D. Syitina. 1914. 356 p. (In Russ.).
14. *Slobodnyuk S.L.* (1998) Diyavoly Serebryanogo veka. Drevnij gnosticizm i russkaya literatura 1890–1930 gg [The devils of the Silver Age. Ancient Gnosticism and Russian literature 1890–1930es]. SPb.: Aletejya, 1998. 428 p. (In Russ.).
15. *Tugendholyd YA.* (2018) Teatr i Kinemo-teatr [Theater and Kinemo-Theater] // Severnye zapiski, 1915. Noyabry-dekabry. Pp. 224–226 // Kinovedcheskie zapiski, 2018. № 111. Pp. 398–401. (In Russ.).
16. *Hanzhonkov A.A.* (1937) Pervye gody russkoj kinematografii [The early years of Russian cinematography]. M., L.: Gos. izd-vo Iskusstvo, 1937. 172 p. (In Russ.).
17. *Chirikov E.* Devyj gory (Legenda) [Maiden Mountains (The Legend)] // URL.: http://az.lib.ru/c/chirikow_e_n/text_1916_devj_gory.shtml (data obrashcheniya: 13.09.2023) (In Russ.).
18. *Shestov L.* Umozrenie i Apokalipsis (Religioznaya filosofiya Vl. Solovyeva) [Speculation and the Apocalypse (Religious philosophy of V. Solovyov)] // URL.: <https://www.vehi.net/shestov/soloviev.html> (data obrashcheniya: 15.10.2023). (In Russ.).
19. *Leyda J.* Kino: a History of the Russian and Soviet Film. Published by MacMillan, NY, 1960. 493 p.

The Satanic Cycle in the Cinema of Russian Modern

Maria A. Palshkova

senior researcher, S.A.Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK), Moscow

UDC 791.43.03

ABSTRACT: Having descended from the pages of philosophical treatises and works of art as a religious and spiritual constant and as a full-fledged hero, the image of the Antichrist gained special popularity among Russian filmmakers associated with Modern. Despite the fact that the existence of the "Satanic cycle" in Russian cinema is a well-known fact, little attention has been paid to the study of this phenomenon. In the works of Russian film critics, the appearance of such films was most often explained either by the dead-end thinking of the bourgeois artist, or by the general decadent "background" of the culture of the Silver Age in general. Be that as it may, both positions converged in understanding the crisis of the phenomenon that arose at the break of the epochs. The author does not dispute this statement, but attempts to consider the image of the devil in Russian cinema of modern as a new form of broadcasting the ancient heretical teachings of the Gnostics, expressed in discrediting the physical world created by God. If, within the framework of traditional Christian doctrine, the devil is never equal to the Creator and is doomed to eternal defeat, then the Gnostics divided the one God of Christians into the "evil god" of matter and the "good god" of spirit. In such world, the victory of good is fundamentally impossible. The relevance of the research is determined not only by the low level of study of the designated issue, but also by the fact that such a topic is one of the artistic forms of expression of one of the basic conflicts of existence — the struggle of good against evil, the acuteness of which is especially evident in the "era of change".

The article examines the main ways of existence of the image of the devil on the Russian films in 1911–1919 — from the first unsystematic appearances to representation in the so called the "Satanic cycle": "The Picture of Dorian Gray" (dir. Vsevolod Meyerhold) and "The Maiden Mountains" (dir. Alexander Sanin). Special attention is paid to films that were previously either not included in the sphere of special interest of researchers, or were not considered within the framework of the designated as a part of the "Satanic cycle": "The Death of the Gods" ("Julian the Apostate") (dir. Vladimir Kasyanov) and "Father Sergius" (dir. Yakov Protazanov).

KEY WORDS: "the Satanic cycle", early modernist films, The Silver Age, Meyerhold, Kasyanov, Protazanov, gnosticism, Christian motifs

[библиотека ВГИК]



История Отечественного кино постсоветского периода /

Авторский коллектив. — М.: Вече, 2023. — 608 с.

Под научной редакцией академика РАО,
доктора искусствоведения, профессора В.С. Малышева

Авторский коллектив:

В.В. Виноградов, Л.А. Зайцева, О.П. Зиборова, М.Ф. Казючиц,
Д.Л. Караваев, М.Ф. Косинова, В.С. Малышев, М.А. Пальшкова,
С.А. Смагина, Н.Ю. Спутницкая

ISBN 978-5-4484-4092-2

Знак информационной продукции 16+

В учебнике рассматриваются ключевые тенденции развития отечественного кино за последние три десятилетия. Анализируется художественное своеобразие творчества как ведущих режиссеров этого периода, так и начинающих, но уже громко заявивших о себе. Кроме анализа художественного своеобразия кинопроцесса и тенденций в его развитии в учебнике отводится несколько глав, посвященных вопросам управления отрасли, кинопроизводству, кинопрокату. Издание рекомендовано в качестве учебника для студентов высших учебных заведений, обучающихся по группе специальностей и направлений подготовки 55.00.00 Экранные искусства.

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ
ГЕНЕЗИС ОБРАЗА | 5.10.3.





О принципах визуализации анимационного хронотопа¹

В.А. Фомина

кандидат искусствоведения, доцент

ORCID:0000-0002-5098-6897

Анимационные технологии дают уникальные возможности экранизации и драматургического осмысления четырехмерного пространства. Междисциплинарные исследования хронотопа повлияли на развитие ряда областей знаний: физики, биологии, психологии, литературоведения. Осмысление этих принципов в контексте анимационной драматургии позволяет анализировать взаимосвязь пространства и сюжета анимационного фильма.

АННОТАЦИЯ
УДК 785.5.05: 785.534.6

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

хронотоп, сюжет, персонаж-медиатор, драматургия, пространство, анимация, А. Ухтомский, М. Бахтин, Б. Раушенбах, Ю. Лотман

¹ Хронотоп — единый временно-пространственный комплекс (Ухтомский А. О едином временно-пространственном комплексе, или хронотопе/ Доминанта. Физиология поведения/ Алексей Ухтомский. Составитель А. Шапошникова. — Москва: Издательство АСТ. 2022). «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом.»» (М. Бахтин. Формы времени и хронотопа в романе/ М. Бахтин. 1938/ URL: <https://philolog.petsu.ru/filolog/lit/bahhron.pdf> дата доступа 10.12.2023).

Разговор о визуализации четырехмерного пространства-времени логично начать с почти одноименного фильма. Сюжет картины З. Рыбчинского «Четвертое измерение» (1988) — история соединения любящих друг друга мужчины и женщины, чему традиционно посвящается добрая доля кинематографий всех времен и народов. Необычным здесь является образ действия, которое развивается не посредством поступков героев или их телодвижений, а в виде изгибов анимационного пространства-времени. Режиссер говорил, что идея картины пришла к нему после прочтения трактата Ж. Делеза «Складка. Лейбниц и барокко»². Философ рассматривает складку не только как универсальный код — образ лейбницевой монады, но и как метафору современной культуры. В фильме З. Рыбчинского чувства влюбленных резонируют. Складываясь и извиваясь в такт желаниям героев, пространство трансформируется, и в меняющейся перспективе любящие оказываются все ближе друг к другу. Поступки и события, коими кишит и избыточествует трехмерная реальность, стихают — идея видоизменяет пространство.

Об исследованиях четырехмерного пространства

Изучение четырехмерности в XX веке происходит на фоне впечатляющих успехов естествознания, технических наук, механизации, электрификации, веры в господство разума над миром, развития кино и катастрофы «Титаника». Емкая экрани-

² Deleuze, J.
The Fold. Leibniz and
the Baroque. French:
Editions de Minuit,
1988 — 191 pp.

зация кораблекрушения — «Мальчик, который увидел айсберг» (П. Дриссен, 2000). Экран поделен по вертикали на две равные части, разная палитра, до боли знакомый каждому звонок будильника и утренний диалог с родителем позволяет сразу отличить реальность (слева) от фантазии мальчика (справа) — проекцию трехмерного физического мира и четвертое мистическое измерение — мечту. В мистической половине экрана на фоне удивительных ландшафтов дальних стран происходят (точнее, греются) точные сиювременные действия юного героя. В реальности он постоянно опаздывает в школу, где ежедневно предается мечтам о странствиях... Но однажды мальчик реально отправляется с папой в морское путешествие! Когда мечта сбывается, правая и левая проекция на экране синхронизируются — корабль плывет. Дальнейшее развитие событий заранее ясно из истории XX века и из названия фильма. Увидев неуклонно приближающийся айсберг, мальчик пытается предупредить веселящихся людей, но никто не слушает его. От безысходности он бежит в свою кабину, забирается под одеяло, пытаясь представить себе привычную сцену с папой и будильником, но будильник рассыпается в руках. Изображения смыкающейся водной глади на двух экранах синхронизируются. Динамическая проекция внутреннего мира героя дополняет фабулу кораблекрушения. Дополнение проекции физического мира образом четвертого измерения превращает известный исторический факт в живую человеческую драму.

За семь лет до крушения «Титаника» А. Эйнштейн представил миру теорию относительности, где использовался термин «хронотоп» (в дословном переводе — «времяпространство»). При движении со скоростью света или близко к тому, вещество превращается в энергию, а время — в четвертое измерение. Происходящие процессы воспринимаются как траектории в четырехмерном пространстве-времени, по отношению к которому понятие «хронотоп» вошло в научный обиход.

Ранее изучение четырехмерного пространства велось с другой позиции, на первый взгляд, противоположной. Исследователи древнерусской иконописи под четвертым измерением понимали время, точнее, его продолжение в вечности. Священник Павел Флоренский утверждал, что для наблюдателя, движущегося со скоростью света, развитие событий превратилось бы в последовательность картин, развернутых к смотрящему, подобно клеймам на иконах. Академик Б. Раушенбах отмечал, что четвертое измерение в древнерусской иконописи показывается в виде разреза. Он приводил в пример иконогра-

³ Раушенбах Б. Пристрастие. Пристрастие. — М.: Аграф. 2000 (Символы времени).

⁴ Раушенбах Б. Четырехмерное пространство/ Раушенбах, Б. Пристрастие. — М.: Аграф. 2000 (Символы времени) — 286 с.

⁵ Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. URL: <https://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronmain.html> Дата доступа: 30.10.2023.

фию «Успения» — по смерти пресвятой Богородицы апостолы прощаются с Ее телом, а над ним раскрывается мистическое пространство, где Господь держит на руках Ее душу в образе маленькой девочки. Как отмечает Б. Раушенбах, четвертое мистическое измерение изображается, как разрез трехмерного физического пространства, «по всем правилам машиностроительного черчения». Часто в иконографиях присутствуют даже элементы штриховки³.

М. Бахтин ввел термин «хронотоп» в искусствоведение, как формально-содержательную категорию: «Нам важно выражение в нем неразрывности пространства и времени (время как четвертое измерение пространства)»⁴. В противовес Бахтину, понимавшему хронотоп, «как метафору, но не совсем»⁵, физиолог Алексей Ухтомский считал, что хронотоп — совсем не метафора, а базовое свойство живых организмов.

Временно-пространственный комплекс А. Ухтомского

Именно доклад академика Ухтомского «О временно-пространственном комплексе, или хронотопе» в 1925 году вдохновил Бахтина на исследование этой категории в контексте эстетики. Утверждение Э. Канта, что пространство и время являются свойствами познающего разума, в приложении к физиологии очевидно для А. Ухтомского, исследовавшего взаимодействие волка и зайца, учувшего хищника. Мера расстояния у животных может быть различной, как в мультфильме «38 попугаев», инвариантом является другое — встретятся они или нет. Какой бы линейкой заяц не измерял расстояние: длиной корпуса волка, количеством прыжков или, гипотетически, метрами, - линейка волка, наверняка, будет отличаться. Инвариантом внешнего и внутреннего времени является событие (догнал или не догнал) и образ взаимодействия — хронотоп.

Хронотоп представляется интегральным образом сюжетного развития. «Расстояние в пространстве... первоначально спаяно со временем, строится по времени и никогда от времени не освобождается... Предрешенное в прежнем, но требующее созревания и условий извне, чтобы открыться и выявиться, — вот доминанта в человеке и хронотоп в бытии!»⁶ Пространственно-временной комплекс Ухтомского строится на стыке внутреннего внешнего времени — субъективного и объективного — своего и чужого.

Хронотоп подразумевает спектр сценариев взаимодействия живых систем. Выбор сценария осуществляется в соответствии с принципом доминанты⁷.

⁶ Ухтомский А. О временно-пространственном комплексе (хронотопе)/ Ухтомский, А. Доминанта. М: АСТ (Классика медицинской литературы), 2022 — 346 с.

⁷ Ухтомский А. Доминанта. М: АСТ (Классика медицинской литературы), 2022 — 346 с.

Печальная история «Пражского студента» (2013, Х. Эверс), поплатившегося жизнью за разъединение со своей тенью, соотносится с первым архетипом К. Юнга. «Тень» представляется столь важным объектом коллективного бессознательного, что психоаналитические модели человеческой личности формулируются в виде устойчивых пар: «Персона и Тень» (Юнг) или «Я и Оно» (Фрейд).

Однако, не модный психоанализ, а «Двойник» Ф. Достоевского побудил продюсера фильма П. Вегенера — развернуть пред зрителями послевоенной Германии мистическое пространство экспрессионизма, а академика А. Ухтомского — вывести свое учение о доминанте за рамки физиологической науки. «Проблема «Двойника» поставлена Достоевским, а мостом к ее пониманию послужила для меня доминанта. ...Его раннее и столь, казалось бы, незначительное произведение «Двойник» было попыткой разработать и высказать самое важное, что когда-либо его мучило»⁸.

Принцип доминанты позволил Ухтомскому раскрыть психологические механизмы внимания: мы не пассивно запечатлеваем реальность, а выборочно. Наши доминанты, «стоят между нами и миром, между нашими мыслями и действительностью»⁹. Наше восприятие выхватывает из реальности лишь то, к чему мы подготовлены. В зависимости от своих доминант мы склонны не только акцентировать и раздувать значение элементов, но игнорировать события или домысливать.

В некоторых случаях человек реагирует на то, что вообще отсутствует в реальности, таково восприятие аутиста или параноика, бредящего величием или преследованием. Мир, который мы воспринимаем, является нашим отражением — двойником. «Если человек не будет открыт к каждому встречному человеческому лицу с готовностью увидеть и оценить его личное прекрасное, ...исключительно ему присущее, — такой человек не сможет узнать и Сократа, и Спинозу, когда они реально к нему приблизятся»¹⁰, — писал Ухтомский. Таков закон двойника.

Проблема во внешней жизни пражского студента Болдуина вроде бы решается с появлением богатства, но внутренняя неприкаянность и неустойчивость, не находя логических оснований в респектабельной жизни, преследует его в мистическом образе двойника. Дисбаланс между внешним и внутренним состоянием героя напоминает анекдот про человека, которого уговаривают сбрить бороду во избежание неотличимого сходства со Львом Толстым: «Бороду-то я, положим, сбрую, а умище куда девать?». Подобный герой-аутист «может быть даже очень грандиозен, но... чрезвычайно распространен»¹¹.

⁸ Ухтомский А. Интуиция совести: Письма. Записные книжки. Заметки на полях. — СПб.: Петербургский писатель, 1996. — с. 353 (526 с.).

⁹ Ухтомский А. Наша прекрасная Александрия. Письма к И.И. Каплан (1922–1924), Е.И. Бронштейн-Шур (1927–1941), Ф.Г. Гинзбург (1927–1941). СПб.: Трактат, 2017 — с. 55 (186).

¹⁰ Ухтомский А. Доминанта. Физиологическое поведение / <https://www.livelib.ru/book/6872/read-dominanta-fiziologiya-povedeniya-aleksej-uhomskij/>–55.

¹¹ Ухтомский А. Наша прекрасная Александрия. Письма к И.И. Каплан (1922–1924), Е.И. Бронштейн-Шур (1927–1941), Ф.Г. Гинзбург (1927–1941). СПб.: Трактат, 2017 — с. 55 (186).

Анимационное пространство также населено множеством персонажей, взаимодействующих со своими фантазиями от чемоданов воспоминаний «Мадам Тутли-Путли» (К. Лэвис, 2007) и собственной тени «Старый листок» (Ф. Ярин, 2010)

Четырехмерное пространство Б. Раушенбаха

Один из основоположников космонавтики, Б. Раушенбах, решая задачу по расчету стыковки космических кораблей, обнаружил, что «обратная» перспектива является не метафорой, а реальным свойством зрительного восприятия¹². Посвятив десятилетия исследованиям перспективы, академик-ракетчик пришел к математической модели четырехмерного пространства: «Наш привычный трехмерный мир "вложен" в четырехмерное пространство... Ничего не стоит представить себе аналогичную, но элементарно простую ситуацию: двухмерный мир, "вложенный" в трехмерный. Хотя бы лист бумаги, находящийся в привычном для нас трехмерном пространстве»¹³.

Для визуализации четырехмерности Б. Раушенбах предлагает историю про двух букашек, ползающих по разным сторонам безграничного листа бумаги. Эти букашки находятся практически в одной точке — их координаты отличаются на бесконечно малую величину — толщину листа. Пример позволяет «по аналогии представить себе одновременное существование в некотором месте, хотя бы в комнате, обычного и мистического пространства. В первом — живут люди, а во втором — например, ангелы. Эти два пространства "сдвинуты" относительно друг друга хотя и на бесконечно малую величину, но в непостижимом "четвертом" измерении»¹⁴.

Четырехмерное пространство, согласно модели Б. Раушенбаха, состоит из двух миров разной плотности, которые независимо сосуществуют в пространстве. Такое соположение пространств представимо на экране посредством двойной экспозиции и анимационного синтеза.

«Спасите! Спасите! Мы воду глотаем, и рыбы зеленые пляшут кругом!» — в анимационной опере «Кантата «Спасение» (М. Литвинова. 2008) театральная мизансцена с утопающими дамами не совпадает с мизанкадром, который существенно объемней — в него попадает также многоликий зрительный зал. Происходящее в зале — дополнительная линия, выделенная из сценического действия иной анимационной техникой. Актеры на сцене выполнены в рисованной перекладке, а фигуры зрителей представлены в фотоперекладке¹⁵. Зрители настолько сочувствуют героям, что в буквальном смысле оказываются по

¹² Фомина В. Нить разговора (монография) / М.: Студия «Другое Небо», 2014 — 194 с.

¹³ Раушенбах Б. Четырехмерное пространство / Раушенбах, Б. Пристрастие. — М.: Аграф. 2000 (Символы времени) — 286 с.

¹⁴ Раушенбах Б. Четырехмерное пространство / Раушенбах, Б. Пристрастие. — М.: Аграф. 2000 (Символы времени) — 286 с.

¹⁵ Ротоскопическая техника прорисовки фотографий или кадров видео. Среди персонажей в зале находится, в частности, режиссер фильма М. Литвинова, что дало основание надеяться встретить где-то на галерке, или в директорской ложе автора стихов В. Хармса. Его появлению помешала невозможность ротоскопии.

¹⁶ Мысль о несвойственности трагедии природе кино высказывалась и обосновывалась, в частности, З. Кракауэром, О. Уэллсом, Л. Нехорошевым.

уши в воде. Вода переливается со сцены в зал, соединяя то и другое в единое четырехмерное пространство. Казалось бы, трагедия неминуема, но в кинопространстве она вообще невозможна¹⁶. Здесь — по воде идет Христос. Он, ко всеобщей радости, превращает воду в вино, погружая на корабль спасения всех персонажей, пьющих и поющих: «Будем лить вино ручьем! Будем жить пока живем!»

Четырехмерное кинопространство

Соположение миров присутствовало на экране испокон века кино. «Драматургия «Прибытия поезда» Люмберов, по сути дела, сводилась к «переходу» границы между железнодорожным полотном и зрительным залом. Люди вскакивали, боясь приближающегося поезда. Ж. Садуль пишет, что годами раньше, в фильме «Вокруг кабины» Э. Рейно, дамы покидали свои места, чтобы не замочить ноги в морской воде. Этот режиссер еще в докинематографический период создал условия для сопоставления пространств, отделив анимационный персонаж от фона (нарисовав их на разных слоях)»¹⁷. Технологию заново открыли лишь в 1914 г. Правда, о драматургии этого сопоставления тогда особенно не задумывались. Сопоставление пространств быстро привело к анимационному синтезу — сочетанию нескольких анимационных техник в рамках одного фильма («Ночь перед Рождеством» и «Лилия-Бельгия» В. Старевича, «Приключения болвашки» и «Золотой ключик» А. Птушко).

«Глубинная драматургия» Ж. Эпштейна понималась как траектория в четырехмерном хронотопе. «Ключом к фотогении является одновременная подвижность во всех измерениях четырехмерного пространства-времени, подвижность не только внешняя»¹⁸. Разговор о четвертом измерении в монтаже начал С. Эйзенштейн, имея в виду так называемый «интеллектуальный монтаж» — по доминантам. Части, сопоставленные по сумме возбуждений, независимо от их природы, ставятся между собой в конфликтные сочетания: «И если по линии «явлений» (проявлений) они кажутся фактически различными, то с точки зрения «сущности» (процесса) они, конечно, идентичны. А это... дает возможность вести атаку на самую сердцевину вещей и явлений»¹⁹.

Спустя почти 70 лет французский философ Ж. Делез назвал эту «атаку на подсознание» советским диалектическим монтажом. Четвертое измерение приоткрылось ему в «ложных» монтажных стыках (героиня «...ушла в монтажную склейку»). «В нем реализуется... то белое на белом, которое невозможно заснять на пленку»²⁰.

¹⁷ Фомина В. Четырехмерное пространство анимационного фильма или мультимедийность, как особенность современной драматургии. // Анимация в эпоху инновационных трансформации: Материалы IV всероссийской научно-практической конференции «Анимация, как феномен культуры». — М. ВГИК, 2008. — 190 с.

¹⁸ Ямпольский М. Видимый мир / М. Ямпольский. // Журнал «Киноведческие записки». 1993. — С. 76.

¹⁹ Эйзенштейн С. Четвертое измерение в кино [Электронный ресурс] / Сергей Эйзенштейн. // Lib.Ru: Библиотека Артема Мошкова. — Режим доступа: http://lib.ru/SINEMA/kinolit/EJZENSHTJN/s_cetvertoe_izmerenie (дата доступа 12.10.2023).

²⁰ Делез называет время четвертым, а дух — пятым измерением, но, говоря об их монтажном выражении, обычно употребляет то и другое через запятую. (Делез Ж. Кино/ Ж. Делез. — М.: Ад Маргинем, 2004. — 627с.).

Если перевести интерпретацию четырехмерного пространства (разные стороны листа) на язык кино, то четвертое измерение, позволяющее существам разной природы независимо сосуществовать, можно представить в виде двойной экспозиции. В фильме «Сон в летнюю ночь» (И. Трынка, 1959) размещает в одном кадре мир полупрозрачных эльфов и физическое пространство шекспировских героев-кукол, которые живут своей жизнью и не догадываются о влиянии на их судьбу «потусторонних» существ. А С. Соколов в кукольном фильме «Чудотворец» (С. Соколов, 1999) показывает чудеса Господа Иисуса Христа в виде рисованных вставок.

Хронотоп анимационного фильма

В контексте семиотики происходит исследование драматургических свойств кинопространства. Ю. Лотман мыслит сюжет как пересечение границы между мирами (физическим и мистическим пространством), а киногероя — как медиатора, единственного существа, способного пересекать границу²¹.

Сочетание анимационных техник даст возможность изобразить не только физическое пространство, но и мистическое — четвертое измерение. С синтезом анимационных техник в рамках одного фильма Ю. Лотман связывал будущее кино: «Дальнейший путь мультипликации... созвучное мышлению XX в. соединение в одном художественном целом разных типов художественного языка и разной меры условности. ...Сопряжение различных художественных языков позволит расширить смысловую гамму повествования.»²² Превращение плоскости в объем подтверждает глубинную веру человека в единство мира.

В модели Б. Раушенбаха физическое и мистическое пространства независимо сосуществуют по разные стороны листа, что задает направление драматургического развития. Если один из обитателей «верхнего мира» вдруг просачивается сквозь лист и становится видимым для существ «нижнего мира», это воспринимается ими как явление, а сам этот персонаж — как герой-медиатор.

Сочетание кукольной рельефности и пластичности рисунка дает возможность сделать образы снов и воспоминаний, чудес красочными и убедительными. В контексте анимационного фильма непостижимое четвертое измерение, позволяющее существам разной природы независимо сосуществовать, скажем, в одной комнате, можно представить себе в виде двойной экспозиции или полиэкрана. Иными словами, благодаря многообра-

²¹ Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Лотман Ю. Об искусстве. Научно-популярное издание / Ю. Лотман. — СПб: Искусство — СПб, 2009.

²² Лотман Ю. Диалог с экраном / Ю. Лотман, Ю. Цивьян. — Таллин: Александра, 1995. — С. 30.

зию существующих видов анимации, два мира, сопоставленные в кадре, могут быть зримо разделены. Образ иного мира может быть явлен посредством анимационного синтеза (сочетания в кадре различных анимационных технологий) или сопоставления в фильме объектов разной степени условности.

Анимация не ограничивается показом явлений физического мира, а выходит за пределы трехмерности в мир чувств, мотивов и смыслов. Во многих случаях синтетическая техника используется не только в качестве аттракциона, но играет существенную роль в драматургии фильма.

Структура четырехмерной модели Б. Раушенбаха полностью и буквально соответствует драматургии Ю. Лотмана — мы видим мир, поделенный на две части, и сюжетный ход связан с пересечением границы²³.

²³ Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Лотман Ю. Об искусстве. Научно-популярное издание / Ю. Лотман. — СПб: Искусство — СПб, 2009.

О результатах исследования

Обращение к четырехмерному пространству анимационного фильма дает драматургические возможности сопоставления, взаимопроникновения и трансформации, исследованные в древнерусской иконописи и в естествознании XX века.

В статье рассмотрен ряд принципов, исследованных в контексте различных областей знания, которые могут быть использованы для визуализации хронотопа:

- изгибы пространства-времени в теории относительности А. Эйнштейна;
- временно-пространственный комплекс в учении о доминанте А. Ухтомского;
- формы времени и хронотопа в исторической поэтике М. Бахтина;
- четырехмерное пространство в теории перспективы Б. Раушенбаха.
- Перечисленные положения проиллюстрированы примерами анимационных фильмов и соотнесены с драматургическими моделями Ж. Эпштейна, Ю. Лотмана.

Четырехмерное пространство и связанный с ним технологический синтез несет в себе ряд композиционных решений, поворотов и ходов. Необходимость работы с пространством — не область выбора, а свойство данного этапа развития анимации и кино в целом. Хотим мы этого или нет, нам придется по совету С. Эйнштейна учиться «ориентироваться в четвертом измерении, как в собственных ночных туфлях»²⁴.

Спустя столетие мы, как некогда М. Бахтин: «...не претендуем на полноту и на точность наших теоретических формули-

²⁴ Эйнштейн С. Четвертое измерение в кино [Электронный ресурс] / Сергей Эйнштейн. // Lib.Ru: Библиотека Артёма Мошкова. — Режим доступа: http://lib.ru/SINEMA/kinolit/EJZENSHTJN/s_chetvertoe_izmerenie (дата доступа: 12.10.2023).

²⁵ Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. URL: <https://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronmain.html> Дата доступа: 30.10.2023.

ровок и определений... Эта работа в своем дальнейшем развитии дополнит и, возможно, существенно исправит данные нами здесь характеристики»²⁵. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. URL: <https://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronmain.html> Дата доступа 30.10.2023.
2. *Делез Ж.* Складка. Лейбниц и барокко / Общая редакция и послесл. В.А. Подороги. Пер. с франц. Б.М. Скуратова — М.: издательство 'Логос', 1997. — 264 с.
3. *Лотман Ю.* Об искусстве. Научно-популярное издание / Ю. Лотман. — СПб: Искусство — СПб, 2009.
4. *Нехорошев Л.* Драматургия фильма. М.: ВГИК — 2009. — 320 с.
5. *Раушенбах Б.* «Пристрастие». Москва. «Аграф». 1997. — 430с.
6. «Сотворение фильма»: Сборник. Сост. Н. Венжер. — М.СК СССР Всесоюзное творческо-производственное объединение «Киноцентр». 1990. — 176 с.
7. *Третьяков Н.* «Образ в искусстве». Издательство Свято-Введенской Оптиной пустыни. Калужская обл. г. Козельск: 2001 — 264 с.
8. *Ухтомский А.* Доминанта. М: АСТ (Классика медицинской литературы), 2022 — 346 с.
9. *Фомина В.* Нить разговора. М.: Студия «Другое Небо», 2014 — 196 с.
10. *Эйзенштейн С.* Четвертое измерение в кино [Электронный ресурс] / Сергей Эйзенштейн. // Lib.Ru: Библиотека Артёма Мошкова. — Режим доступа:http://lib.ru/SINEMA/kinolit/EJZENSHTJN/s_chetvertoe_izmerenie (дата доступа 12.10.2023).
11. *Ямпольский М.* Видимый мир / М. Ямпольский. // Журнал Киноведческие записки. 1993. — 176 с.

REFERENCES

1. *Bahtin M.* Formy vremeni i hronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoy poetike. URL: <https://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronmain.html> Data dostupa 30.10.2023.
2. *Delez G.* Skladka. Lejbnic i barokko / Obshchaya redakciya i poslesl. V.A. Podorogi. Per. s franc. B.M. Skuratova — M.: izdatel'stvo 'Logos', 1997. — 264 p. (in Russ.).
3. *Lotman Y.* Ob iskusstve. Nauchno-populyarnoe izdanie / Y.Lotman. — SPb: Iskusstvo — SPb, 2009.
4. *Nekhoroshev L.* Dramaturniya fil'ma. M.: VGIK — 2009. — 320 s. (in Russ.).
5. *Rausenbah B.* «Pristrastie». Moskva. «Agraf». 1997 — 430 p. (in Russ.).
6. «Sotvorenie fil'ma»: Sbornik. Sost. N. Venzher. — M.SK SSSR Vsesoyuznoe tvorchesko-proizvodstvennoe ob"edinenie «Kinocentr». 1990. — 176 p. (in Russ.).
7. *Tret'yakov N.* «Obraz v iskusstve». Izdatel'stvo Svyato-Vvedenskoj Optinoj pustyni. Kaluzhskaya obl. g. Kozel'sk: 2001 — 264 p. (in Russ.).
8. *Uhtomskij A.* Dominanta. M: AST (Klassika medicinskoj literatury), 2022 — 346 p. (in Russ.).
9. *Fomina, V.* Nit' razgovora. M.: Studiya «Drugoe Nebo», 2014 — 196 p. (in Russ.).
10. *Ejzenshtejn S.* SChetvertoe izmerenie v kino [Elektronnyj resurs] / Sergej Ejzenshtejn. // Lib. Ru: Biblioteka Artyoma Moshkova. — Rezhim dostupa:http://lib.ru/SINEMA/kinolit/EJZENSHTJN/s_chetvertoe_izmerenie (data dostupa 12.10.2023).
11. *Yampol'skij M.* Vidimiy mir / M. Yampol'skij. // Zhurnal Kinovedcheskie zapiski. 1993. — 176 p. (in Russ.).

On the Principles of Visualizing an Animated Chronotope

Victoriya A. Fomina

PhD in Art history, associate professor, Moscow State University of Psychology and Education, director of the Media Museum of Spiritual History

UDC 785.5.05: 785.534.6

ABSTRACT: Animation technologies provide unique opportunities for visualizing and dramatic conceptualizing of four-dimensional space. The concept of the chronotope as a time-space complex, where matter turns into energy and time becomes the fourth dimension, was expressed by Albert Einstein in his theory of relativity and found a strong response in Mikhail Bakhtin's aesthetics and in the film theory of Jean Epstein who wrote about the four-dimensionality of cinema. Sergei Eisenstein and Gilles Deleuze consider the fourth dimension in terms of film editing. How can one visualize it? Physiologist Alexei Ukhtomsky treated the chronotope as a comprehensive mode of interaction between living systems. Physicist Boris Rauschenbach interpreted four-dimension space as two worlds placed on opposite sides of a sheet of paper, whose inhabitants find the existence of the other side a miracle. Both models are consistent with Yury Lotman's drama theory who envisions the plot as a crossing of the border between worlds. Understanding these principles in the context of animation drama permits to analyze the relationship between the space and the plot of an animated film.

KEY WORDS: chronotope, plot, mediator, dramaturgy, space, animation, A. Ukhtomsky, M. Bakhtin, B. Rauschenbach, Yu. Lotman



Интонация автора в экранном образе реальности

М.Н. Конева

ORCID: 0009-0003-7003-8354

УДК 791.43.01

АННОТАЦИЯ

На примерах звуковых решений фильмов режиссера С.В. Лозницы «Аустерлиц» и «День Победы» исследуется, как выбор определенных художественных приемов и техник в создании фоносферы документального фильма влияет на формирование особого эмоционально-семантического пространства. Внимание акцентируется на тандемной работе режиссера со звукорежиссером В.И. Головницким, в результате которой формируются аудиальные способы проявления имплицитного авторского присутствия.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

документальный
кинорежиссер,
звукорежиссура,
фонограмма
фильма, шум,
киномызыка

Режиссура звука в пространстве документального фильма

Звук в документальном фильме играет важную роль в создании образа реальности, являясь частью неповторимой предкамерной действительности. Однако именно автор фильма наводит фокус на значимые для него события, выбирает форму и создает свой особый стиль кинематографического нарратива. Благодаря авторскому подходу формируются отдельные типы представления профильмической реальности: публицистический, хроникальный, поэтический, фильм-реконструкция и другие эклектические виды кинопроизведения.

От выбора способа киноповествования во многом зависит подход к созданию звукового решения. Так, работая над хроникальным материалом, звукорежиссер может заниматься поиском максимально убедительной достоверности шумовых фактур, а может воплотить в документальном изображении звуковой образ того или иного времени. Например, фильм «Блокада» (2005, режиссер С.В. Лозница, звукорежиссер В.И. Головницкий). Публицистические формы повествования чаще всего влекут требования к качественной работе с речевым материалом, но не исключают фонического символизма, о чем свидетельствует фильм «Обыкновенный фашизм» (1965, режиссер М.И. Ромм, звукооператоры С.П. Минервин, Б.В. Венгеров-

ский). Тогда как реконструкция предполагает звуковое моделирование, например, в фильме «Полк Смирно» (2006, режиссер Б.А. Лизнев, звукорежиссер К.И. Шмырев), а поэтические формы представляются аудиальными символизмами, частности, в картине «Акварель» (2018, режиссер В.А. Косаковский, звукорежиссер А.И. Дударев).

В условиях цифровых реалий звукорежиссуры современные режиссеры-документалисты имеют безграничные возможности для воплощения высококачественного звучания — и в художественном плане, и в ракурсе достоверности. Тем не менее каждый автор обладает индивидуальным представлением об уровне кинематографичности в своих произведениях. В связи с этим звуковое решение документального фильма становится особой организацией фоносферы, где каждый звучащий элемент балансирует между реальностью и ее авторской репрезентацией. Принимая во внимание подобного рода природную феноменальность документального фильма, перед звукорежиссером встает вопрос о передаче акустического контекста и звукового подтекста¹. Работа с плановостью отдельных звучаний, артикулирование иконических профилемическому пространству звуков и многие другие приемы создают в совокупности семантическое поле авторской интерпретации.

Звукорежиссер справедливо становится полноправным соавтором фильма, поскольку именно от него зависит уровень восприятия событий действительности, над которыми рефлексирует тот или иной автор. При этом становится важным сохранить и передать через звук именно ту авторскую интонацию, с которой режиссер высказывается средствами киноязыка. Как следствие, в кинематографе достаточно часто формируется творческие тандемы, и документальное кино тому не исключение. Один из ярких примеров такого сотрудничества можно увидеть в работе С.В. Лозницы с В.И. Головницким.

С.В. Лозница — один из немногих современных авторов, кто выстраивает свои документальные кинопроизведения за границами манипулятивного вмешательства в зрительское сознание. Режиссер избегает навязывания личных интенций, выстраивая кинематографический материал как предмет антропологического исследования. Его киноязыку присущ нарочито медленный темп повествования, длинные вдумчивые планы, отсутствие рассказчика или комментатора.

Свою режиссерскую педантичность Лозница аргументирует, в том числе, имеющимся у него математическим образованием: «Я, когда делал документальное кино, всегда эксперимен-

¹ Идея опирается на индексальные качества звука, исследованные в трудах: Schafer R.M. The new soundscape. BMI Canada, 1969; Chion M. Audio-Vision: Sound on Screen. N.Y.: Columbia University Press, 1994; Chion M. Film, a Sound Art / transl. by C. Gorbman. N.Y.: Columbia University Press, 2009. — Прим. авт.

² Шакина О.
Сергей Лозница
«Ни черта не срastет-
ся» // OS.COLTA.RU//
URL: <http://os.colta.ru/cinema/events/details/17550> (дата обращения 17.11.2021).

³ Портнов А.
Сергей Лозница
«Вдруг появилась
территория, где можно
все» // VOOZL.COM//
URL: <http://voozl.com/material/sergey-loznitsa-vdrug-gde-vozmozhno-vsyo> (дата обращения 17.11.2021).

⁴ «Всякий знаком с
внешним видом оркест-
ровой партитуры.
<...> Так посту-
пательным движением
вертикали, проника-
ющей весь оркестр и
перемещающейся
горизонтально, осу-
ществляется сложное,
гармоническое му-
зыкальное движение
оркестра в целом».
Эйзенштейн С.
Вертикальный монтаж
// Эйзенштейн С.
Неравнодушная
природа. — М.: Музей
кино, Эйзенштейн-
центр, 2004. С. 88.

⁵ Эта идея реализована
в фильме «Симфония
Донбасса» (1931,
звукооператор
П. Штро), где показа-
но, как синхронный
звук со стемочной
площадки в сочетании
с изображением может
трактоваться как
горизонтальный и вер-
тикальный звучащий
элемент.

⁶ Васильева И.
Феномен восприя-
тия // Сеанс.2009.
[Электронный ресурс]
// URL: <http://seance.ru/n/25-26/vertigo/fenomen-vospriyatiya/>
(дата обращения:
17.10.2022).

тировал, используя разнообразные структуры, аналогии ко-
торым есть в математике. Фильм — это законченная формула.
Фильм — это функция. <...> Я думаю, любой режиссер должен
иметь математическое образование, потому что математика
учит абстрактно мыслить»². Непокоримы принципы Лозни-
цы и с точки зрения звукового решения, в построении которого
также можно усмотреть математическую логику. «Законы, по
которым звук течет, нарастает или спадает, — это законы музы-
кального произведения. А я именно так к звуку в моих картинах
и отношусь»³.

Справедливо утверждать, что каждое звуковое решение
автор соотносит со структурой музыкальной формы. Подоб-
ная организация элементов звукового ряда опирается на труд
С.М. Эйзенштейна «Вертикальный монтаж»⁴, на практические
попытки сохранить документальное, неигровое начало как в изо-
бражении, так и в звучании, предпринимавшиеся Д. Вертовым⁵.

Над звуковым решением многих из фильмов С.В. Лозницы
трудился звукорежиссер В.И. Головницкий, с ювелирной точ-
ностью воплощавший эмоциональную сдержанность режис-
серского стиля, независимо от того, идет ли речь о воссоздан-
ном звуке в фильмах «Блокада» (2005) и «Письмо» (2013), или
о сотканых звукозрительных образах в фонограммах фильмов
«Аустерлиц» (2016), «День Победы» (2018). Используя возмож-
ности кинематографа как экранного искусства, С.В. Лозница
придает огромное значение созданию художественного про-
странства. «Погружение в пространство»⁶ — так режиссер ха-
рактеризует свой кинометод. Опираясь стремлением звуковой
составляющей фильма к континуальному состоянию, о котором
писал Ж. Делёз⁷, режиссер предоставляет В.И. Головницкому
возможность организовать кинематографический опыт за пре-
делами визуального восприятия. В частности, уделяя внимание
семантике асинхронных звучаний, Лознице удается с помощью
работы звукорежиссера реорганизовать звуковое наполнение
кадра. Звук в его фильмах воспринимается как естественное
свойство изобразительного ряда и становится иррациональ-
ным элементом звукозрительного образа. При этом постро-
ение звуковой партитуры в его фильмах канонично сдержан-
но, минималистично. Аудиовизуальный ригоризм режиссера
особо ярко проявляется в двух его взаимосвязанных картинах
«Аустерлиц» и «День Победы», которые драматургически объ-
единяет проблема исторической памяти о Второй мировой вой-
не в сознании современного человека. Беспристрастный изо-
бразительный ряд наполнен чувственной звуковой симфонией.

⁷ «На самом деле все звуковые элементы, в том числе и музыка, и безмолвие, формируют некий континуум как принадлежность визуального образа». Цит по: Делёз Ж. Кино. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. С. 507.

В.И. Головницкий, работая с динамикой, темпоритмом, тональностью, акустической перспективой как всей звуковой партии, так и с единичными взятыми ее компонентами, создает особую фоносферу авторского присутствия. Если режиссер «погружает в пространство», то звукорежиссер наделяет это пространство эмоциональной лиминальностью.

Шумовой аллегоризм как прием вертикального построения звукоряда

«...Как много всего постоянно предается забвению, с каждой угасшей жизнью, как мир самоопустошается оттого, что бесчисленное множество историй, связанных с разными местами и предметами, никогда никем не будут услышаны, записаны, рассказаны...»⁸.

⁸Зебальд Г. Аустерлиц. — М.: Новое издательство, 2001. С. 17.

Название картины «Аустерлиц» неслучайно одноименно роману немецкого писателя В.Г. Зебальда. Вдохновившись идеей эфемерности человеческих воспоминаний, Лозница методом длительного наблюдения снимает поведение современников – посетителей бывших нацистских лагерей в Дахау и Заксенхаузене, ныне являющихся музейно-мемориальными комплексами под открытым небом. Как рассказывает режиссер, импульсом к созданию фильма послужила история, произошедшая непосредственно с ним. «Я <...> попал туда совершенно случайно. Проезжал мимо, решил заехать. Это был лагерь Бухенвальд. Я был ошеломлен, поражен, я испытал чувство неловкости моего присутствия в этом месте. Оттолкнувшись от этого чувства, я начал думать о том, чтобы сделать эту картину»⁹.

⁹Полищук М. Вывая из бездны. De profundis clamat. // LIVELIB.RU// URL: <https://www.livelib.ru/book/197675/readpart-vzyvaya-iz-bezdny-de-profundis-clamat-mihail-polischuk/~13> (дата обращения 17.11.2021).

Кадр из фильма «Аустерлиц» (режиссер С. Лозница, 2016, Германия)



В отличие от сентиментального повествования Зебальда в романе, Лозница выстраивает фильм с привычной для него сдержанностью и невмешательством. Придерживаясь визуального реализма с использованием черно-белого изображения, режиссер создает пространство, в котором документально звучащим фактурам предоставляется возможность выйти



Кадр из фильма
«Аустерлиц» (режиссер
С. Лозница, 2016,
Германия)

настоящее в едином моменте времени. Избирая точкой пересечения звук, В.И. Головницкий создает селективный, минималистичный звукоряд, который становится знаком максимального внутреннего напряжения. Главными звуковыми инструментами в фильме являются шумы и многоязычная, местами невнятная диететическая речь.

Картина начинается с кадра, выстроенного из-за деревьев поодаль от входа в концлагерь-музей, где безмятежное летнее птичье пение сменяется шумом внезапных порывов ветра. Звукорежиссер с первых минут задает состояние тревожного предчувствия. Шелест листьев в дальнейшем теряет свою природную фактурность и начинает звучать на протяжении всего фильма как белый шум¹⁰. Интересует ли автора этот звук как физическое явление хаотических колебаний, или привлекает образ «голосов умерших» — сказать однозначно сложно, но трудно отрицать то, что этот звук работает как метафорический образ. С этого же первого кадра В.И. Головницкий вводит в звуковую партитуру повторяющийся, отстранённый стук, который становится шумовым лейтмотивом всего фильма. Это звучание настолько визуально отсутствует, насколько отстраненным воспринимается мышление туристов, праздно разгуливающих, жующих, смеющихся, что-то насвистывающих на бывшем месте нацистского лагеря смерти. Автор пристально наблюдает, как люди делают снимки на фоне трагично известного лозунга «Arbeit macht frei»¹¹, столбов-виселиц, печей крематория и т. д. На протяжении всего фильма раздаются десятки, сотни акцентированно звучащих щелчков камер фотоаппаратов и смартфонов. Подобная звуковая детализация свидетельствует о намеренном изменении звуковой плановости, с целью подчеркнуть семантическую значимость акустических объектов. Там, где уместно было бы почтить память жертв молчанием, мы

¹⁰ Белый шум в визуальном представлении органично перекликается с эстетикой черно-белого кадра. — *Прим авт.*

¹¹ В переводе с немецкого — «Труд освобождает». — *Прим авт.*

за рамки обозначенных границ кадра. Причем сверхзадачей он ставит не просто вовлечение зрителя в экранный континуум, а ищет способ столкнуть в авторском измерении прошлое и

видим неуместное, порой кощунственное поведение посетителей и слышим настоящий звуковой хаос. Убедительно подбирая документально-звучащие фактуры, В.И. Головницкий создает четко организованную структуру беспорядочных звучаний, тем самым подчеркивая стихийность подобного рода поведения.

Вторгаются в повествование и обрывки рассказов экскурсоводов. Лозница без лишней эмоциональности дает пояснительный перевод в субтитрах: «Тела хранились в морге, а затем их притаскивали сюда. Заключенные отвечали за сжигание тел других заключенных. <...> Каждая печь могла сжигать до шести тел одновременно». <...> «Здесь даже проводились вскрытия, тела вскрывались, а затем сшивались обратно». С аудиальной точки зрения удивительно, насколько легко экскурсоводы рассказывают о трагических событиях в рутине своей работы: их речь заученно суха и индифферентна. Подобного рода интонации еще сильнее обостряют драматургический конфликт: страшнее бессознательности посетителей оказывается обыденное равнодушие экскурсоводов.

В отличие от безучастных гидов, сами туристы чрезвычайно увлечены увиденным: их интересует каждая щель, они пристально вглядываются в черные печи крематориев, стоят в очереди, чтобы рассмотреть тот или иной «экспонат», а зрители, в свою очередь, через камеру всматриваются в их абсолютно пустые, ничего не выражающие лица. Впрочем, это всматривание возникает в большой степени благодаря организованному В.И. Головницким процессу вслушивания: неестественная реверберация, словно образ «дыхания смерти», приковывает внимание к лицам на киноэкране. Вместе с тем, в фильме есть только одна сцена, где можно поймать осознанный взгляд двух женщин из всей толпы. В звучащей атмосфере этого «озарения»

Кадр из фильма
«Аустерлиц» (режиссер
С. Лозница, 2016,
Германия)



едва уловимо, но предельно точно прослушивается «потустороннее» звучание: смикшированный белый шум с замедленными гудящими звуками из прошлого на фоне внутрикадрового времени настоящего. Это

сцена смонтирована по принципу косой склейки с последующим звучанием колоколов, однако в кадре они не появляются, оставшись закадровым благовестом. В этом эпизоде можно наглядно продемонстрировать, как в тандеме творческой работы режиссер-звукорежиссер полисемантически сочетаются аскетичный визуальный ряд «жизни врасплох» с интегрированными в диегезис звучаниями.

Присутствует в звуковой партитуре прием перемены событийных звуков, атмосферными и наоборот. Такой способ используется преимущественно для создания звуковой перспективы у скованного границами предкамерного события изобразительного кадра. Бесконечные людские шаги по гравию постепенно теряют детализированность и начинают восприниматься, как звук копания земли. Также на протяжении всего фильма в атмосферных фонах угадывается стрекотание сорок. Можно предположить, что сорока как мифологический образ насмешницы интересует автора больше, чем просто птица, звучащая на фоне теплого летнего дня.

Фильм завершается чьим-то неуместным смешком и невнятным веселым напевом на опустевшем плане ворот с надписью «Arbeit macht frei». Шлейф авторской тревожности оставляет основной шумовой лейтмотив в виде визуально латентного стука на финальных титрах фильма: словно эхо прошлого, не замолкающее в контексте настоящего. Так В.И. Головницкий, используя посредством звукового монтажа шумовой аллегоризм, создал не просто окружающее пространство, но и вывел действие за рамки пространственно-временных границ кадра, на уровень осмысления современной социальной и антропологической проблематики.

Мотивированная музыка как событийно-эмоциональный образ

Тему «беспамятства» в «местах памяти», заявленную в «Аустерлице», С.В. Лозница продолжает смысловым рефреном в фильме «День Победы» (2018). Режиссер показывает празднование 9 мая 2017 года русскими по происхождению гражданами, эмигрировавшими в Германию. Все действие картины происходит на территории воинского захоронения в Берлинском Трептов-парке.

Монтажная концепция фильма родственна музыкальной форме рондо¹². Лозница выстраивает повествование на постоянном чередовании статичного изображения барельефов на саркофагах (главной темы) с динамичными кадрами празднующих людей (различные эпизоды). Постоянный аудиовизуальный повтор

¹² Музыкальная форма, в которой рефрен, чередуясь с эпизодами различного содержания, повторяется много раз —
Прим. авт.



Кадр из фильма «День Победы» (режиссер С. Лозница, 2018, Германия, Литва)

камне мотивов Великой Отечественной войны можно услышать естественный звуковой фон, — весеннее щебетание птиц.

Метод беспристрастной съемки подобен операторскому наблюдению в «Аустерлице». При этом, в отличие от обесцвеченного изображения в фильме «Аустерлиц», в картине «День Победы» нецветными остаются только мемориальные барельефы, а людской поток пестрит всевозможными яркими красками. Празднование экспрессивно не только визуально, но и аудиально. И если в «Аустерлице» солирующая партия в звуковой партитуре принадлежит шумам, то в фильме «День Победы» доминирующую роль берет на себя музыка.

Надо отметить, что некоторые документалисты намеренно дистанцируются от использования музыкального компонента в своих фильмах, несмотря на его сильный выразительный потенциал. С.В. Лозница в одном из интервью высказывался в этом отношении достаточно категорично: «У меня уже давно нет желания сопроводить фильм музыкой. Тогда начинается спор между темами. А использовать музыку зачем? Чтобы настроение? Или поддержать как-то эмоции? Или музыка нас спасёт? Есть у звукорежиссеров такая фраза, Меня не надо спасать»¹³. Тем не менее музыки в фильме «День Победы» много, но она звучит как материал, мотивированный содержанием кадра. Вот раздаётся неформальный символ Великой Отечественной войны — песня «Катюша», в «хоровом» исполнении экстравагантно одетых личностей, активно демонстрирующих свои про-российские настроения. Однако из их уст патриотический текст звучит неубедительно и заунывно. Одновременно из толпы можно уловить мотив американской песни «Happy birthday to you». Становится очевидным, что с помощью аудиовизуальной партитуры В.И. Головницкий и С.В. Лозница ставят под сомнение лозунги и настроения участников сего действия.

Праздные гуляния в честь Дня Победы активно сопровождаются советскими песнями, звучащими из динамиков. При

автор использует как смысловой образ и связующий компонент всей композиции. При этом только на кадрах монументов с изображением застывших в

¹³ Долин А. Интервью. Лозница: «В тумане» поможет вернуть читателей к книгам Быкова // RADIOVESTI.RU// URL.: <https://radiovesti.ru/brand/61178/episode/1351897/> (дата обращения 02.10.2021).



Кадр из фильма «День Победы» (режиссер С. Лозница, 2018, Германия, Литва)

авторского вмешательства. Звукорежиссер искусно вводит музыкальные произведения в киноповествование. Так, «Вечер на рейде» сменяется на «Тоску по Родине», «Смуглянка-молдаванка» на «Казачи в Берлине». Подобного рода монтажное решение преобразует реально звучащую музыку профильмического пространства в смысловой контрапункт. Выстраивая аудиовизуальные фрагменты по линии усиления динамической и ритмической экспрессии музыкальных цитат, авторы демонстрируют наравне с возрастающим танцевальным задором все больший уход сознания участников в беспмятность. Кульминацией этого организованного звукозрительного перформанса становится переход на озвученные отголосками прошлого изображение барельефа. Символические раскаты грома, смикшированные со звуками «оживших» выстрелов на кадре застывших в камне солдат хотя бы на время, могли бы прервать безудержное веселье на территории мемориального кладбища. Но даже начавшийся дождь не сможет воспрепятствовать спланированному сценарию торжества: зазвучат написанные речи, и праздник продолжится на парашютах, но уже с закуской и спиртным под «Алешу», «Журавлей» и «Темную ночь».

Кадр из фильма «День Победы» (режиссер С. Лозница, 2018, Германия, Литва)



Бесконечно звучащие песни утихнут лишь в сцене, когда мы вместе с посетителями Трептов-парка зайдём в здание мемориала. Статику кадров с символической горой красных гвоздик,

людьми, разглядывающими мозаичные панно, знаково нарушат лишь щелчки фотокамер, звуки вспышек и единично вторгающиеся телефонные звонки.

Неосознанность поведения вновь становится смысловой доминантой. Пауза в музыке продлится недолго, уже на кадрах люстры, воспроизводящей Орден Победы, слышно возвращение привычных мотивов.

Музыкальная драматургия создается благодаря песенной композиции «Бери шинель, пошли домой», написанной композитором В.С. Левашовым на стихи Б.Ш. Окуджавы. Песня звучит дважды: в прологе и в финале картины. Через закольцованный по форме способ организации закадровой музыки реализуется авторский замысел по раскрытию идейного содержания песни, а звучащий рефреном текст монолога солдата, обращенный к погибшему другу: «Бери шинель, пошли домой» — не только создает второй план действия, но и активно отражает авторскую позицию.

Мнимость авторского невмешательства обнаруживает и работа с внутрикадровой речью, в которой невидимые разговоры становятся чрезвычайно четкими среди звуковой путаницы,



Кадр из фильма «День Победы» (режиссер С. Лозница, 2018, Германия, Литва)

звучит немецкая речь из уст мужчины, говорящего настойчиво, но довольно спокойно о продолжении фашизма, о том, что примирения не было, и что «в Германии царит открытая диктатура, замаскированная под партийную демократию, которой на самом деле нет». Однако мало кто из присутствующих слушает его слова. Не прибегая к закадровому комментарию, авторам фильма удается вполне конкретно дать собственную оценку происходящему. Во время церемонии, проходящей под дождем, мальчик фальшиво сыграет музыкальное вступление на трубе, затем один из трех солдат, стоящих в строю, станет перечислять солдат Красной Армии, павших в битве за Берлин и похороненных в парке. Пока он читает имена, один из координаторов, стоящих позади, начинает перемещать его в правильное «симметричное» положение. Оставив этот неловкий эпизод в абсолютном аудиовизуальном синхроне, автор вместе со звукорежиссером саркастически подчеркивают формальность происходящего.

д о н о с я щ е й с я
со всех сторон.
В.И. Головин-
кий тща-
тельно рас-
ставляет
смысловые ак-
центы: «Мы нем-
цы», — первая
слышимая фраза
в фильме. Затем

Финальным апофеозом звучит — «Идите учите историю, а потом поговорим» — из уст спорящего в кадре мужчины. Внутрикадровая фраза становится настоящей смысловой кульминацией всего фильма. Концепция авторского невмешательства опровергается самим же режиссером и оказывается замаскированным приемом невербального диалога со зрителем. Можно заметить, что на протяжении всего фильма звукорежиссер В.И. Головницкий использует обилие диетических звуковых фактур не просто как контекстуальную звуковую горизонталь, а трансформирует ее в призыв к закадровому мышлению. В этом проявляется одна из тенденций современного подхода в звукорежиссуре документального фильма — «проявление субъективного взгляда автора через селективность акустических акцентов в создаваемом художественном пространстве»¹⁴, о которой пишет Е.А. Русинова.

В обоих фильмах через созданные звуком отголоски прошлого мы можем ощущать присутствие «особого свидетеля». Этот образ несет в себе историческую память, которая, подобно звуковой волне, продолжительна, но в отличие от нее, имеет шанс не угаснуть в пространстве времени.

Заключение

На творческих результатах тандемной работы С.В. Лозницы и В.И. Головницкого можно проследить, что аудиовизуальный консенсус между ожидаемой действительностью и ее представлением в художественной форме достигается благодаря четко выверенной организации элементов фонограммы. Филлигранная точность попадания звукорежиссера в достоверность звуковых фактур и последующее их интегрирование в звуковую материю создают ритм, оперируют зрительским вниманием и поэтизируют особое субъективное измерение авторского высказывания. Звуковую партитуру фильмов «Аустерлиц» и «День Победы» С.В. Лозницы справедливо можно назвать искусно созданным невидимым многоголосым пространством, в котором посредством звука ограниченное пространство кадра обретает безграничную временную перспективу. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Делез Ж. Кино. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. — 560 с.
2. Долин А. Интервью. Лозница: «В тумане» поможет вернуть читателей к книгам Быкова // RADIOVESTI.RU// URL: <https://radiovesti.ru/brand/61178/episode/1351897/> (дата обращения 02.10.2021).
3. Зебальд Г. Аустерлиц. — М.: Новое издательство, 2001. — 352 с.

¹⁴ Русинова Е.А. Формирование звуковых пространств в кинематографе. Дисс. ... доктора искусствоведения. М., 2021. С. 161.

4. *Портнов А.* Сергей Лозница «Вдруг появилась территория, где можно все» // VOOZL.COM // URL.: <http://voozl.com/material/sergey-loznitsa-vdrug-gde-vozmozhno-vsyo> (дата обращения 17.11.2021).
5. *Полищук М.* Взывая из бездны. De profundis clamat. // LIVELIB.RU// URL: <https://www.livelib.ru/book/197675/readpart-vzyvaya-iz-bezdny-de-profundis-clamat-mihail-polischuk/~13> (дата обращения 17.11.2021).
6. *Русинова Е.А.* Формирование звуковых пространств в кинематографе: диссерт. ... доктора искусствования: 17.00.03 / Русинова Елена Анатольевна. — М., 2021. — 308 с.
7. *Шакина О.* Сергей Лозница «Ни черта не срастется» // OS.COLTA.RU// URL: <http://os.colta.ru/cinema/events/details/17550> (дата обращения 17.11.2021).
8. *Эйзенштейн С.* Вертикальный монтаж // Эйзенштейн С. Неравнодушная природа. — М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2004. — 658 с.
9. *Chion, M.* Audio-Vision: Sound on Screen / ed. and transl. by C. Gorbman with a foreword by W. Murch. — N.Y.: Columbia University Press, 1994. — 239 p.
10. *Chion, M.* Film, a Sound Art / transl. by C. Gorbman. — N.Y.: Columbia University Press, 2009. — 536 p.
11. *Schafer, R.M.* The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher. — BMI Canada, 1969. — 65 p.

REFERENCES

1. *Delez, Zh.* (2013) Kino [Cinema]. — Moskva: OOO «Ad Marginem Press», 2013. — 560 p. (In Russ.).
2. *Dolin A.* Interv'yu. Loznitsa: «V тумane» pomozhet vernut' chitatelej k knigam By'kova [«In the fog» will help bring readers back to books] // RADIOVESTI.RU// URL: <https://radiovesti.ru/brand/61178/episode/1351897/> (data obrashheniya 02.10.2021) (In Russ.).
3. *Zebal' d G.* (2001) Austerlicz [Austerlic]. — Moskva: Novoe izdatel'stvo, 2001. — 352 p. (In Russ.).
4. *Portnov A.* Sergej Loznitsa «Vdrug poyavilas' territoriya, gde možhno vse» [Suddenly there was a territory where everything is possible] // Voozl // VOOZL.COM// URL: <http://voozl.com/material/sergey-loznitsa-vdrug-gde-vozmozhno-vsyo> (data obrashheniya 17.11.2021). (In Russ.).
5. *Polishhuk M.* Vzy'vaya iz bezdny'. De profundis clamat [Calling from the abyss. De profundis clamat] // LIVELIB.RU// URL: <https://www.livelib.ru/book/197675/readpart-vzyvaya-iz-bezdny-de-profundis-clamat-mihail-polischuk/~13> (data obrashheniya 17.11.2021). (In Russ.).
6. *Rusinova E.A.* (2021) Formirovanie zvukovy'kh prostranstv v kинематографе [Formation of sound spaces in cinema]: dis ... doktora iskusstvovedeniya: 17.00.03 / Rusinova Elena Anatol'evna. — M., 2021. — 308 p. (in Russ.).
7. *Shakina O.* Sergej Loznitsa «Ni cherta ne srastetsya» [Sergej Loznitsa "Not a damn thing will grow together"] // OS.COLTA.RU// URL: <http://os.colta.ru/cinema/events/details/17550> (data obrashheniya 17.11.2021). (In Russ.).
8. *E'jzenshtejn S.* (2004) Vertikal'ny'j montazh [Vertical mounting] // E'jzenshtejn S. Nеравнодушная природа. — Moskva: Музей кино, E'jzenshtejn-centr, 2004. — 658 p. (in Russ.).
9. *Chion, M.* (1994) Audio-Vision: Sound on Screen / ed. and transl. by C. Gorbman with a foreword by W. Murch. — N.Y.: Columbia University Press, 1994. — 239 p.
10. *Chion, M.* (2009) Film, a Sound Art / transl. by C. Gorbman. — N.Y.: Columbia University Press, 2009. — 536 p.
11. *Schafer, R.M.* (1969) The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher. — BMI Canada, 1969. — 65 p.

An author's intonation in the screen image of reality

Maria N. Koneva

Ph.D. candidate of 3 year of postgraduate studies at the All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A.Gerasimov (VGIK); Associate Professor of the Department of Sound Engineering, St.Petersburg State Institute of Cinema and Television (SPbGIKIT).

UDC 791.43.01

ABSTRACT: In a modern documentary film, the sound solution is an integral part of the creation of a special emotional and semantic space. However, there is a lack of research in film studies literature that addresses issues of sound expressiveness in this type of cinema. Given the dialectical nature of a documentary film, the sound engineer is faced with the multifaceted task of preserving the unique sonic characteristics of the objects of the profile reality unchanged, and of giving the sound material of the film an internal dramaturgy. At the same time, the choice of specific methods and techniques is determined by the creative style of the director, who forms his unique cinematic narrative. The sound engineer, becoming a full co-author of the film, embodies the artistic level of perception of the events of reality, on which this or that author reflects. At the same time, only in a unified aesthetics of a creative approach together with the director of the film can perfection of audiovisual relations be achieved. In this regard, creative dyads are quite often formed in cinematographic practice. In the article, on the example of sound solutions of «Austerlitz» and «Victory Day» by S.V. Loznitsa, created in tandem with V.I. Golovnitsky, examines the methods of constructing a sound score, the analysis of which allows us to demonstrate both the mathematically verified asceticism of the director's style, takes on a cinematic image thanks to the poetic minimalism of the soundman. As a result of the study, we can testify how the use by sound engineer V.I. Golovnitsky of the figurative and expressive variability of the functions of speech, music and noise determined the phonosemantic tonality of the entire score, the perception of which becomes not just a part of screen reality, but a self-sufficient element of the author's non-verbal dialogue.

KEY WORDS: documentary cinematography, S.V. Loznitsa, V.I. Golovnitsky, sound engineering, film soundtrack, motivated film music, noise, musical dramaturgy

ПЕРФОРМАНС ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ І 5.10.3.



Фото А. Нешина



Кинографика как область графического дизайна

М.Э. Вильчинская-Бутенко

кандидат педагогических наук, доцент

ORCID: 0000-0002-8874-4527



З. Солейманфар

ORCID: 0009-0005-0802-5709

УДК 791.43.01(55)+655.28.027

АННОТАЦИЯ

На основе фильмов иранского кино в статье обосновываются терминологические определения понятия «кинографика», рассматриваемого как самостоятельная область графического дизайна при формообразовании титров. Выделяется ряд принципов эмоционально-образного подхода к созданию кинотитров как метода кодирования утилитарно-практических функций и критерия создания эмоциональных впечатлений, которые, согласно замыслу дизайнера, должны возникать у потребителя кинопродукции. Рассматриваются такие аспекты, как баланс, иерархия, акцент, цвет и композиционная целостность титров.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кинографика, графический дизайн, моушн-графика, кинетическая типографика

¹ См.: Turkovic N. EXAT 51 and the Zagreb School of Animation / Synthesis of the arts in post-war Yugoslavia; Verlag Kettler. 2017// URL: https://www.academia.edu/34789366/EXAT_51_and_the_Zagreb_School_of_Animation (дата обращения: 05.12.2022).

В научных исследованиях термин «кинографика» носит зачастую расплывчатый характер, такие определения можно интерпретировать, как угодно, при использовании типографики или анализе изображения в кино. Например, по мнению хорватского теоретика кино, кинокритика Хрвое Турковича, кинографика — это средство визуализации идей, которые не могут быть сняты камерой¹, а VFX-дизайнер и художник Тимо Фечер обозначает это направление как «искусство превращения статичных элементов, таких как графика, изображения, тексты и логотипы, в движущиеся конструкции, с добавлением еще одного измерения: времени»². Синонимом кинографики выступает и определение, используемое в научном обиходе зарубежными авторами, — *моушн-графика* (графика движения) и

² Fecher T.
Motion Graphics Design
Academy — The Basics.
Hösbach: Crossfeyer.
2017. 31 p. // URL:
<https://crossfeyer.com/wp-content/uploads/2018/05/Motion-Graphics-Design-Academy-Free-Edition-Ebook.pdf> (дата обращения: 05.12.2022).

³ Schlittler J.P.
Motion Graphics and
Animation / Animation
Studies Online Journal.
November, 2015 //
URL: https://www.researchgate.net/publication/284437924_Motion_Graphics_and_Animation (дата обращения: 05.12.2022).

⁴ Сергин Р.П.
Дизайн коммуника-
тивной анимационной
графики: принципы
и методы проекти-
рования: дис. ... канд.
технич. наук: 17.00.06.
М., 2022. С. 45.

⁵ Там же. С. 101–102.

кинетическая типографика. Однако движущаяся графика и кинетическая типографика десятилетиями использовались киноиндустрией и телевидением для представления и продвижения фильмов и телешоу. «Сегодня графика движения зарекомендовала себя как область <самостоятельной> деятельности, ее границы с анимацией, спецэффектами и дизайном пользовательского интерфейса размыты, в то время как диалог ведется со всеми этими областями, и она консолидирована как дисциплина дизайна, которая становится все более повсеместной, поскольку мы наблюдаем движение везде на электронных дисплеях, окружающих нас»³. Использование *кинетической типографики* — анимационной техники для смешивания текста и движения в кинопроизводстве и телевизионной рекламе — определяется ее способностью как формы коммуникации передавать эмоциональный контент и направлять внимание зрителя.

Максимально близким понятием к *моушн-графике* является категория анимационной графики. Российский исследователь Р.П. Сергин, рассматривая дизайн коммуникативной анимационной графики, определяет ее как самостоятельную область «проектно-творческой деятельности, направленной на решение ряда коммуникативных, эстетических, функциональных и эргономических задач, например, таких как иллюстрирование и визуальное обобщение сложных данных, формулирование и конкретизация идей, увеличение эффективности донесения различной информации до потребителя (обучающей, научно-презентационной, технической информации), структурирование данных, управление вниманием реципиента. С визуальной точки зрения, коммуникативная анимационная графика — это визуализация движения графических элементов композиции на основе как статичных (иллюстрации, текст, знаки), так и динамичных изображений (фрагменты видео, анимации и т. д.), создаваемых средствами анимационного дизайна для передачи различных по сложности, содержанию и смыслу сообщений в максимально краткой и доступной для восприятия форме»⁴. И хотя Р.П. Сергин описал восемь видов анимационной графики (телевизионную, образовательную, научно-техническую, интерфейсную, мультимедийную, презентационную, рекламную и идентификационную)⁵, для кинографики как отдельного направления места в этой классификации не нашлось. Она оказалась поглощена телевизионной анимацией, хотя разница между кинопроизводством и телевидением очевидна: в контексте кинопроизводства анимационная графика разрабатывается, прежде всего, на принципах графического дизайна.

Что же касается *кинографики*, то история ее развития может быть прослежена от модернистских авангардных движений. Правда, до середины XX века *кинографика* не рассматривалась как самостоятельный вид деятельности, но эксперименты с пленкой, светом, формами и звуком таких художников и кинематографистов, как Дзига Вертов, Ман Рэй (Эммануэль Радницкий), заложили основу последующей дифференциации этого важного для кинематографа направления. В 1940–1950 годы новые эксперименты со звуком и анимацией абстрактных форм, проведенные немецко-американским аниматором, режиссером и художником Оскаром Фишингером, канадским кинорежиссером-мультипликатором Норманом МакЛареном, новозеландским режиссером и скульптором кинетических скульптур Леонардом Лайа и другими, оказались некой опорой для современного киноискусства и графического дизайна. В те же годы известный американский дизайнер титров и киноплакатов Сол Басс впервые применил графику движения к названиям фильмов, закрепив искусство создания титров как часть искусства кино. Процесс дизайна титров Сол Басс превращал в короткометражный фильм, обладающий самостоятельной ценностью и значением. По словам режиссера Мартина Скорсезе, «из титров Сол Басс делал небольшой фильм и представлял его в особой художественной форме. Его анимационная композиция служила прелюдией к тональности фильма, что создавало особое настроение и привлекало внимание зрителей»⁶.

Таким образом, говоря о графике в сфере кино (кинографике), прежде всего, необходимо учитывать ее роль в титрах. Дизайн титров — «форма выражения в визуальном и драматическом языке, которая часто делится на две части: вступительные титры и конечные титры»⁷. Под титрами кинофильма подразумеваются двух–трехминутные фрагменты с логотипом фильма, выделенными изображениями и стилизованными текстами на экране, создающими первичное впечатление о фильме. Задача же титров — организовать сознание зрителей для понимания ситуации, когда создано, прежде всего, пространство для входа в нарратив фильма. Ведь титры действуют как мостик между фильмом и аудиторией, предоставляют зрителю ряд справочной информации, связанной с сюжетом фильма: исторический период, культурный контекст, стиль, жанр и так далее⁸. В частности, американский режиссер Вальтер Скотт Марч полагает, что титры фильма «похожи на раму картины, то есть они могут интерпретировать и объяснять предмет внутри себя, быть предупреждением и обращать внимание аудитории на эмоци-

⁶ Krasner J. Motion Graphic Design: Applied History and Aesthetics. Burlington, 2013. P. 20–21.

⁷ Clark B., Spohr S. Guide to ostproduction for TV and film: managing the Process. Burlington, 2002. P. 231.

⁸ Byrne B., Braha Y. Creative Motion Graphic Titling for Film, Video, and the Web Dynamic Motion Graphic Title Design. Abingdon, 2012. P. 28.

⁹ Krasner J. Motion Graphic Design: Applied History and Aesthetics. Burlington, 2013. P. 18.

ональный тон, основную идею рассказа и скрытый в нем визуальный стиль»⁹.

Дизайн титров как вид проектной деятельности пользуется высокой репутацией не только в киноиндустрии, но и в области искусства в целом. По мере того, как современный дизайн титров становится более утонченным и креативным, он привлекает все больше внимания и начинает претендовать на самостоятельное существование в рамках графического дизайна. В титрах прослеживается не только связь между искусством кинопроизводства и графическим дизайном, но и визуальная культура в целом.

Тем не менее графический дизайн и кинографика не тождественны изобразительному искусству. Во-первых, из-за их более позднего появления в мире искусства, во-вторых, из-за их зависимости от технологических процессов, в-третьих, из-за их коммуникационного потенциала, так как графический дизайн и кинографика основаны на идее общения с широкой аудиторией. И хотя кинографика находит свою основу в практике изобразительного искусства, во многих аспектах ее правильное связывать с кинопроизводством. Различия этих двух объектов лежат в технической плоскости, главным образом в формате: графический дизайн использует двумерную неподвижную поверхность, в то время как кинографика — это динамическая форма искусства, которая может запечатлеть действие в реальном времени. Кинематографисты используют дизайнерские приемы на протяжении процесса создания фильмов для достижения наиболее впечатляющих визуальных эффектов. Помимо этого, специфика кинографики определяется также тем обстоятельством, что при разработке титров принимается во внимание способ использования изображений или графических элементов в их взаимосвязи со звуко-тоновым комплексом для лучшего эмоционального и эстетического воздействия на сознание аудитории. Исходя из этого, внимание к технике и принципам эстетики играет важную роль в успехе дизайна титров.

По мере развития кинотехнологий развивается и кинографика как особая форма пространственно-временного искусства. В своей основной форме влияние графического дизайна на кинематограф поначалу проявлялось в названиях фильмов и рекламных материалах в виде плакатов, ограничивая влияние дизайна на фильм только печатными или типографскими источниками. Впоследствии, опираясь на художественные течения и теории дизайна, кинематограф получил возможность создавать не просто движущиеся тексты, но произведения искусства, об-

ладающие самоценностью и уникальностью. Проследивание взаимосвязи между графическим дизайном и кинопроизводством целесообразно рассматривать на основе принципов дизайна с учетом баланса изобразительности и форм знаков, их цветовых сочетаний и целостности связей титров с сюжетными элементами.

Принцип баланса

Баланс изобразительности и форм знаков выступает одним из наиболее распространенных принципов дизайна, обеспечивающих передачу сообщений путем размещения объектов на плоскости, и реализуется с помощью нескольких композиционных техник — симметрии, правил третей и иерархии.

Симметрия как золотой стандарт дизайна означает математическое соотношение для определения наиболее приятной визуальной соразмерности по оси, в определенном направлении или вокруг центра. Преимущества использования симметрии в дизайне возникли из принципов гештальта¹⁰ и теории человеческого поведения, в соответствии с которыми человеческий разум структурирует и упорядочивает визуальные данные. Турецкий художник и дизайнер Мелике Ташчиоглу отмечает: «Принципы гештальта, такие как фигура-фон, близость, непрерывность, замкнутость и сходство, помогают дизайнеру организовать визуальную коммуникацию и более точно передать сообщение»¹¹. Это согласуется с мнением американского графического дизайнера, профессора Филипа Бакстера Меггса: «Люди стремятся к порядку и ясности в окружении и общении <...> Потребность аудитории в порядке должна быть удовлетворена графическим дизайнером посредством его или ее подхода к пространственной организации»¹². В целом симметричный дизайн — это дизайн, в котором есть порядок и сбалансированность (тональная, цветовая, концептуальная), а все элементы работают вместе и сочетаются в единое целое, благодаря чему симметрия приятна для глаза. Симметрично сбалансированные композиции, используемые как в графическом дизайне, так и в кинографике, создают ощущение основательности, статичности и гармонии, при котором время на миг замирает, как, например, в иранском сериале «Анам» (2017, режиссер Джавадом Афшар).

Несмотря на то, что симметрия легко различается человеческим глазом, другие формы баланса в графическом дизайне и кинографике могут создать визуально напряженное киноповествование. Несбалансированная композиция, когда отдельные

¹⁰ Принципы гештальта основаны на особенностях восприятия людьми элементов с учетом группировки и превращения сложных изображений в объекты. Дизайнеры применяют их при создании эстетического контента, простого для понимания. — *Прим. авт.*

¹¹ Tascioglu M. The Gestalt of Book Design / The IAFOR International Conference on Arts and Humanities. Official Conference Proceedings. Dubai, 2016 // URL: https://papers.iafor.org/wp-content/uploads/papers/iicahdubai2016/IICANDubai2016_21542.pdf (дата обращения: 05.12.2022).

¹² Meggs P.B. Type & image: the language of graphic design. New York, 1992 // URL: https://archive.org/details/typeimage_languag000meggs_z5b6/page/70/mode/2up?q=70 (дата обращения: 05.12.2022).



Пример симметричной сбалансированной композиции в дизайне титров иранского сериала «Анам», 2017, режиссер Джавад Афшар

элементы доминируют над целым, приводит к тому, что композиция оказывается меньше суммы ее частей. Визуальные данные при этом нарушают гармонию, порядок и эстетику. Асимметрия использует элементы композиции и пространство таким образом, что позволяет им взаимодействовать друг с другом, создавая напряженность. К асимметричным композициям прибегали дизайнеры титров и в иранском сериале «Динамит» (2021, режиссер Масуд Атьяби) для фокусирования внимания на элементах внутри кадра и выделения пространства для отдыха глаз.

Симметрия как «золотое сечение» в дизайне также требует, чтобы одна из сторон композиции была длиннее по отношению к другой (более короткой) стороне. Применительно к изобразительному искусству это выражается правилом третей. В соответствии с правилом плоскость изображения разбивается на сетку в формате три на три, а важные композиционные элементы размещаются в точке пересечения сетки внутри рамки. Это позволяет придать композиции динамику, которая обеспечивает и баланс плоскости, и фокусирование на передаваемом поведении.

Использование правила третей в дизайне титров иранского сериала «Семь камней» (2014, режиссер Алиреза Базрафшан) позволило обеспечить фокусирование взгляда зрителя прежде всего на композиции. При таком подходе объект помещается в левую или правую треть изображения, а остальные две трети остаются свободными; размещение объекта не по центру по-

Правило третей в дизайне титров. Кадр из иранского сериала «Семь камней», 2014, режиссер Алиреза Базрафшан



зволяет создавать больше пустого пространства. Правило третей как мощное композиционное средство также позволило выделить интересный фон в титрах этого иранского се-

риала. Таким образом, по сравнению с другими формами композиции, правило третьей обеспечило создание убедительных и концептуально грамотно скомпонованных кадров.

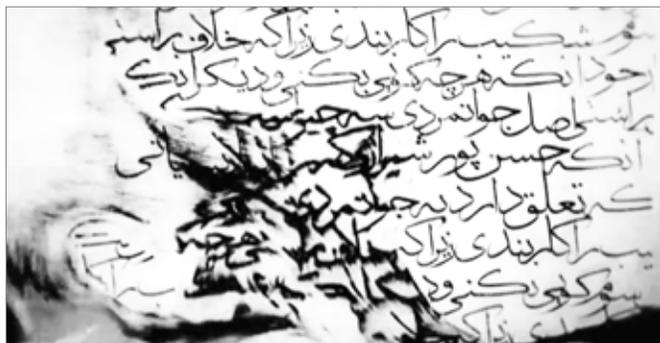
Наконец, важным инструментом для четкой передачи смысла кинопроизведения средствами дизайна титров является *иерархическая структура внутри композиции*. Иерархия влияет на порядок, в котором человеческий глаз воспринимает видимые объекты, следовательно, с ее помощью можно создавать визуальную организацию и структуру, добавлять акценты, формировать направление, помогать зрителю усваивать информацию. Используя иерархию, дизайнер титров контролирует процесс взаимодействия зрителя с информацией, например, задает направление движения взгляда и очередность рассматривания — в первую, вторую, третью очередь и далее.

Четкая визуальная иерархия создается разными визуальными способами: масштабом, цветом, контрастом, пространством, формой, выравниванием. Она может быть достигнута несколькими приемами, включая соотношение размеров, положение, цвет или фокус объекта. В кинопроизводстве такая упорядоченность, когда определенный элемент подчеркивается в кадре любым из указанных способов создания иерархии, наиболее ярко проявилась в работах Альфреда Хичкока: в его фильмах макгаффин¹³ непременно выделяется (как «чеховское ружьё»). Подобные примеры есть и в иранском кино, например, в фильме «Развод Надера и Симин» (2011, режиссер Асгар Фархади), где исчезающие деньги представлены как фон для титров — это макгаффин сценария.

В титрах сериала «Скажи правду» (2012, режиссер Мохаммад Реза Ахандж) визуальная иерархия создается благодаря введенному акценту на проступающих именах актеров, после того как они возникают в центре экрана в результате смыывания каллиграфии. Брызги воды смыывают тексты и каллиграфические композиции, заставляя глаза зрителя перемещаться вслед за движением и смешением черных и красных чернил, неизменно удерживая внимание

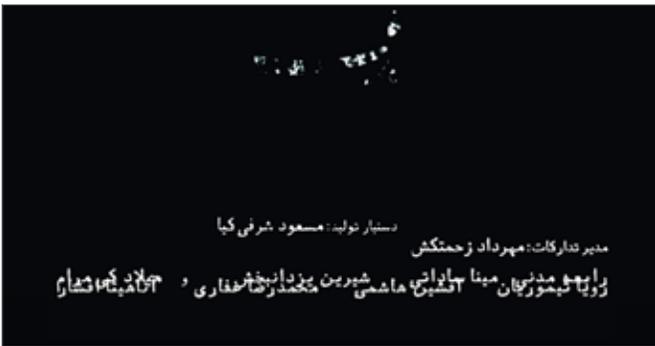
¹³ Макгаффин — обозначает некий предмет, которым жаждут завладеть персонажи фильма, вокруг которого выстраивается фабула кинопроизведения. — Прим. авт.

Прием создания иерархии в дизайне титров. Кадр из иранского сериала «Скажи правду», 2012, режиссер Мохаммад Реза Ахандж



на главной информации — имени актера, которое изначально было вплетено в каллиграфию, но под воздействием «информационного шума» другого текста терялось на странице. Такой вариант дизайна титров в сериале «Скажи правду» символически иллюстрирует процесс поиска истины, зерно которой спрятано под слоями информационного хаоса. Так зритель вовлекается в совместное производство смыслов.

В дизайне титров иранского фильма «Снег» (2013, режиссер Мехди Рахмани) внимание зрителя привлекается ритмико-организуемой функцией цветового решения, реализуемой приемом цветового контраста. На черном экране постепенно появляются имена актеров, вначале снежинками-точками, затем всё явственнее проступая каллиграфией и наслаиваясь строка за строкой внизу экрана, подобно снежным пластам. При этом



Прием создания иерархии в дизайне титров в фильме «Снег», 2013, режиссер Мехди Рахмани

название фильма «проступает» в верхней части экрана очень медленно, на протяжении всего процесса появления заглавных титров. Так размеренность и умиротворенность, создаваемые путем визуализации черного цвета как монохромного объекта во весь экран, организующего пространственное «молчание», контрастируют с сюжетом самого фильма, наполненного конфликтами и внутренним напряжением.

Принцип цветовых сочетаний

Известный педагог немецкой художественно-промышленной школы Баухаус и теоретик цвета Иоханнес Иттен отмечал, что одним из основных интересов художника является отношение между цветом, глазом и мозгом. Эти взаимосвязи — фундаментальная часть создания произведения искусства и его предполагаемого воздействия на зрителя. Теория цвета в дизайне стремится установить руководящие принципы, с помощью которых цвет может быть использован художником физически и психологически для улучшения общего восприятия произведения. Как отмечает режиссер А.А. Штандке, цвет «выступает инструментом выразительного отражения реальности»¹⁴ и спо-

¹⁴ Штандке А.А. Выразительная функция цвета в современном неигровом кино // Вестник ВГИК, 2020. Т. 12. № 4 (46). С. 78.

собствует более глубокому восприятию экранного документа. Так дизайнеры, используя цветовые атрибуты как в графическом дизайне, так и в кинографике, создают определенное настроение при просмотре фильма, обеспечивают простой способ коммуникации со зрителями.

Различные способы представления титров позволяют передать различную информацию. Дизайн титров может быть спроектирован таким образом, чтобы возникло, по крайней мере, три глубины просмотра: то, что видно издалека, то, что видно вблизи и в деталях, и то, что видно за графикой, а выбор цвета может повлиять на понимание произведения зрителем. Один из таких аспектов — восприятие тепла и холода. Цвета в теплом спектре — красный и оранжевый; в холодном — синий и фиолетовый. Относительная теплота либо прохлада цвета психологически воспринимается как сообщение о радости или печали. В кино теплые оттенки обычно сопряжены с ощущением домашнего тепла или любви, холодные оттенки указывают на страх или депрессию. Интенсивность цвета означает относительную яркость или тусклость, что важно для передачи различных настроений. Тусклый цвет может психологически восприниматься как мягкий, тогда как яркие цвета ощущаются как энергичные и активные. Часто дизайнеры используют

одновременно с целью сфокусировать внимание на ярком цвете, параллельно приглушая остальные для обеспечения лучшей концентрации внимания. Благодаря простому использованию цвета и его относительной интенсивности среди лишенного цве-



Красный фон задает тревожное ощущение надвигающейся опасности. Кадр из сериала «Наджла», 2022, режиссер Хайрулла Тагианипур

та окружения, например, через расцветку одежды, интерьера, цвет шрифта, художник может задать символику неумолимости и трагичности судьбы, случайной смерти в повседневности, романтической любви. Так, в сериале «Наджла» (2022, режиссер Хайрулла Тагианипур) фоном для заглавных титров был выбран красный цвет, олицетворяющий страстные чувства, жизненную энергию мужества, символически отражающий сложные отно-

шения между главными героями в период ирано-иракской войны.

Помимо цветовых сочетаний, в кинографике важное значение имеют цвето-звуковые ассоциации. Как отмечал художник и теоретик искусства М.В. Матюшин, низкие тона, звуча, темнят белое; высокие тона, звуча, напротив, осветляют черное в белое¹⁵, а также усиливают остроту видения при использовании красного, оранжевого и желтого. Исследования ученых Лундского университета А. Аникина и Н. Йоханссона показали кросс-модальные соответствия между визуальными и акустическими характеристиками, где *высокая громкость* коррелирует с высокой насыщенностью; *высокий тон* — с высокой яркостью и высокой насыщенностью; *высокий спектральный центроид* — с высокой насыщенностью¹⁶. Таким образом, стоит признать, что кинографика связана со звуковым дизайном.

¹⁵ См.: Матюшин М.В. Справочник по цвету. Закономерность изменчивости цветовых сочетаний. М.: Изд. Д. Аронов, 2007. 72 с.

¹⁶ Anikin A., Johansson N. Implicit associations between individual properties of color and sound // *Atten Percept Psychophys.* 2019. № 81. Pp. 764–777.

Принцип целостности

Визуальный смысл создается с помощью элементов дизайна — баланса и цвета, однако художник ориентирован на создание целостного произведения, а не на спорадическое использование различных, пусть даже самых захватывающих или инновационных знаков дизайна. Чтобы объединить разрозненные элементы и сформировать согласованный дизайн, используется дизайн-макет — модульная сеточная система. Сетка организует определенные элементы дизайна по принципам объективности и функциональности. Это обеспечивает визуальную ясность, создает впечатление продуманного единства, прозрачности, понятности. И хотя в фильме не может использоваться сетка в той же форме, что и в графическом дизайне, существуют элементы кинопроизводства, которые служат той же цели. Это — раскадровка каждой сцены перед съемками. Раскадровка — графический органайзер, состоящий из иллюстраций или изображений, отображающих последовательность визуализации движущегося изображения, графики, анимации. Этот организационный прием позволяет осуществлять съемку упорядоченно и системно. Кроме того, в кинематографе используется система изображений для организации повествования фильма и добавления смыслов в нарратив. Система изображений может использовать определенные цвета и композиции в частях фильма для формирования связной сюжетной линии.

Объединение этих визуальных элементов для усиления символической составляющей можно проследить в иранском фильме «Дети небес» (1997, режиссер Маджид Маджиди), где

принцип целостности реализуется при помощи связки титров с сюжетными элементами. Сюжет фильма таков: мальчик Али теряет туфли своей сестры. Поскольку у его сестры нет другой обуви, а отец не может купить новую, дети решают носить обувь Али по очереди: сестра надевает кеды в школу утром, Али — во второй половине дня. Несмотря на усилия сестры как можно быстрее вернуться домой после уроков, Али каждый день опаздывает в школу. Но вдруг у Али появляется шанс на удачу: в школе проводится забег на 4 км, в котором за третье место дают приз — кеды. В погоне за призом Али сбивает ноги в кровь, занимая не третье, а первое место, а его кеды не выдерживают нагрузки и разваливаются.

Титры в этом фильме появляются, написанные на школьной доске. Первые кадры фильма начинаются с работы сапожника и глубокого потрясения Али от понимания того, что он потерял туфли своей сестры. А в последних кадрах главный герой выходит на сцену с тем же выражением лица, что и в начале, — последний эпизод фильма передает душевное состояние Али, его глубокое разочарование от выигрыша нежеланного приза и потери своих рваных кроссовок. Он опускает израненные ноги в бассейн, и рыбы стайкой кружат, успокаивая боль, словно целуя их. На первый взгляд, кеды Али связаны с переживаниями бедности и детским желанием выбраться из нищеты, однако в масштабе всего фильма обувь символизирует собой жертвенность и невинность — смыслы, правдоподобные и осязаемые в иранской культуре и религии, особенно в 1980-е годы. От названия фильма на школьной доске и до знаков, когда рыбы группируются вокруг ног Али в водоеме, включая слезы на глазах мальчика в начале и в конце фильма, — подчеркивается проявление духовности в сознании иранского общества.

Выводы

Несмотря на то, что определение кинографики все еще не получило свое четкое определение¹⁷ и пока не заняло место в синонимичном ряду категорий, как это произошло с кинетической типографикой, анимационной графикой, моушн-графикой, в целом можно считать, что кинографика представляет собой художественно-проектную деятельность по созданию титров и иных визуальных композиций в сфере кинопроизводства, реализуемых с помощью анимационных техник и звукового дизайна. Кинографику целесообразно рассматривать как самостоятельную область графического дизайна, поскольку различия этих двух объектов проектной деятельности лежат

¹⁷ Schlittler J.P. Motion Graphics and Animation / Animation Studies Online Journal. November, 2015 // URL.: https://www.researchgate.net/publication/284437924_Motion_Graphics_and_Animation (дата обращения: 05.12.2022).

главным образом в формате: графический дизайн использует двумерную неподвижную поверхность, в то время как кино-графика — это динамическая форма искусства, которая может запечатлеть действие в реальном времени (в дизайне титров — это оформление текста в движении). Кроме того, выделяется ряд отдельных принципов эмоционально-образного формообразования кинотитров как способа кодирования утилитарно-практических функций (достижение смысловой цельности, формализованность содержания), а также эмоциональных впечатлений, которые, в соответствии с замыслом дизайнера, должны возникать у потребителя кинопродукции. Взаимосвязь между графическим дизайном и кинопроизводством обеспечивается реализацией принципов дизайна, среди которых определяющими предстают принцип баланса и связанные с ним композиционные техники симметрии, правила третей и иерархии, обеспечивающих принцип цветových сочетаний (глубина просмотра, интенсивность цвета, цвето-звуковые ассоциации), а также принцип целостности, что позволяет объединять разрозненные элементы кинопроизведения и формировать согласованный дизайн. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Матюшин М.В.* Справочник по цвету. Закономерность изменчивости цветových сочетаний. — М.: Изд. Д. Аронов, 2007. — 72 с.
2. *Сергин Р.П.* Дизайн коммуникативной анимационной графики: принципы и методы проектирования : дис. ... канд. технич. наук 17.00.06. — М., 2022. — 170 с.
3. *Штандке А.А.* Выразительная функция цвета в современном неигровом кино // Вестник ВГИК, 2020. Т. 12. № 4 (46). С. 72–81.
4. *Anikin A., Johansson N.* Implicit associations between individual properties of color and sound // *Atten Percept Psychophys*, 2019. Vol. 81. Pp. 764–777.
5. *Byrne B., Braha Y.* Creative Motion Graphic Titling for Film, Video, and the Web Dynamic Motion Graphic Title Design. — Abingdon: Routledge, 2012. — 410 p.
6. *Clark B., Spohr S.* Guide to postproduction for TV and film: managing the Process. — Burlington, MA: Focal Press, 2002. — 310 p.
7. *Fecher T.* Motion Graphics Design Academy — The Basics. — Hösbach: Crossfeyer. 2017. — 31 p.
8. *Krasner J.* Motion Graphic Design: Applied History and Aesthetics. — Burlington, MA: Taylor & Francis, 2013. — 540 p.
9. *Meggs P.B.* Type & image: the language of graphic design. — N.Y.: John Wiley & Sons, 1992. — 200 p. // URL: https://archive.org/details/typeimagelanguag0000megg_z5b6/page/70/mode/2up?q=70 (дата обращения: 05.12.2022).

10. *Schlittler J.P.* Motion Graphics and Animation / Animation Studies Online Journal. November, 2015 // URL.: https://www.researchgate.net/publication/284437924_Motion_Graphics_and_Animation (дата обращения: 05.12.2022).
11. *Tascioglu M.* The Gestalt of Book Design / The IAFOR International Conference on Arts and Humanities. Official Conference Proceedings. Dubai, 2016 // URL.: https://papers.iafor.org/wp-content/uploads/papers/iicahdubai2016/IICAHDubai2016_21542.pdf (дата обращения: 05.12.2022).
12. *Turkovic H.* EXAT 51 and the Zagreb School of Animation // EXAT51 — Synthesis of the Arts in Post-War. — Yugoslavia; Verlag Kettler, 2017. — 220 p.

REFERENCES

1. *Matyushin M.V.* (2007) Spravochnik po cvetu. Zakonomernosty izmenyaemosti cvetovykh sochetanij [Color reference. The regularity of the variability of color combinations]. — Moskva: Izd. D.Aronov. 72 p. (in Russ.).
2. *Sergin R.P.* (2022) Dizajn komunikativnoj animacionnoj grafiki: principy i metody proektirovaniya [Design of communicative animation graphics: principles and methods of design]: dis. ... kand. tekhnich. nauk 17.00.06. Moskva. 170 p. (in Russ.).
3. *Shtandke A.A.* (2020) Vyrazitel'naya funkciya cveta v sovremennom neigrovom kino [The expressive function of color in modern non-fiction cinema] // Vestnik VGIK. T.12. № 4(46). Pp. 72–81. (in Russ.).
4. *Anikin A., Johansson N.* (2019) Implicit associations between individual properties of color and sound / Atten Percept Psychophys, 2019. Vol. 81. Pp. 764–777.
5. *Byrne B., Braha Y.* (2012) Creative Motion Graphic Titling for Film, Video, and the Web Dynamic Motion Graphic Title Design. Abingdon: Routledge. 410 p.
6. *Clark B., Spohr S.* (2002) Guide to postproduction for TV and film: managing the Process. Burlington, MA: Focal Press. 310 p.
7. *Fecher T.* (2017) Motion Graphics Design Academy — The Basics. Hösbach: Crossfeyer. 31 p.
8. *Krasner J.* (2013) Motion Graphic Design: Applied History and Aesthetics. — Burlington, MA: Taylor & Francis. 540 p.
9. *Meggs P.B.* (1992) Type & image: the language of graphic design. N.Y.: John Wiley & Sons. 200 p.
10. *Schlittler J.P.* (2015) Motion Graphics and Animation // Animation Studies Online Journal. November, 2015 // URL.: https://www.researchgate.net/publication/284437924_Motion_Graphics_and_Animation (date of access: 05.12.2022).
11. *Tascioglu M.* (2016) The Gestalt of Book Design / The IAFOR International Conference on Arts and Humanities. Official Conference Proceedings. Dubai // URL.: https://papers.iafor.org/wp-content/uploads/papers/iicahdubai2016/IICAHDubai2016_21542.pdf (date of access: 05.12.2022).
12. *Turkovic H.* (2017) EXAT 51 and the Zagreb School of Animation // EXAT51 — Synthesis of the Arts in Post-War. Yugoslavia; Verlag Kettler. 220 p.

Cinema Graphics as a Field of Graphic Design

Zahra Soleymanfar

Third-year PhD student, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Marina E. Vilchinskaya-Butenko

PhD in Pedagogy, Associate Professor, Department Chair of History and Theory of Gesign and Media Communications, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

UDC 791.43.01(55)+655.28.027

ABSTRACT: The parallel development of cinema and graphic design throughout the XXth century naturally led to their intersection and symbiosis, thus making it possible to develop today's film credits into a specific type of design. Yet there is no academic research into the formation of film titles and film graphics as a separate area of graphic design in either Russian or Iranian art. The authors chose the titles of Iranian films as the object of study. They attempted to define the term "cinema graphics" as an independent field of graphic design.

The absence of elaborate definitions of cinema graphics and the eclecticism of related terms — motion graphics, animation graphics and kinetic typography — is noted; the common features and differences of cinema graphics and graphic design are considered. A proposition is made to define cinema graphics as artistic activities for the creation of titles and other visual material for film production using animation techniques and sound design since graphics, sound and movement are the three elements through which the visual language of the show preceding the film representation is created. The authors also suggest considering cinema graphics as an independent field of graphic design, due to the differences in format between these two kinds of project activity: graphic design is static and uses a two-dimensional fixed surface while cinema graphics is a dynamic art form and creates a moving text in real time.

The authors also lay an emphasis on the emotional-figurative shaping of film credits as a way of encoding utilitarian and practical functions, as well as a tool for creating emotional impressions, which, according to the designer's intent, the consumer of film products (i. e. the viewer) should experience: balance, hierarchy, accent, color and integrity.

KEY WORDS: cinema graphics, graphic design, motion graphics, kinetic typography



Создание тишины в фонограмме и художественном образе фильма: опыты педагогической звукорежиссуры **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, посвященной исследованию тишины как явления в звуковом ряде фильма¹, излагаются основные подходы к формированию тишины в фонограмме фильма во время обучения студентов-звукорежиссеров. Этапы учебного процесса включают освоение не только технологического, но и культурно-эстетического аспектов в звуковом решении «тихих мест» кинофильма. Приводятся фрагменты бесед со звукорежиссерами — практиками, педагогами и руководителями мастерских кафедры звукорежиссуры ВГИК.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

звукорежиссура, ВГИК, фонограмма, художественный образ, звуковое решение фильма, тишина, молчание, пауза

Услышать и создать тишину

Тишина как элемент звукового решения фильма включается в учебные программы кафедры звукорежиссуры ВГИК не только в качестве технологического приема, но и как предмет для самостоятельного осмысления студентами, для расширения их знаний о времени, пространстве и обстоятельствах этого явления при воплощении на экране. В целом, основная цель состоит в том, чтобы *вслушаться* в окружающий и свой внутренний мир, и на этой основе представить ощущения персонажей фильма в моменты тишины, разобраться в ее причинах. В задачи культурно-образовательного курса входит изучение киноведческих и философско-эстетических концепций, разных взглядов на феномен тишины² и, соответственно, раскрытие многоаспектного (в теоретическом и практическом отношении) подхода к формированию «тихих мест» в фонограмме кинокартины.

¹ См. подр.: Михеева Ю.В., Русинова Е.А. Теоретические и практические аспекты формирования «тихих мест» в фонограмме фильма // Вестник ВГИК. Т. 15, № 3 (57), 2023. С. 72–86.

² См: Эйзенштейн С. Монтаж. М.: Музей кино, 2000; Кейдж Дж. Тишина. Лекции и статьи. Вологда: Полиграф-Книга, 2012; Сонга С. Эстетика беззвония // Образцы безоглядной воли. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018; Румянцев С. Книга тишины. Звуковой образ города. М.: Центр книги Рудомино: Бослен, 2020, и др.

Процесс обучения студентов-звукорежиссеров начинается с выполнения этюдов, предполагающих создание тишины *звуковыми средствами*. Однако прежде, чем студенты приступят к практической реализации задания, они должны *услышать* тишину, почувствовать ее и понять, из чего она конструируется. Их внимание обращается на объекты, окружающую среду, действия, эмоциональный фон. Через упражнения по слуховому анализу студенты учатся чувствовать глубину и объем пространства тишины, улавливать разнообразие ее звуковых нюансов, вообще — *созерцать* тишину, *вслушиваться* в нее, анализировать свои ощущения. Этот навык становится тем более важным, чем более современный человек становится зависимым от информационного «шума времени» и звуковой насыщенности окружающего пространства, менее восприимчивым к тонким, в том числе смысловым нюансам звуковых проявлений, зачастую просто боящимся остаться в тишине и уединении. Студентам предлагается, через прослушивание музыкальных произведений и кинофильмов с «тихими» эпизодами, соотнести свои эмоциональные переживания с профессиональными средствами, благодаря которым достигается эффект тишины. Например, ставится задача уловить и проанализировать специфику тишины пустыни, гор, моря, поля и т. п., и оценить, как эти нюансы передаются через звукозаписывающий тракт.

На раннем этапе выполнения задания, еще до того, как студенты задумаются о создании звукового образа, руководитель мастерской предлагает им найти локацию, где тишина является основой пространства, «пронизывает» его. Прочувствовав состояние, студент должен понять, что именно дает ощущение тишины этого пространства. Следующий этап — попытаться сделать фонограмму в полевых условиях с последующим сопоставительным анализом своего зафиксированного ощущения до записи и в записи. В этом задании важен сам факт погружения в тишину, и последующее ее запечатление.

Кроме того, на занятиях по режиссуре («Теория звукозрительного образа») студенты придумывают драматические ситуации, создающие возможность тишины, а также изучают фильмы, где присутствуют «тихие эпизоды». Перед ними ставится задача понять роль тишины в контексте всего фильма, определить драматургическую задачу, возложенную на нее режиссером. При этом анализируются общее стилистическое решение, его соответствие драматургии, особенности создания атмосферы, звуковые детали ландшафтов, характер синхронных шумов. Часто тишина передается гипертрофированным звуком (уси-

ленная бытовая деталь — например, звук воды в разных формах на крупном плане и т. п.) или через «услышанные» физиологические проявления (стук сердца, утрированное дыхание и т. д.), выдающие «особое» состояние персонажа.

Подобные задания готовят студента к восприятию и созданию тишины как художественного и семантического образа, раскрытию динамического потенциала тихого эпизода, выраженного через развитие звучащей музыки и атмосферные шумы. Некоторые этюды предусматривают использование фонотечного материала, другие — только самостоятельно записанные фонограммы. Преподаватели рекомендуют студентам обращаться к художественным, литературным, культурологическим, философским источникам для лучшего понимания специфики задания, вхождения в контекст конкретного времени и пространства. Руководитель учебно-творческой мастерской кафедры звукорежиссуры ВГИКа В.В. Прямов подчеркивает, что студенту нельзя прямо указывать на какое-то решение, — нужно подвести его самого к размышлению и пониманию своих действий, причем в каждом конкретном случае применим индивидуальный подход — звуковой образ тишины должен быть создан из индивидуальных и осмысленных деталей.

Руководитель другой мастерской кафедры звукорежиссуры В.К. Литровник дает студентам, например, такие аудиозадания:

«Я прошу сделать порт XVIII века. Говорю: почитайте, что в том веке было. Давайте разберемся, что мы могли тогда слышать? Это не просто берег, к которому подходят суда. Придумайте, что там происходит? Очевидно, что там есть какие-то кабачки, расположены склады, ездят лошади, рядом какой-то город, откуда-то доносится музыка... Представьте, что мы делаем там: стоим, или движемся — тогда звук меняется по громкости, и так далее. Или, например, прошу проиллюстрировать стихотворение Александра Блока “Ночь. Улица. Фонарь. Аптека”. Если разобраться, в стихотворении есть очень много информации о том, что может звучать и как может звучать. Надо узнать, когда это было написано, какое было состояние поэта...»

При формировании тихих эпизодов рассматривается возможность сцен в таких пространствах, как церковь, библиотека, кладбище, крепость, тюрьма и т.п. Обращается внимание на естественную природную тишину, меняющуюся в зависимости от времени суток, особенно в ночное время. Не менее важна и органичность звука внутрикадровой локации. Как поясняет В.К. Литровник, «ощущение тишины создается теми звуками, которые мы не слышим в обыденной, повседневной жизни.

Если мы находимся в комнате без окон и не понимаем, какое время дня, но слышим капающую воду или тикающие часы, мы предполагаем, что это ночь. Собаки, лающие за окном, по звуку сильно отличаются днем и ночью. Ночью воздух более влажный и плотный, это влияет на качество звучаний, и лай собак звучит с реверберацией, чего днем почти не бывает. Ночь иначе звучит сама по себе. Сверчки — это ночь всегда, цикады — это всегда день, и не просто день, а день жаркий и безветренный. Кстати, «западные» сверчки более жесткие и громкие, они на наше изображение не ложатся, звучат неорганично...»

Молчание и пауза

Один из этапов обучения студентов мастерству режиссуры предполагает создание бездиалогового фильма, — не обеззвученного, в стилистике немого кино, а именно не предполагающего речевого проявления персонажей. Несмотря на то, что это короткометражные учебные этюды, они требуют особой сосредоточенности в процессе их выполнения. У студентов как бы отбирают поддержку в виде информационной, эмоциональной и интонационной выразительности речи, а также (как правило) закадровой музыки. Начинаящий режиссер остается один на один с возможностями визуальной драматургии, прежде всего, с телом актера. Фактически, тем самым режиссер возвращается в праотчество кинематографа, в мир динамической визуальности. Отсутствие речи как невозможность говорения в этом случае есть изначальное условие, «правила игры», поэтому говорить о создании драматургической ситуации молчания как «тихой зоны» здесь не вполне корректно (но иногда все-таки возможно). Однако именно это упражнение дает возможность режиссеру почувствовать ценность и «вес» слова и звука вообще, его место и значение в структуре кинематографического пространства и времени. Так, в одной из учебных работ студентов ВГИКа — эксцентричной комедии под названием «Ограбление», тишина и отсутствие речи персонажей были мотивированы сюжетом: воры забираются в соседнюю квартиру, в которую неожиданно возвращается хозяйка (преступники прячутся в шкаф), однако она не беззащитная слабая женщина, а опытный полицейский-полковник. Тишина в кадре должна была, по замыслу авторов, создавать ощущение того, что героиню боится всё живое и неживое, и в то же время, звукорежиссерам надо было остаться в рамках жанра комедии. С приходом героини умолкала закадровая музыка, а все бытовые звуки приобретали утрированное и устрашающее звучание (например, когда она

бросает на пол домашние тапочки), становились слышны очень тонкие шумовые фактуры — то есть, студенты-звукорежиссеры старались воссоздать через эти характеристики тишины субъективное ощущение людей в состоянии напряженного ожидания и страха, когда сознание и слух реагируют на малейшие движения и звуковые проявления.

В фильмах, где речь «разрешена», молчание персонажей в эпизодах, предполагающих вербальную коммуникацию (ожидаемую зрителем), будет восприниматься как драматургически значимое решение, вплоть до выражения в этом молчании главного смысла, экзистенциальной глубины всей картины. На семинарах по звукозрительному анализу фильма студентам-звукорежиссерам предлагается проанализировать некоторые примеры «молчаливых» эпизодов из классики мирового кинематографа. Например, ставится вопрос: почему неожиданно замолкает прямо на сцене актриса Элизабет Фоглер — героиня картины И. Бергмана «Персона» (1966), и все дальнейшие попытки «разговорить» женщину, доходящие до прямой провокации и даже насилия со стороны медсестры Альмы, не приводят к разгадке тайны ее молчания. В другом случае анализируется исторический контекст сюжета фильма А. Тарковского «Андрей Рублев» (1966), в котором особое значение приобретает многолетний обет молчания, добровольно принятый главным героем — монахом-иконописцем Андреем Рублевым (после пережитой им трагедии во время татарского нашествия на Русь), — и момент снятия героем с себя этого обета, возвращения речи как начала новой жизни. Прием ухода от прямого диалога во внутрикадровом пространстве фильма вообще свойствен режиссерам авторского кинематографа. Эпизоды, в которых *предполагаемый* в обыденной жизни диалог заменяется внутрикадровым музицированием или полным молчанием, иногда сопровождаемым закадровым тихим фоновым звуком, встречаются в фильмах Р. Брессона («Кроткая», 1969; «Деньги», 1983); И. Бергмана («Молчание», 1963; «Осенняя соната», 1978; «Сарабанда», 2003, другие); А. Звягинцева («Возвращение», 2003; «Изгнание», 2007) и многих других режиссеров. Все упомянутые и многие иные фильмы становятся предметом специального звукозрительного анализа студентами, в частности в контексте формирования *молчания* в фонограмме фильма.

В контексте молчания как одного из вариантов «тихого места» в звуковом решении фильма встает вопрос и о паузе. Пауза как короткий по времени (что может оцениваться весьма субъективно) перерыв между репликами — явление совер-

шенно естественное в обыденной речи и в художественном звуковом пространстве кинофильма. Впрочем, понятие паузы как кратковременного *незвучания*, наполненного внутренней энергией дальнейшего развития, применимо и к неречевым звуковым эпизодам — например, пауза перед выстрелом или в процессе автомобильной погони. Однако в эстетике некоторых режиссеров пауза может приобретать дополнительные смыслы, понимание которых предполагает не только внимательное прислушивание к ним в процессе актуального эстетического переживания события, но и знание культурно-исторического контекста, непосредственно связанного с паузой и наполняющего ее экстрадиетическими смыслами.

Так, пауза преобразуется, растягивается в экранном времени, становясь *экзистенциальным временем* персонажа, в кинофильмах Александра Сокурова. В фильме «*Одинокий голос человека*» (1978), авторской экранной интерпретации прозы Андрея Платонова, — через «зависшую» (иногда более чем на 20 секунд) паузу в диалогах персонажей передается ощущение состояния человека между жизнью и смертью. Вообще пауза и молчание в игровых и документальных фильмах Сокурова (нередко сопровождаемые черной экранной проклейкой), как правило, означают «выпадение» героя из реального времени, проживание им в эти моменты своего внутреннего *экзистенциального* времени.

Однако при рассмотрении паузы, как и других звуковых решений в фильмах авторского кинематографа, большое значение имеет не только художественный стиль режиссера, но и более общий, в том числе национальный культурный контекст, и на этот аспект специально обращается внимание студентов при анализе звукозрительного решения фильма. Например, на творчество Акиры Куросавы большое влияние оказали японские культурные традиции, в частности, драматургические паузы в его фильмах во многом наследуют традиции театра Кабуки, в котором значимость паузы заметно отличается от ее роли в европейском «психологическом» театре. Как пишет профессор Токийского университета Масакацу Гундзи, «...Пауза выражает физиологическое осознание красоты в японском искусстве <...> Именно через эти паузы происходит общение между актерами и зрителями. Актеры посвящают всю свою жизнь созданию этих мгновенных пауз, а зрителям эти мгновения приносят наслаждение, как бы очищают их»³.

В русском драматическом искусстве иное, но не меньшее значение имеет понимание паузы, разработанное К.С. Станиславским в рамках своей театральной системы. Впоследствии

³ Гундзи М.
Японский театр кабуки / Пер. с яп.
Б.В. Раскина. М.:
Прогресс, 1969.
С. 140–141.

«пауза Станиславского» получила распространенное наименование «мхатовская пауза», как определение высшего актерского мастерства удерживать внимание зрителей во время сколь угодно долгого молчания. Описывая ход работы актера над ролью, Станиславский отмечает, что «...пауза — это тот переход, та лестница, которая приведет исполнителей к драматической сцене»⁴, если они логически последовательно переживут ее в себе и увидят внутренним зрением. Пауза является внутренним продолжением речи героя, и в этом смысле элементом непрерывного, словами Станиславского, как «кинематографическая лента, ряда внутренних, зрительных видений»⁵. Если согласиться с тезисом о том, что пауза может определяться в кинематографе как вариант «тихого места», главной отличительной характеристикой которого является *драматургическая (энергетическая, смысловая) внутренняя наполненность*, чреватость дальнейшим действием, то под определенными высказываниями, употребляющими слово «тишина», стоит подразумевать именно «драматургическую паузу».

⁴ Станиславский К. Работа актера над ролью. // Собрание сочинений в восьми томах. М.: Искусство, 1957. Том 4. С. 256.

⁵ Там же. С. 270.

Заключение

Современные технологии, которым обучаются студенты кафедры звукорежиссуры ВГИК, дают возможность воплощения тишины разными способами, с учетом контекста драматургии конкретного кинофильма и эстетической концепции его автора-режиссера. Однако практическое овладение техническими приемами и разными технологиями в этом процессе идет в неразрывной связи с освоением эстетических параметров и критериев создаваемых начинающими звукорежиссерами звуковых решений, в том числе касающихся формирования «тихих мест» в кинофильме.

В то же время тишина как пространство более или менее продленного и осмысленного вслушивания предполагает понимание специфики разных вариантов «тихих мест» кинофильма. В этом отношении стоит обобщить некоторые тезисы, концептуально представляющие основные виды тишины в фильме и общие подходы к их воплощению, практикуемые педагогами-мастерами и передаваемыми студентам в процессе выполнения учебных работ. Это:

1. *Тишина есть пространственное, акустическое и психологическое понятие.* Формируется с помощью «артикуляции пространства», идентифицирующей пространственные характеристики внутрикадровой локации и создающей определенное психологическое состояние в зрительском восприятии.

2. *Тишина в аудиовизуальной структуре фильма относительна.* Относительность «тихого места» в фильме определяется его динамической разностью с уровнем звучания предыдущего и последующего эпизода.

3. Эпизод может восприниматься как тихий в случае удаления из фонограммы бытовых звуков и при выделении (укрупнении) какого-либо одного звука («вдруг-слышание»).

4. *Абсолютная тишина* («цифровой ноль») — редкий случай, оказывающий, как правило, почти физиологически воспринимаемое негативное воздействие на зрительское восприятие, особенно при резком обрыве в «звуковой вакуум».

5. При анализе «тихих» мест фильмов, особенно созданных до внедрения цифровых звукозаписывающих технологий, надо иметь в виду погрешности звукового оборудования (например, шум воспроизведения самой пленки) и отличать их от созданных тонких звуковых фактур.

6. При работе с темпоральностью «тихого места» (т. е. с характером существования и движения его звучания *во времени*) следует вслушиваться в обертоновые и тональные звучания, тонкие колебания и биения звука.

7. *Экзистенциальное время-пространство тишины* определяется эстетической концепцией режиссера. Текст, контекст и подтекст эпизода определяют наполнение тишины звуковыми нюансами, ее внутреннее динамическое состояние и временную длительность.

8. *Молчание* как один из видов «тихого места» в фильме имеет коммуникационно-психологическую природу.

9. *Пауза* как относительно короткий по времени «тихий» промежуток между репликами персонажей характеризуется драматургической и смысловой наполненностью. Задача внутреннего «наполнения» паузы относится к области режиссуры и актерского мастерства, однако звукорежиссер должен слышать «пустоту» паузы, отсутствие ее внутренней наполненности. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Гундзи М. Японский театр кабуки / Пер. с яп. Б.В. Раскина. — М.: Прогресс, 1969. — 230 с.
2. Кейдж Дж. Тишина. Лекции и статьи. — Вологда: Полиграф-Книга, 2012. — 383 с.
3. Румянцев С. Книга тишины. Звуковой образ города. — М.: Центр книги Рудомино: Бослен, 2020. — 304 с.
4. Сонтаг С. Эстетика безмолвия // Образцы безоглядной воли. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. — 312 с.

5. *Станиславский К.* Работа актера над ролью. // Собрание сочинений в восьми томах. М.: Искусство, 1957. Том 4. — 557 с.
6. *Эйзенштейн С.* Монтаж. — М.: Музей кино, 2000. 592 с.

REFERENCES

1. *Gundzi M.* (1969) ЯАronskij teatr kabuki [Japanese Kabuki Theater] / Transl. by B.V. Raskin. Moskva: Progress, 1969. — 230 p. (In Russ.).
2. *Cage J.* (2012) Tishina. Lekcii i stat'i [Silence. Lectures and articles]. Vologda: Poligraf-Kniga, 2012. — 383 p. (In Russ.).
3. *Rumyancev S.* (2020) Kniga tishiny. Zvukovoj obraz goroda [The Book of Silence. Sound image of the city]. — Moskva: Centr knigi Rudomino: Boslen, 2020. — 304 p. (In Russ.).
4. *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.).
5. *Stanislavskij K.* (1957) Rabota aktera nad rol'yu [The actor's work on the role] // Collected works in eight volumes. — Moskva: Iskusstvo, 1957. V. 4. — 557 p. (In Russ.).
6. *Ejzenshtejn S.* (2000) Montazh [Montage]. — Moskva: Muzej kino, 2000. — 592 p. (In Russ.).

Creating Silence in the Soundtrack and the Aesthetics of the Film: Academic Principles

Julia V. Mikheeva

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

Elena A. Rusinova

Doctor of Arts, Professor, Chair of the Sound Design Department, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography of (VGIK)

UDC 791.43.01

ABSTRACT: Studying silence as a dramaturgically important element of a film is an important aspect in VGIK's curriculum. The instructors don't only introduce the student sound designers to the technique of its creating, but devote enough time to the artistic aspect of the phenomenon of silence, offering them to comprehend it on their own, by way of expanding their knowledge about the time, space and circumstances of its intended on-screen representation. The educational process includes studying different film-scholar, philosophical and aesthetic views on the phenomenon of silence and, accordingly, a multi-angle approach to the formation of 'quiet spots' in the soundtrack of a motion picture. In class, the students create sound sketches, come up with dramatic situations that create the possibility of silence and analyze the films containing 'quiet scenes.' Such tasks prepare the student to perceiving and creating silence as an artistic and semantic image of a quiet episode by means of music and ambient noises, in the dynamic flow of sound. Modern technologies, taught at VGIK's Sound Design Department, enable the students to render silence in different ways, taking into account the dramatic context of a particular movie and the director's aesthetic concept. However, the hands-on mastery of techniques and various technologies is inextricably linked with the mastering of aesthetic parameters and criteria of sound designs created by the students, including those related to the formation of «quiet places» in a film. In conclusion, the authors summarize the basic approaches and principles of creating silent spots in the film's soundtrack, practiced by the instructors and passed on to the students in the process of performing class assignments.

KEY WORDS: sound design, VGIK, film soundtrack, artistic image, sound design of a film, silence, non-speaking, pause, audio-visual analysis of a film



Монтажный принцип построения эскиза к фильму

А.В. Свешников

доктор искусствоведения, профессор

ORCID: 0009-0003-9092-8872

УДК 7.013

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается проблема построения изобразительного ряда (раскадровка, экспликация, эскизы) к будущему кинофильму. Такие методы решения задач, как передача настроения, характера архитектуры, персонажей, образа действия, — всё это хорошо известные задачи. Однако реже учитывается монтажный ряд будущего фильма, отношения между отдельными эскизами, динамика развития действия, предвосхищение монтажного решения как фильма в целом, так и отдельных эпизодов. В статье приводятся примеры некоторых закономерностей монтажа, описанные в работе С.М. Эйзенштейна, и тех принципов, которые необходимо использовать при создании предварительных эскизов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

монтаж,
раскадровка,
экспликация,
эскиз к фильму

¹ Мясников Г.А.
Работа художника кино. — М.: Изд-во «Знание», 1965.
С. 36–47

На художественном факультете ВГИК задания по мастерству художника игрового и мультипликационного фильма включают выполнение серии эскизов к сценарию или художественному произведению, которая тесно связана с режиссерской и операторской работой. Данный аспект обосновывается тем, что кинематограф — искусство синтетическое¹, следовательно, необходимо учитывать особенности создания структуры будущего фильма.

В этой связи рассмотрим важный вопрос, который не часто затрагивается в научной литературе, а именно учет монтажных закономерностей при создании художественных эскизов и раскадровок к игровому фильму. Этот вопрос тесно связан с композицией серии, которая, однако, по своим особенностям выходит за рамки диптиха и триптиха, так как состоит из серии десятков эскизов, в которых в качестве задачи ставится изобразительное решение сложного по мысли сценария или литературного произведения. Коротко обратимся к некоторым закономерностям киномонтажа и рассмотрим небольшую работу

² Эйзенштейн С.М. Монтаж. — М. ВГИК. 1998. С. 63–101.

С.М. Эйзенштейна 1938 года², где затронуты некоторые важные проблемы построения киноизображения.

Эйзенштейн подчеркивает, что основная задача монтажа связана с решением проблемы *последовательного изложения* взятой «темы, сюжета, действия, поступков, движения внутри киноэпизода и внутри кинодрамы в целом»³. В этом на первый взгляд простом определении заложена важная мысль о динамическом, временном характере композиции кинопроизведения. Каждый кадр по своей сути не статичен, а динамичен и его семантическая сущность заключается во временном развитии. Это хронотоп, в котором воедино сплетено предшествующее, настоящее и будущее.

³ Там же. С. 63.

Необходимо ли это понимать при создании эскизов? Безусловно. В эскизах должна быть отображена не только точная передача эпохи, настроения и детальное соответствие изображаемому периоду, но и тесная связь с предшествующим и последующим эскизом, что является важнейшим звеном образного решения отдельного изображения. Тематически замкнутый в себе образ, каких бы высот внутренней целостности он ни достиг, — есть задача станкового произведения. В серии же эскизов также важна предшествующая и последующая образная задача. Эскиз должен быть *промежуточным звеном* развивающейся смысловой образной последовательности.

Из этого следует, что серия живописных эскизов должна отражать монтажный ряд. При монтаже «...два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество»⁴, — подчеркивает Эйзенштейн. «Верным оставался и на сегодня остается факт, что сопоставление двух монтажных кусков больше похоже не на сумму их, а на *произведение*. На произведение — в отличие от суммы — оно походит тем, что *результат сопоставления качественно* (измерением, если хотите, степенью) всегда отличается от каждого слагающего элемента, взятого в отдельности»⁵, — продолжает режиссер. Из сопоставления двух смыслов-образов рождается *третий смысл*, и это непреложный закон всякого временного искусства, к которому, безусловно, относится искусство изобразительное, особенно развернутое как серия эскизов или раскадровок.

⁴ Эйзенштейн С.М. Монтаж. — М. ВГИК. 1998. С. 63.

⁵ Там же. С. 64–65.

Из этого отнюдь не следует, что отдельный эскиз должен быть фрагментом. В нем также есть внутренняя динамичная структура, состоящая из отдельных элементов (композитивов), которые, взаимодействуя друг с другом, рожают его целостность со своим собственным сверхсмыслом, превосходящим простую

сумму составляющих элементов. Таким образом, мы сталкиваемся с *взаимодействием сверхсмыслов*, образов, порождающих еще более сложный художественный смысл, то есть то, что Эйзенштейн называет «предметно неизобразимым», новым представлением, новым понятием, новым образом, «неким третьим».

Эйзенштейн подчеркивает эту мысль в своей работе. Он пишет, что необходимо «...обратиться к тому основному, что в равной степени определяет как “внутрикадровое” содержание, так и композиционное сопоставление этих отдельных содержаний между собой, то есть к содержанию *целого, общего, объединяющего*»⁶.

Эти мысли тесно переплетаются с известными психологическими теориями. Целое — это единство противоположного, почти всегда иного. Наше мышление устроено так, что мы мыслим конструктивными биполярными парами. Так известный американский философ Кен Уилбер в одной из своих книг задается вопросом: «Вы никогда не спрашивали себя, почему жизнь соткана из противоположностей? Почему всё, что вы цените, противоположно чему-то иному? Почему все решения предполагают выбор одного из двух? Почему все желания основаны на стремлении к чему-то противоположному? <...> все пространственные категории представляют собой пары противоположностей: верх — низ, внутри — снаружи, высокое — низкое, <...> Всё, что мы считаем серьезным и важным, тоже оказывается одним из членов пары: добро — зло, жизнь — смерть, наслаждение — боль, Бог — Дьявол, свобода — рабство»⁷. Нельзя здесь не вспомнить теорию мышления другого американского психолога Дж.Келли и русского философа А.Ф. Лосева, о чем было написано в статье⁸, затрагивающей важную тему о художественной композиции, которая рассматривается как целостная система. Следует признать, что из таких антонимических пар сотканы в нашем сознании все представления, в том числе кинематографические и художественные. На этом построен и монтаж, который предлагает зрителю биполярное единство двух образных посылок, а точнее целую их систему.

Необходимо отметить, что в художественной эскизной серии заложены те же закономерности, что и в киномонтаже, где используются те же ментальные построения. Но это еще не полное «сходство» двух, казалось бы, различных выразительных средств. Есть еще ряд моментов, на которых следует остановиться.

Рассматривая экспликацию отдельно, мы невольно предвосхищаем, каким в этом ряду будет следующее изображение, ведь мы мыслим парами понятий и даже сложными системами, состоящими из этих пар. И в итоге мы получаем удоволь-

⁶ Там же. С. 65.

⁷ Кен Уилбер. Никаких границ. Восточные и западные пути личностного роста. М.: АСТ. 2004. — 284 с. С. 13. (Wilber K. No Boundary. Eastern and Western Approaches to Personal Growth. Boulder-London: Shambala, 1981.).

⁸ Свешников А.В. Художественная композиция как целостная система // Вестник ВГИК. Т. 15, № 3 (57) 2023. С. 99–104.

стве, если последующее изображение оказывается сложнее и оригинальнее, чем наше собственное. Более того, мы остаемся равнодушными, если создаваемое изображение всего лишь соответствует нашему прогнозу, и огорчаемся, увидев менее интересное решение. Таким образом, наше предвосхищение (антиципация) должно оказаться проще, тривиальнее, чтобы мы получили удовлетворение. Это понятно. Ведь в этом случае мы получаем меньше образной информации, чем нам хотелось бы. Но это не значит, что последующее изображение должно быть каким-то особенно необычным. Существеннее, если оно окажется таким, что добавит к первому изображению неожиданно глубокий смысл. Иными словами, важнее, если триада «первое изображение ↔ последующее изображение» в «монтажной» совокупности породят неожиданно глубокое смысловое содержание. А при условии, что вся изобразительная цепочка окажется целостной системой взаимосвязанных элементов, мы получим интегральный образ, не сводимый к сумме смыслов отдельных эскизов. Таким образом, подготовительная изобразительная серия оказывается способной представить образ будущего фильма и показать понимание художником смысла, который возможно не предполагался при прочтении текста сценария.

Так как создание фильма — коллективный процесс, было бы желательно, чтобы новое образное прочтение художника оказалось интересно режиссеру. Но это уже другая тема, которую не будем пока раскрывать, но априори предположим, что взаимопонимание между художником и режиссером, таким образом, достигнуто, и режиссер увидел свой фильм под несколько иным углом.

Но вернемся к вопросам монтажа, которые проявляются в экспликации. Эйзенштейн пишет: «Следовало бы обратиться к случаям, <...> когда само <...> целое не только предусмотрено, оно самое предопределяет как элементы, так и условия их сопоставления. <...> В них это целое совершенно так же будет возникать, как “некое третье” <...>, полная картина того, как определяются и кадр и монтаж — содержание того и другого»⁹. Необходимо, считает режиссер, обратить внимание «не в сторону парадоксальных случаев, где это целое, общее и конечное не *предусмотрено*, а неожиданно возникает»¹⁰. Здесь со всей ясностью подчеркивается мысль, что должно рационально выстраивать «некое третье», то есть *особый смысл взаимодействия* элементов и их взаимосвязи. Иначе говоря, необходимо выстраивать экспликацию и эскизы так, чтобы, учитывая взаимодействие и связи между изображениями, вполне обдуманно выстраивать новый дополнительный смысл.

⁹ Эйзенштейн С.М. Монтаж. — М. ВГИК. 1998. С. 66.

¹⁰ Там же. С. 66.

Примеры монтажных особенностей в эскизах

Для этого в эскизах есть большой набор средств. Сравним три эскиза декорации известного художника кино А.Т. Борисова.



А.Т. Борисов.
Эскизы к телефильму
«Чисто английское
убийство». Режиссер
С. Самсонов, 1974.
(ил. Взяты из книги
«Художник кино
Александр Борисов.
Творчество как образ
жизни». — М.: ВГИК,
2016

Богатое убранство крайних изображений противопоставлено второму среднему эскизу, который как бы снимает безмятежное настроение и придает всему ряду совершенно иное звучание напряженности и даже трагичности. Здесь мы наглядно видим, как «монтаж» в эскизах концентрируется на центральном эскизе, придавая всему ряду совершенно иное звучание.

Какие же средства создали этот эффект? Некоторая дробность и орнаментальность, богатство убранства крайних работ противопоставлена агрессивному лаконизму центра. Представим, что этого центра нет, и тогда вся серия становится безмятежно богатой и спокойной. Это пример того, что монтаж в эскизах работает так же отчетливо, как и в киноизображении. Как видно, отношения между эскизами играют важнейшую роль в передаче целостного смыслового изображения. Пластика, ритм, тональные отношения одного эскиза способны придать всей серии новое семантическое значение.

Но давайте поменяем последовательность расположения эскизов — поставим вторую работу в крайнее левое положение, и вновь изменится настроение, образ, смысл целого. Он станет более напряженным, более драматическим. В то же время нарушится спокойная «центричность» композиции, появится отчетливое движение вправо. Появится некоторая почти трагическая незаконченность.

А.Т. Борисов.
Эскизы к телефильму
«Чисто английское
убийство». Режиссер
С. Самсонов, 1974.
(ил. Взяты из книги
«Художник кино
Александр Борисов.
Творчество как образ
жизни». — М.: ВГИК,
2016



Как видно из примеров, отношения между расположением эскизов и их последовательность играют в данном случае решающую семантическую роль. Большое значение имеет в эскизах цвет, цветовые отношения, их локальность и напряженность. По техническим причинам мы здесь лишены возможности это показать, но не отметить это невозможно.

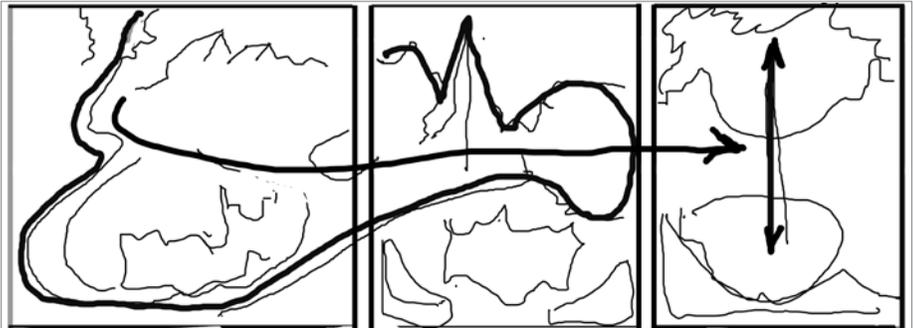
Совершенно иначе выглядит эскизная серия, в которой напряженность и трагичность не являются задачей, где главной задачей становится передача ощущения праздника, независимости от напряженности окружающей среды. Здесь превалирует орнаментальность и динамическое решение «танцующих» элементов. Конфликты сглажены и растворены в орнаменте всего изображения. Цвет как бы эмитируется фактурными арабесками.



Эскизы к книге
«Тиль Уленшпигель
народная книга»,
ил. автора

Две первые работы объединяет центрическое движение. Третья имеет выраженную вертикальную композицию, что дает возможность ослабить сильное движение слева направо, которое возникает из-за выраженного тонального контраста, возникающего от большого светлого пятна сверху.

Схематично это можно показать таким образом:



Движение от первого и второго эскиза упирается в вертикаль третьего, и движение замедляется. Однако динамический кон-

Схема внутри
композиционного
движения

фликт остается и концентрируется в точке касания горизонтали и вертикали. Таким образом, и здесь мы наблюдаем образное, частично конфликтное, взаимодействие.

В таких эскизах не всегда соблюдаются пропорции кадра. Главное здесь общее настроение. Анализируя детали изображения и ритмику перехода взгляда от эскиза к эскизу, нужно отметить, что, по сравнению с предыдущей серией, смысловой контраст значительно сглажен. Однако и здесь можно выделить контраст динамики и статики: крайние эскизы более динамичны. Особенно выделяется белое поле на правом эскизе, что усиливает динамику в правую сторону, требуя еще одного завершающего изображения, как бы замыкающего общее движение.

Раскадровка в отличие от экспликации и эскизов — начальная стадия решения образной задачи. Она делится на два этапа. В первом случае — показывает в набросках и зарисовках всю динамику развития сюжета, а во втором — задачу поэтапного анализа отдельной мизансцены. И в первом и во втором случае не требуется детализовка, — важнее последовательность точек зрения и общее развитие настроения.



1

2

3

4

5

Фрагмент раскадровки
к книге Г. Шгорма
«Труды и дни Михайла
Ломоносова». ил. автора

Это пример фрагмента раскадровки, который показывает формирование сюжета. Как видно, даже в этой небольшой выборке (раскадровка обычно состоит 30–40 небольших листов) сюжет прочитывается благодаря отношениям как внутри каждого изображения, так и отношениям между ними. Первые динамичные кадры (1,2) приводят к мощной кульминации (3,4) и заканчиваются минорной статичной темой (5). Здесь нет прорисовки деталей. Все решается с помощью отношений двух цветов, как говорят графики, — белого и черного; с помощью резких или плавных линий, решения всего небольшого листа. И главное, с помощью отношений между листами, что подчеркивает смысловую выразительность каждого из элементов монтажного взаимодействия.

Выводы

Подведем итог. Все в изображении находится в постоянной взаимосвязи. Каждый элемент — это внутренние отношения, не существующие без внешних. Только так создается целостный образ, наделенный смыслом, который превосходит смысл

изображенного, вернее, видимого. Как писал Эйзенштейн, мы созерцаем не сумму, а произведение всех взаимодействий элементов. Достаточно добавить одно звено, и вся картина, вся серия изменится, она станет для нас другой, так как присутствует еще одна взаимосвязь — взаимосвязь с нами, наше восприятие. Здесь есть важный субъективный момент, ведь мы все разные. От этого не уйти. Но чем сложнее система отношений в изображении, тем слабее субъективность нашего восприятия и тем более определённно видим мы изображенное, которое как бы объединяет нас, погружая в глубину созданной образной мифологемы.

Об этом говорят во время обучения нечасто, так как для понимания этого явления нужна предварительная подготовка. Повторим, акцент делается на иллюстративной стороне, на точном изображении зданий, среды, образе пространства в каждом эскизе, на соответствующих костюмах, подчеркивающих характер персонажей и т.д., и это абсолютно правильно. Ведь мы пытаемся изобразить мир, в котором разворачиваются события. Эта задача базовая, основная, без нее не удастся передать дух произведения. Но то, о чем идет речь в данной работе, позволяет оживить этот мир, сделать его эмоционально наполненным и постоянно меняющимся, динамичным, превратив набор слов в предложение и повествование с объединяющим духовным смыслом. Важно помнить, что два рождает интегральное третье, и главное, — чувствовать это. Наверное, это самая сложная задача изобразительной деятельности, которая воплощает в себе монтажный кинематографический принцип представления в эскизах развивающегося во времени изображения. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Мясников Г.А. Работа художника кино. — М.: Изд-во «Знание», 1965. — 80 с.
2. Художник кино Александр Борисов. Творчество как образ жизни. — М.: ВГИК, 1916. — 65 с.
3. Шторм Г. Труды и дни Михайло Ломоносова. — М.: ГИХЛ, 1932. — 933 с.
4. Эйзенштейн С.М. Монтаж. — М. ВГИК, 1998. — 193 с.
5. Свешников А.В. Интегральное мышление и искусство. — М.: Университетская книга, 2017. — 324 с.

REFERENCES

1. Myasnikov G.A. (1965) Rabota xudozhnika kino. [The work of a movie artist.] — Moskva: Izd-vo «Znanie», 1965. — 80 p.
2. Hudozhnik kino Aleksandr Borisov. Tvorchestvo kak obraz zhizni. [Creativity as a way of life.] — Moskva: VGIK, 1916. — 65 p.
3. Shtorm G. (1932) Trudy i dni Mihajlo Lomonosova. [Works and Days of Mikhail Lomonosov.] — Moskva: GIHL, 1932. — 933 p.
4. Ejzenshtejn S.M. (1998) Montazh [Montage]. — Moskva: VGIK, 1998. — 193 p.
5. Sveshnikov A.V. (2017) Integral'noe myshlenie i iskusstvo. [Integral thinking and the arts.] — Moskva: Universitetskaya kniga, 2017. — 324 p.

Montage Principle in Sketching for a Film

Aleksandr V. Sveshnikov

Doctor of Arts, Full Professor at the Fine Arts Department, S.A. Gerasimov

Russian State Institute of Cinematography (VGIK)

UDC 7.013

ABSTRACT: The article studies montage options in creating the visuals (storyboard, explication, sketches) for a future film. The tasks given to future artists of feature and animated film at the Art department of VGIK include making a series of sketches for the script or a work of art. Such approaches as catching the spirit, the architectural style, the kind of characters and their line of action are fairly well-known. However, the montage sequence of the future movie, the interrelation between separate sketches, the dynamics of on-screen developments, the anticipation of montage choices both in the film as a whole and in separate episodes are less often taken into account. The article gives examples of some montage patterns described in S.M. Eisenstein's work and the principles that should be applied when creating preliminary sketches. Eisenstein emphasizes that the main task of montage is related to the problem of consistent presentation of the chosen theme. It is demonstrated that a sketch series is a narrative, a pictorial text. Hence, not only stylistic unity is of the utmost importance, but above all the relations between the sketches, when their connection, interrelation gives rise to a new semantic unity and each one of the sketches acquires a new, non-depicted emotional and sensual semantic meaning. This peculiarity is well known in psychology when the thought process is analyzed. There are no isolated mental objects, they always come in pairs and large structural systems that surpass in their integral semantics the sum total of meanings of their constituent elements. Montage as the interaction of contradictions and contrasts must be taken into account while making preparatory sketches. Taking as an example some short series, the article shows how a simple rearrangement of the sequence of images changes the overall meaning of the whole visual artistic narrative.

KEY WORDS: editing, storyboarding, explication, sketch for the film

КУЛЬТУРА ЭКРАНА | 5.10.1. | 5.7.3.
КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ





Модификация эстетико-семиотической структуры экранной культуры: исторический контекст

Н.Б. Кириллова

доктор культурологии, профессор

ORCID: 0000-0002-9187-7080

УДК 008

АННОТАЦИЯ

Предметом анализа в статье является художественная трансформация экранной культуры, основанной на синтезе техники и творчества. Будучи тесно связанной с аудиовизуальными новациями, экранная культура модифицировалась в своем социально-эстетическом развитии, пройдя путь от эпохи модерна и постмодерна до «компьютероцентризма» как итога цифровой революции. Автор, теоретически обосновывая эволюцию эстетико-семиотической структуры экранной культуры, опирается на междисциплинарный подход, используя методы анализа разных гуманитарных наук: культурологии и искусствоведения, эстетики и семиотики.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

экран, экранная культура, аудиовизуальные технологии, семиотика, эстетика кадра, модернизм, постмодернизм, информационная эпоха, компьютероцентризм, цифровая эстетика

Актуальность темы заключается в том, что бытие современной художественной культуры так или иначе связано с трансформациями окружающей человека медиасреды, в пространстве которой в XX–XXI веках в качестве основного формообразующего «материального носителя» выступает экран. Таким образом, экранная или аудиовизуальная (звукоразительная) культура, будучи новой коммуникативной парадигмой, представляет собой уникальное явление информационной эпохи, дополняя традиционные формы общения и выделяясь из сферы классических искусств. Экранная продукция, представленная в последние десятилетия старыми и новыми медиа (кино и телевидение, фотография и видео, сетевая анимация и графика, компьютерные игры и программы, интернет-сайты и др.), носит глобальный характер, активно воздействуя на личность и общество и меняя социокультурное пространство мира. Вот почему цель статьи — рассмотреть основные этапы процесса модификации художественно-семиотической структуры экранной культуры, выявив особенности трансформации ее эстетических кодов и языка.

Анализ приоритетов экранной культуры, осмысленных в трудах ряда зарубежных (Ж.-Ж. Вуненбургер, Ч. Гир, Т. Жиро,

Л. Манович, К. Фегельсон, Э. Хухтамо, Ж.-П. Эскенази) и отечественных исследователей (О. Аронсон, Я. Иоскевич, Н. Изволов, В. Михалкович, К. Разлогов, Н. Хилько, М. Ямпольский, других), доказал появление новых научных парадигм в гуманитаристике. Термин «экранная культура», введенный в науку Т. Адорно и теоретически обоснованный в отечественной культурологии К. Разловым, выделяет прежде всего «эффект реальности» аудиовизуального образа как формообразующего принципа экрана¹. В свою очередь японский историк медиа Э. Хухтамо предложил концепцию «экранологии» (screenology) как особого исследовательского поля, где экран трактуется как главный элемент современных медийных и художественных практик², тогда как Ч. Гир, рассматривая генеалогию компьютерного экрана, ввел термин «цифровая культура» (digital culture)³; а для Л. Мановича, раскрывшего смысл понятия «интерфейс коммуникации и творчества», который «не претендует на то, чтобы быть всеобъемлющей парадигмой»⁴. Введение новых теоретических обоснований и характеристик экранной культуры, активно развивающейся в цифровое время, свидетельствует как о значимости этого явления в условиях освоения технологических инноваций, так и проецирует обращение к рассмотрению его эстетико-культурологических показателей, обеспечивших изменения в социальной действительности.

¹ Экранная культура. Теоретические проблемы / Под ред. К.Э. Разлогова. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. С. 37.

² Huhtamo E. Elements of Screenology: Toward an Archaeology of the Screen // ICONICS: International Studies of the Modern Image. 2004. Vol. 7. P. 31–82. Tokyo: The Japan Society of Image Arts and Sciences.

³ Gere Ch. Genealogy of the computer screen // Visual Communication. 2006. № 5.

⁴ Манович Л. Теории софт-культуры. Пер. с англ. А. Бадоян, Н. Лебедевой. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2017. С. 68.

Пути становления и эволюции экранной культуры

В процессе формирования художественно-семиотической структуры и ее последующей эволюции экранная культура прошла три историко-эстетических периода. *Первый* — эпоха модернизма (от франц. modern — современный), эстетика которого тесно связана с научно-техническим прогрессом, обусловившим появление во второй половине XIX века нового типа культуры, синтезирующей в своей основе технику и творчество. Это были фотография и кино, потеснившие многовековую классическую культуру. Отметим, что фотография, изобретенная в 1839 году французским художником Л.Ж.М. Дагером, появилась не на пустом месте: до нее были живопись, гравюра, ксилография, клише. И все же особенность фотографии, а затем кинематографа и в дальнейшем телевидения, в отличие от традиционных видов художественного творчества, заключалась в том, что у них сформировался особый язык — язык экрана, основанный на эстетике кадра как «ячейки монтажа» (С. Эйзенштейн). В фотографии — это единичный снимок со своей

эстетикой, в кино — последовательность снимков, следующих один за другим в том порядке, в каком они были сделаны. По мнению Н. Изволова, «кадр — это система, заданная геометрической формой прямоугольника; это критерий “документальности”, это психологический барьер, отделяющий зрителя от зрелища»⁵.

Как констатирует Г.М. Маклюэн, именно фотография «произвела революцию — быть может, даже великую — в традиционных искусствах. Художник не мог более изображать мир, который только и делали, что фотографировали»⁶, и он устремляется в модернистские поиски, открывая новые визуальные ниши. Аналогичный процесс происходит и в литературе: писатель также уходит от описаний внешних факторов жизни к внутренним, духовным. Таким образом, фотография «перевернула» мир искусства, заставив его перейти от фиксации реальности к сферам *сознания* и *подсознания*. Не случайно на рубеже XIX–XX веков в науке и творчестве актуализируются метод «психоанализа» З. Фрейда и «аналитическая психология» К. Юнга.

Теория фотографии как генетической основы эстетико-семиотической структуры экранной культуры появилась в XX веке, параллельно с теорией кинематографа. В работах Л. Деллюка, Д. Вертова, В. Беньямина рассматривается существенная связь между ними. Лидер французских авангардистов Л. Деллюк, введя в научный обиход такое понятие как «фотогения», видел эстетическую значимость фотоизображения в том, что оно способно «запечатлеть мимолетную материальную жизнь в ее наибольшей эфемерности»⁷. По мнению исследователя, мгновение реальной жизни, зафиксированное в кадре, «оживает», обретает эстетический смысл и значение лишь в том случае, если фото- или кинохудожнику удастся наполнить его чувством («пылкой взволнованностью») и мыслью («мудрой прозорливостью»). Фотограф в фотографии и режиссер в кино достигают этого различными средствами, но и в первом, и во втором случае это связано с передачей в кадре пластики, пластической выразительности самой «физической реальности»⁸.

Яркий представитель советского киноавангарда 1920-х годов Д. Вертов, вводя термин «киноправда», также предугадал одну из главных творческих проблем экранной культуры — диалектику документального и эстетического. Подход не созерцателя, а творца позволил ему взглянуть по-новому на специфику экранного способа воспроизведения реальности. Заслуга Вертова в том, что именно он открыл эстетику «фото- и кино-документа» как «мира без игры», широко используя крупный

⁵ Экранная культура. Теоретические проблемы. — СПб: Изд-во Дмитрий Буланин, 2012. С. 657–658.

⁶ Маклюэн Г.М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. М.-Жуковский: Канон-Пресс-Ц, 2003. С. 219–220.

⁷ Деллюк Л. Фотогения кино. М.: Новые веки, 1924. С. 22–23.

⁸ Там же.

план, ракурс, ритм, монтаж — выразительные средства всех экранных искусств. Показательным в этой связи является его полнометражный документальный фильм «Человек с киноаппаратом» (1929), название которого стало символическим для кинематографистов. Правда, Вертов, отвергая игровое кино, не хотел воспринимать очевидный факт, что экранный образ существует как в рамках литературно-сюжетных, так и в зрелищно-программных, ибо ориентирован на зрительское восприятие. А это чревато возможностью ухода от «киноправды» в мифологизацию (идеологизацию) реальности, что и произошло в дальнейшем.

О феномене фотографии и «технологизации» культуры писал в 1930-е годы и один из основателей франкфуртской философской и социологической школы В. Беньямин в своих работах «Краткая история фотографии» и «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». Он утверждал, что фотография — первое «действительно революционное средство воспроизведения реальности, родившееся вместе с идеями социализма»⁹, хотя ее появление имело двоякое значение для развития мировой культуры. С одной стороны, по мнению Беньямина, фоторепродуцирование по сути девальвировало все традиционные эстетические ценности «изящных искусств» (гениальность творчества, уникальность произведения искусства, эстетическое наслаждение как высший результат восприятия искусства); с другой стороны, стало средством «обновления человечества», так как изменило социальную функцию искусства. Классическое искусство «функционировало в ритуале», было на службе «культы» — идеала, красоты, Бога. Уникальность произведения как нельзя лучше отвечало этой «ритуальной» функции искусства. Поэтому утрата в процессе репродуцирования и тиражирования «ауры» подлинника, по мнению Беньямина, равносильна разрыву с традицией¹⁰.

Трансформационные процессы в экранной культуре XX века привели не только к ее массовизации, но и к расширению эстетической палитры за счет технической модификации: в кино пришли звук, цвет, широкий экран, полиэкранный стереофония, расширились возможности телевидения (эфирного, кабельного, спутникового, цифрового), в структуру экранной культуры постепенно вошли видео, компьютер и интернет со своей художественно-семиотической спецификой. «Локомотивом» экранной культуры вплоть до 1980-х годов оставался кинематограф с разнообразием его модернистских исканий, художественных течений, стилей, периодически преобразовывающих эстетику

⁹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избр. эссе. М.: Медиаум, 1996. С. 69.

¹⁰ Там же. С. 70.

аудиовизуального творчества. Достаточно вспомнить шедевры немецкого экспрессионизма, французского и советского кино-авангарда 1920-х годов, культовые фильмы социалистического реализма, итальянского неореализма, «новой волны» в кино Франции и России, английского «свободного кино», художественные открытия шведского и японского киноискусства и других. Правда, парадоксальную точку зрения высказал лидер нового английского кино П. Гринуэй, доказывая «смерть» кинематографа, которая, по его мнению, наступила в 1983 году, когда был изобретен пульт дистанционного управления.

Обратим внимание и на тот факт, что технический и творческий расцвет мирового экранного искусства приходится на 1960–1970-е годы, то есть на период, когда под эгидой знаменитых метафор Маклюэна об «информационном взрыве» и мире как «глобальной деревне», на Западе утверждается идея, что человечество вступило в «информационную эпоху», задача которой — создание «открытого» общества. Однако в указанный период информатизации, который Д. Белл определил как «постиндустриальный», а Э. Тоффлер назвал «третьей волной», лишь немногие представители научной и творческой элиты в западной цивилизации были знакомы с искусственным интеллектом, созданным с помощью компьютера. И все же постепенно в обществе, не без влияния произведений гениальных художников экрана, к примеру, Ж.-Л. Годара, снявшего первый киберхит о галактическом компьютерном концлагере «Альфавиль» (1966) или С. Кубрика, прославившегося фильмом «2001: Космическая одиссея» (1969), сконструированном на спецэффектах новых компьютерных технологий, — начинает формироваться убеждение, что компьютер становится «новым богом» информационной эпохи. Между тем, даже создатель современной медиатеории Г.М. Маклюэн в своей книге «Понимание медиа», опубликованной в 1964 году и переведенной на многие языки, где представлен системный анализ всех ключевых видов медиа, только последнюю главу посвятил анализу обработки Данных, а роль компьютерных технологий в его исследовании сведена лишь к «автоматизации» или «кибернетизации» как формам «хранилища памяти»¹¹. Это можно объяснить тем, что Маклюэн рассматривал все медиа, в том числе экранные, исключительно как способы коммуникации или репрезентации.

Период 1960–1970-х годов является знаковым в истории культуры еще и потому, что связан с эстетикой «постмодернизма» — понятия, используемого для характеристики определенных тенденций не только в культуре, но и в политике, этике,

¹¹ Маклюэн Г.М.
Указ. соч. С. 399–404.

образе жизни. Впервые термин «постмодернизм», как известно, употребил А. Тойнби в 1946 году, обозначив так определенный этап в развитии западноевропейской культуры, что было обусловлено переходом к политике послевоенного периода, учитывающей характер глобальных международных отношений. Эстетика постмодернизма в художественной, в том числе экранной культуре, связана ее переходом от модернизма к информационной эпохе, отказавшейся в условиях переизбытка информации от творческих поисков и новаций. Это привело к новому типу эстетики: деконструкции текста, его неопределенности, ироничности как формы разрушения, клиповости, коллажности и фрагментарности, игре и симулякру, маргинализации, парадоксальности и т. п.¹² Именно так в художественном творчестве выражалась общая культурная парадигма современности.

Однако наряду с содержанием таких понятий, как «постмодернистская культурология», «постмодернистская эстетика», «постмодернистская философия», появившихся в гуманитарной науке и осмысливающих сложившуюся ситуацию в культуре, выделилась иная точка зрения, согласно которой, по мнению британского социолога З. Баумана, «постмодернизм — это эпоха не столько в развитии социальной реальности, сколько сознания»¹³. Подчеркивая рефлексивный характер постмодернизма как феномена культуры, Бауман утверждает, что «это не что иное как современность для самой себя», то есть итог «модернизации и дерегулирования социально-экономических и политических отношений»¹⁴. По мнению Баумана, культурный кризис, переживаемый в мире, привел к тому, «что реальностью нынешнего дня стало индивидуализированное общество» с его «всепроницающим чувством неопределенности»¹⁵.

Это ощущение эстетической и идейно-художественной неопределенности послужило основой фильмов таких ярких представителей экранного постмодернизма, как П. Гринуэй, А. Паркер, К. Рассел, Б. Робинсон, М. Ли, К. Тарантино и других. Апофеозом постмодернизма стали фильмы П. Гринуэя «Контракт рисовальщика» (1982), «Живот архитектора» (1987), «Отсчет утопленников» (1988), «Повар, Вор, его Жена и ее Любовник» (1989) и другие, шокировавшие публику не только своей философско-ернической интонацией, но и обилием подтекстов и символических мелочей. Культовыми стали и многие фильмы К. Тарантино, особенно «Криминальное чтиво» (1994), целиком состоявшее из клише. Режиссер поразил тем, что создал своеобразный фильм-коктейль, соединив боевик и мелодраму, комедию и философское размышление о Боге, вере и выборе пути.

¹² Кириллова Н.Б. Концепт модерна и постмодерна // Кириллова Н.Б. Медиалогия: Наука глобализованного мира. М.: Академический проект, 2022. С. 159–160.

¹³ Бауман З. Индивидуализированное общество. Пер. с англ. В.Л. Иноземцева. М.: Логос, 2002. С. 315–316.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же. С. 104.

Не избежали влияния постмодернистских тенденций и последние работы классиков мирового киноискусства И. Бергмана, Л. Бунюэля, Ж.Л. Годара, Ф. Трюффо, Ф. Феллини и др. Черты постмодернистской эстетики есть и в картинах российских режиссеров на рубеже XX–XXI веков: А. Балабанова, И. Дыховичного, К. Муратовой, С. Соловьева, А. Сокурова, В. Хотиненко, других¹⁶.

¹⁶ Кириллова Н.Б.
Указ соч. С. 164–167.

В целом постмодернистские стратегии, осмысленные в философии и социологии культуры, семиотике и эстетике Ж. Батаям, Р. Бартом, Ж. Бодрийяром, Ф. Джеймисоном, Ж. Делезом, Ж. Деррида, Ю. Кристевой, Ж.Ф. Лиотаром, И. Хасаном, У. Эко, в гуманитарной науке стали восприниматься как «достаточно условный шаг к построению принципиально новой альтернативной модели планетарной культуры человечества»¹⁷. То есть постмодерн как некий творческий тупик послужил началом информационно-компьютерной революции в культуре, так и не став ее фундаментальной эстетической основой, какой являлся модернизм.

¹⁷ Историческая культурология / Под ред. Э.А. Шулеповой. М.: Академический проект, 2015. С. 529.

От постмодерна к цифровой эстетике

Третий период в истории экранной культуры — рубеж XX–XXI веков, связанный с трансформационными процессами глобализации и цифровизации, — можно определить как «компьютероцентристский». Компьютер и Интернет, ставшие составной частью экранной культуры, обусловили появление новых парадигм — «виртуальной реальности» и «виртуальной культуры». Реальностью эпохи стал переизбыток информации, которую невозможно отслеживать и осмысливать. Архивы, библиотеки и музеи постоянно пополняются актуальной информацией, оцифровывая уже имеющиеся материалы. Повседневная жизнь человека стала немислима без интернета, смартфонов, сообщений из чатов, смс, цифровых фотографий и других «цифровых следов» современного бытия. Получение и обработка информации с помощью компьютера становится ключевым аспектом современности, а «поисковая система» — не только формой получения и хранения информации, но и элементом связи «человек — компьютер»¹⁸ как своеобразной формы диалога между ними. Эта мысль Л. Мановича о взаимосвязи человека и техники не нова, она еще в 1920 годы волновала Д. Вертова. Его знаменитый «Киноглаз» являлся не просто образом кинокамеры, но и символом такого единения человека с киноаппаратом, который приведет к созданию «электрического человека», то есть к гибриду человека и машины¹⁹.

¹⁸ Manovich L.Z.
Media after Software // Journal of visual Culture, Vol. 12 (1), 2013. P. 36–37.

¹⁹ Вертов Д.
Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 47.

Исходя из сказанного, можно констатировать и то, каким образом работа с информацией в повседневной жизни способна влиять на эстетические предпочтения индивида. Нельзя не согласиться и с тем, что большинство новых эстетических форм в кино, анимации, графическом и промышленном дизайне созданы при помощи компьютер-тера, — этот факт оказывает столь же сильное влияние на результат работы творцов в разных сферах экранной культуры. В итоге и обработка информации, и компьютерный дизайн способствуют созданию новых моделей восприятия реальности, поведения, работы и игры.

Неоспоримым является и тот факт, что экранные формы инфоэстетики сегодня — самые востребованные. Кинематографический нарратив, интерактивная визуализация экранных текстов, интерфейс мобильного, жесткий диск и многое другое — все это варианты цифровой эстетики. Чаще всего, говоря о современной экранной продукции (кино-, теле- или видеofilm, фотография, компьютерная анимация и графика, телепрограмма, видеоклип, web-сайт и т. д.), мы даем оценку ее эстетическим параметрам. Хотя есть и иные культурные измерения, такие как «авторство», «соавторство», «восприятие», «художественная концепция» и т. д.

Однако новая эстетическая реальность порождает и массу вопросов. Приведет ли рост объема новейших медийных средств и инструментов интерфейса к КППД цифровой эстетики в произведениях экранного искусства? Способен ли искусственный интеллект заменить творца в определении эстетической формы произведения? Не превращается ли под воздействием компьютерных технологий экранное произведение в аттракцион? И здесь можно согласиться с Л. Мановичем в том, что «в конечном счете новые формы не являются стабильными, определенными, конечными и ограниченными в пространстве и времени — зачастую они варьируются, возникают спонтанно, они размыты, их нельзя наблюдать непосредственно»²⁰. Дело в том, что взаимодействие человека и компьютера (искусственного интеллекта) — это динамичный процесс, свидетельствующий о том, что информационные возможности достигли таких масштабов, которые индивидуум не в состоянии в полной мере воспринять.

Особое место сегодня отводится эстетике дигитального экрана, основанного на цифровом кодировании, который не только что-то сообщает нам с помощью кадра или визуальных образов, не только передает «картинку», речь, музыку, но и благодаря интерактивности вступает в контакт с индивиду-

²⁰ Manovich L.Z.
Media after Software //
Journal of visual Culture,
Vol. 12 (1), 2013.
P. 36–37.

умом. То есть компьютер, который, по определению немецкого социолога Н. Больца, выполняет функцию «информационного ассистента»²¹, — это и есть направление смены парадигм, определенное процессами цифровизации. Отдавая должное «компьютеризации» как главному явлению рубежа XX–XXI веков, Больц подчеркивает, что компьютер — это «технический медиум», создающий особую функциональную медийную среду²². Поэтому раскрыть эстетический потенциал и компьютера, и цифровых камер, — значит, постичь их язык и коды²³.

Что привнесла цифровая эстетика в развитие экранной культуры в XXI веке? С одной стороны, как отмечалось, смену парадигм, обусловленных культурным сдвигом глобализации. В противовес постмодернизму с его тупиковой эстетикой некоторые исследователи говорят о повороте культуры к «неоромантизму», «альтермодернизму» или «метамодернизму», их некоторые тенденции можно увидеть в современном кинематографе с его арт-блокбастерами и «новым экстримом», в многочисленных сериалах, созданных для телевидения и стриминговых платформ. Так, самым заметным явлением в голливудской продукции стали *франшизы* — серии крупнобюджетных фильмов, связанных между собой сюжетами или героями. Безусловно, кино- и телесериалы снимались и в XX веке, однако современные значительно превосходят самые смелые фантазии продюсеров и режиссеров прошлого. Среди самых значимых франшиз XXI века — «Матрица» (1999; 2001; 2021) Л. и Э. Вачовски, «Властелин колец» (2001–2003) П. Джексона, «Аватар» (2009; 2023) Д. Кемерона, «Гарри Поттер» (2001–2011; 2016–2022), «Пираты Карибского моря» (2003–2017) и масса мировых анимационных проектов.

Особо следует выделить культуру *интернета* как «средства свободной глобальной коммуникации»²⁴ и одновременно социально распределенной «памяти человечества», хотя далеко не все представители гуманитарной науки с пиететом относятся к интернет-пространству из-за обилия в нем фэйков как манипуляторов реальности, а также приоритета не творческой, а экономической составляющей.

Приведенные примеры доказывают, что в XXI веке, благодаря модификации эстетико-семиотической структуры экранной культуры, составной частью которой стал Интернет, возникло новое диалогическое познание мира. В глобальной информационной сети циркулируют мириады текстов, фильмов, сериалов, статических и движущихся изображений — всё это сфера экранной культуры, аудиовизуальных технологий,

²¹ Больц Н. Азбука медиа. М.: Европа, 2011. С. 14.

²² Там же. С. 89–90.

²³ Там же.

²⁴ Кастельс М. Галактика Интернет: размышления об Интернете, бизнесе и обществе. Екатеринбург: У-Фактория, 2004. С. 5.

которые доказывают универсальность, интерактивность языка экрана, его способность к диалогу разных художественных культур.

Выводы

Подводя итоги исследования, отметим, что современная экранная культура в поисках новой эстетики и языка как кодификатора реальности достигла многого. Репрезентируя реальность с помощью цифровой эстетики дигитального экрана, она стала конструктом «виртуальной реальности», способствуя новому типу коммуникации. А Интернет в XXI веке стал своеобразным «зеркалом — экраном» жизни всей планеты.

Осмыслив специфику воздействия компьютерных технологий как составной части современной экранной культуры, можно констатировать, что «цифровая эстетика» меняет сознание и жизнь человека, его способы восприятия реальности. Вот почему изучение цифровой эстетики экранной культуры — одна из самых актуальных задач современности, которая должна решаться на междисциплинарном уровне. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Бауман З. Индивидуализированное общество. Пер. с англ. В.Л. Иноземцева. — М.: Логос, 2002. — 390 с.
2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избр. эссе. — М.: Медиум., 1996. — 240 с.
3. Болъц Н. Азбука медиа. — М.: Европа, 2011. — 136 с.
4. Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. — М.: Искусство, 1966. — 320 с.
5. Деллюк Л. Фотогения кино. — М.: Новые вехи, 1924. — 164 с.
6. Историческая культурология; отв. ред. Э.А. Шулепова. — М.: Академический проект; Альма Матер, 2015. — 795 с.
7. Кастельс М. Галактика Интернет: Размышления об Интернете, бизнесе и обществе. — Екатеринбург: У-Фактория, 2004. — 328 с.
8. Кириллова Н.Б. Медиалогия: Наука глобализованного мира. — М.: Академический проект, 2022. — 420 с.
9. Маклюэн Г.С. Понимание медиа: Внешние расширения человека. — Москва-Жуковский: Канон-Пресс-Ц, Кучково Поле, 2003. — 464 с.
10. Манович Л. Теории софт-культуры. Пер. с англ. А. Бадоян, Н. Лебедевой. — Нижний Новгород: Красная ласточка, 2017. — 208 с.
11. Экранная культура. Теоретические проблемы. СПб: Изд-во Дмитрий Буланин, 2012.
12. Gere Ch. Genealogy of the computer screen // Visual Communication. 2006. № 5.

13. *Huhtamo E.* Elements of Screenology: Toward an Arhaeology of the Screen // *ICONICS: International Studies of the Modern Image*. 2004. Vol. 7. P. 31–82. Tokyo: The Japan Society of Image Arts and Sciences.
14. *Manovich L.Z.* Media after Software//*Journal of visual Culture*, Vol. 12 (1), 2013, P. 30–37.

REFERENCES

1. *Bauman Z.* (2002) Individualizirovannoe obshchestvo [Individualised society]. Per. s angl. V.L. Inozemceva. — Moskva: Logos, 2002. — 390 p. (In Russ.).
2. *Ben'yamin V.* (1996) Proizvedenie iskusstva v epohu ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti [The work of art in the age of its technical reproducibility]. Izbr. esse. — Moskva: Medium;, 1996. — 240 p. (In Russ.).
3. *Bol'c N.* (2011) Azbuka media [ABC of Media]. — Moskva: Evropa, 2011. — 136 p. (In Russ.).
4. *Vertov D.* (1966) Stat'i. Dnevnik. Zamysly [Articles. Diaries. Intentions]. — Moskva: Iskusstvo, 1966. — 320 p. (In Russ.).
5. *Dellyuk L.* (1924) Fotogeniya kino [The photogeny of cinema]. — Moskva: Novye vekhi, 1924. — 164 p. (In Russ.).
6. *Istoricheskaya kul'turologiya* [Historical cultural studies], otv. red. E.A. SHulepova. — Moskva: Akademicheskij proekt; Al'ma Mater, 2015. — 795 p. (In Russ.).
7. *Kastel's M.* (2004) Galaktika Internet: Razmyshleniya ob Internete, biznese i obshchestve [Internet Galaxy: Reflections on the Internet, Business and Society]. — Ekaterinburg: U-Faktoriya, 2004. — 328 p. (In Russ.).
8. *Kirillova N.B.* (2022) Medialogiya: Nauka globalizovannogo mira [Medialogy: The Science of a Globalised World]. — Moskva: Akademicheskij proekt, 2022. — 420 p. (In Russ.).
9. *Maklyuen G.S.* (2003) Ponimanie media: Vneshnie rasshireniya cheloveka [Understanding Media: External Extensions of the Human Being]. — Moskva-ZHukovskij: Kanon-Press-C, Kuchkovo Pole, 2003. — 464 p. (In Russ.).
10. *Manovich L.* (2017) Teorii soft-kul'tury [Soft-culture theories]. Per. s angl. A. Badoyan, N. Lebedevoj. — Nizhnij Novgorod: Krasnaya lastochka, 2017. — 208 p. (In Russ.).
11. *Ekrannaya kul'tura. Teoreticheskie problem* [Screen culture. Theoretical problems]. Sankt-Peterburg: Izd-vo Dmitrij Bulanin, 2012. (In Russ.).
12. *Gere Ch.* (2006) Genealogy of the computer screen // *Visual Communication*. 2006. № 5.
13. *Huhtamo E.* (2004) Elements of Screenology: Toward an Arhaeology of the Screen // *ICONICS: International Studies of the Modern Image*. 2004. Vol. 7. P. 31–82. Tokyo: The Japan Society of Image Arts and Sciences.
14. *Manovich L.Z.* (2013) Media after Software//*Journal of visual Culture*, Vol. 12 (1), 2013, P. 30–37.

Modification of the Aesthetic-Semiotic Structure of Screen Culture: Historical Context

Natalia B. Kirillova

Doctor of Cultural Studies, Professor, Chair of the Department of Cultural Studies and Socio-Cultural Activities, Ural Federal University named after B.N. Yeltsin

UDC 008

ABSTRACT: The article examines the modernisation of screen culture's aesthetic and semiotic structure based on the synthesis of technology and creativity.

The relevance of the problem lies in the fact that the existence of contemporary artistic culture is somehow connected with the transformations of media environment in the 20th–21st centuries where the screen acts as the main form-generating “material medium”. Being a new communicative paradigm, screen (audio-visual) culture is a phenomenon of the information age, standing out from conventional arts. Screen production, represented today by old and new media, is global in nature, actively influencing the individual and the society and changing the socio-cultural space of the world.

The artistic-semiotic structure of screen culture in the course of its evolution has passed through three historical and aesthetical periods. The first one was the era of modernism whose aesthetics was closely connected with scientific and technological progress and the emergence of a new type of culture based on the synthesis of technology and creativity. The phenomenon in question is photography and cinema that outshone the centuries-old classical culture. The second period, which began in the 1960s–1970s, being associated with the formation of postmodernist aesthetics, was caused by the transition of culture from modernism to the information age, which brought it to an artistic deadlock due to the overabundance of information. The third period (the turn of the 20th–21st centuries), connected with the transformation processes of globalisation and digitalisation, can be defined as “computer-centric”, where the forms of digital info-aesthetics prove to be most demanded in the cultural sphere.

Reflecting on the impact of computer technologies on screen culture, it should be noted that digital aesthetics changes human conscience and the way people perceive reality. That is why the study of this process is one of the most relevant tasks of the theory and practice of screen creativity.

KEY WORDS: screen, screen culture, audiovisual technologies, semiotics, aesthetics of the frame, modernism, postmodernism, information age, computer-centrism, digital aesthetics



Кинокостюм как средство создания достоверного исторического образа

А.С. Крючкова

ORCID: 0009-0009-8688-3177

УДК 778.5.01.041

АННОТАЦИЯ

В статье описываются и анализируются приёмы воссоздания исторической достоверности художниками в процессе работы над историческими костюмами в кино. Предпринята попытка выявить наиболее общие тенденции в работе художников по костюмам при создании исторических кинообразов. В статье также анализируется процесс формирования у зрителей представлений о прошлом на основе художественных образов, создаваемых киноискусством.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

костюм,
историческая
достоверность,
художественная
выразительность,
кинообраз,
образы прошлого,
киноискусство

Искусство кино как важнейшее средство познания мира и человека способно дать зрителю визуальную информацию о моде, стиле, художественных ценностях той или иной исторической эпохи. В настоящее время всё более популярными становятся исторические фильмы, поэтому создание исторически достоверного костюма на экране становится актуальной задачей кинематографистов. Кроме того, как самостоятельная единица выразительности костюм может выступать в роли визуального акцента, что еще больше привлекает внимание к нему зрителей. В последнее время большой популярностью пользуются выставки исторических платьев, кинокостюмов, подтверждая интерес публики к истории, образам и жизни людей прошлых столетий. Многие исследования кинокостюма направлены на изучение структуры и принципов работы художника в кино или посвящены роли костюма в процессе кинопроизводства. Однако значению кинокостюма для создания на экране исторической достоверности уделено пока не так много внимания. При этом важно заметить, что даже сами художники занимались исследованиями феномена костюма в кино, в том числе и исторического костюма. Например, о значении костюма персонажа для создания его художественного образа и эстетики фильма в целом писал известный французский кинорежиссёр 50-х годов Клод Отан-Лара¹, отмечая, что более убедительным экранный персонаж может сделать одна

¹ Клод Отан Лара / Костюмер в кино должен одевать характеры. — М.: Рассвет, 2002. — 208 с.

выразительная деталь костюма, а не длинный диалог, проясняющий характер героя. Большинство авторов, исследующих роль костюма в киноискусстве, сходятся во мнении, что кинокостюм является системой знаков, которые неосознанно считываются зрителем. Например, китайский исследователь Хэ Чжиюнь в своей работе отмечает, что костюм: «играет роль определенного социума, который фиксирует характеристики конкретной культуры и является посредником между типами культуры разных хронологических периодов, осуществляя коммуникацию, трансляцию и усвоение конкретной для данной культуры информации»². Знакомство зрителя с культурой, распространение традиций какой-либо страны, знаний о её национальном костюме с помощью кинематографа — это сопутствующий эффект, производимый показываемым широкой публике фильмом. Поэтому, очень важно, чтобы у зрителя формировалось правильное и корректное представление о культуре на основе тех знаков и символов, которые он воспринимает через кино. Это накладывает особую ответственность на создателей фильма в целом, а в частности на художника по костюмам. Исследования истории национальной одежды, ее семантики дают нам представление об общих вопросах ее восприятия. Когда речь заходит о кинообразе, мы имеем дело с художественным переосмыслением существующих исторических или народных форм костюма. Поэтому эта статья посвящена анализу общих тенденций в работе художников по костюмам с историческим материалом, и ставит цель выделить значимость достоверного воспроизведения исторических костюмов в кино.

Исторический костюм в кино как средство изучения прошлого

Основные подходы и приемы работы с костюмом в кино сформировались из опыта работы художников в театре. Понятие «историчности образа» появилось не так давно и изначально применялось в работе над театральными постановками. В своей статье «Формирование традиций костюма в кинематографе» исследователи Т.Г. Дорожкина и Е.А. Успенская³ замечают, что в XVIII веке появление археологии сильно повлияло на театральную и изобразительную семантику. Именно с этого началось формирование понятий историчности тех или иных вещей, в том числе и костюма. Именно тогда и появилась «слепая вера» публики в правдоподобность зрелища, сформировалось убеждение, что изображаемое на сцене можно воспринимать как реально существовавшее. Подобным образом это убеждение сформировалось и в отношении кинематографа: «Камера обращается к искусственно воссозданному обorkам и доспехам точно так же,

² Чжиюнь Хэ. Эволюция китайского традиционного костюма на Севере Китая как репрезентация социокультурных кодов картины: Автореферат дис. ... канд. культурологии 24.00.01 — Теория и история культуры / Чжиюнь Хэ. — Владивосток, 2011. — 14 с

³ Дорожкина Т.Г., Успенская Е.А. / Формирование традиций костюма в кинематографе // Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии / Материалы XXIV Международной научной конференции. — Санкт-Петербург. — 2021. — 225–228.

⁴ Дорожкина Т.Г., Успенская Е.А. / Формирование традиций костюма в кинематографе // Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии / Материалы XXIV Международной научной конференции. Санкт-Петербург. — 2021. — 225–228.

как и к листьям и травам естественной природы, на которой проходит съемка. Жесты и позы, также как одежда и причёска экранных исторических персонажей, обманчиво кажутся более естественными, чем те, что воссозданы в полотне и масле, так как они наделяются способностью двигаться»⁴. С XVIII века и до сегодняшнего дня популярность истории, археологии продолжает расти. Интерес к культурной жизни ушедших эпох, возникший у публики в XIX, XX веках (особенно это касается одежды) до сих пор является важной доминантой, так как люди не перестают интересоваться модой, традиционным костюмом прошлого.

Однако, вопрос возможности и необходимости создания исторически достоверного костюма на экране остается открытым. Это происходит потому, что с одной стороны костюм отражает то время, в котором происходит действие фильма, с другой он не может не сохранять визуальную стилистику того времени, когда проходят съемки. О последнем писала советский киновед, автор работ по истории, теории и методологии кино В.А. Кузнецова⁵. Работая с каким-либо историческим периодом, художник всегда находится под влиянием одновременно двух эпох — времени, в котором разворачивается действие фильма и времени, когда он снимается. При работе над экранизацией к этим двум периодам, оказывающим влияние на стилистические решения художника по костюмам в работе, добавляется еще и третий — это время создания литературного произведения, по которому снимается фильм. Например, вышедший в 1966 году

⁵ Кузнецова В.А. / Костюм на экране [Текст] / [Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии]. — Ленинград: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1975. — 151 с.



художественный фильм Ежи Кавалеровича «Фараон» был снят по одноимённому роману Болеслава Пруса. Роман был опубликован в 1897 году, а описанные в нем события происходят в Древнем Египте в середине XI века до н. э. В этом случае перед создателями экранизации стояла задача «воссоздать» уже переосмысленную автором историческую действительность, что значительно усложняло процесс работы над образами прошлого. В этом фильме авторам удалось сохранить силуэт и использовать похожие материалы костюмов Древнего Египта, что помогает заложить правильное представление образа исторической эпохи у зрителя. Однако есть и другие примеры. В культовом фильме режиссёра Джозефа Манкевича «Клеопатра» (1963) роль главной героини исполнила известная



американская актриса Элизабет Тэйлор, а костюмы для нее создала художник по костюмам Ирен Шарафф. Основной задачей для нее было подчеркнуть красоту актрисы, выразить величественность образа, поэтому

сохранение аутентичности имело меньшее значение. Костюмы Клеопатры в фильме выглядят роскошно, но из-за огромной популярности фильма и реально существовавших исторических прототипов героев, зрители могут воспринять кинообразы как эстетический канон Древнего Египта.

Из-за того, что «оживающая на экране» историческая эпоха в кино всегда вторична, а зачастую проходит и через три редакции, представляется практически невозможным полностью воссоздать то время, которое уже ушло. Историческое кино — это лишь иллюстрация представлений о ней авторов фильма, которое может быть основано, например, на кинохронике и других исторических источниках⁶. При этом в сознании зрителей, исторический фильм — это достоверный источник, и образ эпохи у них формируется на основе кинообразов, особенно если не было базового представления о материальной культуре этого периода. Воспроизведение давно ушедших в прошлое событий истории на экране придает фильму особый «магический» оттенок, погружая зрителей в несуществующий ныне мир, также как и кинохроника⁷. Историческая картина воспринимается зачастую с большим интересом, так как отображает «фантазийный» мир, а восприятие его как реально существовавшего находится как бы в подсознании. Кинематограф способен создавать образы, благодаря которым зрители начинают лучше понимать прошлое через эстетику, в частности, костюма и других декоративных деталей. Благодаря современным технологиям, этот процесс становится более эффективным, но одновременно возрастают и требования к правдивости деталей в кино. Одним из примеров является российский фильм А.Ю. Кравчука «Союз спасения» (2019), в котором было показано много военных костюмов. Художнику по костюмам Е.Ю. Шапкайц удалось тщательно подобрать исторический материал для работы. К работе были привлечены консультанты, которые

⁶ Мариевская, Н.Е. Преодоление истории. Центристемительные модели художественного пространства фильма // Н.Е. Мариевская // Вестник ВГИК. — 2022. — Т. 14, № 2 (52). — С. 34–47.

⁷ Беляков, В.К. Призрачные образы исторической кинохроники // В.К. Беляков // Вестник ВГИК. — 2022. — Т. 14, № 3 (53). — С. 36–47.

помогли не только художникам, но и актерам понять, как выглядели исторические герои. Благодаря такому подходу создатели фильма точно отобрали образы и эстетику эпохи начала XIX века.

Особенности работы с исторической эпохой

При создании образа героев в историческом фильме художники по костюмам опираются на изобразительные материалы для изучения ушедшей эпохи. В основном, для вдохновения, понимания особенностей технических функций костюма в контексте времени используются литературные источники, произведения художников, книжная иллюстрация, археологические зарисовки, музейные экспонаты и многое другое. Должны учитываться не только внешние особенности силуэта и деталей, но и прямое функциональное назначение вещей, так как художник имеет дело с совершенно иными формами в одежде и принципами восприятия костюма. Конечно, знаний художественной стилистики, визуального образа исторической реальности прошлого недостаточно для создания оригинальных костюмов героев на экране. Художникам необходимо понимать особенности поведения, менталитета и быта создаваемых персонажей. Живопись и графика могут дать общее представление о внешнем виде всех элементов костюма, их сочетаемости между собой, археологические находки позволяют изучить материалы, которые использовались в воссоздаваемый на экране период, такие как текстиль, металлы, драгоценности. Современные технологии расширили способы поиска информации, стали доступны почти любые изобразительные и археологические источники, что значительно увеличило возможности художника по костюмам при работе с исторической эпохой. Вместе с тем, доступ к большому количеству информации создал также необходимость искать наиболее достоверные источники и методы подбора материала. Помимо этого, распространение современной исторической реконструкции, позволило художникам в кино использовать ее практические результаты как источник для изучения эпохи, а также для поиска средств и методов создания костюмов, но с учетом особенностей работы исследователей. Реконструкция костюма производится по конкретному музейному образцу или изображению, это прямое воспроизведение являет предмет таким, каким он представлен в источниках. Кинокостюм не может также воспроизводить определенные элементы или комплекс исторического костюма, так как выполняет другие функции. Исключением могут являться лишь исторические герои, костюм которых просто обязан соответствовать сохранившемуся образу.



Так создавались костюмы для фильма «Елизавета» (1998) режиссера Шекхара Капура. В сцене коронации образ героини полностью соответствует сохранившемуся коронационному портрету королевы Елизаветы I. Такой

же метод использован и в сцене коронации Николая II в российском фильме Алексея Учителя «Матильда» (2017).

Таким образом, историческая реконструкция может служить инструментом для изучения костюмов и образов прошлого, но она не отвечает всем требованиям создания костюма для киногероя. Историческая достоверность костюма в кино связана со степенью ознакомленности художников с историческим материалом, но объем информации зачастую столь огромен, при этом далеко не весь изобразительный материал имеет четкие научные определения, что художник вынужден в процессе работы обращаться за помощью к историкам, консультантам по выбранной эпохе.

Работа художника с историческим материалом усложняется также из-за особенностей восприятия публикой образа прошлой эпохи. Авторы фильма зачастую стремятся создать тот художественный образ, который уже знаком зрителю, так как иногда достоверный эстетический идеал просто не соответствует представлениям современного зрителя об эстетике моды в целом. Реальный исторический костюм может быть не понятен и казаться странным, нелепым, некрасивым. В.А. Кузнецова⁸ выделяет две традиции, которым следуют художники при работе с историческим материалом — поиск в материале всего, что сближает отображаемую эпоху с настоящей реальностью и подчеркивание отличий между эпохами. «Сближение» эпох — это подход, включающий в себя различные приемы работы с материалом. Например, часто можно увидеть «смещение» силуэта эпохи, (например, замена периода на столетие вперед) для большей выразительности костюма. Также этот прием часто используют из-за того, что костюм другого столетия более знаком зрителю, вызывает у него ассоциации с нужной эпохой или автором.

В 1953 году кинокомпания Metro-Goldwyn-Mayer выпустила экранизацию романа Томаса Мэлори «Смерть Артура» — фильм

⁸ Кузнецова В.А. / Костюм на экране [Текст] / [Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии]. — Ленинград: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1975. — 151 с.

режиссера Ричарда Торпа «Рыцари круглого стола». В этом фильме как раз был использован прием «смещения». Художественное воплощение истории о короле Артуре в картине — это смешение стилей и эпох; рыцари и дамы, одетые по моде XIV века, показаны одновременно с римлянами, спешно покидающими Британию. Легенды о короле Артуре относятся к периоду раннего средневековья, его имя упоминается в разных литературных источниках, начиная с VII–XI веков. Не сохранилось единого «достоверного» изображения этого короля Артура, можно лишь предположить, как он мог выглядеть исходя из исследований истории костюма. В период раннего средневековья доспех рыцарей состоял в основном из кольчуги и шлема, иные разнообразные формы появились позже ближе к XV веку. Для того чтобы создать на экране достоверный костюм рыцаря, соответствующий узнаваемому зрителями образу благородных воинов позднего средневековья в фильме, художники обратились именно к XIV веку. Развитие доспеха в этот период привело к появлению множества форм и деталей, доспех Эдуарда Чёрного Принца, изображённый на его надгробии в гробнице в Кентерберийском соборе, являет узнаваемый, привычный зрителям романтизированный образ благородного рыцаря. Доспехи именно этого периода использованы в фильме. Не смотря на большое количество металлических элементов доспеха, цветовая гамма костюмов в фильме очень яркая. Рыцари ездят в шлемах с украшениями, яркими перьями, поверх доспеха надевают котарди. Длиннополые нарамники сочетаются с пластинчатым доспехом, что на самом деле не было так распространено. Котарди постепенно укорачивались, в связи с развитием металлических доспехов, а потом были заменены на кирасы или визби⁹. Использование многообразных элементов и видов одежд в фильме помогает сохранить на экране общий образ костюмов эпохи средневековья, при этом позволяет разнообразить их и сделать кадры более интересными для зрителя. Цветовое решение костюмов соответствует ярким изображениям средневековых миниатюр, поэтому часто напоминает картины из иллюстрированной рукописи XV века «Часослова Герцога Беррийского»¹⁰.

⁹ Мерцалова М.Н. / Костюм разных времен и народов: В 4 т. / М.Н. Мерцалова. — Москва: Академия моды, 1993. — 22 см.

¹⁰ Казель Раймон. Роскошный часослов герцога Беррийского = Les très riches heures / Раймон Казель, Иоханнес Ратгофер; Введ. Умберто Эко; [Пер. с нем.: К.А. Светляков]; [Введ. — пер. с итал. Л.И. Таруашвили]. — Москва: Белый город, [2004?]. — 248 с.: цв. ил.; 33 см.



«Часослова Герцога Беррийского»¹⁰. Образы героев представлены очень романтическими, при этом костюмы сохраняют красочность и подчеркивают возвышенную натуру героев того времени.

Существующий метод «отдаления» используется, например, в фантастических картинах. Популярный американский сериал, впервые вышедший на экраны в 2011 году, «Игра престолов» представляет зрителю вымышленный мир, лишь напоминающий средневековую Европу. Костюмы героев уникальны и создавались на основе различных материалов, например японских и персидских доспехов. Авторы смогли погрузить зрителя в мир исторической эпохи, совсем не похожий на современность. Используемые материалы были преобразованы ради художественной выразительности образов, использовались «в общем» без лишних деталей. Но несмотря на реальность какого-либо материала, даже в изображаемом не существующем мире, костюмы остаются правдивыми, «достоверными», так как соответствуют образу жизни героев фильма.

Новые традиции в создании кино костюмов

Кинематограф — это мощный психологический, эстетический и идеологический инструмент воздействия на взгляды, установки и вкусы зрителей. Также, за счет визуального языка, кино способно передавать огромный объем информации. Образ героя на экране часто является идеалом, которому люди, возможно подсознательно, стремятся подражать. Исследователи кино костюма отмечают важность его деталей и приходят к общему выводу о необходимости относиться к созданию облика персонажей с особым вниманием. Кузнецова В.А. отмечает, что костюм на экране — это особое средство воздействия на зрителей, даже в неисторическом кино. Кино передает зрителю знания об истории, материальной культуре. «Регулирование моды, воспитание культуры одежды — лишь очень частный вопрос среди массы проблем, связанных с этическим и эстетическим воспитанием зрителей»¹¹. Если исторический фильм — это своего рода демонстрация мод древности, то фильм современный, даже развлекательный — это некий «журнал мод», который отличается «особой конкретностью и всесторонностью изображения моделей»¹². Исторический фильм также может воспитывать у зрителя художественный вкус, чувство прекрасного.

Историческое кино — это жанр, в котором «правильный», достоверный, художественно-проработанный костюм является важной составляющей. При этом совершенно не обязательно он должен представлять собой прямое реконструирование мод древности, не близких современному зрителю. Существующие примеры сочетания достоверного исторического костюма и современной стилистических приемов являются тому подтверждением. В фильме режиссера Софии Коппола «Мария Антуанетта» создатели

¹¹ Кузнецова В.А. / Костюм на экране / [Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии]. — Ленинград: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1975. — 151 с.

¹² Кузнецова В.А. / Костюм на экране / [Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии]. — Ленинград: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1975. — 151 с.

ушли от прямого копирования костюмов с изобразительных источников, но при этом создали образы полностью сохраняющие силуэты, крой и стиль исторической эпохи. Такое художественное решение фильма способно и удовлетворить интерес широкой публики и создать правильное впечатление об эстетике XVIII века.

Несмотря на обилие возможностей и средств для подбора материала, иногда авторы стараются осовременить историческую действительность ради «читаемости» эпохи, ее большей ясности для зрителя или создают художественные образы, намеренно искажая исторический материал, сделав костюмы максимально выразительными, одновременно создавая собственное, авторское произведение. Существующие подходы в работе с материалом используются ситуативно, художники ориентируются на общий замысел и видение режиссера картины. При этом проблема восприятия исторической эпохи на экране не всегда учитывается.

Формирование новых традиций с учетом все расширяющихся возможностей — это необходимость. В российском кинопроизводстве пока не сформировались четкие подходы, однако, как и в некоторых странах есть предпосылки к их формированию. И в России, и на Западе актуальной становится практика привлечения «концепт-художников», создающих предварительные эскизы образов, иллюстрирующих идею режиссера. Над воплощением идеи работают художники по костюмам, используя все известные методы работы с историческими образами, хотя единой традиции нет. Общее художественное решение исторических костюмов зависит от поставленных режиссером задач — это может быть и достоверность, и концептуальное переосмысление исторических форм.

Выводы

На сегодняшний день работа художников с исторической эпохой в кино рассмотрена недостаточно подробно. Многие исследователи проводят анализ феномена исторического костюма в целом, есть работы, охватывающие принципы работы с историческим материалом. При этом анализ результата работы художников по костюмам в историческом кино практически отсутствует, в то время как популярность исторических фильмов в современном мире стремительно увеличивается. Из-за того, что к создаваемому историческому костюму предъявляются столь большие и разносторонние требования, то «представляются эстетически бесплодными, а реально недостижимыми намерения художников самоцельно реставрировать стиль минувшей эпохи»¹³. При этом решение «отдалить» художественный образ от истории, создать

¹³ Кузнецова В.А. / Костюм на экране / [Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии]. — Ленинград: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1975. — 151 с.

более «современные» трактовки исторического материала с одной стороны делает фильм более понятным для зрителя, а с другой искажает восприятие эпохи, создает ложные представления о жизни и ценностях людей прошлого. Именно достаточно «достоверный» аутентичный, богатый отделками и декором исторический костюм помогает осознать истинный смысл сюжета и вызывает у зрителей то ощущение, ради которого они смотрят историческое кино, заставляет их погрузиться в иную реальность.

Костюм представляет собой одно из важнейших средств художественной выразительности фильма, он помогает в создании общей концепции и атмосферы фильма, согласно задумке режиссера и художников. Однако возможности костюма на экране столь обширны, что возникают разные точки зрения на вопросы восприятия образа, разных подходов его создания. Анализ работы художников на разных картинах и практический опыт дают представление об общей картине кинопроизводства, но в связи с процессом развития технологий меняются и принципы работы в кино. Возможность рассматривать костюм с точки зрения самостоятельного произведения искусства позволяет изучить и различные явления массовой культуры, которые происходят в результате популяризации экранных образов. Костюм в кино может выполнять большое количество функций, важных для культуры в целом. Поэтому столь важно внимание к «правдивости» изображаемых на экране образов. В процессе формирования стилистики фильма авторы сами решают, как «переработать» исторический материал, однако ожидание зрителей правдивости от экранных характеров и их истории, и свободный доступ к любой информации диктуют более строгие требования к историческим фильмам. Зрителям сейчас стало проще распознать «ложную» трактовку авторами фильма исторической эпохи, в результате чего такие фильмы воспринимаются зрительской аудиторией с иронией и уступают в популярности картинам, более тонко и глубоко поработавшим с историческим материалом. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Беляков В.К.* Призрачные образы исторической кинохроники / В.К. Беляков // Вестник ВГИК. — 2022. — Т. 14, № 3 (53). — С. 36–47.
2. *Дорожкина Т.Г., Успенская Е.А.* Формирование традиций костюма в кинематографе — Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии — Материалы XXIV Международной научной конференции. — Санкт — Петербург. — 2021. — 225–228.
3. *Казель Раймон.* Роскошный часослов герцога Беррийского — Les très riches heures — Раймон Казель, Иоханнес Ратхофер; Введ. Умберто Эко; [Пер. с нем.: К.А. Светляков]; [Введ. — пер. с итал. Л.И. Тарушвили]. — Москва: Белый город, [2004?]. — 248 с.: цв. ил.; 33 см.; ISBN 5-7793-0495-5

4. Кузнецова В.А. — Костюм на экране — [Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии]. — Ленинград: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1975. — 151 с.
5. Ли Хань — Работа художников с историческим костюмом — *Colloquium-Journal*. — 2019. — 6–7 (30). — 6–11.
6. Мариевская Н.Е. Преодоление истории. Центристемительные модели художественного пространства фильма / Н.Е. Мариевская // *Вестник ВГИК*. — 2022. — Т. 14, № 2 (52). — С. 34–47.
7. Мерцалова М.Н. — Костюм разных времен и народов: В 4 т. — М.Н. Мерцалова. — Москва: Академия моды, 1993. — 22 см.
8. Отан-Лара Клод. Костюмер в кино должен одевать характеры. — М.: Рассвет, 2002. — 208 с.
9. Харькова Д.А. — Костюм как средство изобразительной выразительности в создании кинообраза: на примере фильмов А.А. Тарковского: дис. на соиск. уч. степ. кандидата искусствоведения: специальность; — Москва, 2017. — 26 с.
10. Чжиюнь Хэ. — Эволюция китайского традиционного костюма на Севере Китая как репрезентация социокультурных кодов картины: Автореферат дис. ... канд. культурологии 24.00.01 — Теория и история культуры — Чжиюнь Хэ. — Владивосток, 2011. — 14 с

REFERENCES

1. Belyakov V.K. Prizrachnye obrazy istoricheskoy kinohroniki [Ghostly images of historical newsreels] / V.K. Belyakov // *Vestnik VGIK*. — 2022. — Т. 14, № 3 (53). — p. 36–47.
2. Dorozhkina T.G., Uspenskaya E.A. Formirovanie traditsiy kostyuma v kinematografе [Formation of costume traditions in cinema] — *Moda i dizajn: istoricheskij opyt — novye tekhnologii* — Materialy XXIV Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii. — Sankt — Peterburg. — 2021. — 225–228 p.
3. Kazel' Rajmjon. Roskosnyj chasoslov gercoga Berrijskogo — Les très riches heures [The magnificent Book of Hours of the Duke of Berry] — Rajmon Kazel', Iohannes Rathofer; Vved. Umberto Eko; [Per. s nem.: K.A. Svetlyakov]; [Vved. — per. s ital. L.I. Taruashvili]. — Moskva: Belyj gorod, [2004?]. — 248 p.
4. Kuznecova V.A. Kostyum na ekrane [Costume on the screen] — [Leningr. gos. in-t teatra, muzyki i kinematografii]. — Leningrad: Iskusstvo. Leningr. otd-nie, 1975. — 151 p.
5. Li Han' Rabota hudozhnikov s istoricheskim kostyumom [The work of artists with historical costume] — *Colloquium-Journal*. — 2019. — 6–7 (30). — 6–11 p.
6. Marievskaya N.E. Preodolenie istorii. Centrostremitel'nye modeli hudozhestvennogo prostranstva fil'ma [Overcoming history. Centripetal models of film's artistic space] / N.E. Marievskaya // *Vestnik VGIK*. — 2022. — Т. 14, № 2 (52). — p. 34–47.
7. Mercialova M.N. Kostyum raznyh vremen i narodov: V 4 t. [Costume of different times and peoples: In 4 volumes] — M. N. Mercialova. — Moskva: Akademiya mody, 1993.
8. Otan-Lara Klod. Kostyumer v kino dolzhen odevat' haraktery [The costumer in the cinema should dress the characters] — M.: Rassvet, 2002. — 208 p.
9. Har'kova D.A. Kostyum kak sredstvo izobrazitel'noj vyrazitel'nosti v sozdanii kinoobraza: na primere fil'mov A.A. Tarkovskogo: dis. na soisk. uch. step. kandidata iskusstvovedeniya: special'nost'; [Costume as a means of visual expressiveness in creating a cinematic image: on the example of A.A. Tarkovsky's films] — Moskva, 2017. — 26 p.
10. CHZhiyun' He. Evolyuciya kitajskogo traditsionnogo kostyuma na Severe Kitaya kak reprezentaciya sociokul'turnyh kodov kartiny: Avtoreferat dis. ... kand. kul'turologii 24.00.01 [The evolution of Chinese traditional costume in the North of China as a representation of socio-cultural codes of the picture] — *Teoriya i istoriya kul'tury / CHZhiyun' He*. — Vladivostok, 2011. — 14 p.

Film costume as a means of creating a reliable historical image

Anna S. Kryuchkova

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

UDC 778.5.01.041

ABSTRACT: The article is devoted to the consideration and analysis of techniques for displaying historical authenticity on the screen when working with the artistic expressiveness of costumes. Currently, historical films are becoming increasingly popular, so creating a historically accurate costume on screen is an important task for filmmakers. Demands of viewers for truthfulness and “quality” of films are growing along with the development of technology and media. It has now become easier for viewers to recognize an inaccurately depicted image of a historical era in cinema. The methods of artists working on historical costumes are changing due to the significantly expanded possibilities of searching for historical material. The article identifies general modern trends in the work of costume designers with historical material. The process of perception of film images by viewers is also of great importance. The feeling of authenticity of screen images is based on a subconscious belief in the reality of what is happening on the screen. Therefore, watching historical films also lays down an idea of the culture of the era shown in the film. The article examines the process of forming viewers' ideas about images of the past based on the film image. A costume in cinema can perform a large number of functions that are important to the culture as a whole. Therefore, attention to the “truthfulness” of the images depicted on the screen is so important. It is a fairly reliable historical costume rich in decoration helps to understand the true meaning of the plot and makes the audience immerse themselves in a different reality.

KEY WORDS: images of the past, costume, historical authenticity, artistic expressiveness, movie character



Живопись и кинематограф: преемственность изобразительных решений

Е.Ю. Шмакова

ORCID: 0000-0002-7094-2314

УДК 791.43.01

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена вопросу преемственности кинематографом выразительных возможностей изобразительного искусства. Грамотное применение заимствованных из живописи композиционных, цветовых и светотеневых решений в аудиовизуальном произведении способствует развитию экранной образности кино как искусства. Сопоставительный анализ отдельных визуальных приемов позволяет выявить закономерности их использования, сделать выводы о необходимости их включения в произведения киноискусства для развития экранной образности в целом.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кинематограф,
живопись,
изобразительное
решение, цвет,
композиция,
свет

¹ Тынъянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 329.

В начале XX века все большую популярность получает идея синтеза искусств, что обусловлено изменениями, происходящими в культурной, социальной и политической областях жизни людей того времени, историческими событиями в целом. И то, что кинематограф, формируясь как искусство, вообрал в себя возможности литературы, театра, музыки, а также испытал немалое влияние изобразительного искусства, в частности живописи, представляется процессом закономерным. Неслучайно Луи Деллюк, французский режиссер-авангардист и крупнейший теоретик кинематографа начала XX века, определяет кино именно как «ожившую живопись»¹. Тем более, что режиссеры зачастую вдохновляются известными полотнами, «цитируют» картины, копируя их композиционные, световые и цветовые решения, а иногда даже воспроизводят целые сюжеты в своих фильмах. В истории кино можно встретить немало примеров сотрудничества художников с кинематографистами. Так, Сальвадор Дали выступает в роли соавтора «Андалузского пса» (1929) и «Золотого века» (1930) Луиса Бунюэля и работает над фильмом Альфреда Хичкока «Завороженный» (1945) в качестве художника-постановщика. Более того, многие знаменитые кинорежиссеры — Питер Гринуэй, Дэвид Линч, Дерек Джармен —

Эскиз для фильма
«Борис Годунов» (1986),
режиссер С. Бондарчук

сами имеют профессиональное художественное образование. Через увлечение живописью, графикой реализуют свое видение



окружающего мира Микеланджело Антониони, Жан Кокто, а Сергей Бондарчук и Акира Куросава создают полноценные концептуальные полотна, которые становятся эскизами для будущих кинематографических сцен: например, работа «Борис Годунов» (1986) Сергея Бондарчука, а также фильмы «Ран» (1985) и «Тень война» (1980) Акиры Куросавы.



Диалог визуальных форм как двигатель интертекстуальности

Именно визуальный ряд кинофильма становится той отличительной чертой, по которой зритель определяет стиль режиссера, его особую эстетику, которая может формироваться как под воздействием опыта других режиссеров, так и под влиянием

Кадр из фильма
«Борис Годунов» (1986),
режиссер С. Бондарчук

² Понятие интертекстуальности введено теоретиком постструктурализма Юлией Кристевой в 1967 году. Определяет общее свойство текстов (или некоторых их частей) — ссылаться друг на друга благодаря многочисленным связям между ними. В данной работе под интертекстуальностью подразумевается возможность оперировать отсылками на произведения изобразительного искусства с последующим их использованием в визуальном ряде киноленты. — *Прим. авт.*

определенных направлений изобразительного искусства, под впечатлением отдельно взятых работ мастеров живописи или их творческого пути в целом. Обращение к шедеврам изобразительного искусства и использованным в них отдельным приемам в той или иной степени присутствует у большинства признанных режиссеров мирового уровня. Кроме того, обращение режиссеров к произведениям живописи не только расширяет выразительные возможности кино, но и способствует развитию интертекстуальности² в экранных произведениях. Рассмотрим наиболее распространенные примеры диалога и синтеза живописи и кинематографа.

Самый очевидный, пожалуй, способ обращения к живописи в кино заключается в непосредственном использовании живо-

писного полотна в качестве декоративного и/или смыслового элемента в фильме. В большинстве случаев подобное использование произведений искусства вполне оправдано, поскольку уже на подготовительном этапе режиссеры, художники-постановщики и сценаристы планируют внедрение конкретных полотен в видеоряд. Это может быть обусловлено, например, сценарием фильма, сюжет которого создается и развивается

именно вокруг определенной картины, например, в фильмах «Афера Томаса Крауна» (1999) Джона Мактирнана, «Гамбит» (2012) Майкла Хоффмана, «Гудзонский ястреб» (1991) Майкла Леманна, «Транс» (2013) Дэнни Бойла или «Отель “Гранд Будапешт”» (2014) Уэса Андерсона.



Кадр из фильма «Гамбит» (2012), режиссер М. Хоффман

Другой причиной может быть желание кинематографистов создать дополнительные смыслы, косвенно или прямо связанные с сюжетом фильма. Так, в «Афере Томаса Крауна» несколько раз появляется работа Рене Магритта «Сын человеческий», и именно этот образ главный герой заимствует для себя и своих двойников, что позволяет ему «обезличить» вид преступника, успешно сбежать от полиции — такая игра скрытого и очевидного рифмуется с мировоззрением художника³.

В фильме «Солярис» (1972) Андрея Тарковского присутствует крупный план на картину Питера Брейгеля «Охотники на снегу» (1565) как воплощение образа человеческой жизни, застывшей в невесомости Вселенной, или образа дома — мини-версии планеты Земля на полотне холста в космосе⁴. А в одной из сцен фильма «Джокер» (2019) Тодда Филлипса на стене в квартире главного героя ненавязчиво расположились две репродукции — «Мальчик в голубом» (1770) Томаса Гейнсборо и «Пинки» (1794) Томаса Лоуренса. Акцент на репродукциях явно не был задуман, что позволяет предположить намеренное решение режиссера, нацеленное, вероятно, на любителей «кино-головоломок». Так ли это было на самом деле или нет, остается неизвестным, поскольку режиссер не комментирует ни сцену, ни этот конкретный ход. Тем не менее зрителей это не останавливает. Кто-то ищет смысловые рифмы в сюжете фильма (глав-

³ Мосин И.Г. Сюрреализм. Энциклопедия. — СПб., 2005. — С. 193.

⁴ Савельева Е.А. Картина Питера Брейгеля «Охотники на снегу» как метафизический сон о Земле в фильме А. Тарковского «Солярис» // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2015. №3 // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kartina-pitera-breygelya-ohotniki-na-snegu-kak-metafizicheskiy-son-o-zemle-v-filme-a-tarkovskogo-solyaris> (дата обращения: 09.06.2023).

ный герой влюблен в соседку, отношения с которой так и остаются предметом его фантазии, примерно так же обстоит дело и с картинами на стене, которые по ошибке считаются работами одного художника⁵), а поклонники супергеройских фильмов трактуют использование репродукций как цитату из более ранней адаптации истории о Джокере — в фильме «Бэтмен» (1989) Тима Бертона, где в одной из сцен можно увидеть того же «Мальчика в голубом». Таким образом, известное полотно может стать не только декоративным или смысловым триггером, но и выступать в качестве *оммажа* для других режиссеров и фильмов, становясь в некотором смысле медиумом, объединяющим киноработы разных лет.

⁵ William W. The Los Angeles Times Book of California Museums. — H.N. Abrams, 1984. — P. 195–198.

Виды цитирования живописных решений в кинематографе

Еще одним примером синтеза живописи и кинематографа можно считать ситуацию, когда режиссер вместо того, чтобы представлять в мизансцене произведения изобразительного искусства, помещает отсылки к живописному полотну в визуальную ткань фильма, формируя тем самым собственный образный язык, опирающийся на аллюзии. Такое полное или частичное *цитирование* живописи помогает режиссерам наполнять свои работы дополнительными подтекстами, выявлять и подчеркивать общность мирового культурного поля в целом, фиксируя внимание зрителя на взаимосвязи своих фильмов с другими произведениями мирового изобразительного искусства. Цитирование особенно характерно для эстетики постмодернизма, «в основе которой лежит синтез возврата к прошлому и движения вперед»⁶. Из многочисленных случаев цитирования можно выделить три наиболее часто используемых вида подобного синтеза живописи и кино.

⁶ Маньковская Н.Б. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма). — М., 1995. — С. 21.

Прямое цитирование — использование в фильмах прямых отсылок к определенным произведениям изобразительного искусства. Этот вид цитирования характеризуется достаточно точным воспроизведением композиционного построения оригинала, а также максимальной приближенностью светового рисунка и цветовой палитры кадра или всей сцены к оригинальному полотну. Подобные прямые отсылки к произведениям искусства достаточно легко считываются зрителем за счет высокой степени визуального сходства, особенно если речь идет о мировой классике. Чаще всего такие кадры можно встретить в биографических фильмах о жизни великих художников — это и «Тайны “Ночного дозора”» (2007) Питера Гринуэя, «Девушка с жемчужной сережкой» (2003) Питера Уэббера,



Кадр из фильма
«Фрида» (2002),
режиссер Д. Теймор



«Фрида и Диего Ривера»
(1931), Фрида Кало

⁷ Скалдина С.Н. Живопись в кино: художественный метод П.Гринуэя (на примере фильма «Гольциус и Пеликанья компания») // Артикульт, 2015. 18 (2). // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhivopis-v-kino-hudozhestvennyy-metod-p-grinueya-na-primere-filma-goltsius-i-pelikanya-kompaniya> (дата обращения: 09.06.2023).

«Фрида» (2002) Джули Тэймор. Также воссозданные полотна встречаются в фильмах, посвященных конкретной исторической эпохе или снятых по мотивам литературного произведения, например, «Барри Линдон» (1975) Стенли Кубрика, «Тарас Бульба» (2009) Владимира Бортко, «Офелия» (2018) Клер МакКарти.

В фильмах же, никак не связанных по сюжету с конкретным полотном или художником, использование подобных тождественных образов напоминает в большей степени аттракцион, некую игру со зрителем, чем эстетическую особенность режиссерского стиля. Как пример, приведем подобное цитирование в фильмах «Приключения барона Мюнхгаузена» (1998) Терри Гиллиама, «Дьяволы» (1971) Кена Рассела, «Заводной апельсин» (1971) Стэнли Кубрика.

В наши дни заимствование эстетики и приемов живописи уже не считается новаторством. В частности, польский режиссер Лех Маевски создает фильм-эксперимент «Мельница и крест» (2011) как авторскую фантазию по мотивам знаменитого полотна Питера Брейгеля «Путь на Голгофу» (1564), где, сохраняя на экране цветовую гамму и атмосферу, он воспроизводит историю создания художественного полотна, прослеживает судьбы изображенных на картине героев. И даже целое направление немецкого экспрессионизма в кино во многом формируется под влиянием творчества арт-группы «Мост». Но, пожалуй, одним из немногих режиссеров (если не единственным), сделавшим прямое цитирование характерной чертой своего режиссерского почерка, можно считать Питера Гринуэя⁷. Его работы наполнены «кино-репродукциями», а живопись с ее визуальной составляющей

и сюжетами становится отправной точкой всего фильма и отдельные кадры строятся в определенной живописной манере. Этот метод, который можно условно обозначить как «*реконструкция*», режиссер использует в фильмах «Зед и два нуля» (1985) (картина визуально построена на полотнах Яна Вермеера), «Тайны “Ночного дозора”» (2007) (работы Рембрандта), «Гольциус и Пеликанья компания» (2012) (творчество Хендрика Гольциуса). Киноработы Гринуэя интерпретируют привычные произведения искусства, помогают по-новому на них взглянуть, что является весьма органичным для постмодернистской эстетики приемом, где приветствуется неклассическая трактовка классических традиций⁸.

⁸ Маньковская Н.Б. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма). – М., 1995. — С. 214.

Косвенное цитирование (или *частичное цитирование*) — это использование легко узнаваемого живописного образа, сюжетного или визуального, его трансформирование в соответствии с режиссерской идеей и контекстом отдельно взятого фильма. Так, например, финальная сцена в фильме «Солярис» (1972) Андрея Тарковского является отсылкой к работе Рембрандта «Возвращение блудного сына» (ок. 1606–1669), а перенесенный в современность визуальный образ подкрепляет сюжетную линию в фильме. При этом Тарковский не повторяет знаменитого светового рисунка полотна Рембрандта и не переносит сцену, например, внутрь отцовского дома. Напротив, он использует в кадре естественное освещение и только частично цитирует картину с помощью узнаваемых поз и жестов и, конечно же, с учетом ролевой пары «отец-сын» из притчи о блудном сыне. Такой выбор режиссера можно объяснить его позицией по отношению к кино как к синтетическому искусству. Тарковский настаивает на том, что кинематограф — это самостоятельный вид искусства, и отказывается от полного заимствования мизансцен или светового рисунка у произведений живописи⁹. Тщательно подобранные картины в своих фильмах он либо показывает в виде физического полотна или репродукций, например, в фильмах «Солярис» (1972), «Иваново детство» (1962), либо прибегает к приему *частичного цитирования*.

В качестве еще одного примера частичного цитирования можно привести самую узнаваемую и воссозданную, казалось бы, уже всевозможными способами — «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи (ок. 1495–1498). Характерное композиционное строение этого произведения можно увидеть в кадрах таких фильмов, как «Виридиана» (1961) Луиса Бунюэля, «Военно-полевой госпиталь М.Э.Ш.» (1969) Роберта Олтмена, «Врожденный порок» (2014) Пола Томаса Андерсона, «Возвращение»

⁹ Савельева Е.А. Картина Питера Брейгеля «Охотники на снегу» как метафизический сон о Земле в фильме А. Тарковского «Солярис» // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2015. №3 // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kartina-pitera-breygelya-ohotniki-na-snegu-kak-metafizicheskiy-son-o-zemle-v-filme-a-tarkovskogo-solyaris> (дата обращения: 09.06.2023).



«Тайная вечеря»
(1495–1498),
Леонардо да Винчи

страивать свое повествование на культурном опыте аудитории, создавая некое подобие интертекстуальности на экране.



Кадр из фильма
«Врожденный порок»
(2014), режиссер
П.Т. Андерсон

Ассоциации с известными живописными полотнами обеспечивают дополнительные уровни смыслов и позволяют «продвигать» драматургию фильма. Ведь при таком цитировании не обязательно до мелочей воспро-

изводить картину, так как большинство «мейнстримовых» изображений запоминаются зрителю по их основным элементам. В случае с известной фреской Леонардо да Винчи — это легко узнаваемая композиция, тогда как, к примеру, в фильме Питера Уира «Шоу Трумана» (1998) таким узнаваемым элементом становится диагональная лестница, которая рифмуется с лестницей из работы Рене Магритта «Архитектура при свете луны» (1956). Использование в кадре этого яркого композиционного приема в сочетании со схожим цветовым решением (холодные голубые оттенки) отсылает к произведению Магритта, подчеркивая сюрреалистичность происходящего в фильме и пробуждая зрителя искать дополнительные смыслы не только в этой отдельно взятой сцене, но и во всем фильме.

Концептуальное цитирование — характеризуется обращением режиссеров к творчеству определенного периода в жи-

(2003) Андрея Звягинцева, «Казино» (1995) Мартина Скорсезе, многих других.

Восприятие человеком визуальных образов происходит в большей степени на подсознательном уровне, что позволяет режиссерам вы-

страивать свое повествование на культурном опыте аудитории, создавая некое подобие интертекстуальности на экране.

Ассоциации с известными живописными полотнами обеспечивают дополнительные уровни смыслов и позволяют «продвигать» драматургию фильма. Ведь при таком цитировании не обязательно до мелочей воспро-

Концептуальное цитирование — характеризуется обращением режиссеров к творчеству определенного периода в жи-

вописи или к полотнам конкретного художника, что является элементом вдохновения при формировании визуального языка киноленты, однако сам материал фильма при этом строится на независимой основе. Иными словами, пересечение с живописью происходит только в сфере визуального и в общих чертах, но сам сюжет не связан с конкретными работами напрямую. Многие режиссеры стараются не столько воспроизвести технику мастеров, сколько передать стилистику художественного направления или настроение эпохи, ее визуальную эстетику. Так, Александр Сокуров в фильмах «Мать и сын» (1997), «Отец и сын» (2003) использует цветовую гамму немецкого художника эпохи романтизма Каспара Давида Фридриха, пейзажи которого передают глубокие внутренние эмоциональные переживания. Зритель не увидит в фильмах ни точного воспроизведения полотен художника, ни частичных отсылок, так как цитирование остается на уровне ощущений, а цветовое решение фильма лишь проецирует необходимый настрой зрителю относительно историй о глубоко привязанных друг к другу людях.

Фильм «Меланхолия» (2011) Ларса фон Триера тоже отчасти вдохновлен классической живописью, в частности творчеством Питера Брейгеля и прерафаэлитов. Сцена, в которой главная героиня плывет по реке в свадебном платье, отсылает к уже упомянутой картине «Офелия» Джона Милле (1851–1852). А драма Андрея Богатырева «Иуда» (2013), посвященная последним дням жизни Иисуса и апостолов, снята в цветовой палитре, напоминающей знаменитый «Страстной цикл» Николая Ге (ок. 1889–1992). Таким образом, этот вид цитирования характеризуется больше как некий оммаж, дань уважения определенному периоду или творчеству отдельно взятого мастера.

Еще одним примером художественного, поэтического подхода к визуальной образности фильма можно назвать работу Микеланджело Антониони «Красная пустыня». В своей статье «Поэтическое кино» (1996)¹⁰ другой известный итальянский режиссер Пьер Паоло Пазолини утверждает, что в основе новаторского эксперимента лежит идея работы с цветом и видения его не глазами фотографа, стремящегося точно воспроизвести изображаемую реальность, слепо копируя ее цвета, но глазами художника, который создает краски по своей воле, вне зависимости от того, насколько реальным выйдет изображение в итоге. Не всегда близкая к реальности, но тщательно подобранная цветовая гамма характеризует поиск гармонии и душевную неустойчивость героини, страдающей от потери

¹⁰ Пазолини П.П. Поэтическое кино. / пер. с ит. Н. Нусинова // Стреление фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана: сборник статей. М.: Радуга, 1984. — С. 45–66.

¹¹ Туровская М.
«Красная пустыня»
Микеланджело Антониони // «Искусство кино», 1965. № 10.
С. 85–90.

смысла жизни, — на фоне преимущественно серого, будто выцветшего промышленного пейзажа то и дело всплывают яркие пятна (зеленая трава, желтый ядовитый яд из заводских труб, ярко-синие или красные стены в домах героев). Перед началом работы над фильмом режиссер экспериментировал с цветами на бумаге, подбирая наиболее выразительные сочетания¹¹, а во время съемок специально подкрашивал траву и деревья, чтобы сильнее подчеркнуть, выделить природу, естественный и комфортный мир на фоне унылых промышленных реалий. У Антониони каждый конкретный цвет подвергается тщательному отбору, получая в итоге психологическую и драматическую наполненность. В живописи подобный подход можно встретить в экспрессионизме, где цветовая палитра передает внутреннее состояние героев или эмоции самого художника.

Заключение

Таким образом, киноязык способен рождать метафоры посредством зрительных ассоциаций — при использовании в киноповествовании одного изображения, заимствованных образов из мировой живописи, создавая ситуацию, когда одно изображение вызывает представление о другом. Помимо цитирования готовых живописных решений (как сюжетных, так и визуальных) кино обращается и к отдельным приемам изобразительного искусства, формируя независимую художественную визуальную образность в каждом фильме. В современном кинематографе определенные композиционные приемы, светотеневые концепции и цветовые решения функционируют самостоятельно, но они всегда могут быть соотнесены с живописными, так как в их основе лежат единые принципы построения зрительного образа. Наиболее выдающиеся с точки зрения художественной ценности и всемирно признанные фильмы так или иначе содержат заимствованные у живописи выразительные визуальные приемы. Непосредственное обращение режиссеров к определенному живописному направлению или к творчеству художника свидетельствует о преемственности живописных традиций в кинематографе. Грамотное применение заимствованных из живописи композиционных, цветовых и светотеневых решений в кинематографе способствует развитию экранной образности кино как искусства в целом, а изучение языка пластических искусств в контексте поиска новых изобразительных решений способно обогатить арсенал методов и технологий, применяемых кинематографистами. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Мосин И.Г. Сюрреализм. Иллюстрированная энциклопедия. — СПб.: СЗКЭО; Кристалл; Ониск, 2005. — 320 с.
2. Пазолини П.П. Поэтическое кино. / пер. с ит. Н. Нусинова // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана: сборник статей. М.: Радуга, 1984. С. 45-66.
3. Савельева Е.А. Картина Питера Брейгеля «Охотники на снегу» как метафизический сон о Земле в фильме А. Тарковского «Солярис» // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2015. № 3. // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kartina-pitera-brejgelya-ohotniki-na-snegu-kak-metafizicheskiy-son-o-zemle-v-filme-a-tarkovskogo-solyaris> (дата обращения: 09.06.2023).
4. Скалдина С.Н. Живопись в кино: художественный метод П. Гринуэя (на примере фильма «Гольциус и Пеликанья компания») // Артикульт, 2015. 18 (2). // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhivopis-v-kino-hudozhestvennyy-metod-p-grinueya-na-primere-filma-goltsius-i-pelikanya-kompaniya> (дата обращения: 09.06.2023).
5. Туровская М. «Красная пустыня» Микеланджело Антониони // Искусство кино. Октябрь, 1965, № 10. С. 85-90.
6. Тыннанов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — 574 с.
7. William W. The Los Angeles Times Book of California Museums. — H.N. Abrams, 1984. — 288 p.

REFERENCES

1. *Mosin I.G.* (2005) *Surrealism [Surrealism]. Illyustrirovannaya enciklopediya.* — Sankt-Peterburg.: SZKEO; Kristall; Oniks, 2005. — 320 p. (in Russ.).
2. *Pazolini P.P.* (1984) *Poeticheskoe kino. [Poetic cinema] / per. s it. N. Nusinova // Stroenie fil'ma. Nekotorye problemy analiza proizvedenij ekrana: sbornik statej.* Moskva: Raduga, 1984. Pp. 45–66. (in Russ.).
3. *Savel'eva E.A.* (2015) *Kartina Pitera Brejgelya «Ohotniki na snegu» kak metafizicheskiy son o Zemle v fil'me A. Tarkovskogo «Solyaris» [Pieter Bruegel's painting "The Hunters in the Snow" as a metaphysical dream about the Earth in A. Tarkovsky's film "Solaris"] // Vestnik LGU im. A.S. Pushkina, 2015. № 3 // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kartina-pitera-brejgelya-ohotniki-na-snegu-kak-metafizicheskiy-son-o-zemle-v-filme-a-tarkovskogo-solyaris> (data obrashcheniya: 09.06.2023). (in Russ.).*
4. *Skaldina S.N.* (2015) *Zhivopisy v kino: hudozhestvennyj metod P.Grinujeja (na primere fil'ma "Goltzius i Pelikanyja kompanija") [Peter Greenaway's artistic method to work with painting in cinema: "Goltzius and the Pelican Company"] // Artikulyt, 2015. 18 (2). // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhivopis-v-kino-hudozhestvennyy-metod-p-grinueya-na-primere-filma-goltsius-i-pelikanya-kompaniya> (data obrashcheniya: 09.06.2023) (in Russ.).*
5. *Turovskaya M.* (1965) «Krasnaya pustynya» Mikelandzhelo Antonioni [“The Red Desert” by Michelangelo Antonioni] // *Iskusstvo kino. Oktyabr', 1965. № 10 Pp. 85–90.* (in Russ.).
6. *Tynyanov Yu. N.* (1977) *Poetika. Istoriya literatury. Kino. [Poetics. The history of literature. Cinema.] — Moskva: Nauka, 1977. — 574 p.* (in Russ.).
7. *William W.* (1984) *The Los Angeles Times Book of California Museums.* — H.N. Abrams, 1984. — 288 p.

Painting and Cinema: Continuity of Visual Approach

Evgeniya Yu. Shmakova

*Postgraduate Student, S. A .Gerasimov All-Russian State University
of Cinematography (VGIK)*

UDC 791.43.01

ABSTRACT: The article investigates the continuity of expressive possibilities of fine art in cinema. The competent use of composition, color and lighting choices borrowed from painting contributes to the development of screen imagery in cinema as art.

In the early 20th century the idea of the synthesis of arts has become increasingly popular, due to the development in cultural, social and political life of people as well as historical events in general. Although cinema is rightly considered an art that has absorbed the potential of literature, theater and music, the influence of fine arts, and painting in particular, seems to be the most obvious. Directors are often inspired by famous canvases, or choose to quote certain paintings – copy their composition, lighting and color peculiarities – and sometimes even reproduce entire plots in their films. In the history of cinema one can find a number of examples of collaboration between artists and filmmakers.

The visuals of the film become the distinctive feature which lets the viewer identify the director's style and specific aesthetics. This aesthetics can be influenced both by the experience of other directors and by certain trends in fine art, or by the impression of individual works of artists or even their artistic journey as a whole. To this or that extent the works of most highly recognized world-class directors show evidence that their authors turn their attention to the masterpieces of fine art or individual techniques used in them which testifies to the continuity of pictorial traditions in cinema in general. This approach does not only expand the expressive possibilities of cinema, but also contributes to the development of onscreen intertextuality as a whole. The adequate use in cinema of composition, color and lighting approaches borrowed from painting contributes to the development of imagery of cinema as art in general, and the study of the language of plastic arts in the context of the search for new visual ideas can enrich the range of cinematographic methods and technologies.

KEY WORDS: cinema, fine art, visual concept, color, composition, lighting

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС

АНАЛИЗ | 5.10.3.





Кинорецепции художественной философии Генри Торо

Д.В. Захаров

кандидат искусствоведения

ORCID 0000-0001-9344-6391

УДК 778.5 И (США)

АННОТАЦИЯ

*В статье осуществляется задача показать, что художественный результат кинопроизведения в значительной степени обусловлен визуальной структурой, которая определяет его эмоционально-смысловое наполнение, выявляет своего рода аристотелеву «форму». Объектом анализа выступают кинематографические рецепции творческого наследия американского философа Генри Дэвида Торо (1817–1862). В фокусе внимания находятся фильмы Дугласа Сёрка «Всё, что дозволено небесами» (1955, *All that Heaven Allows*) и Дамиана Сифрона «Мизантроп» (2023, *Misanthrope*).*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кино США,
визуальная
структура,
пространство,
форма, тональный
контраст,
цветовой контраст,
Генри Дэвид Торо,
Дуглас Сёрк,
Дамиан Сифрон

*И нынче, слабый, читал
Торо и духовно поднялся.*

Л.Н. Толстой

Одна из основных мировоззренческих линий в современной культуре, представленная, в частности, рассказываемыми Голливудом многочисленными историями о беглецах от цивилизации, маргиналах, «внутренних эмигрантах», восходит в числе прочего к «неакадемической» философии американского мыслителя-романтика, представителя школы новоанглийского трансцендентализма Генри Дэвида Торо. Российский исследователь интеллектуального творчества Торо Н.Е. Покровский определил его сочинения как «художественную философию», подразумевая при этом их близость к философской беллетристике¹. Художественно-философские труды мыслителя, среди которых выделяется автобиографическое эссе «Уолден, или Жизнь в лесу»², относятся к середине XIX столетия. Однако выработанное в них интуитивно-эмоционально прочувствованное этико-философское мироощущение, основанное на уникальном жизненном опыте гражданского неповиновения и удаления от цивилизации, продолжало и продолжает сохранять актуальность, причем в разных областях культуры.

¹ См.: Покровский Н.Е. Генри Торо. — М.: Мысль, 1983. С. 9.

² «Уолден» — название пруда, на берегу которого Торо жил скваттером-отшельником. — *Прим. авт.*

³ Райт резюмировал, что «история американской архитектуры была бы не полной без мудрых замечаний Торо». См.: Торо Г. Высшие законы. М.: Республика, 2001. С. 380. — *Прим. авт.*

⁴ На средства Л.Н. Толстого в 1898 году вышел первый перевод на русский язык политической публицистики Торо — «О гражданском неповиновении».

⁵ Хайдеггер М. Исток художественного творения // Работы и размышления разных лет. Пер. с нем. / Составл., переводы, вступ. статья, примеч. А.В. Михайлова. М.: Издательство «Гнозис», 1993. С. 47–117.

⁶ Торо Г. Уолден, или Жизнь в лесу // Высшие законы. — М.: Республика, 2001. С. 85.

⁷ Аристотель. Метафизика // Сочинения в четырех томах. Т.1. Ред. В.Ф. Асмус. — М.: Мысль, 1976. С. 201.

Так, создатель «органической архитектуры» Ф.Л. Райт испытал прямое влияние интуиций и наблюдений проводшего два с половиной года жизни в лесной хижине Торо³. Большой интерес к некоторым работам философа проявил и Л.Н. Толстой, который инициировал и финансировал один из русских переводов⁴ его трудов. В известном развернутом феноменологическом рассуждении М. Хайдеггера⁵ о «дельности» и «служебности» крестьянских башмаков на картине Ван Гога также присутствует отголосок размышлений Торо, полагавшего, что «...наиболее интересными по архитектуре строениями в нашей стране <...> являются скромные и непритязательные хижины бедняков; именно жизнь их обитателей, которым они служат скорлупой, а не одни лишь внешние особенности делают их живописными»⁶. Примеры можно множить и далее.

В кино же состоялся настоящий ренессанс его духовно-интеллектуального наследия, попадающего в болевые точки современности. Ключевые мотивы философии Торо стали особенно востребованными в связи с идейным оформлением «контркультуры», резким ростом «экологического сознания» и неоромантической критики научно-технической революции. Лидер нью-йоркской школы экспериментального кино, теоретик и критик Йонас Мекас неслучайно назвал свой авангардистский автобиографический кинодневник «Уолден» (1968). Взгляды Торо продолжают активно резонировать с общественными настроениями и в XXI веке. Так, в 2017 году появился вдохновленный одноименным эссе невестерн «Уолден» (режиссер А. Харви), а в 2019-м — полнометражный документальный фильм «Генри Дэвид Торо: Исследователь души» (режиссер Х. Коулман).

В ряду рецептов в художественном и содержательном аспектах выделяются картина классика «обновленной мелодрамы» Дугласа Сёрка «Всё, что дозволено небесами» (1955) и фильм, снятый в жанре социального триллера, режиссера Дамиана Сифрона «Мизантроп» (2023). В этих кинопроизведениях представлены актуализированные интерпретации наблюдений и интуиций новоанглийского философа, по особому проявившиеся в середине XX и на исходе первой четверти XXI века. В наибольшей степени внимание привлекают компоненты визуальной структуры, которые определяют эмоционально-смысловое наполнение кинопроизведения, выявляют то, что выражено Аристотелем в понятии «форма», «или как бы ни называли образ в чувственно воспринимаемой вещи»⁷.

Цветовой контраст — отчуждение и родство

⁸ Часто встречается другой вариант написания — Сирк. — *Прим. авт.*

Отмеченная живописностью картина Сёрка⁸ «Всё, что дозволено небесами» рассказывает о полной иллюзорных и реальных преград любви овдовевшей респектабельной женщины (роль Кэри с убедительной глубиной исполнила Джейн Уайман) и обычного, на первый взгляд, парня (роль Рона фактурно сыграл Рок Хадсон). Под благостную музыку зрителя приглашают в, казалось бы, уютный, золотисто-багровый осенний мир провинциального городка. Впрочем, пока идут титры, видны не только кроны деревьев, но и часы, которые будто бы вступают в конфликт с естественным течением времени и отмеряют, как выразился Торо, «железнодорожный ритм жизни».

⁹ Оператор — Расселл Метти, снявший более десятка фильмов вместе с Сёрком. Он успешно сотрудничал с Орсоном Уэлсом, Джоном Хьюстоном, Стенли Кубриком. За работу над фильмом «Спартак» (1960) получил Оскар. — *Прим. авт.*

Действительно, как только камера панорамирует вниз, в кадре оказываются спящие по улочкам машины. Заскочившей по пути к Кэри подруге некогда выпить чай. Тут же домой приезжают на уик-энд из кампуса престижного колледжа ее сын и дочь. В сцене встречи они и их мать регулярно оказываются в контрастных цветовых зонах — она в синей, дети — в желтой, затем наоборот. В дальнейшем Сёрк при помощи тонко чувствующего живописца изображения оператора⁹ и художников регулярно прибегает к цветовому контрасту, который во многом создает стилистику и драматургию истории¹⁰. Постоянное столкновение цветовых зон освещения обозначают взаимонепонимание. («Возможно ли большее чудо, чем хотя бы на миг взглянуть на мир глазами другого?»¹¹) Образованный сын Кэри получил грант на учебу в Париже, а его сестра специализируется в психоанализе и любит щегольнуть знаниями. Однако книжное знание не приближает их к пониманию матери. («Только человеческий опыт можно назвать подлинной гуманитарной наукой»¹²).

¹⁰ Свет и тень, а также предметы (скажем, ширма) также используются Сёрком для разделения персонажей. — *Прим. авт.*

¹¹ Торо Г. Уолден, или Жизнь в лесу // Высшие законы. — М.: Республика, 2001. С. 63.

¹² Там же. С. 184.

Эффектной, выразительной стилистике фильма способствует красочность одежды персонажей; цвета порой выступают семантическими знаками. На светской вечеринке в местном элитном клубе Кэри появляется в красном платье и выглядит контрапунктом черным, серым, бежевым костюмам и нарядам. Она не такая, как все, и никак не может адаптироваться и почувствовать себя комфортно в избранном, но, по сути, обывательском мире с ограниченным духовным горизонтом. Мирке, где женщины если не сплетничают, то говорят «ни о чем», «словно можно убивать время без ущерба для вечности!»¹³, а мужчины не устают рассуждать о том, что время — деньги. («Пробовал я и торговать, но установил, что тут требуется лет десять, чтобы пробить себе дорогу, но тогда уж это будет прямая дорога в ад»¹⁴).

¹³ Торо Г. Уолден, или Жизнь в лесу // Высшие законы. — М.: Республика, 2001. С. 61.

¹⁴ Там же. С. 99.

Иначе предстает цветковое созвучие в одежде Кэри и Рона, который едва ли много читал, но стихийно исповедует жизнь своего рода философа-мудреца, который способен обойтись малым, не пытается выдать за важное то, что неважно, преходяще. Рон



Кэри читает главный труд Торо. Кадр из фильма «Все, что дозволено небесами» (1955), режиссер Д. Сёрк

представляет собой несколько смягченную версию Торо. При этом он «познал самого себя», занимается тем, что ему по душе; живет в доме не по-спартански, но без особого комфорта; не чурается друзей, однако держится независимо, на некоторой дистанции. Во многом родственное мироощущение одиночек, которое выражается в стремлении Рона жить в согласии с природой и в ощущении духовной маргинальности Кэри, притягивает их друг к другу.

Сёрк визуально проводит линию созвучия двух душ. Цвета одежды главных персонажей неизменно тонально однородны. Более того, от платья Кэри эстафету-камертон принимают красно-черная рубашка и красно-коричневая машина Рона, а затем — покрытая киноварью мельница, где происходит первое робкое сближение влюбленных. (Кстати, красный цвет, помимо главных героев, у Сёрка дозволено изредка присваивать только единственной подруге Кэри, а также ее дочери, когда та в конце концов поймет мать.)

Круг — мещанство

Направленную против бессмысленного в духовном плане образа жизни центральную мысль Торо режиссер подтверждает языком геометрии. В картине городка все округлое: канделябры, вазоны, колонны, окна в спальнях... Ничего не имеет художественной ценности, однако призвано создать иллюзию высокой культуры. Она камуфлирует герметичный мирок, где заранее расписано всё, в том числе и брачные опции. Однако единственный «свободный жених» круга Кэри постоянно говорит о своих болезнях. («Мы должны бы делиться с людьми мужеством, а не отчаянием, здоровьем и бодростью, а не болезнями»¹⁵).

¹⁵ Торо Г. Уолден, или Жизнь в лесу // Высшие законы. — М.: Республика, 2001. С. 104.

¹⁶ Fassbinder R.W. Filme befreien den Kopf. — Fischer Taschenbuch Verlag, 1984. S. 13.

«Мужчин в фильме, кроме Рона, нет, тут кресла и бокалы и те важнее»¹⁶, — замечает поклонник творчества Сёрка режиссер Райнер Вернер Фассбиндер. В доме Кэри можно двигаться строго определенным способом. Из-за обилия мягкой мебели, в основном, кругами. Спокойная, замкнутая форма круга означает уют и традицию. Такую жизнь Кэри делила с бывшим мужем, ее продолжения чуть ли не в ультимативной форме требуют противящиеся ее браку с Роном дети. Предмет, который по сюжету отправляет к супругу — завоеванный им некогда кубок, — подчеркнуто округлой формы. Для сына Кэри он олицетворяет не только память об отце, но и привычный уклад жизни. Когда героиня решает убрать кубок, рождается визуальная метафора ее отказа от прошлого. «Высшее общество» городка в переносном смысле также круг, из которого подсознательно хочет вырваться Кэри.

Однако один важный атрибут буржуазного быта иной формы. На Рождество сын дарит Кэри телевизор. «Парад жизни под рукой», — с улыбкой сообщает представитель фирмы. Камера совершает наезд на экран, где, словно в зеркале, на мгновение резко состарившаяся героиня обреченно видит свое отражение. Кэри понимает, что ей предлагают нечто иллюзорное, не жизнь, а ее имитацию. Шутливая реплика дочери о том, что древние египтяне хоронили заживо жен умерших фараонов, получает неожиданный поворот. Кэри с ужасом осознает приговор — ей словно подарили гроб.

Торо ценил возможность жить в широтах, где смена времен года выражена. С любопытством натуралиста он наблюдал, в частности, как покрывается льдом Уолденский пруд, что вовсе не означало конца жизни. Неслучайно Сёрк завершил фильм зимой, в Рождество, которое служит метафорой обновления.

Кэри удастся преодолеть апатию, угрозу духовной смерти у телевизора. Порвав со своим прошлым и комфортным настоящим, она переезжает к Рону. Любящие поселяются на старой мельнице, которую восстановил своими

Финал картины «Все, что дозволено небесами» (1955), режиссер Д. Сёрк



¹⁷ Началу концовка планировалась драматичная: Рон погибает, Кэри совершает попытку самоубийства. Оптимистичный финал возник в процессе съемок. См.: Laeuffer E. *Skeptiker des Lichts*. Douglas Sirk und seine Filme. — Fischer Taschenbuch Verlag, 1987. S. 136–142. — *Прим. авт.*

¹⁸ Торо Г. Уолден, или Жизнь в лесу // *Высшие законы*. — М.: Республика, 2001. С. 66.

¹⁹ Там же. С. 127.

²⁰ Торо Г. Уолден, или Жизнь в лесу // *Высшие законы*. — М.: Республика, 2001. С. 253.

²¹ «Квир-кино» — направление в кинематографе США, сюжеты которого рассказывают о проблемах сексуальных меньшинств. — *Прим. авт.*

²² Сифрон приобрел известность в первую очередь благодаря аргентино-испанской комедийной драме «Дикие истории», которая удостоилась ряда призов, в том числе престижной премии «Гойя».

руками Рон, олицетворяющий идеал Торо — цельного человека. Природа словно благословляет их на союз — к новому дому Кэри подходит олень, возникающий в оконном проеме будто в рамке кадра, но не телевизионного, а «живого»...¹⁷

Дискурс мыслителя, наряду с преобладающими спокойными созерцательно-описательными пассажами, содержит характерную для XIX века романтико-патетическую риторику. («Почему же вообще вырождаются люди?»¹⁸; «Когда я слышу, как Железный конь громовым фырканием будит эхо в холмах, сотрясает своей поступью землю и пышет из ноздрей огнем и дымом <...> — мне кажется, что явилось, наконец, племя, достойное населять землю»¹⁹).

Фильму Сёрка подобный стиль не свойственен. Но режиссер акцентирует одну из главных идей в цепи размышлений Торо. Ее озвучивает Кэри, которой в доме Мика, ближайшего друга Рона, попался на глаза томик «Уолдена»: «К чему это отчаянное стремление преуспеть..? Если человек не шагает в ногу со своими спутниками, может быть, это оттого, что ему слышны звуки иного марша? Пусть же он шагает под ту музыку, какая ему слышится, хотя бы и замедленную, хотя бы и отдаленную»²⁰. В отличие от Рона, который, будучи «естественным человеком», живет, как дышит, Мику нужна постоянная поддержка Торо, которого он перечитывает словно Библию. Для Кэри важен первоначок от «Уолдена». Она осознает, что до сих пор не позволяла себе быть самой собой.

Фильм «Всё, что дозволено небесами» имел широкую художественную рецепцию, но она свелась в основном к политическому аспекту. В частности, номинированный на «Золотого льва» и Оскар вольный ремейк одного из ведущих представителей «нового квир-кино»²¹ режиссера Тодда Хейнса «Вдали от рая» (2002) ставит, помимо стилизаторского аспекта, акцентированно публицистические задачи и редуцирует идеи Торо до чуть ли не плакатного высказывания. В финале картины Хейнса отчаявшийся добиться равноправия чернокожий герой уезжает из Новой Англии в мультикультурный Балтимор. Именно в этом городе разворачивается действие социального триллера «Мизантроп» (2023, Д. Сифрон), где рассказывается история бунтаря, ополчившегося на враждебный человечности мир, который и сам утрачивает человечность.

Квадратура рабства

Автор сценария и режиссер «Мизантропа» Дамиан Сифрон²² соотносит мотивы мироощущения философа-романтика с днем

сегодняшним. Демократия, казалось бы, достигнута, но в нее не верят; институт семьи существует, но многие принципиально ведут одинокую жизнь, а некоторые заключают однополые браки; гражданских свобод как будто все больше, однако пространство тайно, а то и явно, просматривается камерами наблюдения...

В урбанистическом пространстве доминируют прямоугольные формы. Образ города во многом определяют небоскребы, устремленные ввысь, сверху выглядящие словно ячейки паутины. Именно по весело отмечающим Новый год на небоскребах-квадратах людям-мишеням открывает спонтанный огонь Дин Посси, ведущий маргинальный образ жизни номада (его фактурно сыграл актер Ральф Айнсон).

Первые этажи зданий даунтауна сверкают прямоугольными витринами с товарами ведущих брендов. Телевизионные экраны без усталы транслируют новости вперемешку с рекламой. («Стоит человеку вздремнуть после обеда, как он уже подымает голову и спрашивает: “Что нового?”, точно человечество в это время стояло на часах»²³). Примечательна мимолетная зарисовка с натуры, когда дети одного из подозреваемых так поглощены аттракционно-развлекательной продукцией «Нетфликс», что не слышат, как звонят в дверь. Человечество загнано в кварталы кварталов, офисов, мониторов... Медиа прибегают к интерактивным приемам, как будто вовлекающим обычных людей в общественную жизнь, однако даже такие трагические события, как стрельба по людям в торгово-развлекательном центре, используются для поднятия рейтинга. Отношение звонящих в телестудию самих зрителей к кровавым сенсациям также бессердечно — важны лишь цифры и аура сенсации. («Стоит дернуть несколько раз за веревку колокола, как будто при пожаре, и нет человека <...>, который не бросил бы все и не прибежал на этот звон, и не только с тем, чтобы спасти из огня имущество, а скорее наоборот, если уж говорить правду: чтобы поглядеть, как оно горит...»²⁴).

При этом в эпоху общества услуг, информации и технологичный консьюмеризм, бесшабашные вечеринки, переселение в виртуальную реальность представляют собой диалектическую реакцию на суету жизни, в рамках которой программисты, продавцы-консультанты, предприниматели добровольно-принудительно держат безумный темп. («Людам не хватает веры и мужества — вот они и стали такими: покупают, продают и проводят всю жизнь в рабстве»²⁵).

Ведущий расследование агент ФБР выдвигает предположение, что жертв объединяют социокультурные паттерны — час

²³ Торо Г. Уолден, или Жизнь в лесу // Высшие законы. — М.: Республика, 2001. С. 113.

²⁴ Там же. С. 113.

²⁵ Там же. С. 183.

²⁶ День больших скидок в магазинах. — Прим. авт.

²⁷ Торо имел документы, но был в не-которой степени вне государства. В частности, он принципиально не платил избирательный налог, в результате чего был заключен в тюрьму. Случай описан самим пострадавшим в эссе «О гражданском неповиновении». — Прим. авт.

пик, «черная пятница»²⁶, Новый год. К нему на помощь приходит сотрудник полиции, которая обладает не только несомненными аналитическими способностями, но и обостренной интуицией. В прошлом страдавшая от наркотической зависимости и суицидальных наклонностей, неспособная адаптироваться к миру Элеанора (Шейлин Вудли) понимает психологию маргинала-фрика Посси, который, как выясняется, порвал со всеми государственными институтами. Преступник не имеет ни банковской карты, ни номера социального страхования, ни водительских прав, он питается овощами, словно разделяя новаторскую для своего времени вегетарианскую позицию Торо²⁷.

Глубина — дурная бесконечность

В одном из лучших в визуальном отношении философических триллеров «Свидетель» (1985) классик австралийского кино Питер Уир визуально различил городскую территорию и природную зону при помощи довольно простого, но эффективного приема: Филадельфия предстает глубинным пространством, а место, где живет коммуна амишей, — двухмерным, плоским. Подобное видение разделяет и Дамиан Сифрон. Режиссер и оператор не прибегают к характерным для триллеров кадрам с неопределенным пространством²⁸, которые призваны дезориентировать и пугать.

²⁸ Под «неопределенным пространством» в кино понимаются кадры, в которых невозможно идентифицировать изображенные объекты. — Прим. авт.



Глубинное пространство. Кадр из фильма «Мизантроп» (2023), режиссер Д. Сифрон

Таковы кадры скоростных проездов Элеаноры в автомобиле по ночным улицам и тоннелям. Темнота словно несет в бесконечность. Глубоким предстает пространство также в сценах с ее происходящими в одиночестве заплывами в бассейне. Водная стихия манит Элеанору своей тишиной, тайной, будто бы отсутствием времени. Фильм начинается с «перевернутого кадра», в котором небо занимает нижнюю часть, а вверху оказывается океан, а также город, который отражается и при этом как бы тонет в воде. Как замечает М.Б. Ямпольский, у американского поэта-трансценденталиста К.П. Кренча вода выступает символом бесконечности, а его современник Торо обосновывает понима-

Множество как павильонных, так и натурных кадров в «Мизантропе» отличаются перспективой, устремленностью вдаль.

²⁹ Ямпольский М.Б. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. — М.: РИК «Культура», 1993. С. 163.

³⁰ Торо Г. Уолден, или Жизнь в лесу // Вышние законы. — М.: Республика, 2001. С. 109.

³¹ Там же. С. 59.

³² Там же. С. 96.

³³ Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность. М.: Мысль, 1998. — С. 228.

³⁴ Там же. С. 334.

³⁵ Там же. С. 348.

³⁶ Там же. С. 402.

³⁷ Там же. С. 412.

ние воды как «главного локуса корреспонденции» между небом и землей, «неоднократно говорит о стремлении раствориться в океане»²⁹. («Самый малый колодец имеет ту ценность, что, глядя в него, вы убеждаетесь, что земля — не материк, а остров»³⁰).

Мощно сделанная в ярких светлых тонах сцена массового расстрела в торговом центре тоже линейно-перспективная — снятые короткофокусной оптикой полки с одеждой и обувью уходят строгими линиями в глубь изображения. Размывая контуры предметов, дым от взрывов лишь усиливает эффект. Товары должны потребляться, чтобы производиться. («За что осуждены они съедать шестьдесят акров, когда человек обязан за свою жизнь съесть всего пригоршню грязи?...»³¹).

Посси оказывается в этом современном «центре культуры», чтобы украсть одежду из примерочной, вымыть до пояса в раковине и прихватить недоеденный кем-то гамбургер. Причем, он предварительно выковыривает из него мясо, которое не может есть после работы на скотобойне. Вытесненное за кулисы общественной жизни жутковатое место показано в фильме без излишнего натурализма, однако достаточно жестко, словно усиливая мотив атрофии человеческих чувств. («Превращение фермера в рабочего я считаю таким же великим и достопамятным падением, каким было грехопадение, превратившее человека в фермера»³²). Оставленная убийцей старая одежда поступает на свалку, где не производится и никогда не производилась сортировка отходов. Пока агенты ФБР роются на помойке, зритель осознает, что мусорные контейнеры с надписями — симулякры. Цивилизация так разогналась, что обгоняет саму себя.

Более века назад Шпенглер проследил в разных областях культуры Запада ее «фаустовский мотив тяги к бесконечному»³³. В математику врываются иррациональные числа с бесконечными десятичными дробями и бесконечные ряды функций; астрономии захватывает «идея безграничного мирового пространства с бесконечными системами неподвижных звезд»³⁴; поэзию характеризует «внутренняя пространственная бесконечность строя стиха, просодики и образности языка»³⁵; развитие музыки венчает «четырёхчастная композиция как чистая бесконечная подвижность»³⁶; в изобразительном искусстве «задний план как символ бесконечного, побеждает чувственно осязаемый передний план»³⁷, живописный стиль одерживает верх над рисовальным. Но если Шпенглеру бесконечность представлялась конститутивной сущностью западноевропейской культуры, то в фильме «Мизантроп» она предстает диагнозом болезни, которую можно определить как «дурную бесконечность».



Посси на «Уолденском» пруду. Кадр из фильма «Мизантроп» (2023), режиссер Д. Сифрон

³⁸ Торо Г. Уолден, или Жизнь в лесу // Высшие законы. — М.: Республика, 2001. С. 255.

На «плоское», еще свободное от неумолимой поступи прогресса пространство природы зритель попадает ближе к финалу. В отличие от почти идиллии Сёрка оно вот-вот будет поглощено цивилизацией. Природа бедна — вдоль берега «уолденского» пруда растет лишь тростник. Да и набитый оружием сарай Посси отнюдь не гостеприимная хижина Торо. Однако именно в этих местах он мальчишкой видел пасущихся коров, а взрослым, часами глядя на небо, мечтал о спокойном и свободном мире без контролирующих каждый шаг человека спутников и дронов. «Не жить в беспокойном, нервном, суетливом и пошлом Девятнадцатом Веке, а спокойно размышлять, пока он идет мимо», — призывал Торо³⁸. Любопытно, как бы охарактеризовал философ-гуманист XXI век.

Тональный и цветовой контраст — тревога

Исключая экшн-сцены, ритм фильма не быстрый, как бы дающий время задуматься. Визуальное напряжение и чувство тревоги достигаются во многом за счет создающего также и общую стилистику фильма резкого тонального контраста — ночные фейерверки, подсветка автодорог, яркое холодное электричество в окнах небоскребов, бассейне, морге... Контраст смягчен лишь в некоторых интерьерных сценах, в основном семейного характера.

Тональный контраст. Кадр из фильма «Мизантроп» (2023), режиссер Д. Сифрон



Напряжение в кульминационной сцене разговора Элеанор и держащим ее на прицеле Посси передается цветом: преступник помещен в зону холодного (голубого), Элеанора — теплого (красного). Служительница закона пытается убе-

дить открывшегося ей убийцу в бессмысленности выбранного пути, довериться ей и сдаться — для этого он должен как бы перейти на «теплую сторону». В финале авторы изобретательно используют цвет сигнальных фонарей на полицейских машинах, в которых, как известно, чередуются синий и красный. Отблески двух контрастирующих цветов как бы предлагают уже не Посси, а зрителю выбор, который, впрочем, достаточно иллюзорен.

Ведь кто такой Посси? Видеть в персонаже неоконсерватора, который хочет «сделать Америку вновь великой»³⁹, нет оснований. (Неслучайно в повествование введены агрессивные, политически активные республиканцы-радикалы. Бунтарь-одиночка едва ли им близок.) Если же считать его лишь психопатом, фильм превращается в развлекательную спекуляцию.

Посси, конечно, в каком-то смысле психопат, но с претензией быть чистильщиком грандиозной помойки, вздвинутой цивилизацией, почти съевшей живую природу и взрастившей, как ему кажется, покорных рабов, которые не достойны жизни. Авторы фильма предлагают встать на место преступника и, отнюдь не оправдывая, понять его в соприкосновении с чудовищным миром, в котором мы живем. В призыве понять убийцу всегда есть нечто провокативное, но образ Посси также можно читать метафорически — как бунт своего рода общественного бессознательного, принявший форму истребляющей ненависти крик подавленного человеческого начала. Синтезируя названия двух ярких проявлений кино и литературы, зададимся вопросом: «Маленький большой человек, что же дальше?»⁴⁰

Заключение

В статье показано, как в разные эпохи режиссеры Сёрк и Сифрон на художественном языке кино актуализируют и трансформируют пророческие интуиции философа Торо, который не только выразил свойственное американцам стремление к независимости, но и, словно предчувствуя дегуманизирующие факторы технического прогресса, призвал читателя к познанию самого себя. При этом находящиеся будто бы на втором плане, но, безусловно, центральные персонажи анализируемых фильмов представляют собой помещенные в XX и XXI века типы сторонившегося общества мыслителя-романтика — «мелодраматический» и «мизантропический».

Статья основана на гипотезе обусловленности эмоционально-смыслового строя визуальной структурой, что выражено Аристотелем в понятии «форма», под которой он подразумевал

³⁹ Политический слоган президентских компаний президентов-республиканцев, в частности, Дональда Трампа. — Прим. авт.

⁴⁰ Имеются в виду фильм А. Пенна «Маленький большой человек» (1970) и роман Г.Фаллады «Маленький человек, что же дальше?». — Прим. авт.

⁴¹ Аристотель. Метафизика // Сочинения в четырех томах. Т.1. Ред. В.Ф. Асмус. — М.: Мысль, 1976. С. 201.

деятельное начало, цель, сущность, которая «не становится и не возникает»⁴¹, а как бы выявляется в материи. И потому предметом анализа выступают кинематографические изобразительные художественные средства. В частности, при помощи цветового контраста в фильме Сёрка передается взаимонепонимание людей, а округлые формы предметов выражают герметичный мещанский образ жизни населения провинциального американского городка. Глубинное пространство в картине Сифрона рождает ощущение бессмысленной гонки цивилизации, прямоугольные формы небоскребов и мониторов создают образ паутинообразного поработавшего урбанистического пространства, а резкий тональный контраст служит как стилистическим приемом, так и средством для передачи тревоги и напряжения, царящими в сегодняшнем мире. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аристотель*. Метафизика // Сочинения в четырех томах. Т.1. Ред. В.Ф. Асмус. — М.: Мысль, 1976. — 550 с.
2. *Покровский Н.Е.* Генри Торо. — М.: Мысль, 1983. — 188 с.
3. *Торо Г.Д.* Уолден, или Жизнь в лесу // Высшие законы. Пер. с англ./Общ. Ред., предисл., сост. Н.Е. Покровского. — М.: Республика, 2001. С. 57–258.
4. *Торо Г.Д.* О гражданском неповиновении // Высшие законы. Пер. с англ./Общ. Ред., предисл., сост. Н.Е. Покровского. — М.: Республика, 2001. С. 259–276.
5. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // Работы и размышления разных лет. Пер. с нем. / Составл., переводы, вступ. статья, примеч. А.В. Михайлова. — М.: Издательство «Гнозис», 1993. С. 47–117.
6. *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность/Пер. с нем., вступ. Ст. и примеч. К.А. Свасьяна. — М.: Мысль, 1998. — 663 с.
7. *Ямпольский М.Б.* Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. — М.: РИК «Культура», 1993. — 464 с.
8. *Block B.* The Visual Story. Creating the Visual Structure of Film, TV, and Digital Media. Routledge, 2021. — 350 p.
9. *Fassbinder R.W.* Filme befreien den Kopf. — Fischer Taschenbuch Verlag, 1984. — 144 s.
10. *Laeufer E.* Skeptiker des Lichts. Douglas Sirk und seine Filme. — Fischer Taschenbuch Verlag, 1987. — 248 s.
11. *Rasner H-G, Wulff R.* Begegnung mit Douglas Sirk // Filmkritik, 1973, Nov., № 203. Ss. 507–520.

REFERENCES

1. *Aristotel* (1976) *Metafizika* [Metaphysics] // *Sochineniya v chetyrekh tomah*. T. 1. Red. V.F. Asmus. — Moskva: Mysl, 1976. — 550 p. (In Russ.).
2. *Pokrovskij N.E.* (1983) *Genri Toro* [Henry Thoreau]. — Moskva: Mysl, 1983. — 188 p. (In Russ.).
3. *Toro G.D.* (2001) *Uolden, ili Zhizn v lesu* [Walden, or Life in the Forest] // *Vysshie zakony* [Higher Laws]. Per. s angl./Obshch. red., predisl., sost. N.E. Pokrovskogo. — Moskva: Respublika, 2001. Pp. 57–258. (In Russ.).
4. *Toro G.D.* (2001) *O grazhdanskom nepovinenii* [Civil Disobedience] // *Vysshie zakony* [Higher Laws]. Per. s angl./Obshch. red., predisl., sost. N.E. Pokrovskogo. — Moskva: Respublika, 2001. Pp. 259–276. (In Russ.).
5. *Hajdegger M.* (1993) *Istok hudozhestvennogo tvoreniya* // *Raboty i razmyshleniya raznyh let*. Per. s nem. / Sostavl., perevody, vstup. statya, primech. A.V. Mihajlova. Moskva: Izdatelstvo «Gnozis», 1993. P. 47–117. (In Russ.).
6. *Shpengler O.* (1998) *Zakat Evropy. Ocherki morfologii mirovoj istorii*. 1. *Geshtalt i dejstvitel'nost* [The Decline of the West: Outlines of a Morphology of world history. 1. Gestalt and Reality]/Per. s nem., vstup. St. i primech. K.A. Svasyana. — Moskva: Mysl, 1998. — 663 p. (In Russ.).
7. *Yampolskij M.B.* (1993) *Pamyat Tiresiya: Intertekstualnost i kinematograf* [The memory of Tiresias. Intertextuality and cinematography]. — Moskva: RIK «Kultura», 1993. — 464 p. (In Russ.).
8. *Bloch B.* (2021) *The Visual Story. Creating the Visual Structure of Film, TV, and Digital Media*. Routledge, 2021. — 350 p.
9. *Fassbinder R.W.* (1984) *Filme befreien den Kopf*. — Fischer Taschenbuch Verlag, 1984. — 144 s.
10. *Laeufer E.* (1987) *Skeptiker des Lichts. Douglas Sirk und seine Filme*. — Fischer Taschenbuch Verlag, 1987. — 248 s.
11. *Rasner H-G, Wulf R.* (1973) *Begegnung mit Douglas Sirk* // *Filmkritik*, 1973, Nov., № 203. Ss. 507–520

Receptions of Henry Thoreau's Imaginative Philosophy in Cinema

Dmitry V. Zakharov

PhD in Arts, Leading Interpreter of the Foreign Cinema Laboratory at S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK)

UDC 778.5 H (USA)

ABSTRACT: The article refers to film interpretations that actualize the intellectual heritage of the American thinker Henry David Thoreau (1817-1862), who highlighted the dehumanizing aspects of the technological progress and largely predicted the prevalent social moods and intentions of the next two centuries. Many Hollywood films about «runaways» from civilization, social outcasts, «inner emigrants» have been inspired by his observations and intuitions. The object of the analysis is the cinematic interpretation of Thoreau's ideas, namely Douglas Sirk's "All that Heaven Allows" (1955) and Damian Szifron's "Misanthrope" (2023).

The article addresses the problem of the dependence of the emotional and semantic content on the visual structure. The analysis of the films demonstrates that image includes dramaturgy and ideas. For instance, the saturated color contrast in Douglas Sirk's film conveys mutual misunderstanding, while the rounded shapes of objects express a hermetic bourgeois way of life in an American provincial town. The deep space in Damian Szifron's film generates a sense of a meaningless rush of civilization, the rectangular shapes of skyscrapers and monitors create the image of a cobweb enslaving urban space, and the sharp tonal contrast serves both as a stylistic device and as a means of conveying the anxiety and tension of today's world.

The article argues that the determination of the emotional and semantic content by the visual structure is expressed by Aristotle's concept of "form" (morphe, logos). That's how the Greek philosopher named a latent (alethic) image of a phenomenal object, a piece of art included. A form or an image is a demiurgeous idea, a goal (telos), a substance, that does not become and does not emerge. Moreover, form taken with no correspondence with matter can be looked upon in thought only, abstractedly. All substances perceived by human senses are of a material matter, so any formed up singular thing — a motion-picture in our case — is where the form reveals itself, finds its completeness.

KEY WORDS: American Cinema, visual structure, space, shape, tonal contrast, color contrast, Henry David Thoreau, Douglas Sirk, Damian Szifron



Выявление критериев монструозного в фильме: анализ нарративных приемов

Д.В. Литвина

ORCID 0009-0008-5816-1356

АННОТАЦИЯ
УДК 778.5.01(014)

В статье приводится анализ нарративных техник в фильме «Джокер» (2019), с помощью которых можно отделить реально происходящие в фильме события от событий, воображаемых протагонистом. Использование данных приемов позволяет разграничить действия и представления протагониста Артура Флека, обычного больного человека, и монстра-Джокера, а также определить границы дозволенного в поведенческих нормах современного общества.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

фильм «Джокер»,
нарративные
техники,
«ненадежный
рассказчик»,
монструозное,
теория монстра

Практически сразу же после выхода фильм «Джокер» (2019, режиссер Тодд Филлипс) стал предметом бурных обсуждений, вызвав несколько противоречивую реакцию из-за показанных в нем событий. Однако несмотря на достаточно широкое освещение как в профессиональной киноведческой, так и в непрофессиональной среде, детального разбора фильма с учетом анализа некоторых важных для понимания идеи произведения приемов, использованных в картине, и последующих выводов о заложенных смыслах не появилось. В частности, за счет игнорирования использованного приема «ненадежного рассказчика», осуществленного через неотличимые от реальности галлюцинации протагониста, теряется целый пласт значений, позволяющий к тому же сделать из фильма ряд неочевидных выводов о предполагаемой опасности людей из низших социальных слоев, особенно, если они будут претендовать на лучшую жизнь. Подобные подтексты также позволяют не рассматривать «Джокера», например, исключительно в контексте жестокости общества, которое в результате само создает себе монстров. Попытка анализа такого приема и транслируемых им смыслов приводится в данной статье.

Современный массовый зритель уже привык к некоторой небрежности сценаристов, а логичность и ситуационная правдоподобность событий претендующего на реалистичность фильма давно не являются непременным условием успеха у широкой

аудитории, тогда как странное до неадекватности, но удобное для сюжета поведение персонажей вопросов не вызывает. В результате реальность показываемых событий не подвергается сомнению до тех пор, пока в фильме не будет продемонстрировано обратное. В фильме «Джокер» однозначно нереальными показаны только мечта протагониста о телешоу и его отношения с соседкой, что заставляет зрителя считать все остальные события произошедшими в действительности. Как следствие, большинство зрителей, имеющих профессиональный опыт и не имеющих его, приходит, так или иначе, к выводу: фильм показывает, до каких крайностей может довести несчастного больного человека равнодушное и эгоистичное общество¹. Парадоксально, но при анализе «Джокера» через образ монстра вывод из фильма получается практически противоположный: фильм явно предостерегает зрителя от какого бы то ни было доверия к людям из низшего социального слоя, указывая на алогичность, немотивированность и общую «ненормальность» их поступков.

Для начала определим понятие «монструозное», что в данном случае рассматривается с позиций культурной монстрологии — раздела в культурологии, изучающего монстра как явление культуры и позиционирующего его в качестве некоего «жуткого» и «таинственного» Другого, угрожающего подорвать «господствующий символический порядок»². По-своему аналогичную позицию занимает и развивающаяся в последние 30 лет теория монстров, интерпретирующая культурные процессы «путем объяснения и систематизации порождаемых ими монстров»³. Это в свою очередь позволило использовать монстра как «удобный материал для исследований социального»⁴. Особый интерес представляет и имеющаяся у монстра функция определения границ дозволенного в конкретной культуре, поскольку монстр «служит предостережением против исследования своей территории неясного»⁵, и при нарушении этих границ человек сталкивается с монструозным или приобретает собственную монструозность⁶.

Соответственно, анализируя образ монстра, можно выявить действующие в обществе запреты, в первую очередь непроявленные. Для этого при анализе текста необходимо точно понимать, в каких точках происходит переход от человека к монстру. Кинематографические тексты здесь представляют особую ценность в силу своего многообразия и широкого спектра используемых приемов. Однако следует отметить, что в связи произошедшим в XX веке разделением идеи монструозности и

¹ Кинопоиск / Критика [Джокер], 2019 // URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/1048334/press/> (дата обращения: 20.03.2023).

² Гольинко-Вольфсон Д. Демократия и чудовище: несколько тезисов о визуальной монстрологии / Художественный журнал, 2010. № 77–78 // URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/28/article/494> (дата обращения: 12.01.2023).

³ Там же.

⁴ Головачева И. Джеффри Козн и все-все-все: обзор современной монстрологии / Новое литературное обозрение, 2019. № 155 // URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novo_literaturnoe_obozrenie/155_nlo_1_2019/article/20673/ (дата обращения: 20.03.2023).

⁵ Cohen J.J. Monster Culture (Seven Theses). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1996. P. 12. [перевод авт. — Д.Л.].

⁶ Гольинко-Вольфсон Д. Демократия и чудовище: несколько тезисов о визуальной монстрологии. 2010 // URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/28/article/494> (дата обращения: 12.01.2023).

⁷ Weinstock J.A. Invisible Monsters: Vision, Horror, and Contemporary Culture. New York, NY: Routledge, 2016. P. 276.

аномальной внешности (то есть одни только физические отклонения больше не означают, что перед нами именно монстр) и последующей переоценкой монстра как, в первую очередь, носителя чуждой морали, монстр почти утратил категорию видимости, вследствие чего опознать его сегодня можно только по результатам его деятельности⁷.

Данное утверждение верно и для кинематографа: в фильмах, где сюжет строится вокруг действий психопата, данный персонаж, тем не менее, далеко не всегда может быть сразу классифицирован как монстр, представляя поначалу обычным человеком. В ряде случаев подобная структура повествования может затруднить понимание зрителем происходящего на экране и потребовать дополнительного анализа используемых кинематографических приемов для более точной оценки. В качестве примера рассмотрим, как нарративные техники кинематографа позволяют разграничить человека и монстра в фильме «Джокер».

В этом фильме показана история Артура Флека — человека, страдающего неврологическим расстройством, вызывающим у него приступы неконтролируемого смеха, и, как выясняется в последней трети фильма, также страдающего галлюцинациями, через которые осуществляется манифестация его второй личности — Джокера, психопата и монструозного клоуна. Содержание этих галлюцинаций преподносится зрителю как реально происходящие события. Таким образом, в фильме реализуется прием «ненадежного рассказчика», требующий обстоятельного анализа для разграничения событий двух планов — реальных и ирреальных, происходящих или радикально преобразованных в воображении протагониста. Подобное разграничение необходимо для дальнейшего разбора фильма, так как монструозная личность Джокера складывается из травмирующих главного героя ситуаций, половина которых происходит именно в галлюцинациях. Содержание этих галлюцинаций и ситуации, в которых они возникают, позволяют определить те границы, нарушение которых приводит в итоге большого человека Артура Флека к превращению в монстра-Джокера.

Отделить реальное от нереального в фильме возможно при понимании использованных нарративных техник, которые условно можно разделить на две группы — так называемые «сюжетные», выявляющие конкретную последовательность действий и/или высказываний, и аудиовизуальные, включающие в себя ракурс, положение и движение камеры, музыкальное сопровождение и ряд других кинематографических приемов.

Однако здесь следует уточнить: мнение, согласно которому весь фильм представляет собой продолжительную, развернутую мечту-галлюцинацию Артура, хоть и достойно определенного внимания, не может считаться продуктивным для анализа, и потому не рассматривается.

Сюжетные техники

При рассмотрении нарративных техник в «Джокере» обратимся к первой группе — «сюжетным техникам». Их анализ позволяет выявить галлюцинации, строящиеся в соответствии со следующей моделью: сначала возникает ситуация, неоднозначная с точки зрения общественного мнения/морали или однозначно негативная в глазах общества/закона; далее протагонист дает своим возможным действиям в этой ситуации негативную оценку, однако ключевой собеседник убеждает протагониста в правильности совершенных/предлагаемых действий.

Подобную модель впервые в фильме можно наблюдать в сюжете с мечтаниями Артура о шоу Мюррея Франклина, где он представляет беседу со своим кумиром Франклином и признается, что живет с мамой, а зрители на шоу начинают смеяться, что задевает Артура. Но Франклин говорит, что в этом нет ничего плохого, он и сам жил с мамой, пока не добился успеха, что Артур — прекрасный сын. Далее та же модель используется в сюжетах с пистолетом коллеги Рэндалла и во время знакомства с соседкой Софи.

В первом сюжете на Артура нападают, и Рэндалл предлагает ему взять (бесплатно) его пистолет для защиты. Артур долго отказывается, указывая, что ему нельзя иметь оружие. Рэндалл его уговаривает и все равно дает пистолет, говоря, что деньги Артур может отдать как-нибудь потом. Но сразу после разговора Рэндалл отпускает обидную шутку о росте карлика Гэри, что явно противоречит его заявленной способности сострадать. Во втором сюжете Артур, заметив накануне Софи в подъезде, весь следующий день ее преследует, а вечером она сама приходит к нему с вопросом, не он ли за ней следил. Однако вместо ожидаемых претензий Софи высказывает шутовское сожаление, что он не зашел ее ограбить. Этот сюжет — единственный, не считая мечты о шоу Мюррея, нереальность которого подтверждена в самом фильме. Наконец, более развернуто и в несколько этапов модель работает в сюжете с убийством матери Артура Пенни, хотя в качестве собеседника здесь на одной из стадий выступает ее личное дело из психиатрической лечебницы, где описано, как она вместе с сожителем истязала своего приемного ребенка —

Артура, в результате чего он получил черепно-мозговую травму, ставшую причиной его болезненных приступов смеха.

Аудиовизуальные техники

Следующая группа техник — *аудиовизуальные*, поскольку ряд вообразяемых событий идентифицируется именно посредством кинематографических приемов. В частности, в фильме используется комбинация характерных кадров и определенного движения камеры, которую условно можно обозначить как наплыв камеры на экран телевизора с последующим переносом действия в пространство экрана.

Артур смотрит телевизор, и камера сначала показывает сам телевизор с происходящим на экране действием, в центре которого находится ключевая для Артура на данный момент фигура, — в начале фильма это Мюррей Франклин, впоследствии — Томас Уэйн; за кадром в это время звучит голос диктора. Далее камера переключается между крупным планом экрана телевизора (или наплывает на экран до появления крупного плана) и лицом Артура, вся сцена при этом очень темная, а единственным сильным источником света остается только телевизор, благодаря которому лицо Артура подсвечивается голубоватым светом. Показав крупным планом ключевое действие на экране, камера начинает наплывать на лицо Артура (слева и немного снизу), затем камера оказывается уже непосредственно в пространстве экрана, где продолжается то же действие, но Артур находится уже среди участников в пространстве экрана телевизора. Первый раз в фильме такое моделирование используется в сцене, показывающей мечту Артура о шоу Мюррея, а далее зритель видит тот же прием в сцене с протестами и последующим разговором Артура с Томасом Уэйном.

В фильме широко используются музыкальные лейтмотивы, в частности две центральные музыкальные темы — барабанный ритм и медленная, протяжная тема на виолончели. Барабаны звучат во всех сценах, имеющих отношение к неблагоприятной и напряженной обстановке в городе, которая в финале фильма перерастает в массовые беспорядки и анархию. Можно считать, что барабанный ритм прочно связан с реальностью, и по его звучанию можно делать вывод о том, что некое событие произошло в действительности. Так, например, барабанный ритм идет фоном в сцене, когда Артур едет на поезде в поместье Уэйнов и вместе с другими пассажирами читает в газете про начинающиеся протесты. Из этого можно заключить, что Артур действительно ездил к Уэйнам и разговаривал с дворецким Альфредом,

хотя для точной классификации самого разговора как реального события необходимо учитывать весь комплекс использованных техник. Тем не менее первым сигналом реальности становится именно барабанный ритм. Тема виолончели, в свою очередь, является, по сути, темой собственно Джокера и звучит в ситуациях, сыгравших значительную роль в его появлении и развитии, где кульминационной становится сцена танца после убийства в метро как ключевого момента, в котором Артур принимает себя как Джокера. Виолончель не является сама по себе индикатором нереальности, но она указывает на прочную связь происходящего с больным сознанием протагониста. Личность Джокера формируется из ситуаций как реальных, так и происходящих в галлюцинациях, однако в конце фильма именно Джокер становится единственной существующей реальностью, а Артур Флек в фильме уже отсутствует, — его символическая смерть показана в сцене с холодильником.

В этом плане сцена с холодильником также заслуживает рассмотрения. Зрителю показано, как Артур раздевается, залезает в пустой холодильник и закрывает дверь, однако уже в следующей сцене он лежит на кровати. Как известно, холодильники того времени невозможно было открыть изнутри, значит при буквальном прочтении эту сцену следует понимать как самоубийство, что сразу ставит под вопрос реальность всех происходящих далее событий. Однако смысл данной сцены гораздо глубже: она происходит сразу после галлюцинации о разговоре с Уэйном, в котором тот говорит, что Артур — усыновленный ребенок, и Пенни вообще не его мать. Это та первая точка, которая впоследствии позволяет Артуру убить свою мать (раз она чужой ему человек), то есть это именно тот момент, когда Артур на самом деле ее теряет. Если вспомнить, что в своей мечте о шоу Мюррея Франклина Артур рассказывает именно о своей матери — и только о ней, — то становится ясно, что мать — единственно дорогое, что есть у него в жизни, и практически единственный смысл его существования. Потеряв мать, Артур отказывается жить дальше, он закрывается в своем сознании (где холодно и неудобно, как в холодильнике, но все равно лучше, чем в реальном мире, где у него не осталось ничего) и не хочет — не будет — больше оттуда выходить. Артур Флек мертв, остается только Джокер, что опять же подтверждается, пусть приглушенно, звучащей виолончелью. Дополнительным индикатором этой метаморфозы становится свет, так как только после этой сцены в фильме вообще появляется теплый солнечный свет: в отличие от Артура, у Джокера в жизни все прекрасно и тепло.

Отдельно стоит отметить проходящий через весь фильм мотив лестницы. При достаточно простой символике, когда персонаж поднимается по лестнице в знак собственного несломленного духа и продолжающейся борьбы с обстоятельствами, а также спускается по лестнице после прекращения этой борьбы, репрезентацию лестницы здесь можно прочесть еще в одном смысле: поднимается по лестницам только Артур Флек, тогда как спускается по ним уже монстр — Джокер.

Как правило, в «Джокере» аудиовизуальные техники по отдельности не могут служить достаточным основанием для классификации события как нереального, однако они в основном работают в комплексе с сюжетными техниками, и это позволяет утверждать, что действие происходит в воображении протагониста.

Заключение

Таким образом, из анализа становится ясно, как различные нарративные техники кинематографа помогают разграничить воображаемые и реальные события, что в свою очередь позволяет точно определить моменты превращения обычного больного человека Артура Флека в Джокера — монстра с точки зрения культурной монстрологии, воплощающего в фильме архетип злого клоуна как агента хаоса, но также определяющего границы дозволенного для больного человека в современном обществе. В данном случае к встрече Артура с монструозным приводят его попытки вести нормальную жизнь — иметь отца (а значит, и корни, историю, стабильность), встречаться с девушкой, попасть на телешоу, быть хоть сколько-нибудь успешным в своем деле. Однако современное общество все так же предпочитает, чтобы больные люди оставались максимально невидимыми и как можно меньше пересекались с другими людьми. Тем не менее, если считать образ Джокера в более широком плане, то получается, что всем людям из низших социальных слоев не стоит пытаться изменить свою жизнь к лучшему, стремиться подняться по социальной лестнице, в противном случае общество ждет анархия и хаос. Стоит также отметить, что проведенный анализ не только позволяет более полно прочесть заложенную в фильм систему образов и доказывает продуктивность изучения данного фильма через призму «ненадежного рассказчика», но и приводит к некоему выводу о состоянии общества, в котором такой фильм появился и вызвал громкий резонанс. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бодрийяр Ж., Ясперс К.* Призрак толпы. — М.: Родина, 2021. — 304 с.
2. *Головачева И.* Джеффри Коэн и все-все-все: обзор современной монстрологии / Новое литературное обозрение, 2019. №-155 // URL.: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/155_nlo_1_2019/article/20673/ (дата обращения: 20.03.2023).
3. *Голышко-Вольфсон Д.* Демократия и чудовище: несколько тезисов о визуальной монстрологии / Художественный журнал, 2010. № 77-78 // URL.: <http://moscowartmagazine.com/issue/28/article/494> (дата обращения: 12.01.2023).
4. Кинопоиск / Критика [Джокер], 2019 // URL.: <https://www.kinopoisk.ru/film/1048334/press/> (дата обращения: 20.03.2023).
5. *Кракауэр З.* Природа фильма [Текст]: Реабилитация физ. реальности / сокр. пер. с англ. Д.Ф. Соколовой; Вступ. статья Р. Юренева д-р искусствovedения. — М.: Искусство, 1974. — 442 с.
6. *Cohen J.J.* Monster Culture (Seven Theses) / *Monster Theory: Reading Culture.* Cohen J.J. (ed.). — Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1996. Pp. 3-25. [перевод авт. — Д.Л.].
7. *Weinstock J.A.* Invisible Monsters: Vision, Horror, and Contemporary Culture / *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous.* Mittman A.S., Dendle P.J. (ed.). — New York, NY: Routledge, 2016. Pp. 275-289.
8. *Weinstock J.A.* (ed.). *The Monster Theory Reader.* — Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2020. — 600 p.

REFERENCES

1. *Bodryyar ZH., Yaspers K.* (2021) *Prizrak tolpy* [Phantom of Crowd]. — Moskva.: Rodina, 2021. — 304 p. (in Russ.).
2. *Golovacheva I.* (2019) *Dzhefri Koen i vse-vse-vse: obzor sovremennoy monstrologii* [Jeffrey Cohen and Everyone: Modern Monsterology Review] / *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2019. №-155 // URL.: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/155_nlo_1_2019/article/20673/ (data obrashcheniya: 20.03.2023). (in Russ.).
3. *Golyenko-Volfson D.* (2010) *Demokratiya i chudovishche: neskolko tezisov o vizualnoy monstrologii* [Democracy and the Monster: Some Thoughts on Visual Monsterology] / *Khudozhestvenny zhurnal*, 2010. № 77–78 // URL.: <http://moscowartmagazine.com/issue/28/article/494> (data obrashcheniya: 12.01.2023). (in Russ.).
4. *Kinopoisk [CinemaSearch] / Kritika [Dzhoker]*, 2019 // URL.: <https://www.kinopoisk.ru/film/1048334/press/> (data obrashcheniya: 20.03.2023). (in Russ.).
5. *Krakauer Z.* (1974) *Priroda filma: Reabilitatsiya fiz. Realnosti* [Theory of Film: The Redemption of Physical Reality] / sokr. per. s angl. D.F.Sokolovoy; Vstup. statya R. Yureneva d-r iskusstvovedeniya. — Moskva.: Iskustvo, 1974. — 442 p. (in Russ.).
6. *Cohen J.J.* *Monster Culture (Seven Theses) / Monster Theory: Reading Culture.* Cohen J.J. (ed.). — Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1996. Pp. 3–25. [author's translation. — D.L.].
7. *Weinstock J.A.* *Invisible Monsters: Vision, Horror, and Contemporary Culture / The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous.* Mittman A.S., Dendle P.J. (ed.). — New York, NY: Routledge, 2016. Pp. 275–289.
8. *Weinstock J.A.* (ed.). *The Monster Theory Reader.* — Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2020. — 600 p.

Identifying the Criteria of Monstrous in Film: Analysis of Narrative Techniques

Daria V. Litvina

3d-year PhD student at the Department of Film Studies, film researcher, translator, interpreter, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK)

UDC 778.5.01(014)

ORCID 0009-0008-5816-1356

ABSTRACT: The article presents an in-depth study of various narrative techniques used in *Joker* (dir. Todd Phillips, 2019) which allow the audience to discern the real and imaginary events of the film. Since the film widely employs the unreliable narrator trope, the identification of the events occurring or being radically transformed in the protagonist's imagination is possible through analysing the narrative techniques used, which can be divided into two groups: the so-called "story" techniques based on a specific sequence of actions and / or words, and audio-visual, which include camera-angle, the position and movement of the camera, the score, etc.

A close look at the "story" techniques makes it possible to specify the hallucinations based on the following model: "A situation ambiguous from the standpoint of public opinion/morality: the protagonist gives a negative assessment of his possible actions in this situation but the key counterpart convinces him that the actions, taken or proposed, are the right thing to do".

Other imaginary events are identified by means of actual cinematic techniques, such as camera closing-up on a TV screen with the subsequent transition of the action into the screen space, the use of a musical leitmotif, etc.

Distinguishing between the imaginary and real events allows us to rather accurately determine the stages of accurately determine the stages of transformation of an ordinary mentally conditioned person Arthur Fleck into the Joker, a monster in terms of cultural monsterology, as well as the film's embodiment of the evil clown archetype as an agent of chaos that also defines the "borders of the possible" for a conditioned person in modern society.

The article thus concludes the efficiency of such an analysis of narrative techniques for a more precise reading of the film's imagery and understanding of its implied meanings.

KEY WORDS: film "Joker", narrative techniques, unreliable narrator, the monstrous, monster theory

**Призы и дипломы Третьей Премии гильдии киноведов и кинокритиков
Союза кинематографистов в области киноведения и кинокритики**

Приз в номинации: Теория искусства экрана — Сальникова Е.В.

Путешествие через невозможное: авантюренность и фантастика Великого Немого. — М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. — 424 с., ил.

Диплом в номинации: Теория искусства экрана — Эвалльё В.Д.

Феномен полиэкрана / В.Д. Эвалльё. — М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. 376 с., ил.

Приз в номинации: История экранного творчества — Кинокомедия советского

времени: история, звучания, подтексты. Посвящается 100-летию Леонида Гайдая. Сборник статей / Сост. Е.В. Сальникова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвалльё. — М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. 712 с., ил.

Приз в номинации: История экранного творчества — История Отечественного

кино постсоветского периода/ Авторский коллектив. — М.: Вече, 2023. — 608 с.

Диплом в номинации: История экранного творчества — «Враг номер один» в

символической политике кинематографий СССР и США периода холодной войны / Под ред. О.В. Рябова. — М.: Издательство «Аспект Пресс», 2023. — 400 с.

Специальный Диплом в номинации: История экранного творчества —

Авторская группа проекта «Российская кинематография. Очерки истории киноотрасли (1896—2015 гг.): И.Н. Гращенкова, О.П. Зиборова, М.И. Косинова, В.И. Фомин (автор и руководитель проекта В.И. Фомин) / Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. — 872 с.: ил.

Приз в номинации: Художественная критика — Смолев Д.Д.

Движение «Догма-95»: в поисках нового реализма / Смолев Д.Д. — М.: Государственный институт искусствознания, 2022. — 164 с.

Диплом в номинации: Художественная критика — Галаджева Н.П.

Кинооператор Юрий Векслер / автор-составитель Галаджева Наталья Петровна. — Москва: Соб. изд., 2022. — 132 стр. — илл.

Диплом в номинации: Художественная критика — Баландина Н.П.

Пока еще море принадлежит нам. Фильмы и время Михаила Калика. — СПб.: Порядок слов, М.: Издательство Дединского (Киноведческая артель 1895.io), 2022. — 384 с. — илл.

Специальный Диплом в память об ушедшем Мастере (и его 85-летию) —

Медведев А.Н.

«Сослагательное наклонение. Беседы по истории отечественного кино». М.: издательство Дединского / Киноведческая артель 1895.io, 2023. — 592 с. Редактор и составитель — Султан Усувалиев.

Премия имени Мирона Черненко — Уварова Е. «За честь, достоинство и вклад

в профессию»: «За многолетнюю плодотворную деятельность на посту главного редактора газеты «Экран и сцена»»

III Международная научно-практическая конференция — "Экранные искусства в контексте современных образовательных процессов: трансформация образовательных технологий и диалог искусств" (20 декабря 2023 года в рамках программы «ПРИОРИТЕТ-2030»)

Организатор конференции: Научно-исследовательский Центр кинообразования и экранных искусств ВГИК.

Участники конференции:

Сессия №1 НОВЫЕ МЕДИА И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРАКТИКАХ

Яременко Е.Г., доцент, декан факультета анимации и мультимедиа ВГИКа, кинорежиссер, руководитель мастерской «Режиссер мультимедиа» «ФАКУЛЬТЕТ АНИМАЦИИ И МУЛЬТИМЕДИА ВГИК: НОВЕЙШИЕ ТЕХНОЛОГИИ В ОБРАЗОВАНИИ»

Южалов В.В., преподаватель факультета анимации и мультимедиа ВГИКа «ВНЕДРЕНИЕ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС ТЕХНОЛОГИИ АНИМАЦИИ PERFORMANCE CAPTURE»

Хилько Н.Ф., профессор кафедры режиссуры ГОАУ «Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского», доктор педагогических наук, доцент «НОВЫЕ ЭКРАННЫЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ПРОЦЕССЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ АВТОРСКОГО ПРОФИЛЯ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ И ПОРТФОЛИО СТУДЕНТОВ ТВОРЧЕСКИХ ВУЗОВ»

Семенюк А.Г., киновед, программный директор МКФ «Золотой Витязь» «НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И НОВЫЕ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ ЭКРАННЫХ ИСКУССТВ»

Новожилов А.В., преподаватель кафедры рисунка и живописи ВГИКа. «ОПЫТ ПРЕПОДАВАНИЯ РАБОТЫ С НЕЙРОСЕТЯМИ В РАМКАХ ДИСЦИПЛИНЫ “РАБОТА С ХУДОЖНИКОМ КИНО”»

Васильев А.В., преподаватель кафедры «Академический рисунок» Российского государственного художественно-промышленного университета имени С.Г. Строганова, кандидат искусствоведения «ИНСТРУМЕНТЫ ЦИФРОВОЙ 2D ГРАФИКИ В СИСТЕМЕ АКАДЕМИЧЕСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ»

Литвина Т.В., Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова, кандидат искусствоведения, профессор;
Кузнецова Е.А., Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова, доцент
«СТОРИБОРД В МЕДИА-ДИЗАЙНЕ»

Дорогинин Ю.В., кандидат философских наук, декан факультета экранных искусств Ростовского-на-Дону филиала ВГИКа;
Радченко А. Н., кандидат социологических наук, научный сотрудник Ростовского-на-Дону филиала ВГИКа
«КИНОИСКУССТВО: ФАБРИКА РАЗВЛЕЧЕНИЙ ИЛИ МЕХАНИЗМ СОЦИАЛЬНОГО УПРАВЛЕНИЯ?»

Косинова М.И., кандидат философских наук, старший научный сотрудник НИЦКиЭИ ВГИКа
«ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА В МИРОВОЙ КИНОИНДУСТРИИ»

Рунов В.А., аспирант ВГИКа
«ИНТЕРАКТИВНОСТЬ КАК ПРЕСТУПЛЕНИЕ ПРОТИВ ПРИРОДЫ КИНЕМАТОГРАФА»

Быховская И.М., доктор философских наук, профессор, Московский городской педагогический университет, Институт естествознания и спортивных технологий;

Дзигуа Д.В., кандидат педагогических наук, доцент, Московский городской педагогический университет, Институт естествознания и спортивных технологий;

Люлевич И.Ю., кандидат педагогических наук, доцент, Московский городской педагогический университет, Институт естествознания и спортивных технологий

«НОВЫЕ МЕДИА КАК ИНСТРУМЕНТ ФОРМИРОВАНИЯ “КУЛЬТУРНОГО ИНТЕЛЛЕКТА” В УСЛОВИЯХ ЦИФРОВИЗАЦИИ»

Пархоменко Е.В., научный сотрудник НИЦКиЭИ ВГИКа
«КИНОКЛУБ КАК ИНСТРУМЕНТ ФОРМИРОВАНИЯ ЛИЧНОСТИ»

Сессия №2 ДИАЛОГ ИСКУССТВ: ТЕНДЕНЦИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Ерзинкян А.Ю., декан факультета кино, телевидения и анимации Ереванского государственного института театра и кино, профессор
«ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОДИМОСТИ В ИСКУССТВЕ. КИНО И ЛИТЕРАТУРА»

Каптерев С.К., PhD, ведущий научный сотрудник НИЦКиЭИ ВГИКа
«ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ НОВЫХ И ТРАДИЦИОННЫХ ФОРМ РАЗВЛЕЧЕНИЯ
НА ФОНЕ СЕГОДНЯШНЕЙ ТЕНДЕНЦИИ К ТЕХНОЛОГИЧЕСКОМУ УСКО-
РЕНИЮ»

Торопыгина М.Ю., кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник
НИЦКиЭИ ВГИКа
«ЦИТАТА И (ИЛИ) ПРЕФИГУРАЦИЯ: ЖИВОПИСЬ В ФИЛЬМАХ ЭРИКА
РОМЕРА»

Шмакова Е.Ю., аспирант кафедры киноведения ВГИКа
«ЖИВОПИСЬ И КИНЕМАТОГРАФ: ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ИЗОБРАЗИТЕЛЬ-
НЫХ РЕШЕНИЙ»

Винар Ю.О., ведущий специалист НИЦКиЭИ ВГИКа
«ТАНЕЦ КАК ФОРМА НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ФИЛЬМАХ
КАРЛОСА САУРЫ»

Смагина С.А., доктор искусствоведения, начальник Аналитического отдела,
замдиректора НИЦКиЭИ ВГИКа
«ОБРАЗ АРТИСТА В ВОЕННЫХ ФИЛЬМАХ Сороковых годов»

Пальшикова М.А., старший научный сотрудник НИЦКиЭИ ВГИКа
«КАЮЩИЙСЯ ЧЕКИСТ В ЛИТЕРАТУРЕ И НА ЭКРАНЕ»

Литвина Д.В., киновед, переводчик, аспирант ВГИКа
«АКТУАЛИЗИРОВАННАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ МОНСТРА
В ШИРОКОЭКРАННЫХ ЭКРАНИЗАЦИЯХ РОМАНА РИЧАРДА
МЭТИСОНА “Я — ЛЕГЕНДА”»

Тирахова В.А., ассистент кафедры культурологии ФГБОУ ВО «Ярославский
государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского».
Главный редактор журнала «Синема Рутин»
«”КИНОКЛАССИКА” В СОВРЕМЕННОЙ КИНОПУБЛИЦИСТИКЕ:
НА ПРИМЕРЕ ЖУРНАЛА “СИНЕМА РУТИН”»

Спутницкая Н.Ю., кандидат искусствоведения, доцент,
ведущий научный сотрудник НИЦКиЭИ ВГИКа;
Новикова Ю.Н., ведущий специалист Группы хранения и обработки
киноматериалов (Фильмофонд) ВГИКа;
Казючиц М.Ф., кандидат философских наук, доцент,
ведущий научный сотрудник НИЦКиЭИ ВГИКа
«КИНООЧЕРКИ О СТУДЕНЧЕСКИХ ФЕСТИВАЛЯХ ВГИКа СОВЕТСКОГО

ПЕРИОДА КАК ЦЕННЫЙ АРХИВНЫЙ ИСТОЧНИК И ИНСТРУМЕНТ ФОРМИРОВАНИЯ ОБРАЗА ВЕДУЩЕГО ВУЗА КИНООТРАСЛИ»

Мытова Екатерина Викторовна, преподаватель факультета экранных искусств Ростовского-на-Дону филиала ВГИКа
«ОБРАЗ СЕМЬИ В ФИЛЬМАХ А. ЗВЯГИНЦЕВА “ВОЗВРАЩЕНИЕ”, “ИЗГНАНИЕ”, “НЕЛЮБОВЬ” И “ЕЛЕНА»

Бондаренко И.Э., аспирантка ВГИКа
«НОВАЯ КОНЦЕПЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ФИЛЬМА В АМЕРИКАНСКОМ КИНО XXI ВЕКА»

Виноградов В.В., доктор искусствоведения, заместитель проректора по науке, директор НИЦКиЭИ ВГИКа
«ВЛИЯНИЕ ТЕАТРА И ЖИВОПИСИ НА КИНЕМАТОГРАФ ГЕРМАНИИ 1920-х ГОДОВ»
«ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ АКТЕРСКОЙ ИГРЫ В ТЕАТРЕ И КИНО (ПО МАТЕРИАЛАМ СТАТЬИ Б. А. БАБОЧКИНА «ВЧЕРА И ЗАВТРА СОВЕТСКОГО КИНОАКТЕРА»)

Караваяев Д.Л., кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИЦКиЭИ ВГИКа
«О НЕКОТОРЫХ ПРИМЕРАХ ЗАИМСТВОВАНИЯ ИГРОВЫМ КИНЕМАТОГРАФОМ НОВОСТНОГО КОНТЕНТА СОВЕТСКИХ ХРОНИКАЛЬНЫХ КИНОЖУРНАЛОВ 1920-Х–1930-Х ГОДОВ»

Сессия № 3 АКТУАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ КИНООБРАЗОВАНИЯ: ВЗГЛЯД МОЛОДЕЖИ

Чубукова А.И., студентка 1 курса художественного факультета ВГИКа, член молодежного объединения художников при Вятском региональном отделении СХР
«СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ПРИ ДЕМОНСТРАЦИИ МАСТЕРСТВА ХУДОЖНИКА КИНО»

Лысенко М.Б., студентка 5-го курса художественного факультета ВГИКа, мастерская художника мультфильма
«РОЛЬ НАБРОСКОВ И НАВЫКОВ БЫСТРОГО РИСОВАНИЯ В ОБРАЗОВАНИИ ХУДОЖНИКА МУЛЬТИПЛИКАЦИОННОГО ФИЛЬМА»

Сытник А.Н., студентка 1 курса художественного факультета ВГИКа
«ПРОБЛЕМЫ В МЕТОДИКЕ КИНООБРАЗОВАНИЯ ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ ХУДОЖНИКОВ ПОСТАНОВЩИКОВ КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ»

Шимохин Б.С., студент 4 курса киноведческого отделения ВГИКа
«ФИЛЬМИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ И ОБРАЗОВАНИЕ»

Адмаева Л.А., студент 3 курса театроведческого факультета ГИТИСа
«ЙОЗЕФ СВОБОДА — НОВАТОР В ПРИМЕНЕНИИ
КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХ ПРОЕКЦИЙ В ТЕАТРЕ»

Шеремет Ф.И., студент 4 курса киноведческого отделения ВГИКа
«ФИЛОСОФ КАК РЕЖИССЁР. ПРЕЛОМЛЕНИЕ ЭТИКИ В ЭСТЕТИКЕ»

Научно-практическая конференция «Мастера, Мастерские и традиции» (18 октября 2023 года, в рамках программы «ПРИОРИТЕТ-2030»)

Организатор конференции: Научно-исследовательский

Центр кинообразования и экранных искусств ВГИК.

Участники конференции:

Воденко М.О., кандидат искусствоведения, доцент кафедры драматургии ВГИКа, руководитель (совместно с М.А. Хмелик) сценарной мастерской СПОСОБЫ РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ В СЦЕНАРНОЙ МАСТЕРСКОЙ

Малафеева С.Л., кандидат исторических наук, доцент кафедры драматургии ВГИКа
ТРАДИЦИИ МАСТЕРСКОЙ ЛЕОНИДА НИКОЛАЕВИЧА НЕХОРОШЕВА

Зуев С.В., доцент кафедры мастерства художника фильма Художественного факультета ВГИКа, руководитель мастерской художника кино и ТВ СПЕЦИФИКА МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА КИНО. (НА ПРИМЕРЕ РАБОТЫ ПРОФЕССОРА ВГИК, ЗАСЛУЖЕННОГО ХУДОЖНИКА РФ В.В. ПЕТРОВА)

Логинова М.С., преподаватель кафедры анимации Московского финансово-промышленного университета «Синергия», соискатель ВГИКа
ЖИЗНЬ КАК УРОК ДЛЯ БУДУЩИХ АНИМАТОРОВ: ИВАН ИВАНОВ-ВАНО Штейн С.Ю., кандидат искусствоведения, доцент кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ): МАСТЕРСКАЯ КАК ФОРМА ОРГАНИЗАЦИИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ: МЕТОДИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ СХЕМА

Ванькичева О.В., старший преподаватель кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения
ВАЙСФЕЛЬД И МЕРЕЖКО — ФЕНОМЕН МАСТЕРА И УЧЕНИКА

Ефимова И.А., кандидат искусствоведения, доцент кафедры драматургии и киноведения Санкт-петербургского государственного института кино и телевидения

АДАПТАЦИЯ ЭЛЕМЕНТОВ СИСТЕМЫ К.С. СТАНИСЛАВСКОГО ДЛЯ ОБУЧЕНИЯ В СЦЕНАРНОЙ МАСТЕРСКОЙ

Спутницкая Н.Ю., кандидат искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник ВГИКа;

Казючиц М.Ф., кандидат философских наук, доцент, ведущий научный сотрудник НИЦКиЭИ ВГИКа

МАСТЕРСТВО КИНОКОМЕДИОГРАФА: БАРНЕТ И ГАЙДАЙ

Шухер О.Б., кинорежиссер, доцент режиссерского факультета, художественный руководитель Центра творческой и методической работы ВГИКа

АКТЕРСКО-РЕЖИССЕРСКИЕ МАСТЕРСКИЕ КАК УНИКАЛЬНОЕ УЧЕБНО-ТВОРЧЕСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ. РОЖДЕНИЕ, ЭВОЛЮЦИЯ, ЭФФЕКТИВНОСТЬ. К 80-ЛЕТИЮ НАЧАЛА ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ С.А. ГЕРАСИМОВА ВО ВГИКе

Пальшикова М.А., старший научный сотрудник НИЦКиЭИ ВГИКа, доцент Сергиево-Посадского филиала ВГИКа

АЛЕКСАНДРОВ — СКУЙБИН — ГАЙДАЙ: ТРАНСФОРМАЦИЯ РЕЛИГИОЗНОГО ДИСКУРСА

Малечкин А.А., доцент, кинорежиссер, член СК России и гильдии режиссеров, художественный руководитель студии «ЦСНФ — 21 век»,

доцент филиала, руководитель творческих мастерских неигровых кино- и телефильмов в Ростовском-на-Дону филиале ВГИКа

ПРОБЛЕМЫ ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МАСТЕРА И УЧЕНИКОВ

Каптерев С.К., Phd, ведущий научный сотрудник НИЦКиЭИ ВГИКа

ГАО ТАО — ЮАНЬ МУЧЖИ. СТРАНИЦА ТАЙНОЙ ИСТОРИИ

ВГИКОВСКИХ МАСТЕРСКИХ

Торопыгина М.Ю., кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИЦКиЭИ ВГИКа

К.Э. РАЗЛОГОВ КАК КИНОВЕД, КУРАТОР И КУЛЬТУРОЛОГ —

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ПОДХОД В ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ МАСТЕРА

Рамазанова К.З., студентка мастерской З.А. Дзюбло (Кудри), ассистентура-стажировка

МАСТЕРСКАЯ З.А. КУДРИ. ОСОБЕННОСТИ, ПОДХОДЫ, МЕТОДИКА

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

«Сатанинский цикл»

в кинематографе русского модерна

УДК 791.43.03

ORCID: 0009-0003-2183-5402

Автор: *Пальшикова Мария Александровна*, старший научный сотрудник Аналитического отдела НИЦКиЭИ ВГИКа.

Аннотация: В статье рассматриваются основные способы бытования образа дьявола на отечественном экране 1911–1919 гг. — от первых несистематических появлений до картин «сатанинского цикла», например «Портрет Дориана Грея» Всеволода Мейерхольда и «Девьи горы» Александра Санина. Устанавливаются два источника «демонической» природы подобных лент. Особое внимание уделяется фильмам, которые прежде либо не входили в сферу особого интереса исследователей, либо не рассматривались в рамках обозначенного тематического направления: «Смерть богов» («Юлиан Отступник») Владимира Касьянова, «Отец Сергей» Якова Протазанова.

Ключевые слова: «сатанинский цикл», кино модерна, Серебряный век, Мейерхольд, Касьянов, Протазанов, гностицизм, христианские мотивы

FILM THEORY AND FILM HISTORY | AUDIOVISUAL ARTS**The Satanic Cycle in the Cinema of Russian Modernism**

UDC 791.43.03

ORCID: 0009-0003-2183-5402

Author: *Maria A. Palshkova*, senior researcher, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK), Moscow.

Abstract: The article examines the main ways of existence of the image of the devil on the Russian prerevolutionary screen in 1911–1919-es — from the first unsystematic appearances to the "Satanic cycle" (it includes such films as "Portrait of Dorian Gray", dir. Vsevolod Meyerhold, and "Maiden Mountains", dir. Alexander Sanin). Two sources of the "demonic" nature of such films are being established. Special attention is paid to films that were previously either not included in the sphere of special interest of researchers, or were not considered within the framework of the designated thematic area: "Death of the Gods" ("Julian the Apostate"), dir. Vladimir Kasyanov, and "Father Sergius", dir. Yakov Protazanov.

Key words: "the Satanic cycle", early modernist films, The Silver Age, Meyerhold, Kasyanov, Protazanov, gnosticism, Christian motifs

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА**О принципах визуализации анимационного хронотопа**

УДК 785.5.05: 785.534.6

ORCID: 0000-0002-5098-6897

Автор: *Фомина Виктория Андреевна*, кандидат искусствоведения, доцент Московского Государственного Психолого-Педагогического Университета (МГППУ), директор Медиа-музея духовной истории.

Аннотация: Анимационные технологии дают уникальные возможности экранизации и драматургического осмысления четырехмерного пространства. Междисциплинарные исследования хронотопа повлияли на развитие ряда областей знаний: физики, биологии, психологии, литературоведения.

Осмысление этих принципов в контексте анимационной драматургии позволяет анализировать взаимосвязь пространства и сюжета анимационного фильма.

Ключевые слова: хронотоп, сюжет, персонаж-медиатор, драматургия, пространство, анимация, А. Ухтомский, М. Бахтин, Б. Раушенбах, Ю. Лотман

FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

On the Principles of Visualization of an Animated Chronotope

UDC 785.5.05: 785.534.6

ORCID: 0000-0002-5098-6897

Author: *Victoriya A. Fomina*, PhD in Art history, associate professor, Moscow State University of Psychology and Education, director of the Media Museum of Spiritual History

Abstract: Animation technologies provide unique opportunities for film adaptation and dramatic understanding of four-dimensional space. Interdisciplinary studies of the chronotope influenced the development of a number of fields of knowledge: physics, biology, psychology, literary criticism. Understanding these principles in the context of animated drama allows us to analyze the relationship between space and the plot of an animated film.

Key words: chronotope, plot, mediator, dramaturgy, space, animation, A. Ukhomsky, M. Bakhtin, B. Rauschenbach, Y. Lotman

Интонация автора в экранном образе реальности

УДК 791.43.01

ORCID: 0009-0003-7003-8354

Автор: *Конева Мария Николаевна*, соискатель ученой степени кандидата наук 3 года обучения в аспирантуре ФГБОУ ВО «Всероссийского государственного института кинематогра-

фии имени С.А. Герасимова» (ВГИК); доцент кафедры звукорежиссуры Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения (СПбГИКиТ).

Аннотация: На примерах звуковых решений фильмов режиссера С.В. Лозницы «Аустерлиц» и «День Победы» исследуется, как выбор определенных художественных приемов и техник в создании фоносферы документального фильма влияет на формирование особого эмоционально-семантического пространства. Внимание акцентируется на тандемной работе режиссера со звукорежиссером В.И. Головницким, в результате которой формируются аудиальные способы проявления имплицитного авторского присутствия.

Ключевые слова: документальный кинематограф, звукорежиссура, фонограмма фильма, шумы, киномузыка

An author's intonation in the screen image

UDC 791.43.01

ORCID: 0009-0003-7003-8354

Authors: *Maria N. Koneva*, Ph.D. candidate of 3 year of postgraduate studies at the All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov (VGIK); Associate Professor of the Department of Sound Engineering, St.Petersburg State Institute of Cinema and Television (SPbGIKiT).

Abstract: Using the soundtracks for the films Austerlitz and Victory Day directed by S.V. Loznitsa as examples, the article studies how the choice of particular artistic devices and techniques used in designing the sound score of a documentary film creates a special emotional and semantic space. Attention focuses on the director's tandem work with his sound editor

V.I. Golovnitky, which results in forming auditory ways of manifesting the author's implicit presence.

Key words: documentary cinematography, S.V. Loznitsa, V.I. Golovnitky, sound engineering, film soundtrack, motivated film music, noise, musical dramaturgy

ПЕРФОРМАНС | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ

Кинографика как область графического дизайна

УДК 791.43.01(55)+655.28.027

ORCID: 0000-0002-8874-4527

ORCID: 0009-0005-0802-5709

Авторы: *Вильчинская-Бутенко Марина Эдуардовна*, кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой истории и теории дизайна и медиакоммуникаций, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна; *Сулейманфар Захра*, аспирант третьего курса Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна.

Аннотация: На основе фильмов иранского кино в статье обосновываются терминологические определения понятия «кинографика», рассматриваемого как самостоятельная область графического дизайна при формообразовании титров. Выделяется ряд принципов эмоционально-образного подхода к созданию кинотитров как метода кодирования утилитарно-практических функций и критерия создания эмоциональных впечатлений, которые, согласно замыслу дизайнера, должны возникать у потребителя кинопродукции. Рассматриваются такие аспекты, как баланс, иерархия, акцент, цвет и композиционная целостность титров.

Ключевые слова: кинографика, графический дизайн, моушн-графика, кинетическая типографика

PERFORMANCE | THE ART OF PRESENTATION

Cinema Graphics as a Field of Graphic Design

UDC 791.43.01(55)+655.28.027

ORCID: 0000-0002-8874-4527

ORCID: 0009-0005-0802-5709

Authors: *Marina E. Vilchinskaya-Butenko*, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Department Chair of History and Theory of Gesign and Media Communications, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design; *Zahra Soleymanfar*, Third-year PhD student, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Abstract: Based on films of Iranian cinema, the article substantiates terminological definitions of the term “cinema graphics” as an independent field of graphic design in forming of film titles. It also highlights a number of principles of emotional and visual approach to the creation of film titles as a way of encoding utilitarian and practical functions and a tool for creating emotional impressions, which, according to the designer's intent, the consumer of film products should experience. Aspects such as balance, hierarchy, accent, colour and compositional integrity of titles are considered

Key words: cinema graphics, graphic design, motion graphics, kinetic typography

Создание тишины в фонограмме и художественном образе

фильма: опыты педагогической звукоорежиссуры

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, посвященной исследованию тишины как явления в звуковом ряде фильма, излагаются основные подходы к формированию тишины в фонограмме фильма во время обучения студентов-звукорежиссеров. Этапы учебного процесса включают освоение не только технологического, но и культурно-эстетического аспектов в звуковом решении «тихих мест» кинофильма. Приводятся фрагменты бесед со звукорежиссерами — практиками, педагогами и руководителями мастерских кафедры звукорежиссуры ВГИК.

Ключевые слова: звукорежиссура, ВГИК, фонограмма, художественный образ, звуковое решение фильма, тишина, молчание, пауза

Creating Silence in the Soundtrack and the Aesthetics of the Film: Academic Principles

UDC 791.43.01

ORCID: 0000-0003-0788-3742

ORCID: 0000-0002-2270-7758

Authors: *Julia V. Mikhееva*, 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 dedicated to the study of silence as a phenomenon in the film soundtrack outlines the main approaches to the forming of silence in a film soundtrack in the student sound designers' education. The stages of the educational process include mastering of not only technological, but also cultural and aesthetic aspects of sound design of the film's "silent pieces". The article includes interviews with sound editors - practitioners, instructors and heads of workshops at the VGIK Department of Sound Editing

Key words: sound design, VGIK, film soundtrack, artistic image, sound design of a film, silence, non-speaking, pause, audio-visual analysis of a film

Монтажный принцип построения эскиза к фильму

УДК 7.013

ORCID: 009-0003-9092-8872

Автор: *Свешников Александр Вячеславович*, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры рисунка и живописи Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК).

Аннотация: В статье рассматривается проблема построения изобразительного ряда (раскадровка, экспликация, эскизы) к будущему кинофильму. Такие методы решения задач, как передача настроения,

характера архитектуры, персонажей, образа действия, — всё это хорошо известные задачи. Однако реже учитывается монтажный ряд будущего фильма, отношения между отдельными эскизами, динамика развития действия, предвосхищение монтажного решения как фильма в целом, так и отдельных эпизодов. В статье приводятся примеры некоторых закономерностей монтажа, описанные в работе С.М. Эйзенштейна, и тех принципов, которые необходимо использовать при создании предварительных эскизов.

Ключевые слова: монтаж, раскадровка, экспликация, эскиз к фильму

Montage Principle in Sketching for a Film

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 discusses the problem of creating a visual design (storyboard, explication, sketches) for a future film. Such approaches as catching the spirit, architectural style, kind of characters and their line of action are well known. However, certain things are taken into account less often, such as editing sequence of the future film, interrelation between separate sketches, dynamics of the on-screen developments, and anticipation of the editing choices both in the film in general and in separate scenes. The article provides examples of some editing patterns described in S.M. Eisenstein's works, and

the principles to apply when creating draft sketches.

Key words: editing, storyboarding, explication, sketch for the film

КУЛЬТУРА ЭКРАНА | КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ

Модификация эстетико-семиотической структуры экранной культуры: исторический контекст

УДК 008

ORCID: 0000-0002-9187-7080

Автор: *Кириллова Наталья Борисовна*, доктор культурологии, профессор, заведующая кафедрой культурологии и социально-культурной деятельности Уральского федерального университета имени Б.Н. Ельцина.

Аннотация: Предметом анализа в статье является художественная трансформация экранной культуры, основанной на синтезе техники и творчества. Будучи тесно связанной с аудиовизуальными новациями, экранная культура модифицировалась в своем социально-эстетическом развитии, пройдя путь от эпохи модерна и постмодерна до «компьютеризма» как итога цифровой революции. Автор, теоретически обосновывая эволюцию эстетико-семиотической структуры экранной культуры, опирается на междисциплинарный подход, используя методы анализа разных гуманитарных наук: культурологии и искусствоведения, эстетики и семиотики.

Ключевые слова: экран, экранная культура, аудиовизуальные технологии, семиотика, эстетика кадра, модернизм, постмодернизм, информационная эпоха, компьютеризм, цифровая эстетика

SCREEN CULTURE | CULTUROLOGY. PHILOSOPHY

Modification of the Aesthetic-Semiotic Structure of Screen Culture: Historical Context

UDC 008

ORCID: 0000-0002-9187-7080

Author: *Natalia B. Kirillova*, Doctor of Cultural Studies, Professor, Chair of the Department of Cultural Studies and Socio-Cultural Activities, Ural Federal University named after B.N. Yeltsin.

Abstract: The article analyses an artistic transformation of screen culture based on the synthesis of technology and art. Being closely connected to audio-visual innovations, screen culture has been modified in its socio-aesthetic development, going from the era of modernity and postmodernity to “computer-centrism” as a result of the digital revolution. The author while theoretically substantiating the evolution of the aesthetic-semiotic structure of screen culture relies on an interdisciplinary approach, using methods of analysis of various humanities: cultural studies and art history, aesthetics and semiotics.

Key words: screen, screen culture, audiovisual technologies, semiotics, aesthetics of the frame, modernism, postmodernism, information age, computercentrism, digital aesthetics

Кинокостюм как средство создания достоверного исторического образа

УДК 778.5.01.041

ORCID: 0009-0009-8688-3177

Автор: *Крючкова Анна Сергеевна*, аспирант 2 курса Всероссийского государственного университета кинематографии имени Герасимова (ВГИК).

Аннотация: В статье описываются и анализируются приёмы воссозда-

ния исторической достоверности художниками в процессе работы над историческими костюмами в кино. Предпринята попытка выявить наиболее общие тенденции в работе художников по костюмам при создании исторических кинообразов. В статье также анализируется процесс формирования у зрителей представлений о прошлом на основе художественных образов, создаваемых киноискусством.

Ключевые слова: костюм, историческая достоверность, художественная выразительность, кинообраз, образы прошлого, киноискусство

Film costume as a means of creating a reliable historical image

UDC 7.013

ORCID: 0009-0003-9092-8872

Author: *Anna S. Kryuchkova*, PhD student, 2nd year, Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK).

Abstract: The article describes and analyses techniques for recreating historical accuracy by designers while working on historical costumes for a film. It attempts to identify the most general trends in the work of costume designers when creating historical film images. The article also analyses the process of forming viewers' ideas about the past based on artistic images created by cinema.

Key words: images of the past, costume, historical authenticity, artistic expressiveness, movie character

Живопись и кинематограф: преемственность изобразительных решений

УДК 791.43.01

ORCID: 0000-0002-7094-2314

Автор: *Шмакова Евгения Юрьевна*, аспирант Всероссийского государственного университета кинематографии имени Герасимова (ВГИК).

Аннотация: Статья посвящена вопросу преемственности кинематографом выразительных возможностей изобразительного искусства. Грамотное применение заимствованных из живописи композиционных, цветовых и светотеневых решений в аудиовизуальном произведении способствует развитию экранной образности кино как искусства. Сопоставительный анализ отдельных визуальных приемов позволяет выявить закономерности их использования, сделать выводы о необходимости их включения в произведения киноискусства для развития экранной образности в целом.

Ключевые слова: кинематограф, живопись, изобразительное решение, цвет, композиция, свет

Painting and Cinema: Continuity of Visual Approach

UDC 791.43.01

ORCID: 0000-0002-7094-2314

Author: *Evgeniya Yu. Shmakova*, Postgraduate Student, S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK).

Abstract: The article investigates the cinema as inheriting expressive means of fine art. Correct use of composition, colour and light and shade formulas adopted from painting in an audio-visual work contributes to the development of screen imagery of cinematic art. A comparative analysis of individual visual techniques identifies logics of their use and allows drawing conclusions on the need for their inclusion in works of cinematic art

for the development of screen imagery in general.

Key words: cinema, fine art, visual concept, color, composition, lighting

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС | АНАЛИЗ

Кинорецепции художественной философии Генри Торо

УДК 778.5 И (США)

ORCID: 0000-0001-9344-6391

Автор: *Захаров Дмитрий Владиславович*, Кандидат искусствоведения, ведущий переводчик, лаборатория зарубежного кино, Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова.

Аннотация: В статье осуществляется задача показать, что художественный результат кинопроизведения в значительной степени обусловлен визуальной структурой, которая определяет его эмоционально-смысловое наполнение, выявляет своего рода аристотелеву «форму». Объектом анализа выступают кинематографические рецепции творческого наследия американского философа Генри Дэвида Торо (1817–1862). В фокусе внимания находятся фильмы Дугласа Сёрка «Всё, что дозволено небесами» (1955, All that Heaven Allows) и Дамиана Сифрона «Мизантроп» (2023, Misanthrope).

Ключевые слова: кино США, визуальная структура, пространство, форма, тональный контраст, цветовой контраст, Генри Дэвид Торо, Дуглас Сёрк, Дамиан Сифрон

WORLD CINEMA | ANALYSIS

Receptions of Henry Thoreau's Imaginative Philosophy in Cinema

UDC 778.5 H (USA)

ORCID: 0000-0001-9344-6391

Author: *Dmitry V. Zakharov*, PhD in Arts, Leading Interpreter of the Foreign Cinema Laboratory at S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK).

Abstract: The article aims to demonstrate that the artistic result of a film is largely subject to its visual structure, which determines its emotional load and semantics and reveals a certain Aristotelian “form”. The object of analysis is the cinematic interpretations of the American philosopher Henry David Thoreau’s (1817–1862) creative heritage. The focus is on Douglas Sirk’s *All that Heaven Allows* (1955) and Damián Szifron’s *Misanthrope* (2023).

Key words: American Cinema, visual structure, space, shape, tonal contrast, color contrast, Henry David Thoreau, Douglas Sirk, Damian Szifron

Выявление критериев монструозного в фильме: анализ нарративных приемов

УДК 778.5.01(014)

ORCID: 0009-0008-5816-1356

Автор: *Литвина Дарья Вадимовна*, аспирант 3 курса Российского государственного университета кинематографии имени Герасимова (ВГИК).

Аннотация: В статье приводится анализ нарративных техник в фильме «Джокер» (2019), с помощью которых можно отделить реально происходящие в фильме события от событий, воображаемых протагонистом. Использование данных приемов позволяет разграничить действия и представления протагониста Артура Флека, обычного больного человека, и монстра-Джокера, а также определить

границы дозволенного в поведенческих нормах современного общества.

Ключевые слова: фильм «Джокер», нарративные техники, «ненадежный рассказчик», монструозное, теория монстра

Identifying the Criteria of Monstrous in Film: Analysis of Narrative Techniques

UDC 778.5.01(014)

ORCID: 0009-0008-5816-1356

Author: *Daria V. Litvina*, 3d-year PhD student at the Department of Film Studies, film researcher, translator, interpreter, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK).

Abstract: The article provides a detailed analysis of various narrative techniques used in *Joker* (dir. Todd Phillips, 2019) which allow the audience to distinguish between real events occurring in the film and those imagined by the protagonist. The use of these techniques allows to differentiate actions and ideas of the protagonist Arthur Fleck, an ordinary mentally conditioned person, and the monster *Joker*, as well as to define the “borders of the possible” in behaviour norms in modern society.

Key words: film “*Joker*”, narrative techniques, unreliable narrator, the monstrous, monster theory

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

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.

Научные статьи от авторов принимаются по направлениям:

- Киноведение и искусствоведение
- Теория и история экранных искусств
- Философия, социология, культурология, эстетика
- Режиссура и актерское мастерство
- Кинодраматургия
- Кинооператорское искусство
- Новые технологии в аудиовизуальной сфере
- Анимация и мультимедиа
- Продюсерство
- Экономика аудиовизуальной сферы
- Проблемы кинопрофессий
- Образование, подготовка профессиональных кадров

Правила приема рукописей

1. Авторы предоставляют статью, являющуюся оригинальным самостоятельным произведением, не публиковавшимся ранее, где освещается актуальность поставленной проблемы и ее научная новизна, и необходимый пакет документов (в электронном виде) для проверки на техническое соответствие требованиям журнала. После проверки оформления статьи и комплектации пакета документов автор получает уведомление о приеме материалов с указанием даты приема и шифра статьи.

2. Статьи **сопровожаются: 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 интеллектуальные 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; приставительные аннотация (не более 5–7 строк) и ключевые слова (5–6 наименований); **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 и аргументировано 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, ведущих научную деятельность во ВГИКе и сторонних организациях, статья сопровождается сканом свидетельства о присуждении ученой степени кандидата наук.
6. Для авторов статей с ученой степенью доктор наук подтверждения сканом 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 — 15–20 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 тематической направленности статьи согласно таблицам 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 15–20 тыс. знаков с пробелами в формате Word, 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 помечается источник!

Сноски в статье оформляются **постранично**. Список литературы в конце статьи (не более 10 изданий) оформляется дополнительно: после слов REFERENCES транслитерацией наименований приведенных произведений. **Образец оформления транслитерации см. <http://www.vgik.info/science/bulletin/>.** 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. При положительном решении Редакционного совета 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 публикации 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 непосредственное 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



ВЫСТАВКА-ФОРУМ "РОССИЯ"

На выставке-форуме "Россия" прошла серия мероприятий творческих коллективов ВГИКа.



МЕЖДУНАРОДНЫЙ НАУЧНЫЙ ФОРУМ г. ХАНЧЖОУ (КНР)

Ведущий научный сотрудник НИЦКиЭИ ВГИК Д.Л. Караваев принял участие в международном научном форуме «Взгляд через мир-2023: взаимобучение цивилизаций» (Inter-World-View-2023: Mutual Learning of Civilizations) в г. Ханчжоу (КНР).





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](https://vgik.info/higher-education/graduate/index.php)

