

Вестник

ВГИК

www.vgik.info

В НОМЕРЕ:

ПЕРФОРМАНС

Н.Ю. Яровая
VR-технологии в анимации

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

Г.С. Прожико
Эволюция концепции Победы
в отечественной кинодокументалистике

КИНОБИЗНЕС

М.И. Жабский, К.А. Тарасов
Цена похода в кино:
история и современность

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

Г.П. Бакулев
Конвергентная аудитория:
подходы к изучению

ВГИК. ДЕНЬ КОСМОНАВТИКИ



№ 1 (47)

Том 13 АПРЕЛЬ 2021

ВГИК. День космонавтики

Фильм «Гагарин. Первый в космосе»



Космос как мечта, как предчувствие, как опыт.

Космическая тема в кинематографе

К 60-летию первого полетного космонавта планеты



Крутой старт в режиме «онлайн»
ВГИК - 15 апреля 2021 года, 10.00



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

Вестник
ВГИК

Информационно-аналитический журнал

Свидетельство о регистрации
ПИ № 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

В журнале публикуются научные и аналитические
статьи по киноведению, искусствоведению,
эстетике, культурологии, философии,
экономике, АВС (аудиовизуальная сфера)

Публикации отвечают требованиям ВАК
по научным специальностям:
«Искусствоведение», «Философские науки»

Учредитель журнала:

Всероссийский государственный
институт 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:

Редационно-издательский отдел
Дизайн и верстка И. Сеничкина
Корректор Т. Дугина

Редактура текстов на английском
языке: Лаборатория зарубежного
кино ВГИК

Дизайн-макет обложки

И. Сеничкина

Отпечатано в типографии:

ООО «Кандлер» 150008,
г. Ярославль, ул. Клубная, 4–49
Заказ № 3439

*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», 2021

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ НАУЧНОГО ЖУРНАЛА

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

Мальшиев В.С.

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

ЧЛЕНЫ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА

Абдрашитов В.Ю.

Народный артист РФ, профессор кафедры режиссуры игрового фильма ВГИК

Арабов Ю.Н.

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

Боймерс Биргит
(Великобритания)

доктор наук, профессор Университета г. Аберистут (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 медиainдустрии»

Караваяев Д.Л.

кандидат искусствоведения, ВГИК, директор информационно-аналитического центра кинообразования и кинопросвещения, 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

Кривуцун 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

Новиков А.В.

доктор философских наук, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИК

Пондопуло Г.К.

доктор философских наук, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИК

Прожило Г.С.

доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения ВГИК

Разлогов К.Э.

доктор искусствоведения, профессор, Заслуженный деятель культуры РФ, руководитель учебно-творческой мастерской, кафедра киноведения ВГИК

Рейзен О.К.

доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения ВГИК

Русинова Е.А.

кандидат 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 журнала «Вестник ВГИК»

Хикс Джереми
(Великобритания)

доктор наук, преподаватель колледжа Королевы Марии при Лондонском Университете, зав. отделом русской культуры и кино; соредактор 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 искусствования

Цыркун Н.А.

доктор искусствоведения, старший научный сотрудник ФГБУК «Государственный центральный музей кино»

Ясулович И.Н.

Народный артист РФ, профессор, зав. кафедрой актерского мастерства ВГИК

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

СОДЕРЖАНИЕ

ХРОНИКА В ДЕТАЛЯХ | АКТУАЛЬНОЕ СОБЫТИЕ

6 **ГОД НАУКИ И ТЕХНОЛОГИЙ**

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

8 *Г.С. Прожико.* Эволюция концепции Победы в отечественной кинодокументалистике

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА

24 *Е.С. Трусевич.* **Драматургические особенности неигрового кино: телефильм, кинофильм, фильм для интернет-платформы**

37 *Б.С. Шимохин.* **Формат Screenlife vs. классическое кино**

ПЕРФОРМАНС | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ

46 *Н.Ю. Яровая.* **VR-технологии в анимации**

58 *Ю.В. Томилов.* **Фольклорные традиции Свердловской школы анимации**

КУЛЬТУРА ЭКРАНА | КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ

70 *С.Н. Волков.* **медиаобраз экрана как репрезентация социокультурной реальности**

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС | АНАЛИЗ

84 *А.К. Шевченко-Рослякова.* **Концепция «Кинематограф дьявола»: от теории Ж. Эшштейна к фильмам Р. Эггерса**

КИНОБИЗНЕС | СТРАТЕГИЯ И ТАКТИКА УПРАВЛЕНИЯ

100 *М.И. Жабский, К.А. Тарасов.* **Цена похода в кино: история и современность**

ТЕЛЕВИДЕНИЕ | ЦИФРОВАЯ СРЕДА

120 *Г.П. Бакулев.* **Конвергентная аудитория: подходы к изучению**

ПРАВОВЫЕ АСПЕКТЫ | НАУЧНОЕ ЦИТИРОВАНИЕ

130 *Е.А. Звезгинцева.* **Свободное цитирование: пределы и возможности**

43-й ММКФ | КОРОТКОМЕТРАЖНОЕ КИНО

140 **По следам 43-го Московского Международного Кинофестиваля**

ХРОНИКА В ДЕТАЛЯХ | АКТУАЛЬНОЕ СОБЫТИЕ

146 **Юрий Озеров.** **Создатель экранного эпоса Великой Отечественной**

151 **Творческие встречи = обмен опытом**

68, 82, 128, 145 **ЧИТАЛЬНЫЙ ЗАЛ** | КНИЖНАЯ ПОЛКА

152 **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

- Abrashitov V.Y.** People's Artist of the Russian Federation, Professor, Fiction Film Directing Department, VGIK
- 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
- Zhabsky M.I.** Dr. in Sociology, VGIK, Leading Researcher, Research Sector, FGBOU DPO "Academy of Media Industry"
- Karavaev D.L.** PhD in Art, Head of Research and Information Center of Film Training and film Education, VGIK
- Kirillova 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
- Krivtsov 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
- Novikov A. V.** Dr. in Philosophy, Professor of the Department of Aesthetics, History and Theory of Culture, VGIK
- Pondopulo G.K.** Dr. in Philosophy, Professor, Department of Aesthetics, History and Theory of Culture, VGIK
- Prozhiko G.S.** Dr. in Art, Professor, Cinema Studies Department, VGIK
- Razlogov K.E.** Dr. in Art, Professor, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, Head of the Educational and Creative Workshop of the Department of Cinema Studies, VGIK
- Reizen O.K.** Dr. in Art, Professor, Cinema Studies Department, VGIK
- Rusinova E.A.** PhD 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 the "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, Senior Researcher FGBUK "State Central Museum of Cinema"
- Yasulovich I.N.** People's Artist of the Russian Federation, Professor, head of the Acting Skills Department, VGIK

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

CONTENT

EVENTS IN THE DETAILS | CURRENT EVENTS

6 **Year of Science and Technology**

FILM THEORY AND FILM HISTORY | AUDIOVISUAL ARTS

8 *G.S. Prozhiko. The Evolution of the Concept of the Victory in Russian Documentary Cinema*

FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

24 *E.S. Trusevich. Drama Features of Documentary: Movie, TV Film, Streaming Platform*

37 *B.S. Shimokhin. Screenlife vs. Classic Cinema*

PERFORMANCE | THE ART OF PRESENTATION

46 *N.U. Yarovaya. VR-technologies in Animation*

58 *Yu.V. Tomilov. Folklore Traditions of the Sverdlovsk Animation School*

SCREEN CULTURE | CULTUROLOGY. PHILOSOPHY

70 *S.N. Volkov. Media Image of The Screen as Representation of Sociocultural Reality*

WORLD CINEMA | ANALYSIS

84 *A.K. Shevchenko-Rosliakova. “The Devil’s Cinema”: from Jean Epstein’s Theory to Robert Eggers’ Films*

FILM INDUSTRY | MANAGEMENT STRATEGY AND TACTICS

100 *M.I. Zhabskiy, K.A. Tarasov. The Price of Going out to the Movies — the History and the Contemporaneousness*

TELEVISION | DIGITAL ENVIRONMENT

120 *G.P. Bakulev. Convergent Audience: Research Approaches*

LEGAL ASPECTS | ACADEMIC CITATION

130 *E.A. Zvegintseva. Free Citation: Limits and Opportunities*

43rd MOSCOW INTERNATIONAL FILM FESTIVAL | SHORT FILM

140 **In the wake of the 43rd Moscow International Film Festival**

EVENTS IN THE DETAILS | CURRENT EVENTS

146 **Yuri Ozerov. Creator of the screen epic of the Great Patriotic War**

151 **Creative meetings = exchange of experience**

68, 82, 128, 145 **READING ROOM | BOOKSHELF**

152 **SUMMARY | PRESENTATION OF AUTHORS**

158 **RECOMMENDATIONS AUTHORS**

ГОД НАУКИ И ТЕХНОЛОГИЙ

2021 год объявлен в России *Годом науки и технологий*. Проведению этого национального мероприятия посвящен Указ Президента России В.В. Путина, нацеленный на дальнейшее развитие науки и технологий в стране.

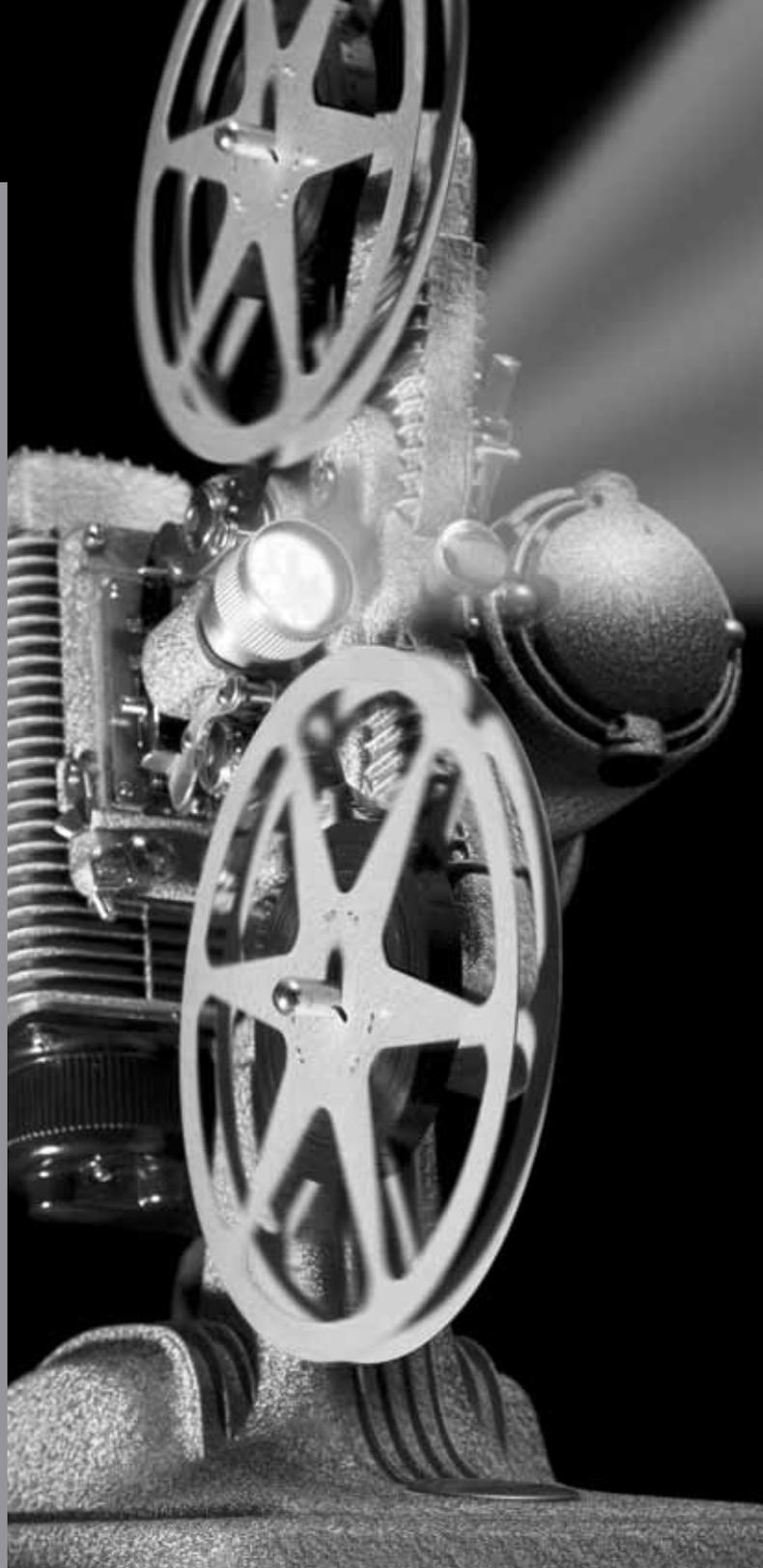
Обозначенная главой государства стратегическая цель дополняется и тактическими целями, о чем говорится на сайте этого всероссийского мероприятия (<https://годнауки.рф>). В *Год науки и технологий* речь идет о поднятии престижа профессии ученого, что ценно в условиях развития научно-технического прогресса, внедрения инновационных технологий, а также о привлечении талантливейшей молодежи в сферу науки и технологий, расширении возможностей для самореализации молодых исследователей.

Вовлеченность профессионального сообщества всех отраслей народного хозяйства в реализацию Стратегии научно-технологического развития Российской Федерации — еще одна знаковая цель проведения *Года науки и технологий*, как и формирование в сознании российских граждан достижений российской науки, причем, не только в исторической ретроспективе, но и в части популяризации современных отечественных разработок, позволяющих существенно повысить качество жизни россиян. В этих условиях многократно возрастает роль кинематографа, способного создать проникновенный и запоминающийся образ служителей науки, рассказать языком кино о личностях в разных сферах деятельности, о нынешних и грядущих переменах в жизни.

Освоению *языка кино* в разных кинематографических жанрах обучает молодое поколение будущих кинематографистов ВГИК, старейшая в мире киношкола, чья творческая и научная жизнь чрезвычайно насыщена. Примером служит *День космонавтики*, организованный ВГИК в 60-ю годовщину первого в мире полета в космос. В стенах вуза состоялся показ художественного фильма *«Гагарин. Первый в космосе»*, созданный известным кинорежиссером **Виктором Манном**, являющимся также руководителем творческой мастерской ВГИК. Главную же роль в фильме исполнил выпускник ВГИК — **Ярослав Жалнин**, оператором фильма стал тоже выпускник ВГИК — **Антон Антонов**. Вслед за показом и обсуждением фильма ВГИК провел в дистанционном формате международный круглый стол *«Космос как мечта, как предчувствие, как опыт»*, подготовленный Информационно-аналитическим центром кинообразования и кинопросвещения ВГИК.

*Подробнее о фильме на 2-й странице журнала
и на сайте www.vgik.info*

**ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО
ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА**





Эволюция концепции Победы в отечественной кинодокументалистике

Г.С. Прожико

доктор искусствоведения, профессор

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK63610>

УДК 791.43.01

АННОТАЦИЯ

Каждое поколение послевоенных десятилетий стремилось заново открывать суть «великого противостояния» нашего народа фашистским захватчикам. Отечественные документалисты выражали эту новую концепцию нашей Победы каждого поколения в лентах, созданных на материалах киноархивов, свидетельствах участников войны. Статья предлагает обзор опыта освоения этой темы отечественной кинодокументалистикой от первых послевоенных лет до нынешних времен.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

хроникальный кадр,
экранный документ,
историческая концепция,
отечественная документальная кинематография

А нам нужна одна Победа,
Одна на всех.
Мы за ценой не постоим!
Б. Окуджава

Хорошо известно летучее определение А. Базена «Кожа истории шелушится, превращаясь в киноплёнку»¹. Однако существует иллюзия, что плёнка сохраняет несравнимый облик и смысл исторического прошлого на все времена. На самом деле, архивный кинокадр открывает смысл запечатленного события только в контексте авторского послания. Этим объясняется неутолимая жажда последующих поколений — понять суть ключевого события XX века, Великой Отечественной войны, побуждая кинематографистов вновь и вновь возвращаться в архивные хранилища, чтобы заново увидеть и осмыслить столь важную страницу нашей национальной истории. В статье рассматривается эволюция концепции Победы в отечественных документальных фильмах как в послевоенные десятилетия, так и в нынешние времена.

Подвиг Победы в памяти экрана

Во время одной из дискуссий, которая была озаглавлена «Военная хроника: летопись или пропаганда», мне как выступающему пришлось уточнить: «В названии обсуждаемой темы

¹ А. Базен.
Что такое кино?
М.: Искусство,
1972. С 55.

закралась неточность в союзе “или”, так как здесь уместнее использовать союз “и”».

Диалектика значения хроникального кадра определяется тремя составляющими: сюжетом самого события, видением его человеком с камерой, то есть современником, и зрителем разных поколений с учетом ментальности и миропонимания. Этим определяется вечное возрождение хроникального кадра в разных контекстах — смысловых, исторических, стилевых и т. д. Но именно поэтому и возникают постоянно сомнения в достоверности запечатления прошлого. И если меня спросят: уверена ли я в безусловной адекватности запечатления событий войны, то мой ответ будет следующим: если это касается отдельных кадров, то уверена не всегда; что же касается военной хроники в целом, то — да, уверена. И этому есть пояснение. Каждое следующее поколение, осознавая себя в историческом контексте, не может не создавать свое понимание ключевого события XX века — Второй мировой войны. И человек ищет подтверждения в хронике, и... находит. Это означает, что фронтовые операторы смогли запечатлеть это грандиозное событие во всей его многогранности, а не в знаковой сиюминутной однозначности. Истина не одномерна, но многогранна, и каждое следующее поколение может подкрепить экранными документами именно свою концепцию войны и Победы.

Большая часть фильмов, созданных в годы войны, именовалась «хроникально-документальными», так как режиссеры ставили своей задачей показать информацию о происходящих событиях, но в них всегда присутствуют живые эмоции реальных участников, какими были и сами документалисты. Эмоции воплощались в энергетике дикторского высказывания, в способах съемки, в принципах монтажной композиции, а точнее в публицистическую и художественную концепцию, то есть в «документ и пропаганду». Это, кстати, касается не только советских хроникеров, но и всех участников сражений Второй мировой, где именно способ запечатления и подачи материала отражают четкую ориентацию документалистов на особенности менталитета того народа, которому они принадлежат и адресуются.

В послевоенное десятилетие вряд ли необходимо напоминать эти события людям, их пережившим, боль и горестные образы хранятся в памяти большинства народа. В списке этих лет встречаем «Суд народов» (1946, Р. Кармен), первый фильм, стремившийся не только к историческому запечатлению Нюрнбергского процесса, но и к осмыслению случившегося, к иссле-

дованию самого феномена фашизма. Но стоит отметить и ленту А. Ованесовой «Повесть о наших детях» (1945), которая открыла пронзительную правду о детях, жертвах и участниках войны. В соседстве этих картин как бы намечены два принципа понимания войны: как история сражений, столкновения народов и как судьба отдельного человека в военной мясорубке.

Чередование концептуального ракурса видения этой страницы истории человечества определяется эволюцией социально-политической жизни страны, формирования самосознания и миропонимания новых поколений. Так, в период «оттепели», когда ломались прежние ролевые схемы «народных масс» и отдельного человека, возникает и новая концепция Победы. Документалисты, вместе со всеми, осознают особую роль конкретного усилия отдельного человека в трагических условиях войны. Прежняя формула Победы — как заслуги стратегов и армий — вытесняется концепцией Личной Победы каждого солдата. И рядом с игровыми, сегодня классическими лентами «Баллада о солдате», «Судьба человека», «Отец солдата», «Иваново детство», появляются фильмы «Катюша» (1964, режиссер В. Лисакович), «Доктор Осень» (1972, режиссер А. Эпнерс), «Если дорог тебе твой дом» (1968, режиссер В. Ордынский), «Память» (1971, режиссер Г. Чухрай). И, несомненно, «Обыкновенный фашизм» (1965, режиссер М. Ромм).

Это время открыло шлюзы памяти людей, и концепция Победы преобразилась, обретя человеческое лицо. Нельзя не сказать о той роли, которую сыграли телепередачи с участием С. Смирнова, куда люди отправляли свои воспоминания о человеческих подвигах в годы войны. С этих пор мы знаем героев Бреста, Катюшу, Маринеско, других. И сотни «неизвестных героев» обрели в истории достойное место, тогда же появились «города-герои». Реальные герои, запечатленные в кинопортретах документалистов, не только напоминали о своих военных годах, но и демонстрировали особые достоинства простого человека, для которого понятия патриотизма и готовности к самопожертвованию во имя своей земли были органичны и лишены внешнего пафоса.

Последующие страницы жизни советского общества сохраняли эту ориентацию на человеческое лицо великого противостояния. В числе фильмов, оставшихся в истории за эти годы: «Была на земле деревня Красуха» (1969, режиссер П. Русанов), «Его звали Федор» (1963, режиссер В. Лисакович), «Слово об одной русской матери» (1966, режиссеры Б. Карпов, П. Русинов), «У войны не женское лицо», (1981–1984, режиссер В. Дашук)

«Женщина из Равенсбрюка» (1984, режиссер М. Мамедов), «Мы из блокады», (1979, режиссер. Д. Салимов), «Секретный заказ» (1971, режиссер П. Коган), «Маршал Жуков» (1984, режиссер М. Бабак) «Солдатские мемуары» (1976, режиссер. К. Симонов), «Шел солдат» (1975, режиссеры К. Симонов, М. Бабак)

Тематическое пространство в этих фильмах расширяется и включает не только воинский подвиг, но и подвиг самоотверженного труда.

Интересный ракурс видения войны предлагает съемочная группа фильмов «Шел солдат» и «Солдатские мемуары» во главе с К. Симоновым, где ратный подвиг солдата оборачивается не подвигом сражения с врагом, но подвигом Жизни, солдатской жизни в фронтовых условиях. Разговоры Симонова касаются простейших сторон фронтового быта и незамысловатые ответы бывших солдат открывают нравственные истоки выживания в окопе, готовности к противостоянию врагу.

Человек на войне

В предперестроечное время история не переставала интересовать документалистов. Ведь выросли новые поколения, не знавшие войны, возникла настоятельная потребность открыть им масштаб народного подвига и великую тяжесть испытаний войны, которые выпали в свое время на плечи советских людей. И документальное повествование о славном и трудном прошлом шло именно в этих двух направлениях: эпические полотна, воссоздающие войну как страницу истории страны, и ленты об отдельных мгновениях и людях тех лет, для которых война была частью их личной биографии.

Наиболее значительным трудом советских документалистов 1970-х годов, отмеченным Ленинской премией, стала 20-серийная эпопея «Великая Отечественная» (1978). Созданная для американского телезрителя группой Р. Кармена и названная «Неизвестная война», эта картина вновь открывала панораму великого подвига советского народа, переломившего ход Второй мировой и закончившегося освобождением родины, полным разгромом фашизма.

Фильм родился в результате энергичной деятельности большой группы советских документалистов. В основе его лежит нестареющая хроника войны, снятая на полях сражений советскими операторами, нередко платившими жизнью за достоверное отображение событий (напомним, каждый пятый фронтовой оператор погиб на фронте). И все же необходимо подчеркнуть особую роль нашего ведущего кинодокументалиста Романа

Кармена, который был не только художественным руководителем документальной серии и автором нескольких фильмов, но — истинной душой и мозгом всей этой работы. Он осознавал высокую пропагандистскую миссию будущей ленты и отдал ей весь остаток своих сил и жизни.

Эпопея «Великая Отечественная» вновь продемонстрировала непреходящую ценность хроникального кадра. Именно таким ощущением исторической и эмоциональной емкости старой архивной хроники отмечены ленты «Зима и весна сорок пятого» (1978, режиссеры Д. Фирсова и С. Жданова), «Маршал Жуков, страницы биографии» (1984, режиссер М. Бабак), «Тогда в 45-м» (1984, режиссер Ю. Занин).

В ленте Д. Фирсовой, основанной на скрупулезном историческом труде, сохранена и акцентирована логика завершающих страниц великого сражения. Здесь правит неумолимая «драматургия» самой истории, скрепленная экранным сопоставлением всех граней мировой жизни в эти предпобедные месяцы. Фильм открывает неустойчивость Победного итога войны, диктуемого закономерностью исторической воли.

В ленте о маршале Жукове собрано немало новой, прежде не опубликованной хроники, фотографий. Свежесть впечатлений, которые возникают при встрече с легендарной и вроде знакомой по другим материалам каждым своим жестом и словом фигурой любимым народом маршала, обостряет, заставляет по-новому взглянуть на привычные, известные повороты судьбы героя.

Столь же активно используются в картине «Тогда, в 45-м» материалы о трудных днях разгромленного Рейха, с первых шагов рождающегося на его руинах нового народного государства.

Фильмы эти, равно как и сама эпопея «Великая Отечественная», свидетельствуют о неисчерпаемом содержательном потенциале архивной хроники, которая каждому поколению открывает созвучный современности смысл. Вместе с тем очевидно, что чрезмерная эксплуатация популярных хроникальных кадров приводит к их эмоциональной инфляции. «Охота в архивах», как называли свой труд по розыску выразительной хроники известные немецкие кинодокументалисты А. и А. Торндайк, — процесс, безусловно, творческий, вознаграждающий авторов. Зная потенциальные возможности наших киноархивов, в особенности, в разделах фронтовой хроники, нельзя не подивиться малой активности современных документалистов, которые предпочитают чаще заимствовать кадры из уже сложенных фильмов, нежели искать оригинальный неведомый материал.

Одновременно с эпическими и поэтическими обобщениями материалов о Великой Отечественной войне в 1970–1980 годы кинодокументалисты продолжают вглядываться и в конкретного человека — участника тех знаменательных событий, который на своих плечах вынес тяжелые военные испытания. Своеобразным кинематографическим памятником подвигу Солдата стала лента К. Симонова «Шел солдат», снятая в 1975 году на ЦСДФ. С той степенью пронзительной правды, которая дается очевидцу, участнику войны, Симонов выстраивает перед зрителем серию жестких тематических картин тяжелого ратного труда простого солдата. Его герои — кавалеры ордена Славы, которым награждались только солдаты.

Фильм сплетается как бы из двух линий. *Первая* — безыскусные фразы воспоминаний не столько об атаках и наступлениях, сколько о быте войны, повседневном существовании в условиях фронта и постоянной смертельной опасности. Потом из материала этих долгих разговоров Симонов сделал серию телевизионных документальных лент «Солдатские мемуары». В фильме же «Шел солдат» использованы лишь самые волнующие, образно емкие мгновения длительных бесед-исповедей бывших солдат. *Вторая линия* — стихотворные строки самого поэта, которые сопровождают кадры хроники. Здесь хроника утрачивает свою информативно-повествовательную функцию, обращая к зрителям глубинное символическое содержание кадров. На экране из конкретных лиц многих солдат, творящих свой великий ратный труд, возникает обобщенный образ Солдата на войне.

Среди фильмов, анализирующих человеческие истоки Великой Победы, глубину перенесенных страданий и силу духа советского человека, следует назвать такие картины, как «Меланьина свадьба» (1979, режиссер А. Коваль), «Красная тетрадь» (1980, режиссер И. Пикман), «Секретный заказ» (1981, режиссер П. Коган), «Мы не сдаемся, мы идем» (1982, режиссер М. Литвяков), «Сорок лет после детства» (1985, режиссер Д. Салимов), «Женщины из Равенсбрюка» (1984, режиссер М. Мамедов), «Шел мокрый снег» (1985, режиссер А. Карпов) и другие. Фильмы эти привлекают зрителей не количеством ярких фактов, а особой пронзительностью конкретной истории, конкретной судьбы. Это может быть и короткая жизнь партизанской разведчицы, и подробности личного поединка с фашистами известного татарского поэта, или неизвестного заключенного концлагеря, ведущего дневник, своя, трудная память детей войны — сирот и малолетних узников концлагерей,

воспоминания рабочих Ленинграда, которые, умирая от голода, выполняли секретный заказ — делали детали для *катюш*.

Чаще всего в поисках наиболее точной передачи тогдашних чувств, уже далеких мгновений истории, авторы обращаются к человеческой памяти. Память о пережитом цепко хранит самые точные, самые впечатляющие детали и нюансы. Она хранит не только картины прошлого, но и эмоциональное состояние участников этого прошлого. И каждое воспоминание — живой репортаж чувств, переживаемых заново.

Именно на этом эффекте памяти чувств основана главная сила лент белорусского документалиста В. Дашука «Женщина из убитой деревни» (1975) и, в особенности, серия картин из цикла «У войны не женское лицо» (1982–1985). Вместе с журналисткой С. Алексиевич, собравшей книгу исповедей женщин, чья молодость пришлась на годы войны, режиссер ищет во встречах с девушками 1940-х годов, ныне уже пожилых, нестареющую остроту эмоциональной памяти. Мы знаем, как было женщине на войне. Но это знание — как бы со стороны, оно рождено киноискусством, театром, литературой. Этот же фильм открывает нам главное конфликтное напряжение: женщина воевала, всей своей душой и сердцем ненавидя смерть и войну. Физические раны затянулись, страдания забылись. Но остались самые тяжелые раны, которые кровоточат до сих пор, — раны души. Они выплескиваются с экрана пронзительными монологами-исповедями о том, как невыносимо чуждо жесткое лицо войны созидательной женской сущности. Может быть, потому мы почти не встречаем в серии рассказов никаких героических историй, шуточных воспоминаний. Тонкая женская душа до сих пор хранит чудовищный и жестокий лик войны.

Сила человеческих откровений — главное в этом фильме. Автор весьма ограничивает себя в использовании кинематографических средств воздействия. Кто-то из съемочной группы признался, что оператор, снимая разговор, боялся сделать наезд, сменить крупность, чтобы не разрушить того прямого тока откровенности, что шел от героини прямо к зрителю. Фильм еще раз убедил в том, что говорящий человек, если его речь эмоциональна и поражает зрителя своим содержанием, представляет собой яркое увлекательное зрелище. Ведь искреннее слово сильно и тем, как оно произнесено: мимика говорящего, жест, свой особый ритм речи и поведения перед камерой, контрапункт этого поведения и произнесенного слова, — все это играет огромную роль для зрительского восприятия.

В картине «У войны не женское лицо», как и в фильме «Шел солдат», что, кстати, есть и в более ранней работе Г. Чухрая «Память» (1970), архивные кинокадры используются не в своей хроникальной, то есть информационной функции. Авторы выделяют второй символический содержательный пласт хроникального кадра, своего рода «обещание искусства». В. Дашук еще более подчеркивает условность тайного смысла хроникальных кадров, их обобщающее знаковое прочтение особым монтажным ритмическим рисунком рапидных движений, стоп-кадров.

Этим качеством — *многослойностью смысловой и художественной* — обладают многие ленты этого и последующих периодов истории страны и документалистики, где проблема Человека и Истории, ранее воспринимаемая как органичное единство аксиом «Человек — творец истории», «История — труд миллионов», теперь, при более пристальном рассмотрении, оказывается не контактом, а конфликтом. Наиболее ярко эта тема прозвучала в ленте С. Мирошниченко «А прошлое кажется сном» (1987), где герои, жители Игарки, построенной на костях спецпереселенцев, пройдя тяжелые времена незаслуженных репрессий, вспоминают вместе с писателем В. Астафьевым о патриотическом порыве жителей, массово ушедших добровольцами на фронт защищать Родину.

Упомянутые здесь фильмы поворачивают традиционные формы обращения кинодокументалистов к прошлому от изучения общего движения Истории к анализу человеческого аспекта этого движения, нравственного содержания перипетий исторического процесса. Именно этот ракурс видения исторического материала открыл драматические и трагические конфликтные напряжения в отношениях Человека и Истории. В повествовании о «сшибках» личной судьбы и исторической закономерности кинодокументалисты начинают осваивать сложный многозначный жизненный материал. Оттого и возникает художественная многослойность, своеобразная сюжетная полифония, где разные линии судеб скрещиваются, взаимодействуют, взаимопроецируются, порождая не столько коллективный портрет (что для кинодокументалистики было бы привычно), сколько многоаспектный узел исторического катаклизма.

Борьба за истинную правду Победы

Перестроечная, поспешная журналистско-агрессивная риторика, направленная не только на «преступления власти советского периода», но и на людей этого периода, которые в годы

войны спасли страну от колонизации не во имя неких идеологем, а по велению любви к Родине, подвергла осмеянию все аксиоматичные для советского человека нравственные основы и среди них — чувство патриотизма. Лихие историки переписывали не только оценки, но и факты прошлого. Ярлык псевдоисторика Афанасьева «красно-коричневые» был адресован всем патриотам и, прежде всего, ветеранам войны. Переписывали учебники, где истинная роль советского человека, «сломавшего хребет фашистскому зверю», подвергалась сомнению, принижалась. К чести наших документалистов, они не присоединились к хору злопыхателей. Сложности финансирования и преобразования кинопроизводства резко сократили число производимых фильмов; растерянность перед будущим, смена критериев положительности во взгляде на реальность привели к мелкотемью. Прошлое отодвинулось, и на первый план внимания вышли проблемы выживания. В тематических списках тема войны уходит далеко на задний план. Лишь на рубеже веков, в условиях восстановленных объемов производства, вновь возникает интерес к прошлому и к теме нашей Победы.

Здесь несомненно стоит отметить ленту 2000 года «Марш Победы» (режиссер Т. Шахвердиев), где перед зрителями предстает последний марш ветеранов на параде Победы, как они шли, крепко взявшись за руки, поддерживая слабых, но сохраняя великую духовную силу поколения Победителей, не сломленных ни испытаниями нашей трудной полувековой истории, ни теми нравственными унижениями, которым их подвергло постперестроечное время. На всех последующих репортажах их переместили в ряды зрителей, наблюдающих балетные постановки на Красной площади.

В картине «Давид» (2002, режиссер В. Федорченко), внешне весьма скромной, действие которой сосредоточено на исповеди уже очень пожилого и усталого человека, жестокость фашистского геноцида представлена в наиболее омерзительном варианте: медицинские опыты над детьми. Давид повествует о своих страданиях без аффекта, с философской отстраненностью человека уже на пороге иного мира, потустороннего. Его речь экономна и почти без эпитетов. Он иногда даже пытается рассказать о чем-то человеческом в своей чудовищной по бесчеловечности истории — к примеру, о чудесном своем спасении из-за симпатии одной из своих мучительниц. Безумный Молох Истории прошелся по его судьбе от детства до старости, так как после фашистских застенков были и советские концлагеря. И вся жизнь промелькнула как в окошке несущегося вагона.

Но поражаясь немислимой жестокости судьбы и людей, какой была подвергнута жизнь героя, нельзя не отрешиться от глубокого восхищения его спокойной, полной достоинства и глубокой мудрости интонации рассказа. Он, видимо, имел право и на проклятия людей, и на эмоциональные сетования Богу за свою судьбу. Однако на экране человек больной и страдавший, разумеется, но не утративший своей личности в клубке испытаний. И сейчас, на пороге Вечности, Давид не изменяет своей судьбе, сохраняет рассудительную мудрость и живую реакцию достойного человека. Он тоже — Человек Истории, несущий в своей судьбе и памяти крайнюю жестокость исторической колесницы и великую стойкость малой человеческой «песчинки» в океане истории.

Расширение кинопроизводства на рубеже веков и бюджетная финансовая поддержка умножили число снимаемых документальных лент. В их число входят, правда, не слишком большим корпусом, и картины, посвященные войне. Однако более внимательное углубление вызывает некоторую тревогу, не столько в отношении численности снимаемых фильмов, сколько в их художественном качестве.

Сопоставление списков профинансированных Минкультуры фильмов и фестивальных программ указывает на зияющую дистанцию между ними. Большая часть внимания документалистов отдана проблематике сегодняшнего дня в наиболее «безопасных», то есть беспроblemных разделах: мир детства, жизнь инвалидов, путешествия по многочисленным «малым городам России». История обозначена «датскими» фильмами с подчеркнутой связью с конкретной датой и охраняемые титром поддержки военно-исторического общества. Поэтому не обманывают циклы перемонтажных лент к определенным битвам войны, сделанных холодными руками и не менее холодными сердцами ремесленников. Никого не вводят в заблуждение пафосные названия циклов «Полководцы Победы», «Маршалы Победы» и т. д. Формальная информация энциклопедического толка пересказывает очевидные страницы учебников. Прежнего внимания к человеческому содержанию народного подвига Победы найти довольно трудно.

От реальных участников войны внимание смещается на последних свидетелей — детей. Появляются ленты, где детские воспоминания создают новую грань в понимании цены Победы. Так, в картине «Дети военного времени» (2014, режиссер В. Эйсер) уже давно выросшие «дети войны» далеких сибирских земель рассказывают о голоде и тяготах того лихолетья, о пронзительной жажде увидеть вернувшихся с фронта отцов,

о радости встреч и горести неслучившегося. Отметим, что уже в нынешнем десятилетии студентами сняты воспоминания уходящих от нас ветеранов (2015, «Еще в строю», «Я научился верности в бою», «Я обязательно вернусь», «Пороги памяти»), трогательные опыты исторических изысканий «История моей бабушки» (2012, режиссер Н. Бесхлебная), «Бабушка Евгения» (2020, режиссер М. Красноперова), «Партизан Василь», (2020, режиссер Н. Саврас) и другие.

Но были и ленты, вызывающие споры и размышления. Выделим основные векторы проблем. Обстоятельная и подробная по материалу лента «Союзники» (2010, режиссер В. Зайцев) все же поддерживает новую концепцию войны, тиражируемую прессой: без помощи союзников мы не выиграли бы войну. Может, авторы и не хотели подобного вывода, но отсутствие темы роли жертвенности советского народа в Победе позволяет думать об этом. Тема блокады, которая осознавалась все десятилетия как индивидуальный подвиг жителей города, в последние десятилетия смещается к перечислению, прежде всего, страданий и тягот, отпущенных судьбой блокадникам. Возникает своего рода дистанция между рассказами самих ветеранов-блокадников и авторскими концепциями фильмов. Слишком часто авторам хочется потрясти зрителей ужасами голода и холода, мало задумываясь о мужестве тех, кто, несмотря на нечеловеческое испытание блокадой, выжил и гордится этим. Думается, в этом смещенном ракурсе понимания великого противостояния смерти и победы жизни, каким осознается подвиг блокадников-ленинградцев, можно упрекнуть и весьма выразительную кинематографически ленту С. Лозницы «Блокада» (2006), причем, даже не за отсутствие дикторского комментария, а в сосредоточенности отбора материала, основанного только на страданиях. Не случайно так неоднозначно воспринимаются финальные кадры картины — казнь фашистов, ибо не месть главное чувство людей, прошедших испытание войной. Главное здесь — жажда жизни, за которую они сражались. Поэтому, кстати, сомнение вызвал и финал другой недавней ленты А. Осипова «Восточный фронт» (2019), построенной на съемках немецких хроникеров, которая завершается подробным торжественным ритуалом казни военного преступника, идущего на казнь в сопровождении священника. Смерть — акция торжественная, и потому как бы приподнимает чувства свидетелей в отношении преступника, который воспринимается как жертва мести.

Следующая проблема связана с лентой «Цветы времен оккупации» (2008, режиссер И. Григорьев). Этот фильм появился в

начале этого века и сосредоточился в рассказе об оккупации на материалах из архива немецких пропагандистских и инструктивных «гебельсовских» лент, что хранятся у нас в Госфильмофонде. Ленты эти представляют собой инсценировки, которые снимались для жителей оккупированных стран и сопровождались дикторским текстом на языке того народа, которому они адресовались. При показе подобных фильмов студентам, выясняется, что жители в узнаваемых «вышиванках» с радостью записываются на работу в Германию и, получив в паек круг колбасы и бутылку водки, радостно отправляются на заводы и поля, где трудятся для победы Рейха. К сожалению, коллектив фильма, не осознавая до конца инсценировочный характер всяких радостных букетов, какими девушки забрасывали вступающие немецкие войска, отнеслись к ним как к реальной событийной хронике, включив ее в фильм как демонстрацию коллаборационизма. Кстати, во время пресс-конференции на фестивале был задан вопрос режиссеру: «Почему в фильме нет ничего о партизанах?». Ответ умилил своим простодушием: «А про них и так все знают». Так искажается истина в погоне за завлекательным материалом.

Довольно помпезно был оценен и фильм «От парада до Оскара», где памятное событие 1941 года и фильм режиссеров Л.В. Варламова и И.П. Копалина «Разгром немецких войск под Москвой» оказались отодвинутыми от просмотра в результате поиска премии «Оскар», присужденной фильму в Америке. Стоит отметить, что и во ВГИКе отмечалась годовщина не создания фильма, а ...присуждения ленте «Оскара», премии, которой не придавали особого значения до 1990-х годов, когда всю страну заставили смотреть с нетерпением ритуал присуждения «Оскара». Так происходит искажение логики нашей Победы.

Существенной проблемой последних лет стала, однако, формальная, а потому небрежная «датская» кинореакция на юбилейные даты военного периода. Обилие названий (к примеру, «Имя Победы» — 6 фильмов, «О великих полководцах», «Вечный огонь», «Сталинградская поэма. К юбилею битвы» и другие) с указанием на определенные мгновения великого противостояния во время войны, не утешает. Тревогу вызывают холодность сердца создателей, прямолинейность изложения общеизвестных фактов, бедность художественной формы. Не случайно, существенно различается количество лент, сделанных на бюджетные деньги и принятые Министерством культуры, и число картин, представленных на фестивалях, не говоря уже о премированных.

Нельзя не отметить и снижение масштаба тематики военных фильмов. Речь не идет о картинах, сосредоточенных на неизвестных страницах войны. Здесь сама сюжетность поиска неизвестных фактов и восстановление истинной истории произошедшего держат внимание зрителей. Так это было с фильмами «Побег с Узидома» (2017, режиссер В. Касьянов), «Волга в огне» (2020, режиссер Г. Щерба), «Сталинградское Евангелие Кирилла (Павлова)» (2020, режиссер В. Шуванников). Внешне новую информацию несли ленты, касающиеся «окраинной» тематики, но сопряженные все-таки с подвигом Победы: о фронтовых бригадах артистов, циркачей, о полевой почте, о мистике войны, о работах ученых и женщин в те тяжелые годы и другие. К сожалению, главным в этих лентах оказывалась довольно сухая информация, лишенная авторского эмоционального переживания, а потому мало затрагивающая сердца зрителей. Наверное, стоит говорить об ответственности автора перед самой темой, перед прошлым народа, перед будущими поколениями. Ведь ветераны, свидетели тех дней, уходят, и по этим выходящим лентам потомки будут судить о переломном событии XX века.

* * *

И все же последние годы принесли примеры верности – прослеживается верность концепции Победы, носителям нравственного права называться Победителями. Важно, что инициатива пришла из народа. Таким стал «Бессмертный полк», наполнивший сердца потомков гордостью за участие предков в великой Победе. Были сделаны репортажи об этой всенародной акции. Но хотелось бы остановиться на цикле, созданном в Краснодаре режиссером В. Тимощенко «Чистая Победа», куда вошли ленты-воспоминания о значительных сражениях войны. Это — «Битва за Севастополь», «Битва за Новороссийск», «Битва за Эльбрус», «Битва за Сталинград». Работа над этой неисчерпаемой темой продолжается и перечисление фильмов будет пополняться.

Наиболее точно авторская концепция как содержательная, так и стилистическая, выражена в ленте «Битва за Севастополь». Прежде всего, благодаря участию ветерана, который с завидным жизненным темпераментом комментирует марш-бросок танкистов, морской пехоты от Керчи до Севастополя сквозь немецкие войска. Ветеран не только комментирует хронику стремительного продвижения, но насыщает свой рассказ удивительными по точности и пронзительности

деталюми, которые хранит его память, — это образы той весны, запаха кровопролитной атаки, чувства человека в смертельном штыковом бою. Этот герой уже был в картине «Черноморский десант», режиссера И. Алимпиева, созданной по сценарию того же В. Тимошенко. В память врезались его монологи о жесткости сражений за Малую землю, в которых он участвовал. Кинематографический текст точно следует динамике движения героя по земле Крыма, его воспоминаний: подвижная репортажная камера, точность визуальных деталей, эмоциональный монтажно-ритмический рисунок повествования. Но главное, это правда чувств реального участника, что открывает еще одну грань цены Победы — пронзительный жар сердца, сохранный в памяти на десятилетия, ибо минувшие годы не стерли из памяти тот апофеоз человеческого напряжения в сражении за Жизнь, которая и есть главная Победа. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Базен А.* Что такое кино? М.: Искусство, 1972.
2. *История советского кино: в 4 томах. Т. 3–4.* М.: Искусство, 1969.
3. *Прожиго Г.* Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004.
4. *Прожиго Г.* Документальный экран войны: статья в сб. «Образ войны на экране» (на материале фильмов и архивных документов стран-участниц Второй мировой войны). М.: ВГИК, 2015. С. 64–130.
5. *Цена кадра. Советская фронтовая кинохроника 1941–1945 гг. Документы и свидетельства.* Авт.-сост.: В Михайлов, В. Фомин. М.: Канон+, 2010.

REFERENCES

1. *Bazen A.* Chto takoe kino? [What is the cinema?]. Moscow: Iskusstvo, 1972. (In Russ.).
2. *Istoriya sovetskogo kino* [History of soviet cinema] v 4 t. T. 3–4. Moscow: Iskusstvo, 1969. (In Russ.).
3. *Prozhiko G.* Konceptsiya real'nosti v ekrannom dokumente [Concept of reality in screen document]. Moscow: VGIK, 2004. (In Russ.).
4. *Prozhiko G.* Dokumental'nyj ekran vojny [Documentary screen of war, in "Image of war on screen"]. Statya v sb. "Obraz vojny na ekrane" (na materiale fil'mov i arhivnyh dokumentov stran-uchastnic vtoroj mirovoj vojny. Moscow: VGIK, 2015, pp. 64–130. (In Russ.).
5. *Cena kadra* [Value of shot]. Sovetskaya frontovaya kinohronika 1941–1945. Dokumenty i svidetel'stva. Avt.-sost.: V Mihajlov, V. Fomin. Moscow: Kanon+, 2010. (In Russ.).

The Evolution of the Concept of the Victory in Russian Documentary Cinema

Galina S. Prozhiko

Doctor of Arts, Professor,

Department of Cinema Studies, VGIK

UDC 791.43.01

ABSTRACT: Each generation of the post-war decades sought to rediscover the essence of the "great confrontation" between our people and Nazi invaders. Russian documentary filmmakers expressed each generation's concept of the Great Victory in movies based on archival footage and testimonies of veterans. The article offers an overview of the interpretations of this topic by national documentary cinema from the first post-war years to the present.

There is an illusion that film preserves the image and meaning of the past forever. In fact, archival footage reveals the significance of the filmed event only in the context of the director's intention and artistic message. This accounts for the eager desire of all post-war generations up to the present day to understand the essence of the key event of the 20th century — the Great Patriotic War — prompting filmmakers to return to film archives time and again to reconsider such an important page of our national history. The author examines the evolution of the concept of Victory in national documentaries both in the post-war decades and now. It is the insight into the representation of our Victory that testifies to the profundity of each generation's historical viewpoint, the understanding of the originality of the nation's spiritual strength, their ability to capture the vector of the country's development in the past experience.

KEY WORDS: newsreel, audiovisual document, historical concept, national documentary filmmaking

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ ГЕНЕЗИС ОБРАЗА



Фото С. Уразовой



Драматургические особенности неигрового кино: телефильм, кинофильм, фильм для интернет-платформы

Е.С. Трусевич

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK65319>

УДК 7.097

АННОТАЦИЯ

В статье исследуются особенности драматургии и режиссуры неигрового фильма, созданного для разных целей показа — возможности использования закадрового текста, специфика работы с фактом и образом, а также режиссерский и драматургический инструментарий. Прогнозируются модификации методов в документалистике, предназначенной для показа на интернет-платформах.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

неигровое кино,
кинодраматургия,
телефильм,
интернет-
платформа,
киноязык,
документальное
кино

Специфика режиссерских и драматургических приемов, формальных решений кинодокументалистики и документалистики телевизионной всегда существенно различались. На выбор творческого инструментария оказывали влияние и цели дистрибьюции, и источники финансирования. Так, на телевидении был выработан свой формат телефильмов, которые в общей своей массе ближе к тележурналистике. Режиссеры, фильмы которых финансируются Министерством культуры с их последующей демонстрацией на кинофестивалях и в киноклубах, более свободны в выборе творческих решений. И сегодня именно эти авторы развивают и поддерживают славу отечественной документалистики. Достаточно посмотреть списки призеров наиболее престижных фестивалей документального кино («Гунда», 2020, режиссер В. Косаковский; «Спецы», 2020, режиссер А. Драницына; «Стендап — это боль», 2020, режиссер С. Карабаева, другие), чтобы убедиться, что методы создания художественного образа в них (работа с метафорой, отсутствие авторского закадрового текста, внефабульные сцены) вряд ли открывают им дорогу на современный телеэкран. Впрочем, выход в телеэфир таких авторских фильмов возможен, например, на телеканале «Культура» или на нишевых каналах. Но в целом авторское неигровое кино на телевидении — явление нетипичное.

Телефильм и кинофильм в советский период

В 1960-е годы советское документальное кино и телевидение переживали весьма интересный период взаимовлияний: киноязык используется режиссерами телевидения, при этом новые интонации, которые рождаются именно в процессе освоения новой для телевизионной драматургии территории и перенимаются кинорежиссерами.

Известный теоретик С.А. Муратов указывает на мощную кинематографическую родословную телевизионного кино: «Создатели фильма оказались всецело под воздействием киномышления, оперируя отнюдь не телевизионными категориями программности»¹. А профессор Г.С. Прожико точно формулирует именно телевизионные новаторские тенденции: «Особенно остро переживались в те годы юности телевидения идея “сиюминутности”. <...> Сила телевидения виделась в том, что оно рассказывало о фактах, событиях, явлениях общественной жизни языком экрана, языком звукозрительных образов более оперативно, чем газета и кино <...>»².

Если сравнить одну из лучших кинокартин того времени — «Катюшу» (1964, режиссер В. Лисакович, СССР) с телефильмами-современниками, то можно увидеть, насколько существенны эти стилистические взаимовлияния.

Кинофильм «Катюша» состоит из двух драматургических актов. В первой части самым важным эпизодом является просмотр героиней хроники, на которую она живо и искренне реагирует, пытаясь разглядеть в хроникальных кадрах знакомые лица. В Лисакович писал: «Для того, чтобы вообще работать в документальном кино, необходимо верить в то, что ты можешь изобразить психо-

логические процессы своего героя»³. Во второй части фильма героиня (а вместе с ней и зритель) попадает в места, которые ранее были показаны на экране.

В качестве главного режиссерского приема В. Лисакович использует «метод первичной ситуации», помещая свою героиню в обстоятельства, при которых она выразительно раскрывается. Интересно не только то, что говорит героиня, но и то, как она это

¹ Муратов С.А. Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики.: дис. ...докт. филол. наук: 10.01.10. М., 1990. С. 121.

² Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. С. 248–249.



Кадр из фильма «Катюша» (режиссер В.П. Лисакович, 1964, СССР)

³ Лисакович В.П. Наши поиски и наши беды. Современный документальный фильм. М.: Искусство, 1970. С. 220.

говорит. В 1966 году этот же прием используется в телефильме «Нурулла Базетов» (1966, режиссер В. Ротенберг, СССР), когда режиссер показывает своему герою, сталевару Базетову, хронику его молодости по телевизору, а не на киноэкране, как это делает В. Лисакевич в кинофильме «Катюша». И это также можно считать уже приметой новой эстетики, появлением новых «рамок», обрамляющих и кинохронику, и текущую съемку — герой, как и зритель находится близко к изображению, часто пытается как бы наклониться к телеэкрану еще ближе, чтобы разглядеть, чтобы словно оказаться внутри хроникального повествования...

«Ему предстоит встретиться на экране со своими прожитыми годами», — говорит автор в фильме «Нурулла Базетов», сразу обозначая драматургическое решение фильма: человек вместе со зрителями смотрит на свое прошлое, которое при этом является и общим прошлым всей страны. И если в «Катюше» В. Лисакевич во время просмотра героиней хроники использует «скрытую камеру», то В. Ротенберг работает с «привычной камерой»⁴ (термин Г.С. Прожико).

Сравнивая эти эпизоды можно прийти к выводу, что различия почти нет — герои интересно и выразительно раскрываются. И здесь самое главное — неподдельные, живые эмоции, передающиеся зрителю, то есть та самая «сиюминутность».

Кинорежиссер Г. Франк в книге «Карта Птолемея» обозначил главную режиссерскую задачу так: «Перевод будничного факта в новое качество есть один из первоэлементов драматургии документального фильма, не только поэтического, а любого жанра, образной публицистики вообще!.. Мы видим простой факт. Изобразительно, словом, музыкой он превращается в образ»⁵.

В сцене, где Катюша стоит у колодца и вспоминает как она брала здесь воду для раненых, колодец (*факт*) приобретает очертания образа. Не случайно для многих великих произведений Второй мировой войны колодец становится сакральным образом: он источник жизни, «живая вода», связь мира живых с миром мертвых. Так, например, колодец появляется в финале самой известной сказки «Маленький принц», написанной во время войны А. де Сент-Экзюпери. Колодец можно увидеть в знаменитой сцене фильма «Иваново детство» А. Тарковского, когда Иван и мать пытаются разглядеть на дне звезды... В фильме «Катюша» колодец появляется в кульминационной сцене — и рассказ героини о воде из бытовой истории трансформируется в историю символическую.

При этом работу с образом нельзя считать исключительно кинематографическим методом. В начале 1970-х годов на

⁴ Прожико Г.С.
Концепция реальности
в экранном документе.
М.: ВГИК, 2004. С. 275.

⁵ Франк Г.В.
Карта Птолемея.
М.: Издательство
студии Артемия
Лебедева. С. 136

Саратовской студии телевидения выходит фильм «Куриловские калачи» (1971, режиссер Д. Луньков), где главным формообразующим элементом структуры является образ хлеба, сделанного женскими руками. Он связывает всех героинь, каждая из которых рассказывает свою историю, хотя на самом деле автор создает иллюзию того, что это — единое, не дискретное повествование. Здесь (как и в фильме «Катюша») название фильма является и *фактом* (Катюша — имя героини; Куриловские калачи — продукция конкретной местности), и *образом* одновременно (Катюша — эпический образ из военной песни; Куриловские калачи — образ и труда, и женской «закольцованной судьбы»).

Именно в этот период — в 1960–1970-е годы — кино и телевидение активно взаимодействуют в динамичном процессе эстетических взаимовлияний, и на примерах лучших образцов советской кино- и теледокументалистики, для которой был характерен поиск и вариативность драматургических методов, это проявляется особенно ярко.

Неигровой фильм на современном ТВ — работа в рамках драматургического шаблона

Современный медиапроцесс отмечен, кроме прочего, формированием радикальных драматургических различий между кинофильмом и телефильмом. Режиссер и исследователь К.А. Шергова, в частности, отмечает: «Представители российских каналов-заказчиков неоднократно признаются в интервью, что «формат», рассматриваемый именно как набор технических характеристик информации, — это удобный инструмент современного рынка средств массовой информации, который требуется, когда необходимо объяснить автору, что, собственно, “от него нужно”. В условиях жесткого потокового производства проще найти профессионала, работающего “в нужном формате”, чем подстраиваться под нужды уникального автора»⁶.

Ярким примером такой продукции может служить вышедший в 2008 году телефильм «Катюша большая и маленькая» (2008, режиссер И. Фирсова, Россия), главная героиня которого — та же «Катюша», что и в фильме В. Лисаковича, — медсестра Екатерина Дёмина. При этом драматургическое и режиссерское исполнение принципиально различаются. Фильм «Катюша» — это шедевр, в котором используются новаторские приемы раскрытия образа, тогда как картина «Катюша большая и маленькая» — качественная, но типичная телевизионная работа.

⁶ Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино: дис. ...канд. искусств. М., 2010. С. 30.



Кадр из фильма
«Катюша большая
и маленькая»
(режиссер И. Фирсова,
2008, Россия)

Необходимо отметить, что и тот, и другой фильм являются характерными для своего времени, что особенно заметно потому, что в картинах одна и та же фабула: боевой путь медсестры Катюши. В телефильме «Катюша большая и маленькая» героиня Екатерина Дёмина зачастую рассказывает те же факты из своей биографии, что и в фильме В. Лисаковича. Но съемка статичного бытового

синхрона в квартире, на фоне книжного шкафа, и съемка синхрона на месте событий — при одной и той же информационной нагрузке несет совершенно иной эмоциональный заряд.

У режиссера И. Фирсовой преобладают статичные синхроны, а плотный закадровый текст, практически дублирующий изображение, делает повествование прямолинейным и однозначным. Общая стилистика эклектична: синхроны, хроника, цитаты из фильма «Катюша», лайфы, постановочные сцены, реконструкции — частота смены визуальных решений чрезвычайно высока.

Доминирование слова над изображением — неотъемлемая специфическая черта телевидения. Это соотношение давно изучено исследователями⁷. Однако современное телевидение стремится стандартизировать свою продукцию, тем самым сокращая сроки и бюджеты производства, — и выбор формата вовсе не личный выбор режиссера, а производственная неизбежность.

Можно безошибочно взять, например, любой из «биографических» телефильмов, произведенных для любого федерального канала (исключением является телеканал «Культура») и легко убедиться в том, что заменен лишь герой, а вся драматургическая структура и режиссерское решение — абсолютно идентичны. Особняком, пожалуй, стоят лишь фильмы режиссера Е. Якович об А. Ахматовой («Анна Ахматова. Вечное присутствие», 2019, эфир на Первом канале), об А. Галиче («Александр Галич. Навсегда отстегните ремни», 2020, эфир на Первом канале) — оба фильма были показаны после полуночи (в 00:25). Состоялся показ еще нескольких «неформатных» произведений. Например, в 2016 году по Первому каналу был продемонстрирован

⁷ См.: «Телевизионная журналистика», 3-е изд. М.: Изд. МГУ и «Высшая школа», 2002. С. 135–137.

оскароносный неигровой фильм без авторского закадрового текста «В поисках сахарного человека» (2012, режиссер М. Бенджеллуль, Швеция, Великобритания, Финляндия). Но в целом можно констатировать: современная российская телевизионная документалистика унаследовала самые неудачные структурные элементы советской теледокументалистики, а именно — декларативность и стремление к формированию «идеального образа» героя. При этом современные телефильмы сделаны по единому драматургическому шаблону, не взявшему лучшее от своих предшественников, — вариативность художественных средств и стремление к созданию сквозного образа.

Документальное кино на интернет-платформах: между кино и ТВ

Начиная с 2007 года, в медиaprостранстве происходят серьезные технологические изменения, обеспечившие появление новых глобальных площадок для демонстрации кино. Речь идет об интернет-платформах, предоставивших новые источники финансирования. Платформы стремятся к созданию своего, уникального контента, который привлечет новых подписчиков. Аналитики М. Долаберидзе и А. Крючкова отмечают: «Безусловно, неплохие перспективы есть у всех платформ, которые производят собственный контент <...>. Создавать свои фильмы и сериалы жизненно необходимо: библиотеку нужно постоянно пополнять и наращивать, на чужие фильмы рано или поздно закончатся права. “Яндекс” владеет “Кинопоиском” и пытается развивать его не только как базу фильмов, но и как онлайн-кинотеатр»⁸.

Этот новый подход к просмотру аудиовизуального произведения может существенно изменить кинопроцесс; каждый «заказчик» имеет свое представление о возможностях и задачах киноязыка, стилистика которого всегда напрямую связана с потенциальными ожиданиями аудитории. Сегодня, когда интернет-платформы набирают все большую популярность, можно предположить, что эта тенденция неизбежно повлечет за собой и необходимость трансформации художественных средств: речь вновь идет о небольшом экране, но уже не телевизора, а компьютера или даже смартфона.

В 2019 году онлайн-кинотеатр Premier заявил, что на платформе появится бесплатный раздел с документальными фильмами и передачами⁹. Тем не менее в пресс-релизе в качестве ведущих режиссеров упоминаются скорее известные журналисты¹⁰, что еще раз подчеркивает глобальную терминологическую

⁸ Долаберидзе М., Крючкова А. Сноб/8 февраля 2019. URL: Зачем онлайн-платформы запускают свои собственные сериалы. <https://yandex.ru/turbo/snob.ru/s/entry/172110/>.

⁹ Болещкая К. Онлайн-кинотеатр Premier запустил производство собственных документальных проектов // *Ведомости*: 23 декабря 2019. URL: <https://www.vedomosti.ru/technology/articles/2019/10/23/814536-online-kinoteatr-premier> (дата обращения: 05.05.2021).

¹⁰ Леонид Парфенов, Алексей Пивоваров, Роман Супер, Павел Лобков. — *Прим. авт.*

путаницу: телепередачи выдаются за документальное кино, которым не являются стилистически.

Как же трансформируется телевизионная стилистика в современном неигровом кино, рассчитанном для показа на интернет-платформах?

Первыми образцами именно индустриального, профессионального кино, получившими официальную премьеру в онлайн-кинотеатре и снимавшимися с вполне конкретной задачей, — показ на интернет-платформах — стали два фильма-портрета режиссера и сценариста Романа Супера «С закрытыми окнами» (2019), рассказывающего о рэпере Дэгле, и «Это Эдик. Сказка о подаренном и украденном детстве» (2020, режиссер И. Проскуряков), повествующем о детском писателе Эдуарде Успенском. Обе картины созданы по формату типичной американской телевизионной документалистики, приемы которой стоит проанализировать.

Режиссер Р. Супер относит специфику драматургических моделей своих фильмов к телевизионной модели, хотя и видит свое кино посередине между телевидением и фестивальным доком: «Я скорее замораживаюсь на том, чтобы все было вылизано и красиво, мы думаем, как раздобыть для съемок Arri Alexa или RED, а не как взять любую камеру и снять муху на стене...»¹¹. Интересно то, что Р. Супер упоминает образ мухи на стене¹², который является не просто выразителем художественного образа, а скорее драматургической стратегией авторов направления «Прямое кино» XX века, провозгласивших торжество максимальной реальности на экране с помощью метода наблюдения.

То есть, по сути, Роман Супер как представитель нового поколения интернет-режиссеров встает в оппозицию к авторскому документальному кино, основной характеристикой которого является «метод наблюдения» и отказ от декларативности (к этому же стремились и лучшие отечественные режиссеры). И техническая «аккуратность» здесь не является самоцелью, самое главное — это запечатлеть не инсценированный момент. Эстетика Р. Супера (а именно он, судя по всему, закладывает будущие модели фильмов для интернет-платформ) далека от документального кинематографа и неразрывно связана с телевидением, журналистикой и блогерством. Первые российские неигровые фильмы для платформ — о рэпере Дэгле и об Эдуарде Успенском — сделаны по лекалам американской телевизионной документалистики, актуализированной в онлайн-кинотеатрах (не

¹¹ «Как, мол, я могу снимать кино про такого токсичного дядьку» / Роман Супер о том, как был придуман и сделан байопик Эдуарда Успенского / Коммерсант Weekend / № 39 от 20.11.2020. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4566747> (дата обращения: 05.05.2021).

¹² «Муха на стене» — обозначение режиссерского метода, которое используют многие известные режиссеры (А. Мейслес, Д.А. Пеннебейкер, Р. Депардон и др.). — *Прим. авт.*

зря в интервью три раза упоминаются платформы Netflix или HBO). Их отличительной чертой является отсутствие закадрового авторского текста и его замена монтажом синхронных, которые информационно выстраивают драматургическую линию. Тут можно вспомнить имевшие успех в 2019 году фильмы, сделанные в аналогичном формате, имевшие и кинопрокатную, и телевизионную судьбу — «Быть Харви Ванштейном»



Кадр из фильма «Это Эдик. Сказка о потерянном и украденном детстве» (режиссер Р. Супер, 2020, Россия)

(2019, режиссер У. Макфарлейн, Великобритания); «Покидая Неверленд» (2019, режиссер Д. Рид, Великобритания, США), а также фильмы, финансируемые интернет-платформами, — «Икар» (2017, режиссер Б. Фогель, США, Netflix) и сериалы, снятые по этой

же драматургической модели — «Приговор Ар Келли» (2019, США). В этом формате *вербальное* снова доминирует над *визуальным*, а закадровый текст дублирует изображение. Например, в фильме «Это Эдик...» зритель слышит, как один из героев говорит: «Успенский был на коне» и — одновременно видит в кадре куклу Успенского на коне.

В картине об Эдуарде Успенском никак не реализуется «формула Герца Франка» — «факт-образ»¹³, хотя нельзя сказать, что режиссерская и драматургическая работа с фактами не ведется. Но факты (биографические, исторические) трактуются авторами по своему усмотрению и с помощью наводящих вопросов, а также реконструкций, доводятся до необходимой степени драматизма.

Зачастую основой телевизионной документалистики, предшественницы формата кино для интернет-платформ, является «эффект преувеличения», применение которого формирует драматургические крючки и обеспечивает оформление увлекательных перипетий в сюжете. Так, Г. Франк предлагал работать с фактом, возвышая его до образа, теперь же современные телевизионные режиссеры (и режиссеры пост-телевизионной эры) низводят факт до уровня диффамации.

Вместе с тем, вероятно, помимо воли авторов, в фильме незримо присутствует интереснейший конфликт поколений — героя и авторов, выросших на произведениях Э. Успен-

¹³ Франк Г.В. Карта Птолемея. М.: Издательство студии Артемия Лебедева. С. 136

ского (не зря же в титрах все имена создателей картины указаны уменьшительно-ласкательные: Рома, Вова, Игорек и т. д.). Этот конфликт, ныне реализующийся особенно остро в современном кино, вскрывает разногласие «детей перестройки» и советских «отцов», что в этом фильме проявляется особенно ярко. Успенский, предлагающий счастливый детский мир в своих книгах (и, как следствие, в мультфильмах), обречен на ненависть подросших детей, одолеваемых своего рода коллективным «эдиповым комплексом», поскольку весь этот кукольный мир разрушается при взрослении, обретает страшные и пугающие очертания. Не зря же в фильме представлена такая зловеющая эмоционально анимация, выступающая стилистическим контрапунктом к анимации из советских мультфильмов.

Кстати, в интервью Р. Супер категорично делит типы зрителей по поколенческому признаку — на аудиторию интернета и аудиторию ТВ: «Русский Facebook не смотрит телевизор...»¹⁴, — утверждает режиссер фильма. И хотя новое интернет-поколение режиссеров так презирует ТВ, тем не менее очевидно, что именно с телевизионной стилистикой неразрывно связано их представление о новом формате. В том же интервью Р. Супер предполагает, что в ближайшие годы основным материалом для авторов пост-телефизионной документалистики интернет-платформ будут скандальные телевизионные шоу, которые сегодня и формируют образ «известного человека». Причем, как правило, у такого «героя» происходит тотальный разрыв с собственным хронотопом, и его фигура искусственно вписывается в хронотоп современного медиа, которое стилистически балансирует между телевизионной журналистикой и блогерством.

В 2020 году, параллельно с фильмом «Это Эдик...», на стриминговой платформе Netflix состоялась премьера американского документального телесериала «Король тигров: Убийство, хаос и безумие» (2020, режиссеры Р. Чайклин и Э. Гуд, США). Сериал стал примером того, что по количеству просмотров неигровое кино может обогнать игровые сериалы (первую неделю после цифрового релиза «Король тигров» стал самым просматриваемым шоу на Netflix в США: пользователи в целом посмотрели 5,3 миллионов минут сериала, а это больше, чем у игровых сериалов «Озарк» и «Офис») ¹⁵.

Стилистически телесериал «Король тигров» сделан по тому же классическому формату американского телефильма: большое количество синхронных, смонтированных по принципу контрапункта, поскольку сама сюжетная композиция подразумевает

¹⁴ «Как, мол, я могу снимать кино про такого токсичного дядьку» / Роман Супер о том, как был придуман и сделан байопик Эдуарда Успенского / Коммерсант Weekend / № 39 от 20.11.2020. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4566747> (дата обращения: 05.05.2021).

¹⁵ 'Tiger King' Nabbed Over 34 Million U.S. Viewers in First 10 Days, Nielsen Says. URL: <https://variety.com/2020/digital/news/tiger-king-nielsen-viewership-data-stranger-things-1234573602/> (дата обращения: 05.05.2021).

наличие двух сюжетных линий с героем и антигероем, каждый из которых излагает свою точку зрения.

Вероятно, новому поколению «режиссеров платформ» типичный формат американской телевизионной документалистики кажется таким актуальным потому, что информативный закадровый текст заменен на синхроны, а значит, у зрителя создается ложное ощущение, что он сам делает выводы, исходя из свидетельств документальных героев, а не с помощью закадрового текста автора. Тут стоит обратить внимание на то, что в век «фейков», такое ощущение документальности (при высокой информативности и динамичном темпоритме) для зрителя чрезвычайно заманчиво. По Ж. Бодрийяру, эпоха постмодернизма — эпоха тотальной симуляции¹⁶, в том числе и симуляции документа. И если документальное кино XX века активно декларировало авторский посыл через закадровый текст, то документалисты XXI века декларируют собственные мысли через документальных героев, что и является «симуляцией» реальности.

¹⁶ Ж. Бодрийяр. Симулякры и симуляция. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=183034&pr=1> (дата обращения: 05.05.2021).

* * *

Неигровое кино постепенно получает новые возможности для демонстрации фильмов — глобальные площадки интернет-платформ, где зритель может увидеть документальные ленты. И становится очевидно (как в случае с игровым сериальным контентом), что одновременно будет обновляться и киноязык. Однако, исследуя современные тенденции, можно предположить, что качественное документальное кино снова окажется на периферии масскульта, а ожидаемое обновление киноязыка станет заимствованием телеязыка американской документалистики. Исследование некоторых тенденций прошлого, современного и будущего неигрового кино- и телефильма показало, что документальная режиссура фильмов, финансируемых интернет-платформами, будет формироваться под влиянием следующих факторов:

- Отсутствие закадрового текста в пользу «цепочки» синхронов, симулирующую «объективность».
- Выбор героев из «советского прошлого» (актеры, писатели, режиссеры, ставшие «отрицательными» персонажами скандальных ток-шоу на ТВ), что обусловлено не интересом к этим персонам, а лишь необходимостью расширения аудитории. В доцифровые времена существовала «система звезд», то есть эти личности были широко известны всем категориям зрителей, в отличие от сегодняшних «лидеров

мнений», являющихся «звездами» лишь в определенном кругу подписчиков, что и свойственно современному обществу. Главной же режиссерской задачей будет необходимость искусственно вписать этих героев в современный авторам, то есть выходцам из журналистской или из блогерской среды, хронотоп.

- Отказ от метода «факт-образ» и метода наблюдения — как слишком «вариативных» приемов, дающих зрителю истинную свободу восприятия и возможности интерпретаций. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляция. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=183034&p=1> (дата обращения: 05.05.2021).
2. *Лазарсфельд П., Кац Э.* Personal Influence. URL: https://www.researchgate.net/publication/328078453_KatzLazarsfeld_1955_Personal_Influence (время доступа: 07.05.2021).
3. *Лисакович В.П.* Наши поиски и наши беды. Современный документальный фильм. М.: Искусство, 1970. 182 с.
4. *Муратов С.А.* Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики: дис. ...докт. филол. наук: 10.01.10. М., 1990. 415 с.
5. *Прожиго Г.С.* Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. 457 с.
6. *Франк Г.* Карта Птолемея. М.: Издательство студии Артемия Лебедева. 448 с.
7. *Шергова К.А.* Эволюция жанров в документальном телевизионном кино: дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.03. Шергова Ксения Александровна. М., 2010. 191 с.
8. *Болецкая К.* Онлайн-кинотеатр Premier запустил производство собственных документальных проектов/ Ведомости / 23 декабря 2019. URL: <https://www.vedomosti.ru/technology/articles/2019/10/23/814536-onlain-kinoteatr-premier> (дата обращения: 05.05.2021).
9. *Долаберидзе М., Крючкова А.* Зачем онлайн-платформы запускают свои собственные сериалы. /Сноб/8 февраля 2019. URL: <https://yandex.ru/turbo/snob.ru/s/entry/172110/>
10. Как, мол, я могу снимать кино про такого токсичного дядьку. Роман Супер о том, как был придуман и сделан байопик Эдуарда Успенского /Коммерсант Weekend/ № 39 от 20.11.2020. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4566747> (дата обращения: 05.05.2021).
11. Tiger King' Nabbed Over 34 Million U.S. Viewers in First 10 Days, Nielsen Says. URL: <https://variety.com/2020/digital/news/tiger-king-nielsen-viewership-data-stranger-things-1234573602/> (дата обращения: 05.05.2021).

REFERENCES

1. *Bodriyar Zh.* Simulyakry' i simulyaciya [Simulacra and simulation]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=183034&p=1> (data obrashheniya: 05.05.2021). (In Russ.)
2. *Lazarsfel' d P., Kacz E'.* Personal Influence [Personal Influence]. URL: https://www.researchgate.net/publication/328078453_KatzLazarsfeld_1955_Personal_Influence (vremya dostupa: 07.05.2021).
3. *Lisakovich V.P.* (1970) Nashi poiski i nashi bedy. Sovremenny dokumentalny film [Our quest and our troubles. Contemporary documentary film]. Moscow: Iskusstvo, 1970. 182 p. (In Russ.).
4. *Muratov S.A.* (1990) Dokumental'ny' j telefil' m kak social' noe i e' steticheskoe yavlenie e' krannoj zhurnalistiki.: diss... dokt. filol. nauk: 10.01.10. [TV documentary as a social and aesthetic phenomenon of screen journalism] Moscow, 1990. 415 p. (In Russ.)
5. *Prozhiko G.S.* (2004) Kontsepsiya realnosti v ekrannom dokumente [The concept of reality in a screen document]. Moscow: VGIK, 2004. 457 p. (In Russ.).
6. *Frank G.* Karta Ptolemeya [Ptolemy's Map]. Moscow: Izdatelstvo studii Artemiya Lebedeva. 448 p. (In Russ.).
7. *Shergova K.A.* (2010) Evolyutsiya zhanrov v dokumentalnom televizionnom kino [The evolution of genres in documentary television cinema]: diss. ...kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03. Shergova Kseniya Aleksandrovna. Moscow: 2010. 191 p. (In Russ.).
8. *Bolezckaya K.* Onlajn-kinoteatr Premier zapustil proizvodstvo sobstvenny' x dokumental'ny' x proektov [Online cinema Premier has launched the production of its own documentary projects] / Vedomosti/ 23 dekabrya 2019. URL: <https://www.vedomosti.ru/technology/articles/2019/10/23/814536-onlain-kinoteatr-premier> (data obrashheniya: 05.05.2021). (In Russ.).
9. *Dolaberidze M., Kryuchkova A.* Zachem onlajn-platforny' zapuskayut svoi sobstvenny' e serialy' [Why online platforms launch their own TV series] / Snob/8 fevralya 2019. URL: <https://yandex.ru/turbo/snob.ru/s/entry/172110/> (In Russ.).
10. Kak, mol, ya mogu snimat' kino pro takogo toksichnogo dyad' ku. Roman Super o tom, kak by' l priduman i sdelan bajopik E' duarda Uspenskogo [How, they say, can I make a movie about such a toxic guy. The Roman Super about how the biopic of Eduard Uspensky was invented and made]. Kommersant Weekend. № 39 ot 20.11.2020. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4566747> (data obrashheniya: 05.05.2021) (In Russ.).
11. Tiger King' Nabbed Over 34 Million U.S. Viewers in First 10 Days, Nielsen Says. URL: <https://variety.com/2020/digital/news/tiger-king-nielsen-viewership-data-stranger-things-1234573602/> (data obrashheniya: 05.05.2021).

Drama Features of Documentary: Movie, TV Film, Streaming Platform

Elizaveta S. Trusevich

Candidate of Science degree candidate in the Academy of Media Industry, Author and director, Associate Professor of the Institute of Film and Television (GITR),

UDC 7.097

ABSTRACT: The article examines dramaturgical and directorial characteristics of non-live-action TV movies and documentary films. Using two films as examples — a renowned movie “Katyusha” (dir. V. Lisakovich, 1964, USSR) and a television film “Katyusha Big and Small” (dir. I. Firsova, 2008, Russia) the author examines the fundamental differences between large-screen and television stylistics.

These films have been chosen for a comparative analysis because they share the same plot – the battle path of the nurse Ekaterina Demina, her reflections on the War past from the peacetime perspective; at the same time, both films are marked by different directorial choices.

In the first case, we are dealing with a masterpiece where innovative techniques are used to present the characters, while the second one is a high-quality but standard television production. The author analyses the stylistic peculiarities of the movie and the TV production, taking into consideration the use of the voiceover, the treatment of fact and imagery, the ways of creating the on-screen characters and many other directorial tools. The author also explores the dramaturgical features of non-live-action films produced specifically for the Internet platforms, and makes predictions about future transformations in the film language.

The author analyses the director's techniques and methods using the documentary movie “This is Eddie. The Tale of a Lost and Stolen Childhood” (dir. R. Super, 2020) as an example. Documentary film is gradually getting access to new ways of distribution through global on-demand video streaming services where the viewer can watch documentaries.

As in the case of feature series, the documentaries should update their language. However, it is assumed that the real documentary film will again be on the periphery of mass culture, and the expected renewal of the film language will be a borrowing of the TV language of American documentaries, which is characterized by the use of dramaturgically structured interviews instead of an informative voiceover text, which is the main technique in our national TV documentaries. The article compares these two TV formats.

KEY WORDS: documentary cinema, film drama, TV movie, Internet platform, cinema language



Формат Screenlife vs. классическое кино

Б.С. Шимохин

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK60391>

АННОТАЦИЯ УДК 778.5.05.9+778.534

Пандемия COVID-19 оказала воздействие на многие сферы современной жизни, в том числе и на экранные медиа. Актуализировались новые формы и способы коммуникации со зрителем. В кино стал востребованным формат Screenlife, отличающийся от традиционного киноформата. В статье рассматривается история развития десктоп-фильмов, обосновывается преимущество использования программного обеспечения, анализируются технологии Screencast, ведущие к формированию целостного формата киноповествования.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

экранные медиа,
скринлайф,
десктоп-фильм,
скринкаст

Лауреат Конкурса
киноведческих
работ ВГИК

¹ Новиков В.Н. Влияние виртуальных новаций на язык кинематографа XXI века: дис...канд. искусств. М.: ВГИК, 2019. 175 с.; Шабаев М.Р. Цифровая (Контр)революция: screenlife-формат в современном хорроре // TERRA AESTHETICAE. СПб.: Эстезис, 2019. № 2. С. 209–223.

В формате Screenlife, несмотря на его «молодость», кинорежиссерами разных стран было создано за последние пять лет немало фильмов, сериалов, медиапроектов. Однако в силу его малой изученности детализация характеристик этого нового вида киноповествования представляет несомненный интерес. Тем более, что данная тема затрагивалась лишь в нескольких отечественных исследованиях¹.

Каковы же определения двух ключевых современных понятий Screencast и Screenlife, которые начинают активно использоваться режиссерами? *Screencast* — это технология записи происходящего на экране компьютера, ноутбука, планшета или другого устройства с помощью специального программного обеспечения. *Screenlife* — это формат киноповествования, который может включать как фильмы, снятые с технологией *Screencast*, так и стилизованные под них.

Впервые понятие *Screencast*, описывающее технику записи изображения с экрана, было использовано Джоном Уделлом в 2004 году в журнале “InfoWorld”. Однако понятие *Screenlife* возникло как термин, обозначающий особый формат киноповествования, значительно позже. Его впервые употребил режиссер Тимур Бекмамбетов в отношении фильма «Убрать из

друзей», поставленного режиссером Л. Габриадзе в 2014 году. Следует, однако, отметить, что картина «Убрать из друзей» — это не первый десктоп-фильм, то есть фильм, демонстрирующий происходящее на экране компьютера. Таковыми являются и другие фильмы, вышедшие ранее, — «История Коллингсвуда» (режиссер Майкл Костанеза, 2002), веб-сериал «Сцена» (режиссер Митчелл Рэйчгут, 2004–2006), короткометражный фильм “Noah” (режиссеры Патрик Седерберг и Уолтер Вудман, 2013). Все эти картины запечатлевают происходящее на экране, используя традиционную операторскую съемку на камеру или технологию Screencast.

Первые два, из перечисленных фильмов, с трудом отходят от привычного способа наррации. В них повествование не заключено исключительно в пространство экранного «рабочего стола» и выходит за его рамки, оно находится как бы вовне и создается при использовании съемки веб-камерой, которая демонстрирует главного героя, сидящего за компьютером. В этом прослеживается желание создателей фильмов связать героя с происходящим на экране, пояснить, что за движениями курсора стоит конкретный человек.

По сути, уйдя от демонстрации актера вне пространства «рабочего стола» компьютера, режиссеры короткометражного фильма “Noah” и создали формат Screenlife, позже задекларированный Бекмамбетовым. В этом формате были сняты фильмы «Открытые окна» (режиссер Н. Вигалондо, 2014), «Поиск» (режиссер А. Чаганти, 2018), «Профиль» (режиссер Т. Бекмамбетов, 2018) и другие.

Основные сходства и различия

Так в чем же сходства и различия фильмов формата Screenlife и привычного нам кино? Попробуем разобраться.

Прежде всего необходимо подразделить фильмы и сериалы в формате Screenlife на две подгруппы. К *первой подгруппе* отнесем все фильмы, созданные посредством технологии Screencast, благодаря программному обеспечению в них запечатлеваются манипуляции на экране, кроме того, происходит демонстрация внутреннего мира главного героя без участия актера. Здесь герой зачастую лишь подразумевается, но не демонстрируется. Диегетическое пространство этих фильмов — «рабочий стол» компьютера или смартфона, а идентификация с персонажами происходит через элементы диалоговых окон. Знакомый интерфейс мессенджеров и приложений позволяет медиапользователю понять героя, поставить себя на его место.

С персонажем зрителя будут роднить уже не схожие условия быта или одинаковые жизненные ситуации, как в классическом киноповествовании, а тот или иной набор используемых программ, приложений или мессенджеров. Яркий пример — использование социальных сетей. Молодой аудиторией появление в картине формата Screenlife интерфейса социальной сети «ВКонтакте» будет воспринято как само собой разумеющееся. Молодой зритель сможет быстро считать информацию, характеризующую героя, и сразу, по нескольким едва заметным признакам, сможет лучше понять его характер. В то время как более возрастной аудитории, привыкшей к пользованию другими социальными сетями или не использующей их вовсе, понадобится намного больше времени для считывания информации. Данный пример иллюстрирует, что механизм идентификации аудитории с героем, присущий классическому киноповествованию, в *Screenlife* претерпевает значительные изменения.

Точки зрения персонажа и зрителя по сути совпадают, делая формат необычайно близким к съемке от первого лица. При этом зритель оказывается в крайне выгодном положении, он как бы подглядывает через действия, отображаемые на экране, проникая во внутренний мир подразумеваемого героя.

Ко *второй подгруппе* Screenlife отнесем преимущественно сериалы. В них главные герои уже не подразумеваются, а демонстрируются напрямую, зачастую, как участники конференции или группового звонка, а также как главные персонажи медиа-файлов, снятых веб-камерой. Зритель в такой ситуации также находится в позиции подглядывающего, но интимность его подглядывания на порядок ниже, ведь принимаемая условность звонка в видеоконференции подразумевает, что герои разворачивающихся на экране событий осведомлены о присутствии стороннего(их) наблюдателя(ей).

Сюжетно наличие такого рода *вайнеров* оправдывается публичностью и общедоступностью видеоконференции. К групповому звонку или видеоконференции может в любой момент присоединиться каждый желающий, нарушая интимность происходящего, как, например, в фильме «Убрать из друзей», когда объяснение двух влюбленных, оставшихся в конференции наедине, прерывает внезапное появление третьего участника звонка.

Важной особенностью Screenlife является также то, что фильмы в данном формате предоставляют создателям большую «возможность действия»². Ведь благодаря непосредственному доступу к интернету и возможностям программного обеспечения в Screenlife-фильмах возможна трансформация цифровых изображений,

² Манович Л.З. Программное обеспечение берет на себя командование. Нью-Йорк: Bloomsbury Academic, 2013. С. 61–62.

музыки и видео. Вообще, в фильмах снятых с использованием технологии Screencast, удивительно часто можно наблюдать процессы ремедиации, характеризующие вариативность изменений и неоднозначность вызывающих это причин. Такими изменениями может быть корректировка всем известных не цифровых произведений искусства с помощью программного обеспечения компьютера, записанное и превращенное в новый объект искусства, что необычайно роднит *Screenlife* с форматом *видеоэссе*.

Еще важным аспектом, повлиявшим на популяризацию формата *Screenlife*, является также особый способ кинопроизводства данных фильмов. Так, картины обеих подгрупп могут не иметь этапа постпроизводства, если они снимались при помощи технологии *Screencast* (в зависимости от выбранной автором формы работы). Кроме этого, в *Screenlife*-фильмах первой подгруппы этап подготовки к производству занимает, как правило, намного больше времени, чем сам «съёмочный» процесс, который следует именовать процессом записи, а не съёмки. Дополнительно к изменению структуры производства, происходит и корректировка состава съёмочной группы. В фильмах первой подгруппы ненужным становится оператор, а в фильмах второй подгруппы его функции частично переходят к актерам.

Так, формат *Screenlife* и технология *Screencast* могут с легкостью стать множителями, например, конференции, проводимой по видеосвязи и доступной ограниченному кругу лиц. Стоит лишь одному участнику конференции включить запись мероприятия в технологии *Screencast*, он получит готовую, буквально хроникальную съёмку, которую тут же можно выложить в интернете.

Дополнительным примером актуализации формата *Screenlife* в настоящее время служит также его использование в новостных телепередачах. С началом пандемии Covid-19 многие привычные способы ведения телепрограмм стали недоступны. Сократилось количество ведущих, многие из них выходили на связь со студиями из дома, используя веб-камеры. Кратно увеличилось и использование информации, выводимой в эфир напрямую с экрана телеведущего. В этих условиях формат *Screenlife* с его «возможностями действия» позволил в обход редакторов программ напрямую доводить до зрителя информацию ведущих информационных агентств.

Новшества формата

Теперь, когда обозначены особенности *Screenlife*-фильмов, можно рассмотреть киноязык выразительности этого вида медиапродукции. Однако сразу следует отметить существенные

различия, имеющиеся в двух подгруппах Screenlife-фильмов, которые характеризуют собственные и заимствованные приемы и средства выразительности.

В фильмах *первой подгруппы* использование средств кинематографического языка существенно меньше, чем в фильмах и сериалах *второй подгруппы*. Во многом это обусловлено отсутствием актеров и ограниченным функционалом компьютерного интерфейса.

Если в Screenlife-сериалах, где в диалоговых окнах разворачиваются события с актерами возможно панорамирование, тревеллинг и смена мизансцен, планов, то для *первой подгруппы* доступно только изменение крупности из-за отсутствия актеров и невозможности смены точки съемки. Но даже это происходит не посредством зуммирования, а благодаря кадрированию, когда из общего изображения «выхватывают» отдельные фрагменты, как в фильме “Noah”.

Использование этого технического приема как нельзя лучше подчеркивает отсутствие камеры в фильмах первой подгруппы Screenlife-формата. Но тут следует оговориться: в случаях, когда происходит съемка камерой непосредственно экрана, также возможно употребление термина «запись», так как буквально происходит запись происходящего на экране, но менее совершенным техническим способом. Большинство сюжетных коллизий в этой подгруппе обозначается через надписи на экране, всплывающие сообщения, либо благодаря открытию новых диалоговых окон. Стоит отметить новаторский вид полиэкранности, где полиэкраны представлены либо диалоговыми окнами различных программ, либо окнами различных спикеров в мессенджерах.

На этом этапе можно также проследить нечто объединяющее *первую и вторую подгруппы*, а именно — межкадровый монтаж. Здесь необходимо выделить привнесенные форматом Screenlife новшества — монтажные переходы через открытие/закрытие диалоговых окон, а также jumpcut, когда изображение «скачет». Происходит это из-за склейки двух последовательных кадров, снятых с одной и той же позиции камеры, но с небольшими изменениями в мизансцене. Такое использование довольно банального приема, свойственного немому кинематографу, в фильмах формата Screenlife создает ощущение буферизации видео. Jumpcut, как бы обусловленный низким качеством интернет-соединения, используется в этом виде продукции для создания саспенса, когда у одного из участников видеозвонка на несколько секунд замирает изображение, а затем в кадре возникает силуэт, или происходит нечто невообразимое.

С точки зрения *композиции кадра* обе подгруппы фильмов Screenlife схожи, их композиция определяется устройством, для которого или на котором они созданы, а также форматом задействованных приложений. Так, например, серии медиапроекта “1968. DIGITAL” (режиссер Михаил Зыгарь, 2018) созданы для смартфона и имеют вертикальную ориентацию, а кадры ранее упомянутой картины Тимура Бекмамбетов «Профиль» выстроены горизонтально, поскольку запечатлевают действия, происходящие на мониторах компьютеров.

Что касается работы с цветом, то в этом смысле фильмы в формате Screenlife очень ограничены. Использование цвета продиктовано цветовым решением интерфейса, что, например, сводит на нет использование черно-белого формата.

В Screenlife-фильмах преимущественно используется диегетический звук, так как действие происходит на экране, и сопряженный с ним звук всегда будет исходить от источника, присущего этому сконструированному миру. В Screenlife-фильмах возможно и проигрывание музыки через открытие аудиофайлов, использование приложений типа iTunes, технических звуков (клики мыши, уведомления мессенджеров и т. д.) Реже встречается закадровый голос, например, голос диктора для сопровождения визуального ряда, как в медиапроекте “1968. DIGITAL”.

На основе приведенных отличий и сходств двух подгрупп Screenlife-фильмов можно сделать выводы. Сегодня, когда в условиях ухудшающейся эпидемиологической обстановки были приостановлены съемочные процессы в их классическом понимании, актуализировался формат Screenlife. Очевидно, что этот формат имеет вполне обоснованное право на существование, а возможности его развития еще не исчерпали себя. В первую очередь, это подтверждается существованием у Screenlife-фильмов собственного диегетического пространства, образованного «рабочим столом» компьютера, и как следствие, — собственных выразительных средств, таких как монтажные переходы, вписанные в структуру сворачиваемых окон и используемых приложений. Для таких фильмов характерно:

- отсутствие актеров, «подразумевание» главного героя, обеспечивающее большую степень идентификации зрителя и персонажей;

- особенный производственный процесс, позволяющий создавать фильмы на расстоянии и без участия некоторых членов съемочной команды;

— бóльшая «возможность действия» для авторов, которые благодаря формату Screenlife могут создать фильм, используя размещенные в интернете видео, а также любые компьютерные медиа.

Представляется, что систематизированные в статье особенности Screenlife-фильмов, а также описанные приемы и выразительные средства, дадут толчок дальнейшему теоретическому осмыслению и в перспективе подспорьем станут для практического развития такого формата. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ли К.* От Эйзенштейна до #Screenlife-монтаж для 21 века / Vimeo.com — 2018. URL: <https://vimeo.com/296586534> (дата обращения: 15.10.2020).
2. *Манович Л.З.* Программное обеспечение берет на себя командование. Нью-Йорк: BloomsburyAcademic, 2013. 376 с.
3. *Новиков В.Н.* Влияние виртуальных новаций на язык кинематографа XXI века: дис...канд. искусств. М., 2019. 175 с.
4. *Талал А.* Миф и жизнь в кино. Смыслы и инструменты драматургического языка. М.: Альпина нон-фикшн, 2018. 394 с.
5. *Шабаяев М.Р.* Цифровая (Контр)революция: screenlife-формат в современном хорроре // TERRA AESTHETICAE. СПб.: Эстезис, 2019. № 2. С. 209–223.
6. *Эльзесер Т., Хагенер М.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2018. 440 с.

REFERENCES

1. *Li K.* Ot Eyzenshteyna do #Screenlife-montazh dlya 21 veka [From Eisenstein to # Screenlife-assembly for the 21st century]. Vimeo.com 2018. URL: <https://vimeo.com/296586534> (data obrashcheniya 15.10.2020).
2. *Manovich L.Z.* (2013) Programmnoye obespecheniye берет na sebya komandovaniye [Software takes command]. New-York: BloomsburyAcademic, 2013. 376 p. (In Russ.).
3. *Novikov V.N.* (2019) Vliyaniye virtualnykh novatsiy na yazyk kinematografa XXI veka [The impact of virtual innovation on the language of 21st century cinema]: dis... kand. iskusstvoved. M., 2019. 175 p. (In Russ.).
4. *Talal A.* Mif i zhizn' v kino. Smysly i instrumenty dramaturgicheskogo yazyka [Myth and life in cinema. The meanings and instruments of the dramatic language]. Moscow, 2018. 394 p. (In Russ.).
5. *Shabayev M.R.* (2019) Tsifrovaya (Kontr)revolyutsiya: screenlife-format v sovremennom khorrоре [Digital (Counter) revolution: screenlife-format in modern horror]. TERRA AESTHETICAE. Saint Petersburg: Estezis, 2019. № 2, pp. 209–223. (In Russ.)
6. *Elzesser T., Khagener M.* (2018) Teoriya kino. Glaz, emotsii, telo [Cinema theory. Eye, body, emotion]. St.Petersburg: Seans, 2018. 440 p. (In Russ.).

Screenlife vs. Classic Cinema

Bogdan S. Shimokhin

Student, Screenwriting and Cinematography Faculty, Department of Film Studies at All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov

UDC 778.5.05.9+778.534

ABSTRACT: The article deals with a format of film narration known as “screenlife”. During the period of self-isolation, the screen media changed significantly, there emerged new forms and methods of communication with the viewer. The number of films, series and media projects in the form of “screenlife” has increased dramatically, making it necessary to analyze this segment of film production. Since in Russian-language literature only a few studies address this topic, the language of expressiveness of “screenlife” films remains poorly understood.

The present paper analyses the artistic novelty of “screenlife” films. The history of the format is considered in detail starting with the instructional videos for using a certain software, filmed using the “screencast” technology, which were popular in the early 2000s, to modern media projects. By comparing the expressive language of these projects with classical films, the innovations of “screenlife” become apparent.

Thus, for example, it is confirmed that “screenlife” films have their own diegetic space formed by the computer desktop, defining their own expressive means, such as transitions as part of the structure of minimized windows and applications in use. Such films are characterized by: the absence of actors, an “implied” protagonist, providing a greater degree of identification between the viewer and the character; a special production process that permits to create films at a distance and without the participation of some members of the crew; more “action freedom” for the creators, who, thanks to the “screenlife” format, can create a film using videos posted on the Internet, as well as any computer media.

Features of “screenlife” films, systematized in the article, as well as the description of their methods and expressive means, will give impetus to their theoretical understanding and in future will help the practical development of this format.

KEY WORDS: screen media, Screenlife, desktop movie, Screencast

ПЕРФОРМАНС ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ



Фото А. Нешина



VR-технологии в анимации

Н.Ю. Яровая

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK64347>

В статье анализируются VR-опыты создания анимационных произведений с погружением в виртуальную среду. Рассматриваются художественные приемы, композиционные и стилистические решения, используемые при создании анимации в VR-среде с целью эстетического воздействия на зрителя. Получение зрителем глубокого чувственного опыта становится возможным в результате открытия аниматорами новых граней воздействия виртуального повествования и наработки навыков создания виртуальных миров с помощью совершенствующихся компьютерных технологий.

УДК 778.5.05:621.391

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

VR-experience,
виртуальная
реальность,
интерактивная
анимация, эффект
погружения,
360-градусная
анимация,
анимационный
VR-опыт

Внастоящее время происходит трансформация привычного эстетического понимания выразительных средств анимации, оказавшейся в мире виртуальных технологий и подвергающейся значительным преобразованиям. В анимационных работах взгляд на символичность и образность изображения сменяют симулякры¹, порожденные новыми технологическими возможностями программных продуктов. Тем не менее технологии создания виртуальной реальности и погружение аниматора в эту среду дают возможность для экспериментирования визуального искусства в виртуальных средах. Цель этих экспериментов — производство анимационных произведений с более высоким уровнем передачи эмоций зрителю за счет полного погружения в созданную автором реальность.

Созданные произведения называются VR-experience, то есть опыт, воплощенный в виртуальной реальности. Аниматоры пробуют адаптировать возможности технологий, программных продуктов к своему замыслу и восприятию его зрителем. Навык создавать визуально привлекательные среды и образы нарабатывается в результате совокупного освоения технологических

¹ Термин «симулякр» (фр. simulacre от лат. simulacrum — подобие, копия) — ключевой термин постмодернистской философии, его ввел в современном смысле Жан Бодрийяр. — *Прим. авт.*

возможностей, которые предоставляют, с одной стороны, программные продукты, а с другой — творческий потенциал аниматора.

Специфика VR-среды

Новые компьютерные технологии, предназначенные для создания анимационных произведений в виртуальной реальности, актуализировались с 2014 года в связи с развитием VR-технологий. Это системы виртуальной реальности, функционирование которых обеспечивают шлем и контроллеры, причем, их комплектация зависит от технологий производителя. Параллельно с совершенствованием оборудования компании разрабатывают специальные программные средства — Quill², Tilt Brush³, Medium⁴ и Masterpiece Motion⁵, которые предназначены для творческого конструирования виртуальных миров. Ведь перед художником стоит задача не только придать особую зрелищность изображению, но и усилить впечатление реципиента в результате использования художественных средств. При погружении в виртуальное пространство художник управляет сенсорными манипуляторами и функциональными возможностями программного средства для VR-моделирования.

В VR-опытах аниматоры апробируют разные художественные техники и стили, взаимодействуя с виртуальной средой, изучают технологии и программное обеспечение, осваивают новые приемы, художественные средства, которые позволили бы расширить границы порождения виртуальных миров для погружения зрителя в свой авторский творческий замысел. По мнению доктора философских наук, историка эстетики В.В. Бычкова: «... Виртуальный мир совершенно иной, чем тот, в котором мы живем постоянно, и он, оказывается, требует иных принципов и парадигм формообразования, чем наш физический мир»⁶.

Действительно, погружение в виртуальную среду для разработки анимации подразумевает освоение автором, ранее работавшим с двухмерной плоскостью и ограниченным рамками кадром, новых технологических средств, программного обеспечения, включая и поиск новых навыков для выстраивания объемных форм и пространственных сред. Одно из ключевых отличий творчества в VR-среде — отсутствие ограничивающих рамок кадра, так как здесь есть пространство, но есть и взгляд зрителя, который необходимо научиться удерживать и вести за сюжетной линией. В этом и состоит основная творческая задача автора VR-произведений.

² Quill — программа для рисования в виртуальной реальности в 3D пространстве. — *Прим. авт.*

³ Tilt Brush — приложение для трехмерного рисования в виртуальной реальности, разработанное компанией Google. — *Прим. авт.*

⁴ Medium — инструмент для лепки, моделирования и рисования в VR, от компании Adobe. — *Прим. авт.*

⁵ Masterpiece Motion — инструмент для VR rigging, позволяющий работать нескольким художникам над одним 3D объектом в виртуальной реальности. — *Прим. авт.*

⁶ Бычков В.В. Эстетика: учебник. М.: КНОРУС, 2012. С. 508.

Стоит отметить, что для произведений, создаваемых в виртуальной реальности, характерен другой вид монтажа, так как при погружении в ирреальную среду взгляд зрителя не контролируется режиссером, а движется в направлении, удобном зрителю, чьи реакции трудно предсказать. Зритель может следить за сюжетной линией автора, а может и поворачивать голову, рассматривая пространство вокруг, или может взаимодействовать с окружающими предметами. Кроме того, при погружении в виртуальное пространство восприятие реципиента переключается с визуальных образов на звуковые и/или тактильные ощущения для взаимодействия с предметами сценария, и главная задача режиссера направить просмотр аудиовизуального произведения в русло развития сюжета, сохранения фокуса внимания. Соответственно, при таком погружении художник получает возможность «лепить» среду, создавать пространственную композицию за счет объемности. Digital-художники привыкли придавать объем 3D объектам и плоскостям, этому их научило 3D моделирование в программах трехмерной графики. Сегодня многие художники пользуются такими приемами. Однако в виртуальном пространстве глубину имеет и обычная линия, тогда объем объекта или формы можно воспроизводить за счет линий, тем более что они создают воздушность и недосказанность в анимации. Художественный прием наращивания линии может создавать иллюзию объема и цветовые колебания благодаря полутонам, передающим объем изображения.

Современные технологии создания анимации в VR-пространстве постоянно меняются, средства и приемы, позволяющие его создавать, многогранны, и каждый художник выбирает ту стилистику, которая поможет ему реализовать творческие задачи. Графический язык обладает множеством средств выражения в композиции, например, точка, линия, плоскость, объем, пространство. Благодаря им выстраиваются образные представления графического стиля анимационного произведения.

Точка

Обратимся к анимационному VR-фильму “Pearl” (2016) режиссера Патрика Осборна, который рассказывает зрителю историю о трогательных взаимоотношениях отца и дочери. Анимация длится всего 6 минут, но по сюжету прослеживается хронология нескольких десятилетий, что стало возможным благодаря режиссерской находке по использованию монтажа в 360-градусном формате. Создатели фильма во главе с



Кадр из VR-анимационного фильма "Pearl" (2016), режиссер Патрик Осборн

Кэссиди Кертисом, техническим руководителем этого проекта, искали новые средства, чтобы рассказать эту историю зрителю, сохраняя целостность сюжета и выстраивая искусственные границы кадра. В итоге идеальным решением

этого сюжета стало создание одной точки для полного обзора всей композиции. Режиссер поместил всё действие в машину, где центром композиции стало пассажирское сидение автомобиля. В итоге виртуальное местонахождение зрителя оказалось внутри автомобиля, и он получил 360-градусный обзор для наблюдения за происходящим вокруг. Это позволило сделать и резкие склейки между сценами при монтаже. И это несмотря на то, что монтаж в формате VR, как и в 360-градусном видео, нежелателен, поскольку такие переходы дезориентируют зрителя, переносит его внимание в новое место, что затрудняет восприятие сюжета, развивающегося во времени и виртуальной обстановке. Тем не менее созданные 29 сцен из автомобиля были построены аниматорами как «кадр в кадре».

Однако режиссер Патрик Осборн столкнулся с самой большой, пожалуй, проблемой повествования в виртуальной реальности, — с отсутствием режиссерского управления концентрацией внимания и действиями зрителя, а также отсутствием возможности построения смены крупности планов, за которыми, как правило, следит аудитория при восприятии эмоциональных моментов рассказываемой истории. Эту открытую систему интерактивности характеризует профессор Н.Б. Маньковская. «В новейших творческих акциях роли художника и публики смешиваются, сетевые способы передачи информации смещают традиционные пространственно-временные ориентиры. Ограничения, связанные с пространством и временем, сводятся к виртуальному нулю. Реципиент превращается из наблюдателя в сотворца, влияющего если не на становление, то на развитие и модификацию произведения искусства»⁷.

В итоге решением режиссера стало использование открытых дверей и окон автомобиля для показа более полновесной картины происходящего вокруг. В результате каждый зритель может найти свой идеальный способ просмотра повествования, наблюдая за трассой или за персонажами на заднем

⁷ Маньковская Н.Б., Бычков В.В. Современное искусство как феномен техногенной цивилизации: учебное пособие / Н.Б. Маньковская, В.В. Бычков. М., 2011. С. 26.

⁸ Англ. cel — сокращение от celluloid (целлюлоид), тип визуализации компьютерного анимационного изображения, имеет плоскую заливку цветом, без светотеневых плавных переходов, наличие контура. — *Прим. авт.*

сидении автомобиля. Дополнением к этому обзору служит звучащая кавер-версия народной песни “No Wrong Way Home”, сочиненная Алексисом Харт и Дж. Дж. Вислером, которая логично дополняет выразительность фильма, соединяет его темпоритм, объединяет характеры персонажей и визуальную эстетику “cel-shaded”⁸ в целостную картину, которая предстает как ностальгическое повествование о любви и жизни. Так, Патрик Осборн и команда Spotlight Stories положили начало VR-экспериментам в виртуальной среде для анимационных фильмов.

Линия

Первые VR-опыты по созданию анимационных произведений сопрягались с отсутствием готовых программных средств. Так, в конце 2015 года подразделение Oculus Story Studio начало работать над своим третьим анимационным проектом, создаваемом в виртуальной реальности. Первые эксперименты студии повествовали о роботе, заблудившемся в лесу. Фильм «Остаться в живых» и анимационная комедия «Генри», которая повествует о еже, любящем объятия, снятая режиссером Рамиро Лопес Дау, были удостоены в 2016 году премии «Эмми» за создание выдающейся оригинальной интерактивной программы.

Третий эксперимент этой студии был посвящен анимационному сюжету о дочери (озвучивала Мэй Уитман), которая пишет письмо покойной матери Анжелике (озвучивала Джина Дэвис), погружаясь в серию воспоминаний, переплетающихся со сценами из фильмов. Сценарий же 12-минутного анимационного фильма «Дорогая Анжелика» (2017), предназначенного для съемки в виртуальной реальности, режиссер Сашка Унзельд начал писать в середине 2015 года, а к концу того же года он пригласил иллюстратора Уэсли Оллсбрук в качестве арт-директора фильма.



Кадр из анимационного фильма «Дорогая Анжелика» (2017), режиссер Сашка Унзельд

Ранний концепт-арт Оллсбрук создавала в привычной иллюстративной манере, но при процессе его анимации в виртуальной реальности возникли сложности. Иниго Квилес, супервайзер VFX-эффектов (Visual Effects: визуальные эффекты, создающиеся с помощью компьютерной графики), один из разработчиков программного продукта Quill, в котором создавался



Иллюстратор Уэсли Оллсбрук в процессе работы

фильм, начал разработку инструмента, позволяющего иллюстраторам рисовать в трех измерениях при создании сложных пространственных изображений в самой виртуальной реальности, включая и использование очков Oculus Rift, а также систему управления Oculus Touch. Процедура построения творческого процесса стала ключом для Оллсбрук. Работая над фильмом, она корректировала разработку инструмента под свои творческие задачи, будь то добавление толщины кисти, или, скажем, прозрачности ее мазков. Так проходила адаптация и добавление функционала в инструментарий VR-художников, которые рисовали анимационные сюжеты в программе Quill.

Художественный стиль анимационного фильма «Дорогая Анжелика» напоминает рисование картины, так же образно



Кадр из анимационного фильма «Дорогая Анжелика» (2017), режиссер Сашка Унзельд

всплывают и незримо «рисуются» воспоминания в сознании зрителя. Автор предоставляет зрителю возможность рассматривать картину в разных ракурсах, дополняя сюжет более яркими штрихами. В итоге визуальное повествование плавно перетекает от одного действия к другому. Это действие то втягивается, то исчезает, то проявляется более четко, постепенно нарастая и выходя на первый план, что позволяет фокусировать взгляд зрителя на новых сценах. На черном фоне анимация проявляется постепенно, штрих за штрихом, заодно прорисовывается и ключевая линия в анимации, фокусируя внимание на драматургическом контексте показываемой истории.

Просмотр сюжетного действия в трехмерном пространстве не похож ни на один существовавший ранее анимационный VR-опыт. Да и творческий процесс работы аниматора, являющийся стержнем создания анимации, значительно ускоряется. Этот эффект особенно поразил Унзельда, и он предложил

сделать процесс рисования ведущим анимационным приемом повествования истории.

Разработчики программы Quill создали инструмент, записывающий все действия и штрихи, которые репрезентовала Оллсбрук. В итоге функционал программы прорисовывал каждый штрих в том порядке, в котором они были нарисованы при загрузке изображения. Премьера фильма состоялась на кинофестивале “Sundance” в 2017 году с использованием гарнитуры Oculus Rift.

Плоскость

Подход аниматоров к созданию линии, при просмотре произведений зрителем, порой находит самые необычные варианты. Так, в 10-минутном анимационном фильме “The Remedy”



Кадр из короткометражного VR-фильма “The Remedy” (2016) режиссер Даниэль Мартин Пейше

(2016) аниматор Даниэль Мартин Пейше избирает новаторское решение в форме повествования. Линия слежения за анимационным сюжетом в виртуальности схожа с книгой комиксов с всплывающими подсказками, где в полное повествование объединены различные сцены, акцентирующие

эмоциональное внимание зрителя на образе главной героини, ее мотивациях, которые возникают перед отправкой в опасное путешествие с захватывающими боевыми сценами.

Выстраивает автор и масштаб сцен по отношению к восприятию аудитории, учитывая крупность и композицию каждой сцены, а также движение камеры при развитии сюжетной линии, чтобы зритель мог следить за повествованием.

Объем

Анимационный фильм «Ворон: Легенда» (2018), снятый в формате 360 градусов, представляет еще один VR-опыт, созданный иммерсивной студией Vaobab Studios. Сюжет фильма основан на легенде коренных американцев, повествующей о вороне, который когда-то был яркой певчей птицей, но ради спасения друзей и всего живого, принес себя в жертву, превратившись в ворона с черным оперением и каркающим голосом. В 18-минутном повествовании затрагиваются вопросы самоидентификации, жертвенности, поиска своего пути в «темные» времена.

Впечатляющий актерский состав озвучивания фильма, включая глубокий звучный голос рассказчика легенды, принадлежащий Рэнди Эдмондсу — 84-летнему старейшине индейского племени, добавляет немало эмоций этому VR-опыту.

В VR-версии фильма добавлена также интерактивность для управления зрителем ручными контроллерами. Зритель может почувствовать себя волшебником и при взмахе руки «взаимодействовать» с переживанием, управляя музыкой, вселенной,



Кадр из анимационного фильма «Ворон: Легенда» (2018), режиссер Эрик Дарнелл

солнцем, он может также заставить расти траву, падать снег, расцветать цветы, сменяя времена года. Эта интерактивность взаимодействия зрителя с окружающей средой становится значительнее, естественнее и органичнее, чем если бы были добавлены кнопки или другие элементы управления.

Аспект вовлеченности зрителя в виртуальную реальность подразумевает разные возможности: либо только просмотр анимационного произведения (no game/без игры), либо интерактивное погружение зрителя с целью взаимодействия с предметами анимации, окружающим пространством, в целях большего эффекта погружения, приобретения новых ощущений. Примером тому служит интерактивная анимационная трилогия “Wolves in the Walls” (Волки в стенах), созданная по мотивам одноименной детской книги Нила Геймана, первая часть которой была анонсирована в 2018 году на фестивале “Sundance” студией “Fabio Studio”. В этом VR-опыте девочка Люси переносит зрителя в свой мир, который видит только она. Сюжет начинается после того, как Люси начинает взаимодействовать с предметами, которые обозначены в сценарии.

Пространство

«Когда солнце устало от людей, оно решило спрятаться и никогда больше не вставать...», — утверждает Колин Фаррелл в образе старого хранителя могил, персонажа анимационной VR-трилогии “Gloomy eyes”, чья мировая премьера состоялась на фестивале “Sundance” в 2019 году. Режиссеры Хорхе Тересо и Фернандо Мальдонадо создали пронзительную историю молодой любви и мрачную, но волшебную сказку для взрослых в стилистике Тима Бёртона. Главные герои этого повествования — мальчик-

зомби, по имени Мрачный, и смертная девушка Нена влюбляются и погружаются в глубокую связь, способную снова осветить их темный мир. Но сможет ли их нетипичная любовь выжить в мире, где живые и мертвые не могут мирно сосуществовать?

Тридцать минут повествования зритель или игрок просто наблюдает, как разворачивается история, наслаждаясь миниатюрным, очаровательно жутким, вращающимся миром. Он представляет собой вневременную фантастическую вселенную, состоящую из сменяющихся увлекательных, детализированных и извилистых диорам, отображающих мир персонажа, который вращается и трансформируется по мере того, как сцены переходят друг в друга по мере развития сюжета. Компонент виртуальной реальности подталкивает и без того волшебные элементы к уникально привлекательному и таинственному уровню: получению новой плоскости погружения. В итоге зритель, осознавая себя физически в этом мире, становится простым наблюдателем, подглядывающим за персонажами разворачивающегося перед ним действия, обеспечивая повествованию превращение в главное действие. При создании анимации режиссеры ищут баланс между безграничным VR-пространством и возможностью сосредоточить внимание зрителя на сюжетной линии. Это привело к использованию двух основных моментов: созданию «плавающих островов сцены» и использованию эффектов «театрального освещения».

Диорамы, как островки сцены, прячут в темноте и по мере развития сюжетной линии зритель, следя за персонажами, направляется туда, где должна появиться следующая локация. Ключевую роль в повествовании этой истории играет свет. Источники света, будь то глаза персонажа или стилизованные мотыльки, огонь в камине, или персонаж, олицетворяющий солнце, приковывают взгляд зрителя, озаряя и ведя его в направлении разворачивания сюжета, его перемещения в окружающей среде или сцене. Благодаря этим аспектам у зрителя создается ощущение театральности, а персонажи напоминают марионеток. Воссоздается и высокое качество визуальной составляющей, происходит детализация элементов с замысловатыми образами персонажей, что заставляет зрителя останавливать взгляд на необходимости более детального изучения сцены на протяжении всего VR-опыта.

Выводы

Рассматривая значение художественного и эстетического освоения виртуальной реальности, Н.А. Хренов⁹ приводит слова М. Маклюэна о роли художника как первооткрывателя в

⁹ Хренов Н.А. Средства массовой коммуникации в ракурсе виртуальной реальности // Международный журнал исследований культуры. 2017, № 2 (27). С. 30.

¹⁰ Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М., 2003. С. 77.

процессе осознания технологии. «Художник — улавливает смысл культурного и технологического прорыва за десятилетия до того, как реально проявляется его трансформирующее влияние. Он строит модели, или Новые ковчеги, для встречи грядущего изменения»¹⁰. Движение художников в направлении поиска художественных приемов, позволяющих донести до зрителя свой творческий замысел, происходит с помощью экспериментирования с различными стилистическими решениями и развивающимся программным обеспечением и инструментами для разработки анимационных произведений в виртуальных средах.

Прогресс технологий и рост числа пользователей продвигает аниматоров на апробирование опытов в VR-пространстве. Эти эксперименты дают почву для изучения анимационных произведений, созданных в VR и предназначенных для просмотра в виртуальном пространстве, а также позволяют анализировать художественные, эстетические и эмоциональные аспекты этой новой продукции, сопоставлять эту оценку с восприятием зрителя. Даже немногочисленные VR-сюжеты показывают, что участие реципиента в VR-опыте значительно отличается от просмотра традиционного анимационного произведения на экране. И эти отличия непосредственно связаны с присутствием и погружением зрителя в виртуальную реальность, созданную автором произведения.

Будет ли зритель возвращаться к просмотру фильмов в VR-среде, пока не ясно, но результаты первых проведенных VR-опытов позволяют утверждать: VR-технологии открывают новые стилистические решения и художественные приемы для создания анимационного повествования. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Бычков В.В. Эстетика: учебник. М.: КНОРУС, 2012. 528 с.
2. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц, Кучковополе, 2003. 464 с.
3. Маньковская Н.Б., Бычков В.В. Современное искусство как феномен техногенной цивилизации: учебное пособие / Н.Б. Маньковская, В.В. Бычков. М.: ВГИК, 2011. 208 с.
4. Хренов Н.А. Средства массовой коммуникации в ракурсе виртуальной реальности // Международный журнал исследований культуры. 2017, № 2 (27). С. 27–44.
5. Baobab Studios: [сайт]. URL.: <https://www.baobabstudios.com/crow-the-legend> (дата обращения: 20.02.2021).
6. Ortega Nathan A. Gloomy Eyes, Full Hearts, Can't Lose — A Chat with Developer 3dar 2020. URL.: <https://blog.vive.com/us/2020/01/16/gloomy-eyes-full-hearts-cant-lose-chat-developer-atlas-v/> (дата обращения: 30.03.2021).

7. *Robertson Adi*. Dear Angelica is Oculus' third virtual reality film, and it's being made in VR 2016. URL.: <https://www.theverge.com/2016/1/26/10833340/dear-angelica-quill-oculus-story-studio-sundance-2016> (дата обращения: 05.02.2021).
8. *Roettgers Janko*. Inside "Dear Angelica": How Oculus Reinvented VR Animation, With a Little Help From Geena Davis 2017. URL.: <https://variety.com/2017/digital/spotlight/inside-dear-angelica-oculus-vr-1201963034/> (дата обращения: 20.01.2021).
9. Road to VR. Making "The Remedy" — How A Veteran Illustrator Made one of VR's Best Short Films With "Quill" 2020. URL.: <https://variety.com/2017/digital/spotlight/inside-dear-angelica-oculus-vr-1201963034/> (дата обращения: 18.01.2021).
10. *Wilson Mark*. Don't Be Surprised If Google's New Animated Short Wins An Oscar 2016. URL.: <https://www.fastcompany.com/3060252/dont-be-surprised-if-googles-new-animated-short-wins-an-oscar> (дата обращения: 10.03.2021).

REFERENCES

1. *Bychkov V.V.* (2012) Estetika: uchebnik [Aesthetics]. Moscow: KNORUS, 2012. 528 p. (In Russ.).
2. *Maklyuen M.* (2003) Ponimaniye media: vneshniye rasshireniya cheloveka [Understanding Media: The extensions of man]. Moscow; Zhukovsky: KANON-press-Ts, Kuchkovopole, 2003. 464 p. (In Russ.).
3. *Mankovskaya N.B., Bychkov V.V.* (2011) Sovremennoye iskusstvo kak fenomen tekhnogennoy tsivilizatsii: uchebnoye posobiye [Contemporary Art as a Phenomenon of the Technogenic Civilization. Textbook]. N.B. Mankovskaya, V.V. Bychkov. Moscow: VGIK, 2011. 208 p. (In Russ.).
4. *Khrenov N.A.* (2017) Sredstva massovoy kommunikatsii v rakure virtualnoy realnosti [Mass communication media in the perspective of virtual reality]. Mezhdunarodny zhurnal issledovany kultury. 2017, № 2 (27). pp. 27–44. (In Russ.).
5. Baobab Studios. URL.: <https://www.baobabstudios.com/crow-the-legend> (data obrashcheniya: 20.02.2021).
6. *Ortega Nathan A.* (2020) Gloomy Eyes, Full Hearts, Can't Lose – A Chat with Developer 3dar. URL.: <https://blog.vive.com/us/2020/01/16/gloomy-eyes-full-hearts-cant-lose-chat-developer-atlas-v/> (data obrashcheniya: 30.03.2021).
7. *Robertson Adi*. (2016) Dear Angelica is Oculus' third virtual reality film, and its being made in VR 2016. URL.: <https://www.theverge.com/2016/1/26/10833340/dear-angelica-quill-oculus-story-studio-sundance-2016> (data obrashcheniya: 05.02.2021).
8. *Roettgers Janko*. (2017) Inside "Dear Angelica": How Oculus Reinvented VR Animation, With a Little Help From Geena Davis 2017. URL.: <https://variety.com/2017/digital/spotlight/inside-dear-angelica-oculus-vr-1201963034/> (data obrashcheniya: 20.01.2021).
9. Road to VR. (2020) Making "The Remedy" — How A Veteran Illustrator Made one of VR's Best Short Films With "Quill" 2020. URL.: <https://variety.com/2017/digital/spotlight/inside-dear-angelica-oculus-vr-1201963034/> (data obrashcheniya: 18.01.2021).
10. *Wilson Mark*. (2016) Don't Be Surprised If Google's New Animated Short Wins An Oscar 2016. URL.: <https://www.fastcompany.com/3060252/dont-be-surprised-if-googles-new-animated-short-wins-an-oscar> (data obrashcheniya: 10.03.2021).

VR-technologies in Animation

Nadezda U. Yarovaya

Senior lecturer at the department of Screen Arts at VGIK (Rostov-on-the-Don branch), doctoral candidate in arts

UDC 778.5.05:621.391

ABSTRACT: The article analyzes animated VR-experiences created by immersing an animation director or artist in virtual reality. Computer technologies, combined with the talent and creative skills of animators, allow us to find new approaches to creating narratives in virtual reality during experiments.

When creating stories in VR-environments directors face questions about changing the principles of editing animated works, changing the limiting borders of the frame, about the lack of control over the viewer's gaze and actions, the answers to which allow the authors to come to their own stylistic decisions and find new artistic approaches to creating animated narrative.

In virtual reality, the artist controls the sensor manipulators and the functionality of a VR modeling software tool in order to create a special spectacle and enhance the viewer's experience by creating interesting compositional solutions and stylistically interesting visual images, exciting storylines. Immersing the recipient in a virtual narrative has more emotional impact than watching an animated work on screen. The immersion effect, accompanies by new sensations, is achieved by switching perceptual organs from visual images, to sound or tactile sensations, for interactive participation with the possibility of interaction with objects of animation or surrounding space.

The progress of technology and the growing number of users stimulate animators to create experiments in virtual reality. These experiments provide the basis for studying animated works created in VR and for viewing in VR, in terms of its artistic, aesthetic and emotional components, as well as its perception by the viewer.

KEY WORDS: VR-experience, virtual reality, interactive animation, immersion effect, 360-degree animation, VR Animation Experience



Фольклорные традиции Свердловской школы анимации

Ю.В. Томилов

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK64526>

Статья посвящена фольклорным традициям, заложенным в фильмах режиссеров-аниматоров, работавших на студиях Свердловска в 1960–1980 годы и оказавших существенное влияние на творчество последующих поколений уральских кинематографистов. Рассматриваются технологические, жанровые и художественные открытия основоположников свердловской школы анимации в ходе воплощения на экране фольклорного материала.

УДК 778.534.66

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

фольклор,
уральская
экранная
анимация,
свердловская
школа анимации,
Свердловская
киностудия,
«Свердловск-
телефильм»,
технологии
анимации

Анимация и фольклор: точки соприкосновения

Свердловская (или, как ее чаще называют, уральская) школа анимации сегодня серьезно заявляет о себе в стране и мире, получая признание на многих авторитетных международных кинофестивалях. Ее отличают оригинальность изобразительных решений, экспериментальный подход к технологии создания фильмов, особенности сюжетов, нередко опирающихся на фольклорные традиции отечественной (в том числе, уральской) и мировой литературы. Однако уникальный опыт уральской авторской анимации (в совокупности имен) при всей его очевидной востребованности далеко не изучен. Творчество основателей свердловской школы, относящееся к 1960–1980 годам, описано в исследовательской литературе неполно. Поэтому в этой статье впервые предпринимается попытка осветить традиции воплощения на экране фольклорных сюжетов и мотивов, заложенные основателями Свердловской школы анимации, оказавшими влияние на творчество последующих поколений уральских кинематографистов.

В 1960-е годы в СССР начинает происходить децентрализация мультипликационной индустрии, появляются региональные студии, в том числе «Свердловсктелефильм» и цех мультипликации на Свердловской киностудии. Это во многом было обусловлено развитием телевидения и нехваткой аудио-

визуального контента. Единственным заказчиком художественной продукции в СССР в то время являлось государство, которое ставило перед деятелями искусств задачи воспитания граждан в духе уважения к народным традициям.

В свою очередь фольклорный материал способен создавать художественные образы, созвучные идеям национальной и культурной идентичности. Он выражает мировоззрение, традиции и идеалы народа в архетипических и символических образах, при этом прекрасно укладывается в различные формы и жанры анимационной кинематографии в силу ее универсальности, пластической свободы и вариативности для авторских интерпретаций. В таких фильмах четко определяются границы добра и зла, взрослого и детского миров. «Язык анимации обладает свойством трансформативности, то есть он способен переписать и органично соединить в своей образной и пластической структуре выразительные возможности различных видов национальных искусств и ремесел»¹. Суть анимации — в карнавальной перевернутости, иносказании, в придании объектам окружающего мира антропоморфных черт. Анимация одушевляет на экране изображение любого предмета или явления, в том числе и тех, которые существуют как невидимые или ирреальные. Она «имеет склонность к фантазийной форме и метафорической подаче материала»². Фольклор тоже легко соединяет простое, наивное, забавное с условным, фантастическим, глубоко психологическим, привнося в анимационные фильмы дополнительный духовный опыт, жизненную мудрость, устанавливая диалог культур и эпох, показывая связь человеческих отношений разных народов, раскрывая их разнообразие и единство.

¹ Садхана С. Индийское мультипликационное кино и традиции национального искусства: автореф. дис. ... канд. искусств. М., 1995. С. 5.

² Кривуля Н.Г. Эволюция художественных моделей в процессе развития мировых анимационных искусств: дис. ... доктора искусств.: 17.00.03. М.: ВГИК, 2009. С. 87.

«Карнавально-шутовская» анимация

Любопытно, однако, что начало свердловской школы анимации, хотя и замешанное на фольклоре, сторонилось традиционных морализаторских шаблонов. Все начиналось с переосмысленных знакомых фольклорных сюжеты в остром современном ключе музыкальных мультфильмов развлекательно-игровой направленности, сделанных в творческом объединении «Свердловскстелефильм». К ним относятся фильмы Анатолия Аляшева и Валерия Фомина. Первой стала музыкальная лента «Русские потешки» (1969) Анатолия Аляшева, знакомившая зрителей со старинными русскими народными инструментами: берестой, жалейкой, рожком, гуслиями, трещоткой, домрой, балалайкой и другими. Вся ее драматургия строилась на народной музыке

и песнях. А. Аляшев гармонично совмещал несколько анимационных технологий для создания разных миров, в которых обитали персонажи. Люди были сделаны в перекладке, насекомые — в кукольной анимации, ожившие музыкальные инструменты и матрешки — в предметной. В фильме все было подчинено музыке: и бытовая-трудовая, и праздничная-городская, и даже лесная жизнь. Одни и те же музыкальные темы здесь то и дело повторялись. Каждый инструмент сначала солировал, а потом возвращался к ансамблевому единству всех со всеми.

Следующей работой А. Аляшева, использовавшей фольклорные мотивы, был кукольный мультфильм «Буренка из Масленкино» (1973). Здесь режиссер работал с пространством, декорациями и повествованием, как в театре. Все действие происходило на круглой вращающейся площадке, отделанной кружевным орнаментом, который повторялся и в дизайне персонажей, и в элементах декораций. Герои читали стихи и пели, что усиливало театральность действия. А в финале все по очереди исполняли частушечные куплеты и эффектно замирали на круглой сцене, словно перед поклонами в театре.

Подобные карнавальные перевертывания происходили и в фильме В. Фомина «По щучьему велению» (1974), снятом по мотивам одноименной русской народной сказки в жанре комедийного мюзикла и в технике перекладки. Картина была наполнена песнями различных стилей от кантри и советской эстрады до частушек под электронную музыку композитора Г. Гладкова. В фильме присутствовали элементы постмодернистской игры с культурными кодами и символическими маркерами разных эпох и национальностей. Такой эклектизм служил усилению смеховой направленности ленты. «В подобной развлекательной системе фольклор демонстрирует свою наиболее сильную сторону — способность эффективно, зрелищно воздействовать на аудиторию»³, — писала Я.С. Гордиенко. Но хотя фильм был визуально и стилистически похож на балаганное кукольное представление с небылицами и гротескной клоунадой, в финале он все-таки обретал традиционный дидактически-воспитательный характер, как и во многих анимационных лентах той эпохи.

³ Гордиенко Я.С. Трансформации фольклора в современной анимации России // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2017. № 3. С. 152. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsii-folklor-a-v-sovremennoy-animatsii-rossii> (дата обращения: 17.02.2021).

Воспитательные сказки Галины Тургеневой

В 1973 году было создано объединение художественной мультипликации при Свердловской киностудии. Хотя, как пишет Н.Б. Кириллова: «...мультипликация на Свердловской киностудии использовалась с 1948 года при создании учебных и научно-популярных фильмов. Не случайно Галина Михайловна

⁴ Кириллова Н.Б. Уральское кино: время, судьбы, фильмы: монография. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2016. С. 27.

Тургенева, режиссер научно-популярного и мультипликационного кино, считается “прародительницей” уральской анимации⁴.

В этот период увеличивается роль мультипликации в жизни детей, транслируются идеи в духе советской идеологии. Внимание акцентируется на ценностях коллективной дружбы, совместной созидательной деятельности, вере в светлое будущее. Более десятка воспитательных анимационных фильмов, обращенных к детской аудитории, среди которых есть основанные на фольклорных сюжетах народов СССР, снимает Галина Тургенева. Один из них — «Росомаха и лисица» (1983) — снят по мотивам эвенкийской народной сказки с персонажами в виде антропоморфных животных, одетых в национальные костюмы с детальной проработкой фасонов, орнаментов и аксессуаров. Этнический колорит также подчеркнут в дизайне самих кукол: лица персонажей схожи с чертами лиц эвенков. В облике героев заметны золотистые оттенки кожи, раскосые глаза, выступающие скулы, характерные прически. Другой фильм Г. Тургеневой, также рассчитанный на детского зрителя, назывался «Хозяин ветров» (1984) и был снят по мотивам ненецкой сказки. Главные персонажи здесь — люди с типичной внешностью ненцев. И одновременно они — персонажи-знаки, похожие на фигурки, вырезанные из кости, наделенные статичной мимикой, условными, дискретными движениями и выполненные в сдержанной цветовой гамме, в землянисто-охристых тонах. В основу картины положена притча о голоде, смерти и самопожертвовании. Сюжет представляет собой северный вариант русской сказки «Морозко», где главным волшебником является Котура — хозяин ветров.

В кукольном мультфильме «Дедушкина дудочка» (1985) Г. Тургеневой использован сюжет о волшебном музыкальном инструменте, часто встречающийся в русских народных сказках. Дудочка превращается в сильное средство воздействия на окружающий мир. На ее звук появляются хозяева инструмента — духи, помогающие главному герою.

Литературный фольклор

Но наиболее востребованными в исследуемый период, со стороны свердловских режиссеров, оказались все же произведения уральских писателей Д.Н. Мамина-Сибиряка и П.П. Бажова.

Что касается Д.Н. Мамина-Сибиряка, то, как отмечала О. Коноплева: «...важной для уральского писателя, была ориентация на представления народа, его мораль и мудрость. Фольклорное

начало в маминских произведениях органически сливается с реально-событийным и конкретно-историческим. Фольклор в произведениях Д. Мамина выполняет разнообразные идейные, эстетические, композиционные функции и подвергается определенной трансформации в соответствии с творческим замыслом⁵. Не менее любопытные трансформации претерпели на экране и произведения самого писателя, по мотивам которых были сняты фильмы «Сказка про храброго зайца» Н. Павловской (1978) и «Сказка про Комара Комаровича» В. Фомина (1980). Кинематографисты использовали лишь фабулы литературных первоисточников, превратив их на экране в комедийные мюзиклы, вновь вспомнив телевизионные опыты десятилетней давности.

Не раз обращались свердловские аниматоры и к творчеству знаменитого уральского писателя-фольклориста П.П. Бажова. В частности, В. Блажес пишет, что «Бажов был подлинным “носителем” рабочего фольклора. Он усвоил с детства сюжетный состав фольклора, бытовавшего в рабочей среде, весь сложный и противоречивый комплекс воззрений этой среды, нормативную фольклорную поэтику, закономерности которой стали одним из организующих начал образного мышления писателя»⁶. В очерке «У старого рудника» П.П. Бажов писал, что «с помощью “тайной силы” неграмотный рабочий и старатель прошлого прежде всего хотели объяснить себе многие непонятные явления, которые приходилось наблюдать при горных работах <...> а условия труда <...> в крепостное время были самые тяжелые»⁷.

Различные фольклорные формы, появившиеся на Урале, связаны с географическими, социально-экономическими и культурными факторами. Сюда относятся и этническое разнообразие населения, и особенности горнозаводского производства с его самодостаточностью и замкнутостью, и сочетание крестьянского уклада жизни с индустриальным развитием. Так, главным героем уральского горнозаводского фольклора становится мастер, а его талантливость в труде воспринимается волшебным даром.

Фильмы О. Николаевского, В. Фомина, И. Резникова стилистически суровы, даже brutальны. Фигуры персонажей условны, порой собраны из грубых геометрических форм, лишены активной мимики, их движения дискретны, анимация зачастую лишена плавности. В лентах режиссера О. Николаевского «Медной горы Хозяйка» (1975), «Малахитовая шкатулка» (1976), «Каменный цветок» (1977) используются комбинированные

⁵ Коноплева О.С. Фольклоризм «Уральских рассказов» Д.Н. Мамина-Сибиряка: автореф. дис. ...канд. филол. наук Екатеринбург, 2005. С. 21.

⁶ Блажес В.В. П.П. Бажов и рабочий фольклор: учебное пособие по спецкурсу для студентов филол. фак. Свердловск: УрГУ, 1982. С. 81.

⁷ Бажов П.П. У старого рудника. URL:<http://hobbitaniya.ru/bajov/bajov58.php> (дата обращения: 17.02.2021).

съемки с актерами, в пейзажах можно разглядеть узорчатые фактуры разных пород камня, сухих листьев, коры и других природных материалов. Режиссер, являясь одновременно профессиональным актером, сам озвучивает закадровым голосом реплики персонажей с особой уральской интонацией и акцентом. Все фильмы трилогии связаны с образом Хозяйки Медной горы, также их объединяет одна музыкальная тема и единый художественный стиль. Но к последней картине драматическое настроение сгущается, дизайн персонажей становится еще более мрачным, гротескным и грубым, словно они сделаны из необработанного камня или дерева, у кукол неподвижная мимика и кисти рук, движения условны, лимитированы.

А вот В. Фомин экранизирует сказы в технике марионеточной перекладной анимации, тоже авторски их переосмысливая. Первый его фильм по П. Бажову — «Синюшкин колодец» (1973), в котором художественно разграничены мир природы (сверхъестественный, женский) и мир человека (социально-бытовой, мужской). Природа как сакральное магическое пространство в фильме изображена очень живописно, плавными обтекаемыми цветовыми пятнами, напоминающими фактуру среза малахитового камня. А интерьеры и здания, нарочито угловатые, с обратной перспективой, напоминают иконописную традицию. Дизайн персонажей гротескный, их прорисовка сходна с лубочной графикой. Четко видны границы отдельных элементов перекладки, которые в этой технике обычно скрываются, здесь же это становится средством выразительности. Музыка для картины написал известный уральский композитор-песенник Е. Родыгин, соединивший в произведениях уральский фольклор с городской интонационной лексикой. Он сумел создать массу песен, ставших подлинно народными. Достаточно вольной экранизацией в жанре комедийного мюзикла стала «Травяная западёнка» В. Фомина (1982). В фильме используются дискретное и «гостинговое» движение с наплывами для лирических или фантастических сцен. Кинокритик С. Анашкин позже писал о режиссере: «...Его авторское кино расположилось на счастливом пересечении смеховой тематики, сказовой стилистики и индивидуального почерка»⁸.

В 1978 году режиссер И. Резников создал кукольную анимационную ленту по мотивам сказа «Серебряное копытце». Но назван фильм «Подарёнка» в честь главной героини Дарьи — девочки-сиротки, удочеренной дедом Кокованей. В фильме много юмора, песен, литературный сюжет немного упрощен. Большое внимание уделено фактурам. В 1979 году И. Резников осуществил

⁸ Анашкин С. Новейшая история отечественного кино: 1986–2000: в 2 частях; в 7 томах/ Министерство культуры Российской Федерации; сост. Л.Ю. Аркус.

Ч. 1.: Кинословарь. Т. 1–3. СПб.: Сеанс, 2001–2004. С. 292.

° Батин М.А.
Павел Бажов.
М.: Современник,
1976. С. 203.

уже кукольную анимационную экранизацию сказа П. Бажова «Золотой Волос». Этот фильм, как и сказ, рассчитан на детскую аудиторию и имеет фольклорно-сказочную структуру. «Речь идет, следовательно, о таких явлениях, как неизменная победа добра над злом и связанное с ней резкое деление персонажей на положительных и отрицательных»⁹. Отличительной чертой экранизации является отсутствие закадрового голоса, объясняющего происходящее. Здесь многое строится на пластике персонажей, движении камеры, монтаже, освещении, музыке и шумах. В «Золотом Волосе» нет горнорабочих с их жизненным укладом и традициями, что отличает его от остальных бажовских сказов. Он, пожалуй, единственный, целиком посвящен теме верности и любви.

К творчеству Д.Н. Мамина-Сибиряка и П.П. Бажова представители свердловской школы будут обращаться в дальнейшем еще не раз.

Вместо заключения

Итак, жизнеспособность фольклора связана с его возможностью варьироваться, акцентироваться и актуализироваться на различных смысловых аспектах произведений в зависимости от потребностей социума, культурных и исторических ситуаций. Образный, символический язык традиционного фольклора позволяет представлять его в различных конфигурациях, жанрах, интерпретациях, выражая проблемы современности и замыслы автора. Проанализировав опыт использования фольклорных традиций в творчестве режиссеров-мультипликаторов в первые десятилетия существования свердловской школы анимации, можно выделить следующие характерные для их фильмов черты.

1. Очевидна направленность данных картин на детскую аудиторию, к которой применялись приемы дидактического и воспитательного воздействия. При этом фильмы были пронизаны комедийно-развлекательным настроением, наполнены гэгами и аттракционами, элементами театрального представления как площадного народного зрелища в русле фольклорной традиции балаганно-ярмарочной культуры.

2. Фильмы снимались на основе сказок народов СССР, а также литературных текстов (часто с доминирующим, повествовательным началом), принадлежавших уральским писателям Д.Н. Мамину-Сибиряку и П.П. Бажову.

3. Художники применяли творческие подходы к интерпретации источников и создавали оригинальные авторские

¹⁰ Кривуля Н.Г. Эволюция художественных моделей в процессе развития мировых аниматографий: дис. ... доктора искусствoved.: 17.00.03. М.: ВГИК, 2009. С. 298.

произведения, отражавшие современную тематику. В фильмах нередко присутствовали эклектика, «игра» стилями, смешение жанров, главными из которых были комедийные мюзиклы и экранизации сказок. Герои мультфильмов зачастую изъяснялись с помощью песен, частушек и стихов. «Обращение к поэтическим текстам обуславливалось близостью их к характеру текстовых сообщений, используемых в лентах сказовой и лубочной форм и ориентированных на рифмованную простонародную, разговорную речь»¹⁰. При этом для объяснения происходящего активно внедрялся закадровый голос рассказчика.

4. Основными технологиями служили кукольная и перекладная мультипликация, что объяснялось более простым и быстрым производством при отсутствии большого количества профессионалов для рисованной анимации. Очевидным преимуществом таких техник служило то, что заготовленных персонажей можно было использовать в сериалах и даже в разных фильмах.

5. В этот период на Свердловской киностудии уже шла подготовка нового поколения художников-аниматоров — О. Черкасовой, А. Караева, И. Климовой и других, которые вбирали практический опыт и традиции мастеров на производстве.

Но в связи с социально-культурными и политическими изменениями вектор развития анимации нового поколения сместился в сторону экспериментального авторского кино с совершенно иными технологическими, художественными и жанровыми подходами. Этот тренд был общим для всей страны. И именно к этому моменту — к середине 1980-х годов — в профессиональной среде все чаще стали говорить о «свердловской (уральской) школе анимации» как о целостном художественном явлении со своими сложившимися традициями, безусловно, заслуживающем внимания современных исследователей. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Анашкин С.* Новейшая история отечественного кино: 1986–2000: в 2 частях; в 7 томах / Министерство культуры Российской Федерации; сост. Л. Ю. Аркус. Ч. 1: Кинословарь. Т. 1–3. СПб.: Сеанс, 2001–2004. 626 с.
2. *Бажов П.П.* У старого рудника. URL:[http:// hobbitaniya.ru/bajov/bajov58.php](http://hobbitaniya.ru/bajov/bajov58.php) (дата обращения: 17.02.2021).
3. *Батин М.А.* Павел Бажов. М.: Современник, 1976. 262 с.
4. *Блажес В.В.* П.П. Бажов и рабочий фольклор: учебное пособие по спецкурсу для студентов филол. фак. Свердловск: УрГУ, 1982. 104 с.

5. *Гордиенко Я.С.* Трансформации фольклора в современной анимации России / Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2017, № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsii-folklor-a-v-sovremennoy-animatsii-rossii> (дата обращения: 17.02.2021).
6. *Кириллова Н.Б.* Уральское кино: время, судьбы, фильмы: монография. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2016. 432 с.
7. *Конopleva O.S.* Фольклоризм «Уральских рассказов» Д.Н. Мамина-Сибиряка: автореф. дис. ... канд. филол. наук — Екатеринбург, 2005. 22 с.
8. *Кривуля Н.Г.* Эволюция художественных моделей в процессе развития мировых аниматографий: дис. ...доктора искусств.: 17.00.03. М.: ВГИК, 2009. 494 с.
9. *Садхана С.* Индийское мультипликационное кино и традиции национального искусства: автореф. дис. ...канд. искусств. М., 1995. 23 с.

REFERENCES

1. *Anashkin S.* (2001–2004) Noveyshaya istoriya otechestvennogo kino [Recent history of Russian cinema]: 1986–2000: V 2 ch.; v 7 t. / Ministerstvo kultury Rossiyskoy Federatsii; sost. L.Yu.Arkus. Ch. 1: Kinoslovar. T. 1–3. St. Petersburg: Seans, 2001–2004. 626 p. (In Russ.).
2. *Bazhov P.P.* U starogo rudnika [At the old mine]. URL:<http://hobbitaniya.ru/bajov/bajov58.php> (data obrashcheniya: 17.02.2021). (In Russ.).
3. *Batin M.A.* (1976) Pavel Bazhov [Pavel Bazhov]. Moscow: Sovremennik, 1976. 262 p. (In Russ.).
4. *Blazhes V.V.* (1982) P.P. Bazhov i rabochy folklore [Bazhov and folklore of workers]. Ucheb. posobiye po spetskursu dlya studentov filol fak. Sverdlovsk: UrGU, 1982. 104 p. (In Russ.).
5. *Gordiyenko Ya.S.* (2017) Transformatsii folklor-a v sovremennoy animatsii Rossii [Transformations of folklore in modern animation of Russia]. Teatr. Zhivopis. Kino. Muzyka. 2017, № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsii-folklor-a-v-sovremennoy-animatsii-rossii> (data obrashcheniya: 17.02.2021).
6. *Kirillova N.B.* Ural'skoe kino: vremya, sud'by, fil'my [Ural cinema: time, destiny, films]: monografiya. Ekaterinburg: Izd-vo Ural. un-ta, 2016. 432 p. (In Russ.).
7. *Konopleva O.S.* (2005) Fol'klorizm “Ural' skikh rasskazov” D.N. Mamina-Sibiryak [Folklorism of “Ural stories” by D.N. Mamin-Sibiryak]: avtoreferat ... kandidata filologicheskikh nauk: 10.01.01 /– Ekaterinburg, 2005. 22 p.
8. *Krivulya N.G.* (2009) Evolyutsiya khudozhestvennykh modeley v protsesse razvitiya mirovykh animatografy [Evolution of art models in the development of world animatographies]: dissertatsiya ... doktora iskusstvovedeniya: 17.00.03. Moscow: VGIK, 2009. 494 p. (In Russ.).
9. *Sadhana S.* (1995) Indijskoe mul'tiplikacionnoe kino i tradicii nacional'nogo iskusstva [Indian animation cinema and traditions of national art]: avtoref. dis. ... kand. iskusstv. Moscow: 1995. 23 s. (In Russ.).

Folklore Traditions of the Sverdlovsk Animation School

Yury V. Tomilov

Senior Lecturer and postgraduate student of the Department of Graphics and Animation, Ural State University of Architecture and Art

UDC 778.534.66

ABSTRACT: Sverdlovsk (or, as it is more often called, Ural) school of animation has made a name for itself throughout the world and is gaining recognition at prominent film festivals. It is noted for the visual ingenuity, experimenting with production techniques and special twists in storylines. The plots are often based on folk traditions of national (including the Urals) and world literature. Even given the relevance of the unique experience of Ural author's animation in Russian and internationally, the totality of authors and their works hasn't been properly studied as yet. Films by the founders of the Urals animation school are the least investigated in the scientific literature. This article identifies specific features, traditions and tendencies in development of screen animation in the Urals in the 60s–80s of XX century. Examples of works made by the Urals animators are used to illustrate the distinctive features in author's interpretations of folk traditions and motifs in animation. Films of that period targeted the young audience and were didactic and moralistic in nature. Simultaneously, these films contained theatrical elements stemming from folk carnival and fun-fair culture and were full of comedy and entertainment. On-screen pieces of work were based on tales of different nations of the USSR and also on works by P.P. Bazhov and D.N. Mamin-Sibiriyak. These films were often characterized by eclectic elements, “style game” and a mixture of genres. Film characters frequently used songs, chastushki (humorous folk songs) and poems to express themselves. A voiceover was widely used. Puppet and cut out animation were the main animation techniques. During these years new generations of animation artists were already being trained at the Sverdlovsk Film Studio and they had a chance to internalize the experience and traditions of experts in the workplace. By the mid-1980-s “Ural animation school” emerged as a term in the professional sphere and has since been considered a holistic phenomenon which is worth special attention of modern researchers.

KEY WORDS: folklore, Ural screen animation, Sverdlovsk school of animation, Sverdlovsk film studio, “Sverdlovsktelegfilm”, animation techniques

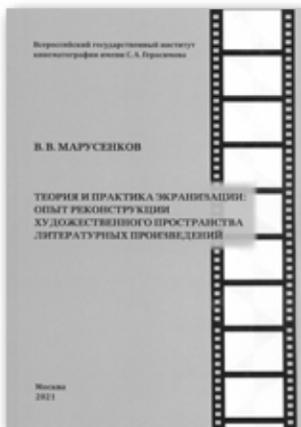
[библиотека ВГИК]



Я учился во ВГИКе: Интервью с выпускниками: сборник / сост. В. Малышев, С. Смагина, В. Виноградов; ред. М. Пальшкова; авт. интервью: А. Куприянов, Н. Зайцева, В. Жарикова, М. Пальшкова, Е. Самофалова, И. Горбачев, В. Кретьова.

М.: ВГИК им. С.А. Герасимова, 2021. 194 с.: фот.

Издание представляет собой сборник интервью, взятых у выпускников Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова, принадлежащих представителям молодого и среднего поколения, ныне активно работающих в индустрии кино. Тематика бесед посвящена истории прихода в профессию, годам учебы и дальнейшей кинематографической судьбе, оценкам преподавания. Составители сборника постарались охватить представителей всех основных специальностей, готовящихся в институте. Книга рекомендована широкому кругу читателей.



Марусенков В.В.

Теория и практика экранизации: опыт реконструкции Художественного пространства литературных произведений: учебное пособие / В.В. Марусенков; ред. Т.Н. Исаева.

М.: ВГИК им. С. А. Герасимова, 2021. 120 с.

Библиогр., прим. (Приложения). С. 115–118.

Цель этого пособия — выявление общих принципов и закономерностей воплощения сюжетно-образного ряда литературного произведения средствами кинематографа, а также анализ характерных особенностей киноинтерпретаций и их специфика. Содержание книги состоит из трех глав. Первая глава посвящена «Адаптации сюжетно-образного ряда литературного произведения к экрану» («Анна Каренина» Л.Н. Толстого, «Глиняный кувшин» Л. Пиранделло); вторая — «Экранной интерпретации сюжетно-образного ряда драмы» («Трамвай “Желание”», «Трехгрошовая опера»); третья представляет «Сюжетно-образный ряд драматургической коллизии в образах экранной культуры». В «Приложениях» приводятся библиография и примечания. Издание предназначено всем, кто интересуется вопросами кинодраматургии.

КУЛЬТУРА ЭКРАНА
КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ



Фото А. Михайлова



Медиаобраз экрана как репрезентация социокультурной реальности

С.Н. Волков

доктор философских наук, профессор

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK64457>

УДК 791.43

АННОТАЦИЯ

Статья затрагивает вопросы общих и различаемых признаков в сюжетопостроении кинодокументалистики и телевизионного научно-популярного сериала. Предлагается авторское видение социокультурных обоснований в этих формах аудиовизуального произведения, затрагиваются в них коррелирующие моменты. Раскрываются также элементы эвидентности как явления предпосылок к формированию через экран медийных смысловых образов в сознании медиапотребителя.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кинодокументалистика,
сериал, экран,
визуальная
репрезентация,
эвидентность

Конъюнктурно-коммерческий аспект современного телевидения способствовал вытеснению с домашних экранов кинодокументалистики. Сериалы научно-популярного жанра заняли свои позиции вместо хроникальных и документальных киноматериалов. Интерес, прививаемый зрителю, посредством «развязываемого» конфликта в среде медиапутешествий, шоу-программ, псевдо-документальных расследований обозначился как некая социокультурная и психологическая составляющая по принципу «затягивания», а порой «включения» зрителя в предлагаемый сюжет.

Научно-популярные телепередачи в широком смысле выполняют ряд функций. Такие, как:

- информирование о проблематике тех или иных феноменов и поиске решений этих проблем;
- популяризация и пропаганда достижений в сферах естественнонаучного, технического и гуманитарного направлений;
- развлечение и отдых через викторины, медиаэкскурсии, сенсационные находки и т. п.;
- формирование мировоззренческих основ рационального понимания процессов, явлений и другое.

Телевизионный научно-популярный сериал прочно занимает информационно-развлекательную колею в медиатизированном

обществе. Одновременно в экзистенциальном смысле аудиовизуальная информация ТВ выглядит как некий социокультурный фон, на котором проявляет свое существование личность. Программы ТВ в своей текучести и периодичности могут восприниматься не как поток информации для глубокой вдумчивости, но как вторичная форма информирования о текущей бытийности. Первичная — «здесь и рядом», экранная — «там и где-то».

Медиаобраз экрана в бытовой обстановке часто оказывается «за спиной» зрителя, ориентированного на решение более существенных вопросов, которые воспринимаются вживую. Отсюда проистекает и роль ТВ — создавать информационное пространство с развертыванием взглядов потребителя по разным векторам мировоззренческих ориентиров. Но научно-популярные сериалы выглядят в большинстве случаев мозаично и эклектично.

Следует отметить, что так называемая «картинка» (в понимании визуализации снимаемого) превалирует над идеей, и в режиссерской задумке присутствует фактор когнитивного восприятия зрителем красиво снятого изобразительного материала. При этом зачастую отсутствуют «чистота» и «честность» содержательного контента. Научно-популярный сериал нередко грешит необязательностью в проверке фактов, а порой и предоставлением фальсифицируемой информации. Примером могут служить ряд выпусков западных сериалов, в том числе «С поправкой на неизвестное» (MMV, Discovery Network Latin American), «Неопознанные живые объекты» (Storyteller Media Group/Screen West MMV), «Охотники на монстров» (History Channel Whitewolf Entertainment), а также отечественные сериалы «Таинственная Россия» (телекомпания НТВ), «Самые шокирующие гипотезы» (РЕН ТВ) и другие.

Примечательно и то, что более ранние научно-популярные телепроекты, например, «Очевидное — невероятное» или «В мире животных» создавались авторами-ведущими из научной среды. Ученый-физик С.П. Капица и ученый-зоолог Н.Н. Дроздов выстраивали видеоряд ТВ-выпусков в соответствии с научным пониманием и обоснованием явлений природы и мироздания. В альтернативу этому современные телепроекты есть суть творческой реализации представителей преимущественно актерской и журналистской среды. Возможно, именно в этом аспекте ощущается нехватка «здорового консерватизма», присущего науке, и, напротив, наблюдается плюралистический модерн с теми проблемами, о которых разговор велся выше.

Документальный жанр кино ставит задачей создать аудиовизуальное произведение, где образ достоверности превалирует. Здесь зачастую присутствует индуцированная форма как методологический прием, обозначение проблемы и ее обобщение по принципу — от одной локации к массовому социокультурному диапазону. Кино требует внимания и вдумчивости. Оно не предполагает выглядеть фоном и вторичной формой восприятия бытийности. Кино в своем смысловом выражении сегодня привлекает зрительскую аудиторию через фестивальное движение, клубы фанатов, интернет-каналы. Кино раскрывает *тему* как объект и общую проблему своего содержания, реализует *идею*, волнующую автора как предмет исследования.

Режиссура кинодокументалистики не отрицает, а скорее, наоборот, приветствует включение в видеоряд механизма, напоминающего некий эвристический синтез, в котором присутствуют и реальные сцены, и символические композиции. Затрагивая ту часть креатологии, которая является научно-культурологическим направлением¹, обратимся к мнению В.В. Ильина: «Символически она /композиция/ характеризуется как партиципация — приписание признаков, свойств, отношений посредством субстанциональных сближений. В контексте сюжетики “воображение — творчество” в любом случае уместен нажим не на демонстративность, а образность...»².

В этом контексте социокультурные и антропологические основания в документальном кино и научно-популярном фильме (сериале) можно разделить по следующим сравнительным позициям (Таблица).

Таблица

Социокультурные и антропологические основания

Документальное кино	Научно-популярное кино
Главный герой, как правило, — человек	Главный герой преимущественно — животный мир (птица, животное, морское млекопитающее), природа (экология, космос) и т. д. Человек в этой среде — тот, кто объясняет и комментирует ситуацию

¹ В широком смысле креатологию следовало бы расценивать в виде научно-культурологическо-богословского универсального направления // Д.Н. Савченко. Креатология. Гуманитарное знание. Как возникла креатология. URL: http://samlib.ru/s/sawchenko_d_n/kreatologia-34.shtml (дата обращения: 04.01.2021).

² Ильин В.В. Теория познания. Эвристика. Креатология: монография. М.: Проспект, 2018. С. 93–176.

Окончание таблицы

Документальный жанр вышел из кинохроники (фактология без искусственно создаваемой эмоциональной эстетики)	Научно-популярный жанр сформировался в результате исследования окружающего мира
Задача видеоряда как образного или семантического текста не подвергать жестким установкам, но вести зрителя к рефлексии и собственным выводам. Строится на дикторском тексте с констатацией фактов	Задача текста — комментировать и отражать позицию комментирующего. Опирается на субъективные точки зрения экспертов по темам
Визуализация содержания предназначена для оценки происходящего на экране, приближается к 100%	Видеоряд дает возможность оценить зрителю информацию на 60–70%. Остальное воспринимается на слух
Сюжет не тяготеет к сериальной форме. Временной формат ограничивается психологическими возможностями восприятия зрителем предлагаемой темы	Предполагает многосерийный тематический выпуск, становясь сериалом

Визуализация и виртуальная репрезентация

Медиаобраз экрана (в любом формате: ТВ или кинотеатр) расширяет ментальные рамки границ восприятия идеи. Смысловая картина мира при помощи документального кино облачается в смысловую форму, ориентированную на объективное мировосприятие. Наглядная образность формирует визуальное мышление. Познавательная функция документального кино просматривается как в рациональном, так и в эмоциональном восприятии сюжета. Развитие сюжета не всегда соответствует привычной схеме — экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка, эпилог. Композиция в определенном смысле может быть более «размытой» в отличие от постановочного кино (художественного или научно-популярного сериала), и это придает форме содержательное начало, подчеркивающее подлинность (не наигранность!) сюжетной линии.

Изобразительная схема режиссуры документального кино допускает возможность обойтись без функции слова. Визуаль-

ная репрезентация в кинодокументалистике включает демонстрацию того, что в текстовом изложении требует объяснения, феноменологического раскрытия идеи. Мы понимаем репрезентацию как представление объектов и идей через систему образов и знаков. Экран способствует явному представлению символизма герменевтических симулякров действительности. Здесь слияние и психологизма с эстетизмом, и общечеловеческой морали с нигилистическим вызовом поколений, и логическая мысль с абсурдностью действий.

Что касается визуализации научно-популярного сериала на экране ТВ, то она имеет свои философские, социокультурные и психологические аспекты. Визуальное восприятие выглядит как двусторонний и, одновременно, комплексный процесс. Во-первых, проявляет себя сторона детализации окружающей среды (в ней операторская съемка, режиссура сцен, мастерство монтажа). Зрительская интерпретация объединяет детали в единое целое, и это создает цельность сюжетной линии, атмосферы и духа картины. Во-вторых, экран, демонстрирующий научно-популярный сюжет обращает внимание зрителя к его памяти. Память вбирает в себя все паттерны представлений человека о мире. Память способна расставить акценты на том, что наиболее волнует и тревожит зрителя именно сейчас. Информационный окрас телесериала склоняет человека как потребителя этой информации к тем вопросам, которые актуальны сегодня. Научно-популярный сериал становится востребованным для экрана ТВ в случае его привлекательности и рейтинговой оценки (непременный компонент — поддержка рекламодателей, от чего зависит «экранная жизнь» сериала).

Кинодокументалистика способствует возникновению продуктивных процессов мышления человека-зрителя. В них просматривается гносеологическое начало, отражающее окружающую действительность и одновременно захватывающее внутренний, скрытый мир индивида-героя картины. Устремленность к объективности со стороны документального кино — вот принципиально важная черта репрезентации излагаемых идей. Тенденция документального кино — минимизировать фактор субъективности (в идеале сведение ее «на нет»).

Иная картина вскрывается при подачи научно-популярного сериала. Интересное сравнение приводит Ю.И. Киселева, говоря об особенностях драматургии в кино- и телефильме. «...Телефильм должен быть понятен зрителю с любой минуты и способен постоянно удерживать его у экрана. Отсюда — утрированная интрига, сюжетные повторы и бесконечные вопросы, на которые

³ Киселева Ю.И. Современное научно-популярное кино: специфика и тренды // Известия Уральского Федерального университета. Серия 1: проблемы образования, науки и культуры. Т. 25. № 1 (183). Екатеринбург: Уральский Федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина. 2019. С. 68. URL: <https://elar.uurfu.ru/bitstream/10995/68074/1/iurp-2019-183-07.pdf> (дата обращения: 29.12.2020).

авторы обещают ответить в финале фильма. Если в кино в начале висит ружье, а в конце оно стреляет, то в телекино оно стреляет каждую минуту, а в конце должно взорваться...»³.

Медиаобраз экрана ТВ в определенном смысле «уплотняет пространство». Здесь наряду с сюжетной линией фильма (сериала) соседствуют рекламные феномены, связанные с выбором товара, восприятием политической ситуации в мире, осмыслением собственного места в топосах личного бытия. Экзистенциально мы видим навязываемый выбор как проявление эмоциональности, сиюминутного вдохновения от экранных симулякров и, зачастую, ошибочных представлений.

Феномен общедоступной оцифровки снятого материала становится фактором социокультурной реальности информационного общества. Телевидение уже борется за потребителя своего продукта с конкурентами уровня видеохостинга YouTube и медийного пространства от сервисного приложения TikTok. Насыщение медиатехнологиями в обычной домашней среде есть реальность современного мира и, как следствие, потребности видеоблогера удовлетворяются достаточно быстро и качественно. Первичным инструментом ТВ становится в этом случае умение красочно донести свое творение до зрителя. Содержательный аспект, как отмечалось, отходит на второй план.

Говоря об общих чертах документального кино и научно-популярного сериала ТВ, следует определить, что восприятие через зрительный канал способствует производству бессознательных умозаключений. Провести параллель в восприятии экранной плоскостной информации с художественным изображением на холсте позволяет физиологическое свойство зрительных возможностей. Феномен передачи пространства и объема на плоскости достаточно хорошо освещен в общей теории перспективы на примере живописи в монографии Б.В. Раушенбаха⁴. Что касается экранных сцен, то композиция видеоряда входит в сознание зрителя как явление, расширяющее визуальное мышление. В гносеологическом смысле «дистраивание» сознанием экранных идей дает возможность категоризировать содержание и мысль в виде этических и эстетических начал.

Гносеологические акценты

Вопрос развертывания творческого действия в картинах выглядит наиболее остро, поскольку для потребительского спроса на экранную аудиовизуальную информацию креативный подход создателей картин был и остается ключевым звеном в кино- и телепроизводственном процессе. Всегда стоит пробле-

⁴ Раушенбах Б.В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. М.: Наука, 1986. 256 с.

ма производства «чего-то нового», затрагивающего глубины зрительского сознания. Опыт автора статьи, связанный с работой над научно-популярными выпусками ТВ, показывает, что первичным компонентом для телеэкрана является *форма*, но не *содержание*. В этом социокультурная проблематика текущего дня. Благодаря инновационным спецэффектам, революционно расширяющимся возможностям монтажных программ и снимающей видеоаппаратуры для сериалов ТВ важна восторженная оценка зрителя с поднятым большим пальцем руки. Однако встает вопрос: «А что за этим стоит? В чем эффективный результат картины?».

Зритель зачастую не способен перевести в лоно содержания то, что вызывало восхищение по форме. Эвристика в когнитивном выражении глубже устремляется к поиску новых форм. Одновременно в недостаточной мере научно-популярные сериалы ставят вопрос о содержательном выражении заявляемых тем. Существенным и серьезным фактором в смещении акцентов (от познания к эффективной подаче) является сетка программ. Выход в эфир телепередач строго плановый.

В отличие от программ ТВ документальное кино снимается в более щадящем режиме и не отталкивается от строгих норм времени в съемочном процессе. Увидеть значимое и ключевое на экране в создаваемом выпуске телепрограммы не означает полноценно преподнести зрителю идею как прогрессирующую мысль. Документальное же кино — это реализация мыслей выявленных экспертов, специалистов в узкой области знаний, чему посвящена картина. В абсолютном большинстве случаев роль эксперта — не личностный комментарий, но корректное формулирование мыслей для диктора с точными научными ударениями. Здесь своеобразная расстановка реперных точек по поднимаемой теме и концентрация внимания на них. Кинодокументалистика устремляет внимание зрителя в область объективной реальности, тем самым подготавливая почву гносеологического плана. Документальный жанр способен через бессознательные структуры восприятия информации выстроить диалектическую цепочку умозаключений по разворачиваемой линии сюжета.

Знание, формирующееся за счет эвидентности⁵ как задаваемой истинной открытости для зрительского сознания, укореняется в голове и выстраивается в соответствии с диалектической логикой. Язык документального кино выражается через познавательную бинарность, которая противопоставляет визуализацию снятой реальности миру откровений высказывае-

⁵ Эвидентность (лат. evidens — ясность, очевидность) понимается как массив аналитических утверждений, апеллирующих к логике, позволяющий указать на истинные источники сведений говорящего. — Прим. авт.

мых позиций. В гносеологическом плане документальное кино формирует сознание через особый тип эвиденциальной системы. Здесь обратная картина по отношению к научно-популярному сериалу: *содержание* превалирует над *формой*. Познавательная функция документального кино отражается через призму фактов, представляемых в видеоряде. Фиксация смыслов осуществляется посредством языка кадров. В целом это есть язык как система знаков, способная передать информацию. Такое истолкование есть у британского социолога культуры Стюарта Холла⁶. Режиссер Д.Н. Семибратов, основываясь на практике, выдвигает принцип объективности как подтверждение достоверности информации документального кино. По его мнению: «...принцип объективности информации позволяет избежать “перекосов” в процессе осмысления документального материала»⁷.

Первые съемки кинохроник (преимущественно первая половина XX века) представлялись короткометражной лентой и, по сути, выполняли функцию объективации мысли. Интересно, что в рамках философии жизни В. Дильтея существует трактовка того, что «...духовный мир есть творение понимающего субъекта, но с другой стороны, движение духа направлено на достижение объективного знания об этом мире. Таким образом, мы встаем перед следующей проблемой: каким образом построение духовного мира субъектом делает возможным познание этой духовной действительности»⁸. В этом суть объективации, как актов внутренней психической субъективности, превращающихся в продукт человеческого мировоззрения.

Стоит также отметить, что на содержательных компонентах строятся сегодня визуальная антропология и визуальная социология. Если рассматривать киноработы авторов-исследователей этнических традиций, то их можно охарактеризовать как визуальное обращение к оценке социальной реальности и проблематики человека. В наши дни документальный жанр кино может набирать силу именно через эти два обозначенных направления. Вполне уместно принять факт (что, безусловно, так и есть) относительно визуальной антропологии как нового культурологического направления в науке. Как отмечает Е.В. Александров: «...ее предметом выступают визуальные репрезентации, дающие о себе знать в науке и массовой коммуникации, мире медиа и политики, мире искусства и власти. Визуальная антропология не образует предметную область, она выступает обобщенным названием совокупности стратегий исследования визуальных систем и их использования разными

⁶ Hall S. Representation: Cultural Representations and Signifying Practices / Edited by Stuart Hall. Sage Publication. London. Thousand Oaks / New Delhi / The Open University, 1997.

⁷ Семибратов Д.Н. Документальное кино: основные подходы и методы изучения / Культурная жизнь Юга России. №1 (68). – Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры. С. 104. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dokumentalnoe-kino-osnovnye-podhody-i-metody-izucheniya> (дата обращения: 23.01.2021).

⁸ Цит. по: Соболева М.Е. Философская герменевтика: понятия и позиции. М.: Академический проект, 2013. С. 79–152. URL: <http://philosophy.spbu.ru/userfiles/rusphil/%20germenevika.pdf> (дата обращения: 28.01.2021).

⁹ Цитг. по материалам форума «Визуальная антропология», № 7. С. 10–11. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vizualnaya-anthropologia> (дата обращения: 05.01.2021).

социальными группами»⁹. Остановимся на этом факте как признании познавательного аспекта в работах кинодокументалистики, поскольку исследование визуальной антропологии и социологии требует более емких категориальных схем и доктринальных выражений.

Заключение

Подытоживая, следует обозначить ряд принципиальных положений, подчеркивающих как общие черты, так и принципиальные отличия в сюжетопостроении документальных кинолент и телевизионного научно-популярного сериала.

1. Медиаобраз экрана ТВ в проявлении сериальной продукции научно-популярного жанра обеспечивает насыщение объема информации для массового зрителя, который может расцениваться как некий фон, на котором происходит формирование сознания человека-потребителя этой информации. В экзистенциальном плане — это есть базис для выбора собственного дальнейшего способа существования.

2. Документальное кино через экранную информацию выполняет функции креатологии, сближая воображение зрителя с творческими новациями авторов картины. В этом проявляется позитивный аспект эвристической роли такого кино.

3. Визуальная репрезентация научно-популярного сериала есть процесс расширения ментальных основ восприятия идей. В этом процессе просматривается реализация познавательных функций сериала в виде установочных форм (комментарии, попытки доказать свою точку зрения и т. п.). В культурологическом смысле можно проследить некую мозаичность смыслов в работах авторов над многосерийными научно-популярными сериалами ТВ.

4. Документальное кино, по мнению самих авторов-производителей картин, есть «кино нюанса». Массовый зрительский охват такое кино не предусматривает, и репрезентация излагаемых идей стремится способствовать порождению продуктивных процессов мыследеятельности человека-зрителя.

5. В гносеологическом плане экран ТВ устремлен через научно-популярный сериал к созданию формы кино. Форма в большинстве случаев не является содержательной для создания оснований глубоких познавательных форм. Документальное кино, напротив, устремляется к развитию содержательных компонентов картины, и в этом содержание превалирует над формой.

6. Кинодокументалистика сегодняшнего дня устремляется к передаче содержания через знаковые формы, в связи с чем

актуальнее становятся визуальная социология и антропология, где познавательный аспект выходит на первый план вместе с объективно подаваемой информацией-реальностью. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонова А.В. Социальная сущность веб-документалистики в рамках теории новых медиа / Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Социология. Политология. 2016. Т. 16, вып. 2. С. 186–190. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnaya-suschnost-veb-dokumentalistiki-v-ramkah-teorii-novyh-media> (дата обращения: 30.01.2021).
2. Волков С.Н. Некоторые философские аспекты современного кинообразования в высшей школе // Евразийский союз ученых (ЕСУ). Ежемесячный научный журнал, 2016. № 2(23) (часть 1). М.: изд-во ЕСУ. 167 с. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nekotorye-filosofskie-aspekty-sovremennogo-kinoobrazovaniya-v-vysshey-shkole/viewer> (дата обращения: 06.02.2021).
3. Волков С.Н. Философско-эстетическое начало в современной кинодокументалистике (региональный аспект) // Современные научные исследования: теоретический и практический аспект: сборник статей Международной научно-практической конференции (28 февраля, 2016 г., г. Сызрань). В 2 частях. Ч. 1: Уфа, МЦИИ ОМЕГА САЙНС, 2016. 250 с. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=25529618> (дата обращения: 22.02.2021).
4. Сердюков П. Документалистика никогда не была слепком реальности: сценаристы и киноведы о сути биографического кино / Theory & practice. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/10470-doc-biography> (дата обращения: 25.02.2021).
5. Davey N. The hermeneutics of seeing // Interpreting visual culture. Explorations in the hermeneutics of the visual / Ed. by I. Heywood, B. Sandywell. L.; N.Y., 1999.
6. Ronchi A.M. E-Culture. New York: Springer-Verlag, LLC, 2009.

REFERENCES

1. Antonova A.V. (2016) Sotsialnaya sushchnost veb-dokumentalistiki v ramkakh teorii novykh media [The social Nature of the Web-documentary in the Framework of the new Media]. Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya Sotsiologiya. Politologiya. 2016. T. 16, vyp. 2, pp. 186–190. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnaya-suschnost-veb-dokumentalistiki-v-ramkah-teorii-novyh-media> (data obrashcheniya: 30.01.2021). (In Russ.).
2. Volkov S.N. (2016) Nekotorye filosofskie aspekty sovremennogo kinoobrazovaniya v vysshey shkole [Some philosophical aspects of modern film education in higher education]. Yevrazysky soyuz uchenykh (ESU). Yezhemesyachny nauchny zhurnal, 2016. № 2 (23) (chast 1). Moscow: izd-vo YeSU. 167 p. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nekotorye-filosofskie-aspekty-sovremennogo-kinoobrazovaniya-v-vysshey-shkole/viewer> (data obrashcheniya: 06.02.2021). (In Russ.).

3. *Volkov S.N.* (2016) *Filosofsko-esteticheskoye nachalo v sovremennoy kinodokumentalistike (regionalny aspekt)* [Philosophical and aesthetic beginning in modern documentary filmmaking (regional aspect)]. *Sovremennye nauchnye issledovaniya: teoretichesky i praktichesky aspekt: sbornik statey Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii (28 fevralya, 2016, Syzran')*. V 2 ch. Ch. 1: Ufa, MTsII OMEGA SAYNS, 2016. 250 p. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=25529618> (data obrashcheniya: 22.02.2021). (In Russ.).
4. *Serdyukov P.* *Dokumentalistika nikogda ne byla slepkom realnosti: stsensaristy i kinovedy o suti biograficheskogo kino* [Documentary has never been a cast of reality: screenwriters and film critics on the essence of biographical cinema]. *Theory & practice*. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/10470-doc-biography> (data obrashcheniya: 25.02.2021). (In Russ.).
5. *Davey N.* (1999) *The hermeneutics of seeing. Interpreting visual culture. Explorations in the hermeneutics of the visual*. Ed. by I.Heywood, B.Sandywell. L.; N.Y., 1999.
6. *Ronchi A.M.* (2009) *E-Culture*. New York: Springer-Verlag, LLC, 2009.

Media Image of the Screen as Representation of Sociocultural Reality

Sergey N. Volkov

*Doctor of Philosophy, Professor, Department of Translation and Interpretation studies,
FSBEI HE "Penza State Technological University"*

UDC 791.43

ABSTRACT: The article touches upon issues of the common and distinctive characteristics of documentary films and popular science TV series. It concerns special aspects of representation in these two screen forms in their sociocultural context and gives the author's vision of their sociocultural and anthropological foundations. The role of media images of the TV screen and the movie screen in the modern media space is substantiated. Approaching the audio-visualization of visuals from the angle of cultural studies and philosophy, mental activities of TV and movie viewers are opposed. Epistemologically, the article traces special accents typical for the popular science genre on the TV screen and in the cinema, boosted by documentaries. The relation between form and content in the screen visualization of ideas is substantiated.

The present work touches upon issues related to the goals of creating documentary films, on the one hand, and popular science TV series, on the other. It covers the pictorial scheme of directing documentary films. Furthermore, the bases of visual representation in documentary film are presented. The complex process of creating a popular science series is considered as opposed to the versatility of this genre. The author proposes certain ideas about the productive mental activity of the viewers in terms of epistemological approach.

He resorts to polemic arguments in the discussion about the development of an objective worldview. What offers the true image of the world around us, a popular science series or a documentary? The article puts up the elements of evidence as preconditions for the conformation of media semantic images through the screen. The special aspects of visual anthropology are touched upon. The author speculates about the possible correlation between documentary filmmaking and audiovisual information in ethnographic terms. The article ends with a number of conclusions.

KEY WORDS: documentary filmmaking, TV series, screen, visual representation, evidence

[библиотека ВГИК]



Завильгельский Дмитрий

**Как снимать документальное кино.
Записки кинодокументалиста: пособие /
Д. Завильгельский**

М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив,
АРХЭ, 2019. 148 с.: ил.

Данное пособие отвечает на целый спектр профессиональных вопросов. Оно поможет начинающим кинематографистам разобраться в том, как можно делать документальное кино, какие методы существуют, какие опасности и какие приятные открытия ждут тех, кто оказался на пути создания документального фильма. Текст написан доступным языком, без перегрузки сложными понятиями и терминами. Основной тезис издания: легко будет читать это пособие,

впрочем, и кино нужно делать легко. Только тогда все получится. Издание рекомендуется к прочтению начинающим авторам и режиссерам.



Кац Стивен

**Кадр за кадром. От замысла к фильму:
научно-поп. изд. / С. Кац;**

науч. ред. Т. Круговых; пер. М. Захаров.

М.: Манн, Иванов и Фербер, 2021.

480 с.: ил., фот.

«Кадр за кадром» — книга о базисных правилах создания любого фильма. И не важно, собираетесь ли вы снять эпическое полотно или ролик для YouTube. Вместе с автором вы последовательно пройдете через все процессы работы над фильмом: от замысла и разработки сюжета, подготовки раскадровки и создания режиссерского сценария до работы на съемочной площадке.

Вы узнаете, как располагать камеру, размещать и перемещать актеров в кадре, переходить от сцены к сцене и то, какие приемы необходимо использовать, чтобы вовлечь зрителей в происходящее на экране. А еще вас ждет рассказ о том, как эти задачи решали великие режиссеры XX века — Альфред Хичкок, Дэвид Гриффит, Орсон Уэллс, Жан-Люк Годар, Акира Курогава, Мартин Скорсезе и Брайан Де Пальма.

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС
АНАЛИЗ





Концепция «Кинематограф дьявола»: от теории Ж. Эпштейна к фильмам Р. Эггерса

А.К. Шевченко-Рослякова

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK34137>

УДК 791.43.03

АННОТАЦИЯ

В статье анализируется противостояние человека и природного ландшафта в фильмах Р. Эггерса «Ведьма» (2015) и «Маяк» (2019) в связи со специфической функцией репрезентации пустых пространств в поэтике звукового кино. Теоретической базой для построения системы доказательств является концепция «Кинематограф дьявола», сформулированная французским режиссером и кинотеоретиком Ж. Эпштейном, в основе которой лежит ряд тезисов, актуализированных современным кинорежиссером Эггерсом.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

«Кинематограф дьявола», эстетика фильма ужасов, пустое пространство, природный ландшафт в кино, аудиовизуальный образ, поэтика взгляда, фотогения

В середине XX века, в своем итоговом теоретическом труде «Кинематограф дьявола» (*«Le Cinéma du diable», 1947*), французский режиссер и кинотеоретик Ж. Эпштейн определил киноаппарат как дьявольский инструмент видения. В концепции Эпштейна Бог и Дьявол выступали не как мифологические фигуры, а как антагонистические явления реальности. Дьявол отвечает за становление и дестабилизацию, за революции и новации и, наконец, за познание, когда с помощью фантазии провоцирует бунт мысли. Бог же — это Разум, который отвечает за порядок и баланс, за стремление к идеалу завершенного мира¹. Эпштейн использовал слово «дьявол» как инструментальное понятие для теории кино, поскольку помещал в центр своей концепции идею «движения» как «непрерывной эволюции форм»², свойственной явлениям подлинного мира. «Кинематографическое мышление» есть дьявольское мышление, «разум машины» (*l'intelligence d'une machine*) противится разуму (*la raison*) человека, стремящегося, по подобию Бога, к статичности и порядку. Взгляд камеры открывает мир заново и заставляет человеческий разум усомниться в собственной непогрешимости, предоставляет человеку возможность радикально переосмыслить реальность.

Ж. Эпштейн относился к тем кинематографистам, кто противился переходу к звуковому кино и резко противопоставлял

¹ Epstein J. *Le Cinéma du diable*. Une édition électronique réalisée à partir du livre de Jean Epstein. *Le Cinéma du diable*, Paris, 1947. URL: https://negatif.co/wp-content/uploads/2019/08/Jean-Epstein_Le-Cinema-du-diable_1947.pdf (дата обращения: 15.04.2020).

² Ор. cit. P. 16.

³ Epstein J. *Le Cinéma du diable. Une édition électronique réalisée à partir du livre de Jean Epstein, Le Cinéma du diable, Paris, 1947.* URL: https://negatif.co/wp-content/uploads/2019/08/Jean-Epstein_Le-Cinema-du-diable_1947.pdf (дата обращения: 15.04.2020). P. 23–29.

изображение слову (*“l’image contre le mot”*³). «Говорящий» кинематограф пренебрегает поисками собственных средств выразительности, речь противится особой сновидческой логике кино. Язык, основанный на синтаксической упорядоченности, препятствует «кинематографическому мышлению». На момент оформления концепции «Кинематограф дьявола» звуковое кино существовало уже почти двадцать лет, однако Эпштейн предполагал, что это лишь временное поражение Дьявола. До сих пор власть звуковой кинотехнологии еще не пошатнулась.

Более того, в XXI веке кинематограф почти полностью перешел на цифровые технологии, и вследствие этого еще отчетливее проявилась дихотомия экранного образа: за онтологическую подлинность киноизображения и эскапистскую экранную иллюзию начали отвечать разные пласты кинематографа. Цифровая фантазия дает куда меньше возможностей распознать сверхъестественную подлинность происходящего на экране. Вместе с тем, еще более актуальным стало размышление Эпштейна о стремлении западной цивилизации к рационализму, вследствие которого возникают бесчисленные ограничения, лишаящие человека возможности иррационального контакта с окружающим миром⁴. Тем важнее, что именно сейчас проживает свое перерождение такой жанр, как фильм ужасов. Сформиовавшись именно в период перехода к звуковому кино в начале 1930-х годов, этот жанр сохранял свой двойственный статус, оперируя иллюзиями как метафорами реальных страхов общества. Фильм ужасов всегда стремился выявить природу зла, и образ «дьявола» мог обретать статус субъекта действия, взгляда, мысли и сознания. Однако оставаясь «низким жанром», фильм ужасов редко становился объектом столь сложной режиссерской разработки, которая позволила бы распознать кардинальное переосмысление принципов, лежащих в основе кинематографа как такового. В последнее десятилетие такое положение вещей начинает, кажется, меняться.

В настоящем исследовании анализируются фильмы ужасов американского режиссера Р. Эггерса «Ведьма» (*“The Witch”, 2013*) и «Маяк» (*“The Lighthouse”, 2019*), в которых можно проследить параллели и переклички со многими классическими кинопроизведениями как на уровне стилистических приемов, так и прямых цитат переосмысленных режиссером в рамках современного кинопроцесса. Несмотря на то, что цифровые технологии предоставляют, казалось бы, невиданные возможности для визуализации образов зла, фильмы Эггерса сняты на пленку, их экранное действие разворачивается в подлинной натуре, и, более того, для

⁴ Op. cit. P. 70.

⁵ Wigley S. Robert Eggers: Five influences that shaped The Lighthouse. BFI. 30.01.2020. URL: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/interviews/lighthouse-robert-eggers-influences> (дата обращения: 16.03.2020).

⁶ Телеканал Кино ТВ. «Анамнез» #3: Алексей Гусев о фильмах «Маяк» и «Ведьма» Роберта Эггерса [стрим]. YouTube. 20.04.2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=92czd2BfHVA> (дата обращения: 20.04.2020.).

⁷ Walton S. Air, Atmosphere, Environment: Film Mood, Folk Horror and The Witch. Screening the Past. 2018. № 43. URL: <http://www.screeningthepast.com/2018/02/air-atmosphere-environment-film-mood-folk-horror-and-the-witch/>.

съемок фильма «Маяк» была использована оптика, которая применялась в кинопроизводстве начала 1930-х годов.

Однако особое влияние на поэтику и технику съемки фильма «Маяк» оказал бретонский цикл Ж. Эпштейна, то есть фильмы, снятые им в Бретани: «Край земли» (1929), «Воронье море» (1931) и «Золото моря» (1932), не имеющие, казалось бы, с классическими фильмами ужасов ничего общего. Это влияние подтверждает и сам режиссер⁵. Киноведа С. Уолтон и А. Гусев помещают фильмы Эггерса в контекст французской традиции фотогении. Отсылая к концепции «Кинематографа дьявола», Гусев утверждает, что Эггерс и Эпштейн полагают хаос идеальным кинематографическим материалом и отождествляют кинематографичность со стихией зла. При этом фантазия — «как наиболее прямая функция кинематографа и наиболее очевидный способ воздействия Дьявола на человека»⁶ — определяет обе стихии. В статье, посвященной фильму «Ведьма», Уолтон опирается на теорию Эпштейна, анализируя значение материальной среды в фильме для создания атмосферы страха⁷. Однако ни один из исследователей не акцентирует внимание на специфике воплощения теоретических принципов Эпштейна на экране при переходе к звуковому кино. Между тем, именно в звуковых фильмах «Воронье море» и «Золото моря» Эпштейн осмыслил звук как угрозу, и явленный в этих фильмах природный ландшафт стал опасным для персонажей.

Целью данного исследования является поиск глубинных связей поэтики кинопроизведений Эггерса с концепцией «Кинематограф дьявола», поэтому в задачи автора входит формулирование принципов «кинематографического мышления», лежащих в основе фильма «Маяк» и фильма «Ведьма». Сюжеты фильмов Эггерса целиком построены на противостоянии человека и природного ландшафта. Соблазн, определенный Эпштейном как залог движения, а значит фотогении, является основополагающим мотивом в фильмах Эггерса. Природа, искушая, соблазняя и, наконец, подчиняя персонажей, выступает на стороне Дьявола, победа которого выражается в разрушении человеческих пространств обитания, поэтому именно анализ пространственной драматургии в фильмах Эггерса является основной задачей исследования.

Пустота как следствие отчуждения персонажа от природы

Кинопроизведения Р. Эггерса объединяет мотив изгнания. В фильме «Ведьма» набожная пуританская семья, изгнанная из поселения, построила ферму в пустоши на краю леса и столкну-



Кадр из фильма
«Ведьма» (2015)
Р. Эггерса

лась с демоническими силами, что оказалось гибельным для всех, кроме старшей дочери по имени Томасин (А. Тейлор-Джой), заключившей сделку с Дьяволом. В фильме же «Маяк» всего два героя. Мистические силы доводят до безумия Эфраима Уинслоу (Р. Паттинсон), кото-

рый когда-то убил человека и потому скрывается, взявшись за работу помощником смотрителя на маяке. Томас Уэйк (У. Дефо) воплощает скорее фигуру Дьявола.

Эггерс окружает героев враждебной стихией. В фильме «Ведьма» поселенцев обступает и заманивает лес, а в фильме «Маяк» смотритель и его помощник отрезаны от мира морем. Эггерс формирует замкнутое пространство, и в фильме «Маяк» герметичность мира доведена до предела. Последний шанс на спасение исчезает в тот момент, когда за героями не приезжает баркас, который должен был забрать их на материк. После этого само время останавливается, целые дни и недели сливаются в одну штормовую ночь.

С. Уолтон выделяет два способа репрезентации зла в фильме «Ведьма»: во-первых, через «откровения сверхъестественного» (материальные объекты) и, во-вторых, неполноту образа, когда источник беспокойства не виден, не идентифицируем, замещен трудно опознаваемыми изображениями и звуками⁸.

Для жанра фильма ужасов, с момента его формирования, фантоматическая природа звука оказалась стилиобразующей. Экранный мир звукового кино пронизан для зла точно так же, как и для звука звука — этот принцип был взят за основу при конструировании экранных «пространств страха»: звуки как некие призраки стали наполнять пустоты экранного мира, а всевозможные лакуны, проемы, провалы, затемнения в пространстве представляли источниками угрозы. Этот прием оказался особенно востребованным в фильмах ужасов после того, как американский режиссер Ж. Турнер в фильме «Люди-кошки» (1942) воплотил идею ужаса без монстра: образ монстра был замещен тьмой и пустотой как проводниками зла, тревожащими фантазию зрителя.

⁸ Walton S. Air, Atmosphere, Environment: Film Mood, Folk Horror and The Witch. *Screening the Past*. 2018. № 43. URL: <http://www.screeningthepast.com/2018/02/air-atmosphere-environment-film-mood-folk-horror-and-the-witch/>.

Традиция репрезентации зла в фильмах ужасов «без монстра» оказала, несомненно, существенное влияние на кинематограф Этгерса. Об этом влиянии подробно пишет С. Уолтон в статье, посвященной фильму «Ведьма», на те же аспекты по отношению к этим фильмам указывает и киновед А. Гусев⁹. Однако необходимо отметить, что взаимосвязь ситуации угрозы и появления пустого пространства вследствие отчуждения человека от окружающего мира выходит далеко за пределы жанра и лежит в основе звуковой кинопоэтики. Появление этой связи можно проследить на примере бретонского киноцикла Ж. Эпштейна.

Бретонское море оказало влияние на стилистику кинематографа Ж. Эпштейна еще до прихода звука, это находит отражение в его немом фильме «Край земли» (1929). Крупный план, который был центральным приемом в раннем кинематографе этого кинорежиссера, стал редким приемом, применяемым в исключительных случаях. В исследовании, посвященном этому фильму, французский искусствовед Ф. Арно подчеркивает, что в «отношениях» между изолированными на острове людьми и угрожающе изобильным пейзажем присутствовал дисбаланс. При этом исследователь уточняет, что люди все еще оставались в единстве со стихиями, пребывая в гармонии, чреватой опасностью. Именно звук нарушил связь между миром и человеком. Фильм «Край земли» — «последний опыт Эпштейна в создании той конфигурации немой кинореальности, которая будет потеряна»¹⁰. Действительно, кризис в отношениях персонажей фильма и пространства возникает в результате лихорадки, сначала метафорической (ссора), затем фактической (болезнь). Герои оказываются в ситуации борьбы со стихией, но возвращение к норме равноценно возвращению к состоянию той самой опасной гармонии.

В звуковом же фильме Ж. Эпштейна «Воронье море» (1931) впервые появилось пустое пространство, наполненное звуком, который окончательно «изгнал» людей из кадра. Жители острова, опасаясь стихии, прятались по домам, а шум штормового ветра разносился по пустому городу. Море настигало людей, несло угрозу для человеческого мира, потому что если волны встречали препятствия на своем пути, то для звука препятствия не было. И крупный план человеческого лица больше не являлся сюжетобразующим для этого фильма. В следующем фильме кинорежиссера «Золото моря» (1932) сохранилось неравное соотношение репрезентации человека и морского ландшафта. На крупном плане в этом фильме

⁹ Телеканал Кино ТВ. «Анамнез» #3: Алексей Гусев о фильмах «Маяк» и «Ведьма» Роберта Этгерса [стрим]. YouTube. 20.04.2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=92czd2BfHVA> (дата обращения: 20.04.2020.).

¹⁰ Arnaud Ph. Finis Terrae. L'expérience des limites. 1895, revue d'histoire du cinéma. 1995. № 18. P. 263.

держалась кульминация, однако этот прием выполнял функцию, прямо противоположную той, что была в немом кинематографе Эпштейна. Главная героиня провалилась в зыбучие пески, и шепот тонущей девушки не мог преодолеть тишину. Песок налипал на лицо и утяжелял его, точно заглушая крик о помощи. Вместо того, чтобы придать человеческому лицу чувственную субъективную природу и возвысить персонаж до чистого кинообраза, крупный план изолировал зовущую на помощь героиню. Голос разорвал единство лица и моря, которое было одной из основ теории фотогении Эпштейна, воплощенной в его немом кинематографе. В звуковом кино море стусилось и начало поглощать лицо. Речь привела к отчуждению человека от по-прежнему немой природы.

В фильмах Эггера в основе сюжета лежит противостояние человека и природы, в котором природа изначально больше и сильнее, а человек не более чем изгнанник, окруженный хаосом. Но и в фильме «Ведьма», и в фильме «Маяк» в этой борьбе есть промежуточное звено. По С. Уолтон, первостепенное значение в этом фильме имеют проницаемые пространства, которые впускают зло в виде теней или звука. Образность кинематографа Р. Эггера побуждает С. Уолтон вывести в рамках киноведческого исследования столь же образную словесную формулу: «Ужас течет сквозь них»¹¹. Проницаемость, о которой пишет Уолтон, характерна для человеческих пространств обитания: построек фермы и маяка. Лес и море в этих фильмах — неделимый, пралогический, предвечный хаос, не предполагающий пустоты. Но так же, как взгляд человека считывает пустоту между деревьями, так и логика человеческого существования требует той же пустоты в пространстве. Жилище (ферма и постройки маяка) должно противостоять хаосу, то есть защищать человека от зла. Строительство фермы и работа на маяке — это попытка человека рационализировать мир, противопоставив сущности природы, сновидческой либо колдовской, структурированное пространство, созданное в результате человеческого осмысления окружающей среды. Однако именно вследствие попытки рационализировать окружающую среду и появляются пустоты (проемы, двери, окна, щели в изгороди, колодцы и т. д.), они — столь же логичное следствие работы человеческой мысли, что и паузы в речи, и пробелы в письме. Пустота — порождение человеческого сознания, отчужденного от природы. И потому в противостоянии человека и хаоса нет равенства сил. Человеческое пространство, как и человеческое сознание, отгораживаясь от хаоса как от зла, — впускает его внутрь.

¹¹ Walton S. Air, Atmosphere, Environment: Film Mood, Folk Horror and The Witch. Screening the Past. 2018. № 43. URL: <http://www.screeningthepast.com/2018/02/air-atmosphere-environment-film-mood-folk-horror-and-the-witch/> (дата обращения: 19.04.2020).

Взгляд камеры как источник кинообраза

Французский исследователь Э. Тувенель обосновывает фундаментальное значение моря для кинематографа Ж. Эпштейна способностью, имманентно присущей морской стихии, передавать специфику кинематографического видения¹². В фильме же Р. Эггерса море выполняет схожую функцию источника образов: оно порождает видения, плотные и физически конкретные. Этой же способностью обладает и лес, который, если следовать мысли Ж. Ле Гоффа, является не только укрытием для изгнанников, но и миром фантомов, сбивающих с пути истинного. В лесу, этой пустыне для западного человека, можно встретить как Господа, так и Дьявола¹³. То же присутствует и у Эггерса: в его фильмах ландшафт порождает видения зла (навстречу мальчику, заблудившемуся в лесу, выходит ведьма; навстречу помощнику смотрителя, заворуженному морем, выплывает мертвец). Эти, по выражению С. Уолтон, «откровения сверхъестественного» используются природой как инструмент соблазна. Но когда героиня фильма «Ведьма» Томасин вглядывается в темноту между деревьями, длительность этого взгляда уплотняет присутствие невидимых злых сил. В этом случае объектом зрения и источником страха является сама пустота. Но этот же лес, независимо от персонажей, порождает зло в виде реальной ведьмы, пробирающейся между деревьями, когда ее видит только камера. Уинслоу, герой фильма «Маяк» вглядывается в пейзаж, и тот порождает видения под крики чаек и монотонные завывания наутофона¹⁴. Но и сами чайки, посредники моря, преследуют Уинслоу, точно обладая собственной волей. Природа в обоих этих фильмах является территорией обитания Монстра: Ведьмы и Русалки воплощают соблазн, которому героев подвергает сверхъестественный мир. Зло проникает сквозь проемы в пространстве, перемещается за рамкой кадра, селится в лакунах (тьма между деревьями, черный провал колодца). Зло множится, что в финалах фильмов Эггерса выражается в образах шабаша ведьм и стаи хищных чаек.

Согласно теории Ж. Эпштейна, кинематограф позволяет увидеть не только жизнь во всех объектах материального мира, но также инстинкт, разум и душу¹⁵, а камера обнаруживает «бесчеловечность бесчисленных видов жизни»¹⁶. Человеческое сознание больше не является единственным вместилищем образов, и результатом становится «нечеловеческий взгляд»¹⁷, точнее, сверхъестественный взгляд на мир. Камера, как инструмент видения, порождает образы, подлинные и автономные от человека. В статье, посвященной фильму «Маяк», А. Гусев утверждает,

¹² Thouvenel É. Les images de l'eau dans le cinéma français des années 20. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2010, pp. 203–208.

¹³ Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого. М.: Прогресс, 2001. С. 90–99.

¹⁴ Наутофон — электромагнитный излучатель звуков высокого тона, установленный на маяк для оповещения кораблей в случае снижения видимости. — *Прим. авт.*

¹⁵ Epstein J. Le Cinéma du diable. Une édition électronique réalisée à partir du livre de Jean Epstein, Le Cinéma du diable, Paris, 1947. P. 60. URL: https://negatif.co/wp-content/uploads/2019/08/Jean-Epstein_Le-Cinema-du-diable_1947.pdf (дата обращения: 15.04.2020).

¹⁶ Epstein J. L'Intelligence d'une machine. Jean Epstein. Écrits sur le cinéma, 1921–1953, édition chronologique en 2 volumes. Tome 1: 1921–1947. Paris: Seghers, 1974. P. 244.

¹⁷ Hème de Lacotte S. Epstein et Deleuze, cinéma et image de la pensée. Chimères, 2005. № 57, P. 82.

¹⁸ Гусев А. Маяк — очень современный фильм // Сеанс март, 03.01.2020. URL: <https://seance.ru/articles/lightouse-modern/> (дата обращения: 15.03.2020).

¹⁹ Телеканал Кино ТВ. «Анамнез» #3: Алексей Гусев о фильмах «Маяк» и «Ведьма» Роберта Эггерса [стрим]. YouTube. 20.04.2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=92czd2BffVA> (дата обращения: 20.04.2020.).

²⁰ Walton S. Air, Atmosphere, Environment: Film Mood, Folk Horror and The Witch. Screening the Past. 2018. № 43. URL: <http://www.screeningthepast.com/2018/02/air-atmosphere-environment-film-mood-folk-horror-and-the-vvitch/>.

²¹ Walton S. Air, Atmosphere, Environment: Film Mood, Folk Horror and The Witch. Screening the Past. 2018. № 43. URL: <http://www.screeningthepast.com/2018/02/air-atmosphere-environment-film-mood-folk-horror-and-the-vvitch/> (дата обращения: 18.03.2020).

что наиболее сложный пример режиссерской разработки Эггерса связан с «понятием подлинности»¹⁸, и, анализируя фильм «Ведьма», развивает эту мысль: зло включено в вещественность окружающего мира, а камера фиксирует «документальность колдовства или тех энергий, которые понимались под ним в истории человечества»¹⁹. Увязывая эпштейновскую «нечеловеческую чувственность» с «нечеловеческой материальностью атмосферы» в фильме «Ведьма», Уолтон формулирует схожую идею: ужас в «Ведьме» рассредоточен по подлинной окружающей среде и достоверен, ведьма не менее реальна и осязаема, чем дерево или камень, и радикальное вытеснение человека как носителя сознания происходит с превращением самой главной героини в ведьму и уходом в лес²⁰.

Камера в фильмах Эггерса снимает с ракурсов, имитирующих точку зрения животных и, наконец, самих пространств, она буквально перенимает «нечеловеческий» взгляд, который обеспечивается субъективностью ландшафта. Лес обладает тем же дьявольским, специфически кинематографическим сознанием, что и море, и, согласно теории Эпштейна, именно поэтому они порождают видения реальные, как дерево и камень. С. Уолтон подчеркивает, что мелодический диссонанс, который возникает на общих планах природы, создает впечатление «кричащего воздуха»²¹. Присутствие субъективности сверхъестественных сил, враждебных человеку, характерно и для природного ландшафта в фильме «Маяк». В фильмах Эггерса природа выступает как носитель сверхъестественной чувственности и воли.

Однако первое деяние зла в фильме «Ведьма» связано, напротив, с человеческим субъективным взглядом. Когда главная героиня фильма «Ведьма» Томасин играет с братом в прятки, закрывая и открывая глаза, младенец исчезает. Камера переводит взгляд с пустого покрывала на лес. Пустота за кадром не имеет временного измерения, а потому достаточно мгновения, чтобы исчез младенец или в хлеву появилась ведьма. Но опознать «отсутствие» как знак присутствия иных злых сил, невидимых глазу, посильно только человеку. Так как для Томасин именно отсутствие младенца на покрывале является нарушением логики реальности. Дальнейшая драматургия фильма строится на лакунах, которые образуются в представлениях персонажей об окружающем их мире, так как они, точно играя в прятки, видят деяния зла лишь фрагментарно.

В статье, посвященной фильму «Маяк», А. Гусев рассматривает остров как территорию зрения, на которой и разворачивается конфликт героев: Смотритель «владеет зрением», что



Кадр из фильма
«Маяк» (2019)
Р. Эггерса

²² Гусев А.
Маяк — очень со-
временный фильм //
Сеанс март, 03.01.2020.
URL: <https://seance.ru/articles/lighthouse-modern/> (дата обращения: 15.03.2020).

позволяет ему воспринимать мир как единое целое; Помощник «не справляется со зрением», сходя с ума от разрозненных впечатлений, от распадающегося на части мира²². Весь фильм Помощник работает на всей территории острова, кроме главного пространства. Это место, где находится лампа, и оно охраняется Смотрителем. Тот не подпускает Помощника, заявляя ему: «Свет — мой!». По-

мощник подглядывает за Смотрителем сквозь решетчатый пол, но всё, что он видит, это обрывки образов, не складывающиеся в целое.

В фильмах Р. Эггерса — два типа голоса, два типа взгляда и два типа мышления. Разница между «голосом» пейзажа и голосом человека — это разница между заклиниванием и молитвой, шумом волн и исповедью убийцы. Взгляд «нечеловеческий», будь то камеры или Дьявола, обитающего во всех явлениях природы, способен увидеть мир в целом, взять происходящее на сверхобщем плане. Взгляд человека фрагментарен, неполон, ограничен. Человеческое мышление персонажей пытается изнутри фильма свести происходящие события к понятной фабule. Дьявольское, «кинематографическое мышление» выстраивает логику сюжета поверх фабule, и человеческая рациональность вступает в конфликт с иррациональной логикой, согласно которой существует сверхъестественный мир фильма.

Цельность природного ландшафта как поражение человека

В фильмах «Ведьма» и «Маяк» драматургические изменения происходят с человеческим пространством: оно разрушается по мере приближения героев к поражению от хаоса и, соответственно, от самой природы кино. В фильме «Ведьма» исчезновение и смерть членов семьи визуализируются в опустошенной ферме. В фильме «Маяк» пространства разрушаются и опустошаются в схватке Смотрителя и Помощника. Оба человеческих мира оказываются повержены хаосом. Ведьма проникает в

²³ Epstein J.
Le Cinéma du diable.
Une édition électronique
réalisée à partir du livre
de Jean Epstein, Le
Cinéma du diable, Paris,
1947. P. 55. URL: [https://
negatif.co/wp-content/
uploads/2019/08/Jean-
Epstein_Le-Cinema-du-
diable_1947.pdf](https://negatif.co/wp-content/uploads/2019/08/Jean-Epstein_Le-Cinema-du-diable_1947.pdf) (дата
обращения: 15.04.2020).

амбар, где отец запер детей, заподозрив в них приспешников Дьявола; штормовые волны врываются в окна. Динамика взаимоотношений природы и человеческого пространства соотнесена с сюжетом о потере идентичности, или, точнее, о приобретении идентичности новой, враждебной всему человеческому. Кинематограф, согласно концепции Эпштейна, разрушает границы между живым и неживым, механическим и органическим, между разумом и телом, инстинктом и мышлением²³. Именно это происходит в финале фильмов Эггерса, которые весьма схожи между собой и, тем не менее, существенно различаются.

Когда Томасин остается одна на опустошенной и разрушенной ферме, она идет в амбар и обращается к козлу Черному Филиппу, призывая его ответить. Преобразившись, Дьявол



Кадр из фильма
«Ведьма» (2015)
Р. Эггерса

соблазняет ее голосом, который проникает из-за рамки кадра, пока едва различимый силуэт уже заходит ей за спину. Дьявол в фильме «Ведьма» говорит лишь раз, в тот момент, когда соблазняет Томасин, и его потусторонний голос отделен от изобра-

жения. Голос становится приемом. Противоестественность речи обретает отчетливые драматургические основания. Сама природа заговорила, чтобы последний человек сдался ей. Томасин заключает сделку с Дьяволом, принимая правила, по которым существует киномир, и добровольно уходит в лес, попадая на шабаш. Теперь человеческая речь ей больше не нужна. Томасин смеется неслышимым смехом и, раскинув руки, точно распятая, поднимается в воздух, сливаясь в единый образ с деревом. Она на наших глазах превращается в ведьму, и камера лишь фиксирует эту эволюцию, запечатлевая единство, обретаемое этим сверхъестественным существом с природой.

В фильме «Маяк» образ Дьявола усложняется, потому что усложняется устройство мира. С одной стороны, остров окружен морем, источником всех образов, в том числе и образа Монстра, который на глазах у Уинслоу поочередно превраща-

ется то в Русалку, то в Смотрителя. С другой стороны, в центре этого пространства находится сам маяк, буквально «дом света» (*lighthouse*). Лампа — это воплощение «кинематографа дьявола», кинообраз, не встраивающийся даже в сновидческие фантазии, порожденные морем. И сам Смотритель, одна из ипостасей Дьявола, покорен этим образом. Он проводит ночи напролет, распластанный под крутящейся лампой, наслаждается светом. Смотритель является посредником между Уинслоу и островом. Он владеет «кинематографическими» мышлением и взглядом, он знает все правила, по которым существует остров, но говорит он на человеческом языке. Пытаясь избавиться от Смотрителя, Помощник закапывает его в землю. На крупном плане комья сырой земли, набиваясь в рот, мешают Смотрителю говорить, кричать, пророчествовать. Это та точка, в которой фильмы «Маяк» и «Золото моря» сходятся. Крупный план говорящего персонажа, отчужденного от природы, изолирует его и превращает в объект, в жертву, и в фильме «Маяк» такой жертвой становится сам говорящий Дьявол.

Если в фильме «Ведьма» предельным образом, оставшимся за рамкой кадра, был Дьявол, соблазняющий Томасин сладкими речами, то в фильме «Маяк» таким кинообразом становится лампа маяка, то есть концентри-

рованный свет. Когда Уинслоу убивает Смотрителя-Дьявола и добирается до вожденного света, свет ослепляет его. Ранее, после признания Уинслоу в убийстве, голос Смотрителя распространялся по пустым пространствам маяка: «Зачем ты все разболтал?». Теперь, когда ослепленный Уинслоу проваливается вниз, в кадре остается только пустая винтовая лестница. И никакого голоса больше нет, пространства маяка пусты и тихи.

Уинслоу, как и Томасин, сливается с природным ландшафтом, но не в полете. Ослепленный, он превращается в неподвижное тело, заживо терзаемое чайками на скалах.

То, что именно увидел Уинслоу, когда добрался до лампы, осталось за пределами репрезентации, он увидел «кино как



Кадр из фильма
«Маяк» (2019)
Р. Эггерса

таковое», «чистое кино», свет как воплощение фотогении, тот самый свет, который и проявлял непрерывную эволюцию форм, освещая остров. И этот свет погубил героя, который пытался рационализировать, свести к понятной истории кино-текст, порожденный островом. Свет прожог само изображение и уничтожил человеческий мир. Но в последнем кадре фильма, уже не нуждаясь в каких бы то ни было рациональных основаниях, проявилась бесчеловечная подлинность голых скал, где не фантомы сознания, а настоящие чайки, никуда не исчезнув, терзают плоть пораженного героя-кинозрителя. Может быть, Ж. Эпштейн был прав, и «кинематограф дьявола» был повержен лишь временно? Похоже, в конце 2010-х годов его последователь Р. Эггерс вновь начинает настаивать на подлинности экранной фантазии и торжестве заклинаний пейзажа над молитвами человека.

Заключение

Несмотря на очевидное наследование картинами Р. Эггерса «Ведьма» и «Маяк» классической традиции фильмов ужасов «без монстра», в основе поэтики и эстетики этих произведений лежат куда более универсальные связи природы зла и специфики устройства экранного мира в звуковом кинематографе. Вне жанровых рамок резкое изменение отношений человека и пространства отчетливо прослеживается в ранних звуковых фильмах Ж. Эпштейна: отчуждение говорящего человека от немого пейзажа становится одним из основных конфликтов в его бретонском цикле. Мотив противостояния рационального и иррационального способов осмысления мира и установка на подлинность экранного образа, общие для Эггерса и Эпштейна, присутствуют во всех фильмах Эггерса, которые усложняют проблематику источника ужаса как такового. Конфликт человеческой рациональности с иррациональной логикой фильма выражен в пространственной драматургии: хаос природного ландшафта соблазняет, порождая видения; зло проникает в мир сквозь проемы и лакуны, порожденные уже человеческим сознанием; человек стремится рационализировать мир и защититься от зла с помощью своего жилища, и оно разрушается тем сильнее, чем ближе герои к поражению. Человеческий мир в фильмах «Ведьма» и «Маяк» оказывается поверженным, а природный ландшафт возвращает себе утраченную былую цельность. Попытки персонажей изнутри осмыслить и рационализировать мир тоже терпят поражение, эволюция форм продолжается после того, как герои теряют человеческую идентичность.

Финальное слияние человека с подлинным природным ландшафтом, запечатленное камерой, знаменует торжество «кинематографа дьявола». ■

 ЛИТЕРАТУРА

1. Гусев А. Маяк — очень современный фильм // Сеанс. 03.03.2020. URL: <https://seance.ru/articles/lightouse-modern/> (дата обращения: 15.03.2020).
2. *Le Goff Ж.* Средневековый мир воображаемого. М.: Прогресс, 2001. 440 с.
3. Телеканал Кино ТВ. «Анамнез» #3: Алексей Гусев о фильмах «Маяк» и «Ведьма» Роберта Эггера [стрим] // YouTube. 20.04.2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=92czd2BfHVA> (дата обращения: 20.04.2020).
4. Arnaud Ph. Finis Terra. L'expérience des limites. 1895, revue d'histoire du cinéma. 1995. № 18, pp. 256–263.
5. Epstein J. Le Cinéma du diable. Une édition électronique réalisée à partir du livre de Jean Epstein, Le Cinéma du diable, Paris, 1947. URL: https://negatif.co/wp-content/uploads/2019/08/Jean-Epstein_Le-Cinema-du-diable_1947.pdf (дата обращения: 15.04.2020).
6. Epstein J. L'Intelligence d'une machine. Jean Epstein. Écrits sur le cinéma. 1921–1953, édition chronologique en 2 volumes. Vol. 1: 1921–1947. Paris: Seghers, 1974, pp. 241–247.
7. Hème de Lacotte S. Epstein et Deleuze, cinéma et image de la pensée. Chimères. 2005. № 57, pp. 75–88.
8. Thouvenel É. Les images de l'eau dans le cinéma français des années 20. Rennes: Presses universitaires de Rennes. 2010. 335 p.
9. Wigley S. Robert Eggers: Five influences that shaped The Lighthouse. BFI, 30.01.2020. URL: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/interviews/lighthouse-robert-eggers-influences> (дата обращения: 16.03.2020).
10. Walton S. Air, Atmosphere, Environment: Film Mood, Folk Horror and The Witch. Screening the Past. 2018. № 43. URL: <http://www.screeningthepast.com/2018/02/air-atmosphere-environment-film-mood-folk-horror-and-the-witch/> (дата обращения: 18.03.2020).

REFERENCES

1. Gusev A. "Mayak" — ochen' sovremennyj fil'm ["The lighthouse" is a very modern film]. Seans. 03.03.2020. URL: <https://seance.ru/articles/lightouse-modern/> (data obrashcheniya: 15.03.2020). (In Russ.).
2. *Le Goff ZH.* (2001). Srednevekovyj mir vobrazhaemogo [The Medieval Imagination]. Moscow: Progress, 2001. 440 p. (In Russ.).
3. Телеканал Кино ТВ. "Anamnez" #3: Aleksej Gusev o fil'mah "Mayak" i "Ved'ma" Roberta Eggersa [strim] ["Anamnesis" #3: Aleksej Gusev talks about R. Eggers' "The Lighthouse" and

- “The Witch”]. YouTube. 20.04.2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=92czd2BfHVA> (data obrashcheniya: 20.04.2020). (In Russ.).
4. *Arnaud Ph.* (1995). *Finis Terrae. L'expérience des limites.* 1895, revue d'histoire du cinéma. № 18, pp. 256–263.
 5. *Epstein J.* (1947). *Le Cinéma du diable.* Une édition électronique réalisée à partir du livre de Jean Epstein, *Le Cinéma du diable*, Paris, 1947. URL: https://negatif.co/wp-content/uploads/2019/08/Jean-Epstein_Le-Cinema-du-diable_1947.pdf (data obrashcheniya: 15.04.2020).
 6. *Epstein J.* *L'Intelligence d'une machine.* Jean Epstein. Écrits sur le cinema. 1921–1953, édition chronologique en 2 volumes. Vol. 1: 1921–1947. Paris: Seghers, 1974, pp. 241–247.
 7. Hème de Lacotte S. (2005). Epstein et Deleuze, cinéma et image de la pensée. *Chimères.* № 57, pp. 75–88.
 8. Thouvenel É. (2010). *Les images de l'eau dans le cinéma français des années 20.* Rennes: Presses universitaires de Rennes. 335 p.
 9. *Wigley S.* Robert Eggers: Five influences that shaped *The Lighthouse*. BFI, 30.01.2020. URL: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/interviews/lighthouse-robert-eggers-influences> (data obrashcheniya: 16.03.2020).
 10. *Walton S.* Air, Atmosphere, Environment: Film Mood, Folk Horror and *The Witch*. *Screening the Past.* 2018. № 43. URL: <http://www.screeningthepast.com/2018/02/air-atmosphere-environment-film-mood-folk-horror-and-the-vvitch/> (data obrashcheniya: 18.03.2020).

“The Devil’s Cinema”: from Jean Epstein’s Theory to Robert Eggers’ Films

Alina K. Shevchenko-Rosliakova

Post-Graduate student, Department of Screenwriting and Cinema Studies,
St. Petersburg Institute of Cinema and Television

UDC 791.43.03

ABSTRACT: The stories of *The Witch* (2015) and *The Lighthouse* (2019), made by the American director Robert Eggers, revolve around the conflict between natural landscapes and characters, mediated by the empty spaces of human dwellings.

The principles underlying the artistic representation of this conflict go back to the early sound era, when the interrelations between humans and the on-screen space changed significantly.

An emptiness while localizing the sound (the source of which was off-screen) became a threat to the character. This issue was given a lot of attention in the so called ‘Devil’s Cinema’ (*Le cinéma de diable*) concept developed by the French director and film theorist Jean Epstein.

Based on the critique of Eggers’ films, the author views his work in terms of Epstein’s Breton period (films he made in Brittany: *Finis Terræ* (1929), *Morvran* (1931), *L’Or des mers* (1932)) and explores the relationship between the dramatic functions of space and motifs of evil within the context of his theory of photogenie.

Following Epstein, Eggers treats chaos as ideal cinematic material, and his films reconstruct the prelinguistic logic of a dream or a spell. *The Witch* and *The Lighthouse* deal with the conflict between human and non-human consciousness, with the struggle between human rationality and cinematic irrational logic.

A landscape is chaos capable of generating phantoms. A human dwelling is an attempt to build a spatially embodied narrative logic and thus protect oneself from evil. But this attempt leads to the appearance of voids through which evil penetrates into the human world. It is the human space that undergoes dramatic changes: it is disintegrating as the characters are nearing the defeat from evil and the very nature of cinema. As a result, the characters acquire a non-human identity.

KEY WORDS: “Devil’s cinema”, aesthetics of a horror film, empty space, natural landscape in cinema, audiovisual image, poetics of the gaze, the photogeny

КИНОБИЗНЕС

СТРАТЕГИЯ И ТАКТИКА УПРАВЛЕНИЯ





Цена похода в кино: история и современность

М.И. Жабский

доктор социологических наук



К.А. Тарасов

доктор культурологии

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK61192>

За 18 лет снижения посещаемости кино в СССР (1968–1986 годы) средняя цена кинобилета повысилась менее, чем на 3 коп. (27,09 коп. против 24,46 коп.). Крупные общественные сдвиги и курс кино на рынок с конца 1980-х годов дали толчок стремительному росту ценовой политики. Цена билета, некогда способствовавшая массовости кино, стала фактором демассовизации кинозрелища в его традиционной ипостаси.

Социально-экономические предпосылки массовости раннего кино

По своим качественным и количественным характеристикам массовость кино не есть нечто, равное во все времена самому себе. Это динамичный продукт истории возникновения и функционирования кинематографа в постоянно меняющемся обществе. В своих истоках массовость кино непосредственно связана с платным показом люмьеровских картин и первым успешным опытом ценообразования. Интерес к экранному зрелищу и вызванный им социально-психологический резонанс были восприняты предпринимателями как свидетельство, что кино обладает определенной меновой стоимостью и может быть перспективным в экономическом отношении. В процессе расширяющегося производства и публичного показа фильмов формировалась и обретала все большую массовость новая социокоммуникативная общность — киноаудитория со свойственным

кино, рынок,
зрители, цена
кинобилета,
динамика цены,
посещаемость
кинотеатра,
массовость
кинематографа

УДК 778.58.003.45

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

¹ Социология и кинематограф. М.: Канон+, 2012. С. 170.

ей платежеспособным спросом. Общество открыло для себя и начало активно развивать новый вид культурного производства и потребления¹.

Путевку в экономическую жизнь, а с ней и возможность функционирования в статусе нового вида культурного досуга кинематографу дали деньги потребителей его услуг и интерес к этим деньгам со стороны малого бизнеса. С надеждой на получение прибыли в кино вскоре пришел и пустил здесь глубокие корни крупный бизнес. Предпринимательство на территории кино явилось экономическим фундаментом формирования и развития его инфраструктуры, технических и творческих кадров, системы художественно-эстетических средств. Практика ценообразования на киноуслуги играла важную роль в выстраивании этого фундамента.

Целевой аудиторией фильмопроизводства изначально являлись социальные низы со свойственным им уровнем платежеспособности. Экономическая доступность кинозрелища низшим слоям общества была важной причиной их вовлечения в его социальную орбиту и, тем самым, формирования массовой публики в современном смысле этого термина. Массовая природа кино изначально выражалась в том, что оно являло собой зрелище, рассчитанное не только на эмоциональные и прочие запросы, но и на покупательную способность низших слоев общества.

Как отмечают М. Дост, Ф. Гопф, А. Клуге и Д. Прокоп², в экономической практике кинематографа еще в 1920-е годы существовало твердое правило: *«Билет в кино ни в коем случае не может стоить дороже пачки сигарет»*. Авторы цитаты имели в виду сигареты, являвшиеся предметом массового потребления и сохранившие свою стоимость даже при появлении особой марки сигарет, рассчитанной на запросы среднего и высшего классов. Стабильностью цены табачная промышленность сохраняла потребительскую лояльность избранной ею целевой группы.

В экономике кино ситуация складывалась несколько иначе. В 1930-е годы в практике ценообразования произошли серьезные перемены, обусловленные существенной корректировкой адресной направленности кинематографа. Основной целевой группой кино стали считать не пролетариат городов, а более платежеспособный средний класс. Чтобы приспособить кино к его запросам и эффективнее извлекать деньги из тугого кошелька, предприниматели вкладывали дополнительный капитал не столько в художественно-эстетическое развитие кинозрелища,

² Dost M., Hopf F., Kluge A. Filmwirtschaft in der BRD und in Europa. Mit einem Beitrag von D. Prokop. Goetterdaemmerung in Raten. Muenchen, 1973. P. 47.

³ Dost M., Hopf F., Kluge A. Filmwirtschaft in der BRD und in Europa. Mit einem Beitrag von D. Prokop. Goetterdaemmerung in Raten. Muenchen, 1973. P. 47.

сколько в его рекламу и оборудование кинотеатров. Цена билетов при этом значительно выросла³.

Низкая цена билета как фактор широчайшей массовости кино

В советском централизованном и планомерно-организованном кинематографе, к середине 1930-х годов обретшем свою зрелую форму, практика ценообразования согласовывалась с требованиями формирования и воспроизводства *широчайшей* массовости кино. Примечательны в этом отношении пять основных требований к кино, в той или иной мере десятилетиями определявших вектор его развития. Массовость кино стояла в одном ряду с требованиями партийности, актуальности тематики, пролетарски выдержанного классового содержания фильмов и активного отношения к новой действительности с позиций материалистической диалектики⁴.

Для советского кино, как и для дореволюционного, главной целевой аудиторией был рабочий класс. Стоимость кинобилета сообразовывалась с его платежеспособностью еще и потому, что коммерческим предприятием оно не являлось и основные его цели находились в идеологической плоскости. Самоокупаемость кинематографа при этом со счетов не сбрасывалась. Ставка делалась на широчайшую массовость посещаемости кино.

Предваряя обсуждение динамики цены кинобилета, заметим, что речь может идти о ее влиянии как на количество людей, которые ходят в кино, так и на количество походов в кино теми, кто реально это делает, то есть является потенциальным кинопосетителем. Одно важно не путать с другим. Авторы аналитического справочника Фонда кино справедливо отмечают, что участниками сегодняшнего рынка зачастую используются противоречивые понятия. «В результате не только профессионалы киноиндустрии и журналисты, но и высшие государственные чиновники, юристы и судьи нередко обсуждают важнейшие проблемы индустрии практически на разных языках, что, безусловно, затрудняет коммуникацию, а то и делает ее вообще невозможной»⁵. Вместе с тем этот изъян присутствует и в статистических выкладках аналитического справочника Фонда кино. Из таблицы с названием «Динамика социально-экономических показателей развития России, 2015–2016 гг.» читатель узнает, что в 2016 году «совокупная посещаемость кинотеатров, млн чел.» (*подчеркнуто нами — Авторы*) выражалась цифрой 191,6. В этой же таблице сообщается, что в России проживает «146,5 млн чел.», то есть без малого на 50 млн меньше⁶.

⁴ Лицом к рабочему зрителю. М., 1931. С. 8.

⁵ Российская киноиндустрия — 2016: цифры. Аналитическое исследование. М., 2017. С. 6.

⁶ Там же. С. 17.

Почему возникло очевидное противоречие? Возможно, дала о себе знать терминологическая традиция советского периода. В статистическом сборнике Госкино СССР утверждалось, например, что в 1968 году киноустановками было обслужено 4705 млн человек. Цифра ведомственной статистики превышала даже численность населения Земли на тот год. Могло сказаться и то обстоятельство, что на сегодняшний день среди законодательно установленных «основных понятий» практического дискурса о кинематографе места для зрительской аудитории и, следовательно, связанной с ней терминологии, не нашлось. Не следует также сбрасывать со счетов социологическую неграмотность иных аналитиков.

В анализе исторической динамики цены кинобилета мы воспользуемся статистическими материалами Госкино СССР. Начнем с 1968 года, когда посещаемость кино в стране достигла своей высшей точки. В масштабе СССР в целом (город плюс село) валовой сбор средств от кино составил 1096,2 млн руб. Этот финансовый итог являлся результатом 4705 млн. зрительских походов в кино. Средняя цена кинобилета, следовательно, составила **24,46 коп.** По городским киноустановкам она была несколько выше — **31,43 коп.**, что вполне естественно.

Обратимся теперь к середине 1970-х годов, когда все больше давала о себе знать устойчивая тенденция спада посещаемости кино в расчете на душу населения и предпринимались интенсивные попытки удержать бокс-офис на прежнем уровне. По СССР в целом валовой сбор средств от кино в 1975 году составил 1098,7 млн руб. Количество обслуженных зрителей равнялось 4497 млн. Средняя цена кинобилета — **24,43 коп.** Аналогичные расчеты по статистическим материалам за 1976 год дают почти не отличающийся результат — **24,46 коп.** Отдельно по городу средняя цена билета в кино, как и следовало ожидать, оказалась выше: 1975 год — **31,27 коп.**, 1976 год — **31,43 коп.** Как видим, несмотря на обозначенный спад посещаемости кино на протяжении семи-восьми лет цена кинобилета оставалась практически стабильной. Говорить о ее динамике оснований практически нет.

Перейдем теперь к статистическим данным на середину последнего десятилетия существования советского кинематографа. По СССР в целом валовой сбор средств от кино в 1985 году составил 1116,4 млн. руб. Количество купленных билетов в кино равнялось 4099,8 млн. Средняя цена кинобилета — **27,23 коп.** Аналогичные расчеты по статистике за 1986 год дают практически тот же результат — **27,09 коп.** Отдельно по городу средняя цена билета в кино составила: 1985 год — **34,90 коп.**, 1986 год —

34,89 коп. По стране в целом и по городу в отдельности цена билета за 19 лет снижения посещаемости кино повысилась менее чем на 3 коп. И это свидетельство того, что централизованное и планомерно-организованное кинохозяйство, несмотря на возраставшие трудности самофинансирования, последовательно руководствовалось принципом массовости и доходчивости кино, установленным еще на рубеже 1920–1930-х годов.

Но во второй половине 1980-х годов началась «перестройка», за которой последовали слом десятилетиями существовавшей общественной системы, разгосударствление и децентрализация кинематографа. В хаосе социальной турбулентности начался стремительный рост средней стоимости билетов. Если в 1980-е годы цена измерялась двумя-тремя десятками копеек, то в 1990-е годы ее величина по нарастающей выражалась сначала несколькими рублями, затем десятками, сотнями и тысячами рублей. Правда, все это происходило на фоне процессов инфляции и девальвации, а также увеличения номинальной зарплаты.

По отношению к кинематографу в СССР платежеспособным было практически все население. Цена билета, если и сдерживала посещаемость кино населением, то, по сути, лишь в плане интенсивности, частоты походов в кино. В постсоветский период мощному влиянию ценообразования подверглась уже и экстенсивность посещаемости кино как массового социального поведения. Процент приобщенного к кино населения стал быстро сокращаться. Оно разделилось на две группы — платежеспособную и неплатежеспособную. Из первой ее части, небольшой по величине, то есть тех, кто «встроился» в новую русскую жизнь, вычленилась потенциальная киноаудитория в отмеченном выше смысле. Кстати, размер зарплаты киносоциологов практически лишил их возможности смотреть в кинотеатре фильмы, представлявшие интерес по характеру научной работы. К тому же в отличие от советских времен социологам при проведении зрительских опросов в кинотеатрах заходить в кинозал для просмотра фильма не позволялось, — по крайней мере, так было в Москве.

Факторы демассовизации кинозрелища в 1990-е

Преобразование советской киноаудитории в постсоветскую определялось, в частности, двумя — противоположными по своей направленности — экономическими процессами: резким снижением доходов основной массы населения и не менее резким ростом стоимости билета в кино. Динамикой цено-

образования из прежней киноаудитории вымывалась ее основная часть. Цена билета, некогда способствовавшая массовости кино и поддерживавшая ее на достигнутом относительно высоком уровне, возросла настолько, что превратилась в фактор демассовизации кинозрелища в его традиционной ипостаси. Национальному фильмопроизводству не оставалось ничего другого, как рассчитывать в основном на финансовые возможности среднего класса, который только начинал формироваться, и государственную поддержку. Скромную свою лепту в его финансирование вносил и бизнес. Государство стремилось взаимодействовать с ним на началах партнерства. Достичь серьезных успехов, однако, не удалось из-за значительных инвестиционных рисков предпринимательства в сфере фильмопроизводства⁷.

Кроме отмеченных экономических процессов, факторами, способствовавшими вымыванию из советской киноаудитории основной ее части, являлись основательная реструктуризация текущего кинорепертуара и радикальная смена коммуникативных конвенций между кинематографом и его зрителями. Особенно ярко это проявилось на примере эскалации развлекательного насилия.

На советский киноэкран зрелище насилия с целью развлечения публики не выносилось. Не ожидали его и сами зрители. Кинематографист А. Митта, видимо, был первым, кто заговорил об актуальности развлекательного насилия, ссылаясь на его «общественную значимость». «Мы, — утверждал он, — против насилия, но доказано: показ насилия на экране в разумной и ограниченной дозе производит благотворное воздействие, разряжает подавленные комплексы агрессии, заложенные в нас биологически. И даже жестокость — в определенных, конечно, дозах — в искусстве необходима. Она страхует от проявления жестокости в жизни. Нет непроходимой грани между серьезным и развлекательным кино»⁸.

В постсоветский период волна развлекательного насилия захлбнула киноэкраны и вызвала обеспокоенность со стороны общественности, жаркие дискуссии в печатной прессе, на радио, телевидении, в Государственной Думе. Спорили, конечно, не о «благотворном воздействии» сцен насилия на зрителей, якобы уже доказанном. Беспокойство вызывало предположение или даже убеждение о негативном влиянии на зрителей коммерчески мотивированной картины мира, в которой насилие, жестокость и эротика стали едва ли не основным содержанием расхожих сюжетов⁹. Научное изучение проблемы показало, что обеспо-

⁷ Подр. см.: Жабский М.И. Кинопроизводство в постсоветской России: семь факторов инвестиционного риска // Социологические исследования. 2018, № 4 (408). С. 127–137.

⁸ Художественные достоинства и зрительский успех фильма // Кино: прокат, реклама, методика, практика. М., 1986. С. 41.

⁹ Тарасов К.А. Аудиовизуальная культура и образование // Высшее образование в России. 2005, № 5. С. 91.

¹⁰ Тарасов К.А. Насилие в фильмах: три условия миметического воздействия // Вестник ВГИК. 2016, № 2 (28). С. 84–95.

¹¹ Культура и культурные потребности москвичей. М., 2010. С. 60–61.

¹² К.А. Тарасов. Репрезентация насилия в киноиндустрии // Социологические исследования. 2018, № 8; М.И. Жабский, К.А. Тарасов. Развлекательное насилие в кинодусете учащейся молодежи // Высшее образование в России. 2018, № 4.

коенность общественности не была ошибочной. В стране существуют реальные предпосылки миметического влияния образов насилия на подрастающие поколения¹⁰. Беспокойство в этой связи вызывает и тот факт, что по разным каналам школьники смотрят «в течение года примерно 560 фильмов»¹¹. Установлено также, что в отношении миметического влияния образов насилия среди учащихся старших классов существует группа риска¹². Не случайно поэтому в стране актуальность обрело медиаобразование с целью формирования у юных зрителей критического отношения к массмедиа, в частности, к изображению насилия на разных каналах аудиовизуальной коммуникации.

Уровень цены билета в оценках зрителей

Преломляясь через размер семейного бюджета, возросшая цена кинобилета одним зрителям может казаться высокой или очень высокой, другим — нормальной или даже низкой. Логично предположить, что чем больше зрителей оценивают реальную цену как нормальную или низкую, тем меньше она становится препятствием на пути в кинотеатр. Общую картину зрительских оценок уровня цены кинобилета в постсоветские 1990-е годы можно проиллюстрировать на примере Москвы (Табл. 1).

Таблица 1

Качественная зрительская оценка уровня стоимости кинобилетов

Стоимость билета	Опрошенные зрители, %		
	апрель 1993 г.	октябрь 1994 г.	февраль 1997 г.
Очень высокая	11	12	9
Высокая	37	31	26
Нормальная	48	48	50
Низкая	2	2	6
Очень низкая	1	1	2
Нет ответа	1	6	7

Приведенные в таблице оценки получены в процессе опроса людей, купивших билеты в кино, — следовательно, преодолевших выставленный ценовой барьер. Получены они от столичной кинопублики, отнюдь не самой бедной в России. Но и

она, как показал опрос, являлась сильно дифференцированной. В разные годы цену входного билета одни (35–48%) сочли высокой или очень высокой, другие (48–50%) — нормальной, третьи (3–8%) — низкой или очень низкой. В свете приведенных цифр нет необходимости доказывать, что среди пришедших в кинотеатр и, следовательно, преодолевших ценовой барьер, были также те, кому в замеряемый отрезок времени из-за цены билета приходилось отказываться от просмотра какого-то фильма.

Для полноты картины обратимся и к реалиям одного из регионов России — Белгородчины, где в 1999 году НИИ киноискусства по заказу ГУК «Белгородкино» провел социологическое исследование. В момент опроса за билет 1–3 руб. заплатили 32% кинопосетителей, 4–5 руб. — 16%, 10–15 руб. — 30%, 15 руб. и более — 22%. При опустевшем кармане приведенные цены, естественно, могли оказаться высокими. Диаграмма 1 дает представление о том, что думали в этом отношении те, кто оплачивал поход в кино из собственного кармана.

Диаграмма 1

Качественная зрительская оценка уровня стоимости кинобилетов в регионе (Белгородчина)



Кинопублика Белгородчины, как видим, тоже разделилась на три группы. Большую ее часть составили те, кто считал цену входного билета нормальной. Их заметно больше, чем в Москве. Считающих, что билеты дорогие или очень дорогие, напротив, меньше. Оптимистических оценок, цена — низкая или очень низкая, примерно столько же, как и в Москве в 1997 году.

Влияние цены билета на спад посещаемости кино

От зрительских оценок уровня цены похода в кино перейдем теперь к вопросу о том, как повышение стоимости билета, произошедшее в первое постсоветское десятилетие, влияло на посещаемость кино. В ходе опроса кинопосетителям предлагалось поделиться информацией о том, что происходило в этом отношении на протяжении последних 12 месяцев. Ответы, полученные от столичных кинопосетителей, отражены в Таблице 2.

Таблица 2

Общая зрительская оценка влияния роста цены билетов на посещаемость кино (Москва)

Ответы	Опрошенные зрители, %		
	апрель 1993 г.	октябрь 1994 г.	февраль 1997 г.
Хожу в кино с прежней частотой	57	49	51
Стал ходить в кино реже	28	28	18
Затрудняюсь ответить	14	21	24
Нет ответа	1	2	7

Сравним сначала данные приведенных двух таблиц, обращая внимание на имеющееся сходство. В целом 51–58% кинопосетителей оценили цену кинобилета как нормальную либо как низкую, очень низкую (Табл. 1). Отсюда следует, что, несмотря на предшествующий рост цен, примерно от такого же количества зрителей все же можно было ожидать посещаемости кино с прежней частотой или к ней близкой. Об этом как раз и свидетельствуют 49–57% зрителей, ответивших «Хожу в кино с прежней частотой» (Табл. 2).

Имело место также соответствие между статистическими и социологическими фактами. В 1993 году статистика зафиксировала резкое снижение посещаемости московских кинотеатров. Выполненные социологические замеры в свою очередь показали, что из-за повышения цен на билеты 28% зрителей в течение года (Табл. 2) и 25% зрителей на протяжении 4-х недель (Табл. 3) стали реже ходить в кино. Аналогичная картина выявилась и по данным за 1994 год: посещаемость кинотеатров снова упала, а каждый четвертый (28%, Табл. 2) и каждый пятый (21%, Табл. 3) кинопосетитель заявил, что из-за дороговизны кинобилета ходить

в кино стал реже. Процесс снижения посещаемости происходил и в 1997 году. В этот период все по той же причине каждый пятый (18%, Табл. 2) и каждый седьмой (15%, Табл. 3) зритель стал реже бывать в кино.

Таблица 3
Количественная зрительская оценка влияния цены билета на посещаемость кино в столице (Москва)*

Несостоявшиеся посещения кинотеатра	Опрошенные зрители, %		
	апрель 1993 г.	октябрь 1994 г.	февраль 1997 г.
Одно	15	11	9
Два	6	5	3
Более трех	4	5	3
Цена билета не повлияла	67	74	76
Нет ответа	8	5	9

* Данные за 4 недели, предшествовавшие социологическому опросу.

Представленные данные, как видим, обладают хорошей консистентностью, хотя получены они методом опроса лиц, составляющих всего лишь объект проведенного исследования. Источником информации в этом случае становится «обыденное знание респондента, полученное им стихийно-эмпирическим путем и не являющееся обязательным продуктом и условием его профессиональной деятельности»¹³. Так, цифрам в Таблице 3 о влиянии высокой цены билета на посещаемость кино можно доверять именно потому, что есть основания доверять зрительской памяти о посещаемости кино в последние четыре недели. В порядке пояснения заметим, что весьма высокие показатели по строке «Цена билета не повлияла» (67–76%) объясняются просто: большая часть опрошенных в этот период в кино просто не ходила (в 1994 году — 45% респондентов, в 1997-м — 57%). Зрители не вводили социолога в заблуждение и тогда, когда сообщали ему о том, что на протяжении 4-х недель перед опросом их ритм посещаемости был существенно приторможен высокой ценой кинобилета: 1–3 и более не состоявшихся посещений в 1993 году — 25% «голосов», в 1994 году — 21%, в 1997 году — 15%.

¹³ Жабский М.И. Возможности, границы и техника опроса // Социологические исследования, 1984, № 3. С. 165.

Респонденты еще помнили о фактах желательного, возможно, даже запланированного, но не состоявшегося посещения кино и знали причину случившегося.

Таблица 4

Количественная зрительская оценка влияния цены билета на посещаемость кино в регионе (Белгородчина)*

Количество несостоявшихся кинопосещений	Опрошенные зрители, %
Одно	14
Два	4
Три	2
Более трех	4
Цена билета не влияла	66
Затрудняюсь ответить	10

* Данные за 4 недели, предшествовавшие социологическому опросу.

Количественно выраженное влияние цены билета на посещаемость кинотеатров Белгородчины представлено в Таблице 4. Высокий показатель (66%) по строке «Цена билета не влияла» тоже объясняется тем, что на протяжении 4-х недель, предшествовавших социологическому опросу, многие респонденты (39%) в кино не ходили. Каждый второй респондент (52%) ходил бы в кино чаще, если бы в текущем году его доходы (или семьи) значительно возросли. Эта цифра свидетельствует, что в 1990-е годы вакуум в кинотеатрах во время демонстрации очередного фильма во многом объяснялся скудостью зрительских кошельков. Покупка дорогого билета, например, на фильм «Сибирский цирюльник», для многих означала буквально перераспределение семейного бюджета, что очень часто было совершенно невозможно.

Факты, приведенные в Таблице 4, свидетельствуют, что и в регионе происходил тот же процесс, что в столице. И практически с одинаковыми количественными характеристиками. Уровень цен на кинобилеты, резко возросший в постсоветский период, многих потенциальных зрителей ставил в затруднительное положение. Практика ценообразования лишала традиционный кинематограф прежней демократичности, способствовала

глубокой реструктуризации его целевой аудитории, переориентации на кошелек «среднего класса», мало перспективный из-за его немногочисленности и неустойчивости.

Проблема «справедливой» цены кинобилета

Цена на кинобилеты, низкая и стабильная в СССР, в постсоветской России взлетела вверх и стала галопировать. Логика кинобизнеса понятна. Продиктована она естественным стремлением повысить кассовые сборы. Ясно, однако, что повышение цены кинобилета с определенного момента может обернуться эффектом бумеранга. Кассовые сборы от показа фильма — произведение двух величин: количества проданных билетов и их стоимости. Чем больше оба множителя, тем выше доход. Но повышение цены, начиная с определенного ее уровня, ведет к уменьшению количества зрителей и снижению кассовых сборов. Необходим определенный компромисс между амбициями одной стороны и готовностью другой удовлетворять их согласием на устанавливаемую цену.

Проблема оптимизации соотношения цены и качества продукта в кино не столь очевидна, но она существует и не снимается. Говоря о качестве, мы имеем в виду *зрительскую* точку зрения. В этом отношении качество фильма проявляется как степень его соответствия запросам потенциальной целевой группы. Если на фильм приходит малое количество зрителей, то это означает, что, с точки зрения потенциальной киноаудитории, его качество низкое. Если многие зрители считают, что зря потратили время и деньги, то это означает, что они обмануты — плата за поход в кино завышена и несправедлива. В поиске компромисса во взаимодействии сторон полезным может быть критерий «справедливой» — с точки зрения кинопосетителей — цены билета. Речь не о том, чтобы потребительское понимание качества сделать критерием дифференциации цены билета на разные фильмы. Важнее другое: признание *справедливой* цены кинобилета в качестве критерия сдерживания необоснованного ее роста и реально используемого индикатора платежеспособности киноаудитории.

В сегодняшних условиях, когда в киноиндустрии столь актуальна рациональная активизация возвратного механизма, для устанавливающих цены полезными, на наш взгляд, могли бы стать следующие соображения. При определении оптимальной цены кинобилета полезно принять не лишнее определенной доли условности допущение, что целесообразной является та цена, которую большинство потенциальных зрителей считает, как минимум, нормальной. Напротив, неприемлема та цена,

которая воспринимается достаточно большим количеством зрителей как высокая или очень высокая. Обратим в этой связи внимание на то, как при прокате некоторых популярных картин воспринимались зрителями существовавшие в 1990-е годы цены на кинобилеты (Табл. 5).

Средняя фактическая цена, как видим, оказалась разной. Среднестатистический билет на «Ширли-мырли» В. Меньшова (1995) дороже билета на «Утомленные солнцем» Н. Михалкова (1994) в 1,21 раза, а билет на «Особенности национальной охоты» А. Рогожкина (1995) дороже билета на «Ширли-мырли» в 1,31 раза. Похоже, что ценообразование было больше подвержено влиянию времени, чем качества фильма в зрительском его понимании. Дифференцирован также показатель средней «справедливой» цены. Причем она значительно ниже той суммы, которую реально платили зрители. По картине «Особенности национальной охоты» превышение фактической цены более чем двукратное.

Таблица 5

Средние фактические и «справедливые» цены на примере трех популярных фильмов

Фильмы	Средняя цена, тыс. руб.		
	Фактическая	Справедливая	Степень завышения
«Утомленные солнцем»	7,39	4,68	1,58
«Ширли-мырли»	8,98	6,15	1,46
«Особенности национальной охоты»	11,82	5,66	2,1

В 1990-е годы сложилась тенденция, действующая по настоящее время. Согласно данным ООО «Универс-Консалтинг»¹⁴, в новое столетие кинематограф вступил со средней ценой кинобилета в несколько десятков рублей. Взлетев на 60,6% в 2002 году, она составила 78,4 руб. На сотни рублей счет пошел с 2005 года (107,6 руб.). В конце первого десятилетия средняя цена поднялась до уровня 185 руб. и, прибавив в 2011 году 11,9%, перевалила за две сотни (207 руб.).

По данным Бюллетеня кинопрокатчика¹⁵, средняя цена кинобилета в 2011 году составила чуть большую сумму — 208 руб.

¹⁴ Киностатистика 2013. Статистический сборник. М., 2013. С. 46.

¹⁵ Динамика основных показателей сборов календарных 2010–2014 годов // Бюллетень кинопрокатчика. 2015, № 1/2 (102–103). С. 14.

¹⁶ Динамика основных показателей сборов календарных 2012–2016 годов // Бюллетень кинопрокатчика. 2017. № 1/2 (126–127). С. 20.

¹⁷ Динамика основных показателей сборов календарных 2010–2014 годов // Бюллетень кинопрокатчика. 2015. № 1/2 (102–103). С. 14.

¹⁸ Киностатистика 2014. Статистический сборник. М., 2015. С. 103.

и, по сути, вышла на уровень стандартов западного мира (\$7,1). В последующие годы наблюдалось незначительное повышение, несмотря на происходившую инфляцию: 251,4 руб. в 2015 году. Более существенным оказалось снижение в долларом выражении — до \$4,2¹⁶.

Обратим внимание на соотношение средней фактической и справедливой цены билета, как оно, на частном примере, выразилось в статистических и социологических показателях. В 2014 году средняя фактическая цена составила 242,6 руб. (\$6,6)¹⁷, справедливая на флорбастер в воскресный вечерний сеанс варьировалась от 150 до свыше 500 руб.¹⁸. Справедливая цена не превышала среднюю фактическую лишь в 36,4% зрительских оценок. Два зрителя из трех (64,9%) определили ее в интервале 200–350 руб. При этом 6,4% зрителей справедливой сочли цену в 350–400 руб. и 6,2% — свыше 500 руб. Приведенные факты касаются частного случая. Не обладая по этой причине особой практической значимостью, они вместе с тем говорят о том, что единой по уровню платежеспособности потенциальная киноаудитория не является. Что касается оптимальной цены кинобилета, проблема слишком сложная, чтобы ее можно было более или менее удовлетворительно решить «на глазок». Необходима серьезная научная проработка вопроса.

Цена билета в контексте практической кинополитики

Приведенные факты говорят о динамичности цены билета и зрительского отношения к ней. Установка производителей фильмов на их рентабельность, преломляясь через платежеспособность потенциальных кинопосетителей, влияет на количество и состав кинозрителей, опосредованно также на вкусы. Тезис о том, что зрительская аудитория формируется по образу и подобию кинематографа, в качестве влиятельного фактора цену билета не исключает. Но учитывается ли эта закономерность в практической кинополитике?

Генеральному директору успешной компании «Централ Партнершип» В. Верещагину был задан вопрос относительно наличия причин, по которым «киноходящая» аудитория России численностью примерно 15 млн в течение 5 лет увеличилась хотя бы на 20%. «Очень скептически отношусь к такой возможности», — ответил гендиректор¹⁹. И указал на причины: потеряна аудитория нынешних школьников, молодежь смотрит кино на смартфоне, «культуры хождения в кино» у нее нет. Цена кинобилета в качестве причины, сдерживающей посещаемость кино, не названа. Ценового барьера, выходит, нет, что не соответствует действительности.

¹⁹ Нечаев А. Генеральный директор компании «Централ Партнершип» Вадим Верещагин: «Драмы мы делаем совершенно точно лучше Голливуда» // Бюллетень кинопрокатчика. 2020. № 23 (163–164). С. 13.

Попытаемся посмотреть на этот вопрос сквозь призму статистики и результатов социологического опроса НИИ киноискусства (ВГИК), проведенного в 2018 году среди посетителей кинотеатров Екатеринбурга в возрасте от 11 лет. В самом ли деле аудитория нынешних школьников потеряна, а целевая аудитория кинотеатров, как полагает В. Верещагин, «уже давно не 12–17 лет, а (20+?)» Опыт изучения киноаудитории на протяжении ряда десятилетий позволяет нам твердо утверждать, что ребята в возрасте 12–17 лет ядром киноаудитории никогда не были.

В 1986 году доля детского зрителя в общем объеме посещаемости кино в России, исчисляемая несколькими миллиардами, составляла: в городах — 15,9%, на селе — 34,6, всего — 21,2²⁰. В 1990-е годы контакт с этой аудиторией кинотеатр, российское кино в том числе, утратил. Началось это, правда, раньше — в конце 1980-х, когда под крышей комсомольских и профсоюзных организаций стали появляться многочисленные видеосалоны, открывшие школьникам широкий доступ к кинозрелищу, в котором главными мотивами были эротика, насилие и сенсация. Большая их часть отдала предпочтение этому зрелищу в его зарубежном варианте. Потеряв контакт с кинотеатром в 1990-е годы, в следующем десятилетии они стали возвращаться в него. Ближе к концу 2010-х годов доля школьников в кинозалах, как свидетельствуют социологические замеры в Екатеринбурге, составила 10,8% против 15,9% в городах России за 1986 год. В процентном выражении разница не такая уж большая, а Екатеринбург от других городов в рассматриваемом отношении принципиально не отличается. Двумя годами раньше социологический опрос кинопосетителей города Кирова показал, что каждый пятый среди них — школьник (20,1%). Так что в новом веке аудитория школьников на самом деле возрождалась.

Поскольку школьники представляют лишь одну часть молодежи, то, говоря о посещаемости ею кино, на примере Екатеринбурга к школьникам надо добавить 6,6% учащихся техникумов, училищ, других средних специальных учебных заведений, а также 13,8% студентов ВУЗов. Итого — 31,2% сидящих в кинозалах молодых людей, платежеспособность которых зависит в основном от доходов российской семьи. Уровень ее доходов как раз и является существенной причиной того, что на большее, чем 15 млн обозначенных в интервью «киноходящих» людей в течение 5 лет рассчитывать трудно.

Что касается утверждения об отсутствии у молодежи «культуры хождения в кино», на российское в частности, то, если согласиться с этим тезисом, покоящимся на отождествлении понятий

²⁰ Жабский М. Фильмы для детей — ключ к возрождению российского кинематографа / Дети и культура. М., 2007. С. 89.

культуры и привычки, уместно заметить, что в отсутствии привычки ходить в кино повинен не только смартфон. И если уж упоминать на этот гаджет, нелишне обратить внимание на культуру российского фильмопроизводства, похожесть его продуктов на импортные образцы и в этом смысле их вторичность. Не в последнюю очередь по этой причине на просмотр российских фильмов зрители тратят в среднем лишь *пятую* часть денег, оставляемых ими в кассе кинотеатров. Правда, с точки зрения гендиректора, это, видимо, не так уж плохо. При нынешнем состоянии киноиндустрии, полагает он, оптимальная доля российского кино на рынке — 25%²¹. Проблема, однако, как раз в том, чтобы не довольствоваться столь скромным статистическим показателем и, соответственно, изменять состояние киноиндустрии к лучшему.

²¹ Нечаев А.
Указ. соч. С. 11.

Обращаясь к цене кинобилета, не упомянутой В. Верещагиным среди причин, сдерживающих экстенсивность кинопопулярности, отметим, что в начале нового века подавляющее большинство россиян находилось вне социальной орбиты кинотеатра. Значительную роль играла при этом высокая цена кинобилетов. Те, кто связи с кинотеатром не утратил, доступность его услуг оценивал по-разному. Судить об этом можно по данным проведенного НИИ киноискусства социологического опроса кинопосетителей г. Кирова. В 2005 году респондентам было предложено оценить доступность цены по 5-балльной шкале. Каждый десятый зритель (11%) оценил ее одним-двумя баллами. Существовавшие цены воспринимались ими как предельные, что, естественно, сильно ограничивало посещаемость кино. Каждый четвертый (24%) выставил 3 балла, что не говорит о легком преодолении им ценового барьера, хотя и об особом напряжении такая оценка тоже не свидетельствует. Каждому третьему (65%) цена билета была вполне доступной (оценка — 4–5 баллов). Но в социальной орбите кинематографа, по нашим расчетам на ту пору, находились не более 20 млн россиян — один из семи.

Коснемся теперь реалий второго десятилетия нового века. Обратимся сначала к доходам семьи как причине низкой экстенсивности посещаемости кино. Кинопосетителям Кирова (2016) и Екатеринбурга (2018) было предложено оценить доход своей семьи. Чаще всего оценивался он как «средний»: Киров — 77% «голосов», Екатеринбург — 54%. Понимание смысла этого ответа респондентов требует его герменевтической расшифровки. На наш взгляд, применительно к кинопотреблению полученный ответ характеризует уровень потребительских запросов и платежеспособность именно круга людей (условные «15 миллионов»), могущих позволить себе покупку билета в кино, стоившего в

2018 году в среднем 251,2 руб. Тот же ответ, полученный в местах продажи иномарок, средняя цена которых выражается совершенно другой суммой, заключал бы в себе иную информацию об уровне потребительских запросов и дохода в его количественном выражении. Ответ «средний» не означает статистически «средний» по данному городу. В основном в нем отражено характерное для данной социальной прослойки понимание возможностей удовлетворять сложившиеся у нее потребительские запросы в рамках ее финансовых ресурсов. Оценка дохода как среднего в данном случае означает, что цена билета непреодолимым барьером на пути в кино не является. Такой вывод тем более характеризует тех, кто оценил доход своей семьи как высокий или очень высокий: Киров — 8% «голосов», Екатеринбург — 14%.

Но низким или очень низким доход семьи в Кирове сочли 16% кинопосетителей, в Екатеринбурге — 25%. Эти цифры свидетельствуют, что цена билета — трудно преодолимый барьер для примерно пятой части реально ходящих в кино. Подтверждением тому в Екатеринбурге являются следующие факты. Цену купленного билета 4% кинопосетителей сочли очень высокой, 17% — высокой. Итого — 21%, то есть каждый пятый кинопосетитель. И вполне логично, что в период недельного опроса в этом городе каждый пятый билет (20%) был куплен со скидкой.

* * *

Высокая стоимость кинобилетов, укоренившаяся в начале переходного периода, как видим, сохраняется по настоящее время. В ценовой политике кинематограф положился на покупательную способность кинопосетителей из немногочисленного и неустойчивого среднего класса. Данная социальная прослойка обеспечить компенсацию его издержек не в состоянии. Решением государства задача переложена на плечи налогоплательщиков, большинство которых кино не посещает. Налицо противоречие, требующее своего решения в поиске эффективного возвратного механизма, оптимального способа ценообразования как одной из его составляющих. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Жабский М.И.* Возможности, границы и техника опроса // Социологические исследования. 1984, № 3. С. 164–172.
2. *Жабский М.* Фильмы для детей — ключ к возрождению российского кинематографа / Дети и культура. М., 2007. С. 86–97.
3. *Жабский М.И.* Кинопроизводство в постсоветской России: семь факторов инвестиционного риска // Социологические исследования. 2018, № 4 (408). С. 127–137.

4. Жабский М.И., Тарасов К.А. Развлекательное насилие в кинодосуге учащейся молодежи // Высшее образование в России. 2018, № 4. С. 76–85.
5. Культура и культурные потребности москвичей. М., 2010.
6. Российская киноиндустрия — 2016: цифры. Аналитическое исследование. М., 2017. 218 с.
7. Социология и кинематограф. М., 2012. 600 с.
8. Тарасов К.А. Аудиовизуальная культура и образование // Высшее образование в России. 2005, № 5. С. 90–96.
9. Тарасов К.А. Насилие в фильмах: три условия миметического воздействия // Вестник ВГИК. 2016, № 2 (28). С. 84–96.
10. Тарасов К.А. Репрезентация насилия в киноиндустрии // Социологические исследования. 2018, № 8. С. 65–73.
11. Dost M., Hopf F., Kluge A. Filmwirtschaft in der BRD und in Europa. Mit einem Beitrag von D. Prokop. Goetterdaemmerung in Raten. Muenchen, 1973. 207 s.

REFERENCES

1. Dost M., Hopf F., Kluge A. Filmwirtschaft in der BRD und in Europa. Mit einem Beitrag von D. Prokop. Goetterdaemmerung in Raten. Muenchen, 1973. 207 s.
2. Kultura i kulturniy potrebnosti moskvichey [Culture and the cultural needs of Muscovites]. Pravitel'stvo Moskvi. Institut ekonomiki Rossiyskoy akademii nauk. Gosudarstvennyy institut iskusstvovznaniya. Ser. Megaproekt "Strategiya razvitiya Moskvi do 2025 goda". Moscow, 2010 239 p. (In Russ.).
3. Rossiyskaya kinodustriya — 2016: Zifri. Analiticheskoye issledovaniye [Russian Film Industry 2016: Figures. Analytical Studies]. Moscow, 2016. 218 p. (In Russ.).
4. Sotsiologiya i kinematograf [Sociology and Cinema]. Moscow, 2012. 600 p. (In Russ.).
5. Tarasov K.A. Audiovizual'naya kultura i obrazovaniye [Audiovisual Culture and Education] // Visshee obrazovaniye v Rossii. 2005, № 5, pp. 90–96.
6. Tarasov K.A. Nasiliye v filmakh: tri usloviya mimiticheskogo vozdeystviya [Violence in films: three conditions for the mimetic effect]. Vestnik VGIK. 2016, No 2. (28), pp. 84–96. (In Russ.).
7. Tarasov K.A. Peprezentsiya nasilya v kinodustrii [Representing violence in cinema industries]. Sotsiologicheskie issledovaniya. 2018, № 8, pp. 65–73. DOI. 10.31857/S013216250000799-1. (In Russ.).
8. Zhabskiy M.I. Vozmozhnosti, granitsi i tekhnika oprosa [Possibilities, boundaries and the technique of the survey]. Sotsiologicheskie issledovaniya. 1984, № 3, pp. 164–172. (In Russ.).
9. Zhabskiy M. Filmi dlya detey — kluch k vrozhdzeniyu rossiyskogo kinematografa [Films for Children — the Key to the Regeneration of Russian Cinema]. Deti i kultura. Moscow, 2007, pp. 86–97. (In Russ.).
10. Zhabskiy M.I. Kinoproizvodstvo v postsovyetskoy Rossii: sem' faktorov investitsionnogo riska [Film production in the Post-Soviet Russia: Seven Risk Factors]. Sotsiologicheskie issledovaniya. 1984, № 3, pp. 127–137. (In Russ.).
11. Zhabskiy M.I., Tarasov K.A. Razvlekatel'noye nasiliye v kinodosuge uchashcheysya molodezhi [Entertainment violence in the cinema leisure of the student youth]. Visshee obrazovaniye v Rossii. 2018, № 4, pp. 76–85. (In Russ.).

The Price of Going out to the Movies — the History and the Contemporaneousness

Mikhail I. Zhabskiy

*Doctor at Sociology, VGIK, Leading Researcher, Research Sector,
FGBOU DPO “Academy of Media Industry”*

Kirill A. Tarasov

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

UDC 778.58.003.45

ABSTRACT: The price of the theater admission is viewed as one of the factors for the massness of cinema. With the use of statistical materials, the dynamics of the massness is surveyed for the past 50 years. In the USSR the practice of forming the admission prices was determined by the focus of the state on providing for the broadest massness of cinema and its economic accessibility for all of the population. Despite the decline of the attendance of many years, the selected course was staid on. Over the 18 years of waning admissions (1968–1986), the average price of the cinema ticket increased for less than 3 kopeks (27.09 kop. as compared to 24.46 kop.). The societal changes and the steering of the course toward the market in the late 1980s created an impetus for the drastic growth of the price for going out to the movies. In the 1990s this trend surged sharply under the impact of two economic process: the precipitous drop in the incomes of the main populace and the no less dramatic increase in the price of the cinema ticket. The population became divided into two categories — those solvent for cinema attendance (mostly the relatively scarce and precarious middle class) and those insolvent. From the yesteryear factor of cinema’s broadest massness the ticket price was transformed into a factor of the former’s demassization. As a contribution to it, also came the profound restructuring of the theatrical repertory and the radical dismantling of communicative conventions between the cinematography and its spectators the most evident in the escalation of entertainment violence in films. Materials of three sociological surveys of spectators are used as the basis for an analysis of their estimating the price of the cinema ticket in the past three decades, the effects of its increase on cinema attendance. The issue of the «fair» ticket price is put in some perspective. Accentuated is the importance of rational price formation as a factor of reproducing the cinema audience.

KEY WORDS: cinema, market, spectators, cinema ticket price, price dynamics, the effect of the price for the cinema ticket on cinema attendance, the massness of cinema

ТЕЛЕВИДЕНИЕ ЦИФРОВАЯ СРЕДА



Фото С. Уразовой



Конвергентная аудитория: подходы к изучению

Г.П. Бакулев

доктор филологических наук, профессор

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK49969>

УДК 366.17

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается проблема исследования аудитории современной медиасистемы, формируемой процессами конвергенции/деконвергенции. Широкое распространение в домах цифровых технологий вносит существенные коррективы в изучение медиапользования. Отсутствие при измерении аудитории взаимосвязи между качественными и количественными показателями не позволяет выявить точную картину медиаконтактов и моделей потребления в новой медиасреде. Рассматривается ряд теоретических концепций анализа конвергентной аудитории, в том числе подход «медиарепертуаров»/«медиаансамблей», которые обеспечивают анализ не одного конкретного медиума, а целого медиакомплекса и популяризируемого им контента во взаимосвязи. Новый подход к исследованию бросает вызов не только традиционным бизнес-моделям и медиасистемам, но и существующим представлениям об «аудитории».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

аудитория,
конвергентная
аудитория,
медиа-
исследование,
конвергенция/
деконвергенция,
медиа-
использование,
концепция
«медиа-
репертуаров»

Введение

Процессы конвергенции и деконвергенции, представляющие собой различные аспекты единого направления медиатрансформации¹, ставят под сомнение многие базовые постулаты исследований прошлых лет. Одна из основных областей дискуссии касается аудитории, то есть потребителей медиапродукта, когда в центре внимания оказывается изменение диапазона практик и моделей поведения пользователей. Широкое распространение в жилище человека разнообразных медиагаджетов, увеличение трансмедийного потока контента размывает традиционный сценарий медиапотребления, когда каждая отдельная технология становится элементом общей совокупности бытовых приборов.

Исследователи аудитории, как считает Генри Дженкинс, оказались совершенно неготовыми к новой ситуации, хотя

¹ Sola Pool de. I. Technologies of Freedom. On Free Speech in an Electronic Age. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983. P. 23.

² Дженкинс Г. Конвергентная культура: столкновение старых и новых медиа. М.: Группа компаний «РИПОЛ классик», 2019. С. 14–15.

перемены не были неожиданностью². В домах стали привычными такие многофункциональные медиаустройства, как компьютеры, однако исследования аудитории и моделей ее поведения в основном сосредоточиваются на одном виде практики, связанном с одним типом контента и одной технологией, игнорируя анализ динамики отношений между ними.

Конечно, и раньше в домашней жизни существовало немало медиаустройств — радиоприемники, телевизоры, магнитофоны, видеоигры, компьютеры и т. д., но процессы дигитализации и дематериализации контента трансформировали домашнюю среду и отношения между текстами. В результате была утрачена гибкость между объектами и практиками и, как считает Дженкинс, конвергентный контент, освобожденный от зависимости от устройства с одной функцией, можно распространять по разным каналам и интерфейсам³.

³ Там же.

Новый поведенческий тип аудитории

Широкое распространение в домах цифровых технологий вносит существенные коррективы в изучение медиапользования. Поскольку информация выводится на многочисленные экраны и гаджеты, теперь нельзя полагаться на стабильные прежде поведенческие нормы и принимать их за неоспоримые отношения между контентом, устройствами и практиками, вошедшими в повседневную жизнь людей и не являющимися чем-то исключительным или необычным, поскольку эти отношения естественно вплетены и интегрированы в образ жизни. Люди воспринимают свои медиа связанные практики и «одомашненные» медиаустройства как рефлексивно конструируемые и изменяемые системы, чья ценность определяется способностью удовлетворять текущие потребности.

Субъекты аудитории стремятся получить как можно больше информации для себя из того, что им предлагают стратегические игроки, производители и распространители контента, но потребители воспринимают полученный товар или медиаконтент не обязательно так, как предполагают его поставщики, а в соответствии со своими культурно-интеллектуальными потребностями. В ином случае аудитория может просто проигнорировать медиапродукт, превратно истолковывать, по-своему отредактировать или переделать полностью. Но так или иначе, если медиапользователи его принимают, то делают это в контексте своих представлений о повседневной жизни, встраивая медийную информацию в свою систему смыслов и ритуалов. В результате состоявшегося присвоения потребители превращают распространяемый товар

в компонент своей символической культуры, в предмет популярной культуры.

Дженкинс, развивая эту идею, утверждает, что в конвергентной ситуации это слабое сопротивление контенту становится сильнее, так как ведущие медиапродюсеры и дистрибьюторы утрачивают прежний, относительно полный контроль над каналами распространения, а аудитория в то же время вырабатывает более широкий набор способов сопротивления, получая больший контроль над своим потреблением. Важно, что это культурное сопротивление присвоению культурных товаров часто объясняется не исключительно политическими факторами. Напротив, в большинстве случаев культурное сопротивление — это утилитарный акт, продиктованный желанием приобрести опыт, улучшающий качество жизни и более соответствующий текущему моменту, и зачастую это принимает форму поиска альтернативных способов доступа к контенту и его интерпретации.

В современных медиаустройствах сочетаются различные формы презентации — фотографии, движущееся изображение, звук, печатный текст. Любой контент можно раздавать по разным сетям и платформам. С точки зрения пользователей, процесс конвергенции/дивергенции сопряжен с несколькими эффектами. Различные технологические функционалы и услуги становятся доступными на одном гаджете. В то же самое время одна и та же услуга больше не привязана к какому-то конкретному устройству. Так же, как и формы медиаиспользования, а также виды коммуникационной деятельности больше не определяются функциями только вида аппаратуры или распределительной платформы. Невозможно с одного взгляда решить, чем на самом деле занимается пользователь, когда у него/нее включен данный девайс, например, ноутбук, мобильный телефон или телевизор. Остается открытым вопрос: сливаются ли медиапрактики в интегративный тип деятельности или, наоборот, делятся на возрастающее число видов деятельности?

В персонализированных мобильных устройствах, например, в смартфонах, объединены коммуникационные, контентные и информационные технологии. Однако эта трансформация еще не позволяет заменить многочисленные гаджеты и блоки, имеющиеся в доме, одним универсальным устройством, чтобы предложить пользователям единый вид медиативированной практики. По существу, почти каждый прибор по-прежнему сохраняет свое особое место в домашнем ансамбле. И поскольку медиаустройства не только расширили свое присутствие, но и углубили

специализацию — в смысле габаритов, внешнего вида и характеристик, в доме теперь их больше, чем когда-либо. Нужно признать, что хотя медиаустройства функционально приблизились друг к другу, но по ряду причин домашний медиапейзаж от этого отнюдь не улучшился.

Члены конвергентной аудитории продолжают смотреть ТВ, но также скачивают видео и пользуются стриминговыми службами, ищут контент в сети и делятся своим материалом с другими, а некоторые даже ремикшируют и переделывают контент. Более того, в домах скопилось множество девайсов с экранами разных размеров и качеством изображения, которые используются в зависимости от конкретного контента и ситуации.

Подходы и концепции

Классическая концепция аудитории переживает сейчас непростой период. Это не новое явление. С самого начала социометрических измерений многие исследователи ставили под сомнение доминирующую точку зрения на аудиторию как управляемого и продаваемого товара. Аудитория всегда была очень рискованным и волатильным компонентом медиатированной коммуникации. Люди используют медиа в самой разной форме в зависимости от социального контекста и ситуации, и их непросто контролировать. Медиакомпания, как писала Иэн Анг еще в начале 1990-х годов, «отчаянно ищут аудиторию». Эти попытки привели к специфической концептуализации аудитории как товара, который можно производить и продавать⁴. Мощная отрасль социометрических исследований обеспечивает информацией о том, что люди делают с медиа. Для медиаиндустрии жизненно важно знать как люди используют ее продукт, именно эти сведения об аудитории компании могут продавать на рекламном рынке. Главная проблема заключается в том, что медиааудитория — это не конкретная группа людей, поддающихся точному подсчету, как, например, зрители в кинотеатре или театре. Вместо этого приходится конструировать аудиторию в соответствии с рабочими дефинициями и методиками.

В сфере исследований аудитории отмечаются концептуальные расхождения между двумя парадигмами. С одной стороны, результаты проводимых регулярно социометрических измерений обосновываются периодическими аналитическими публикациями, цель которых нарисовать картину медиаконтактов и моделей потребления⁵. Такие исследования опираются главным образом на крупномасштабные репрезентативные выборки, обеспечивающие описание агрегатной аудитории. С другой

⁴ Ang I. *Desperately Seeking the Audience*. London: Routledge. ([1991] 2005). P. 6.

⁵ Webster James G. *The Marketplace Of Attention: Audiences Take Shape In A Digital Age*. The MIT Press: Cambridge, Massachusetts, London, England. 2016.

стороны, существует большой поток научных, преимущественно количественных исследований, ставящих задачу реконструировать использование каждого медиаустройства как целенаправленной практики в рамках социальных контекстов. В обеих парадигмах в качестве базового объекта рассматриваются как индивидуальная, так и совокупная модели медиаиспользования, однако вследствие отсутствия взаимовыгодного сотрудничества между представителями обоих подходов к измерению аудитории результаты массовых исследований носят, как правило, описательный характер и не отражают повседневную практику людей и, значит, «бессмысленны», тогда как данные качественных исследований приема не годятся для характеристики более широких слоев населения.

Вполне очевидно, что в нынешней быстро меняющейся медиасреде акцент в исследованиях аудитории смещается в сторону изучения индивидуальных медиапрактик пользователей, которые, контактируя с разными медиа, платформами, жанрами и видами контента, формируют собственный набор, востребуемый ими в повседневной жизни. Этот подход к изучению аудитории позволяет понять место конкретного медиума в конвергентной среде. Каждый индивид использует разные медиа, объединяет разные платформы, жанры и виды контента и, следовательно, формирует собственную комфортную медиасреду. В то же время, поскольку сегодня связь пользователя с определенной технологией или приемным устройством существенно ослабевает, нельзя сказать, что человек делает, когда смотрит на телеэкран, или пользуется мобильным телефоном, или находится в социальной сети. Исследователи должны спросить пользователя, как он сам определяет ситуацию. Однако это не исключает существование определенных закономерностей или шаблонов в поведении аудитории.

В контексте конвергенции интерес исследователей аудитории вызывает концепция «медиапертуаров», которая предполагает анализ использования не одного конкретного медиума, а целого комплекса и их контента во взаимосвязи. Таким образом, можно выявить относительно устойчивые модели интермедийных использований, которые воспринимаются как следствие многочисленных медиаконтактов в результате индивидуального выбора⁶. Общая аудитория определяется на основе данных о численности людей, охватываемых каждой службой в домашнем медиакомплексе, частоте и продолжительности включения, а также по структуре этой группы в качестве целевой аудитории. Такой подход имеет несомненные преимущества, так как позволяет выявить многообразие индивидуальных медиапрактик.

⁶ Hasebrink U., & Domeyer, H. (2012). Media repertoires as patterns of behaviour and as meaningful practices: A multimethod approach to media use in converging media environments. *Participations. Journal of Audience and Reception Studies*, 9 (2), 757–779.

⁷ Macek J. Uses Genres and Media Ensembles: A Conceptual Roadmap for Research of Convergent Audiences // Digital Peripheries The Online Circulation of Audiovisual Content from the Small Market Perspective. Petr Szczepanik, Pavel Zahradka, Jakub Macek, Paul Stepan: Editors. Springer Series in Media Industries, 2020, pp. 245–258.

Схожий подход «медиаансамблей» не ставит во главу угла технологии и контентные каналы, используемые членами аудитории, а сосредоточивается одновременно на медиапрактиках, технологиях и контенте⁷. Медиаансамбли — это динамичные классификационные системы, изменяющиеся во времени, которые можно описать как индивидуальный набор практик, объектов и текстов. Состав этих медиаансамблей постоянно меняется, у каждого компонента есть своя история выбора, «одомашнивания» и замены старого на новое.

Заключение

Медиация и медиатированный дискурс считаются отличительными чертами современного технологически развитого общества. Эти процессы являются частью коммуникативных и интерпретационных практик по-разному позиционированных индивидов и групп, что составляет часть социокультурной динамики. В этом смысле аудитория, как правило, складывается вокруг конкретных интересов, когда участие в медиафорумах определяется личными и культурными факторами, равно как и индивидуальными мотивациями и ожиданиями. В повседневной жизни эти культурные динамические силы демонстрируют, как люди реализуют свою индивидуальность в просмотре, выборе участия в медиасреде.

Медиапотребление всегда по своей сути было и остается кроссмедийным, что, однако, не находило отражения в данных об аудитории. Сегодня, когда контент раздается по многочисленным платформам и появляются разные формы трансмедийного сторителлинга, в подходах к анализу аудитории важно учитывать эти тренды, чтобы делать аргументированные выводы о нынешних моделях медиаиспользования, являющиеся следствием разных комбинаций социальных взаимоотношений между методами производства и представления контента и ритуалами его потребления. Традиционно такая аудитория описывается как фрагментированная. Степень участия аудитории определяется той ролью, которую медиа играют в формировании у людей собственного мировоззрения. Новые модели производства, дистрибуции и потребления бросают вызов не только традиционным бизнес-моделям и медиасистемам, но и существующим представлениям об «аудитории». Исследователи должны выявлять и ставить под сомнение часто принимаемые за должное проблемы дискурса об аудитории, так как ее важность для дальнейшего развития медиаиндустрии в цифровой век существенно возрастает. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Бакулев Г.П. Трансмедийный сторителлинг примета цифровой медиасреды // Вестник ВГИК, март 2020, № 1 (39). С. 8–13.
2. Дженкинс Г. Конвергентная культура: столкновение старых и новых медиа. М.: Группа компаний «РИПОЛ классик», 2019. 384 с.
3. Ang I. *Desperately Seeking the Audience*, L.: Routledge, (1991), 2005. 203 p.
4. Hasebrink U., & Domeyer H. Media repertoires as patterns of behaviour and as meaningful practices: A multimethod approach to media use in converging media environments. *Participations. Journal of Audience and Reception Studies*, 9 (2), 2012, pp. 757–779.
5. Macek J. *Uses Genres and Media Ensembles: A Conceptual Roadmap for Research of Convergent Audiences. Digital Peripheries. The Online Circulation of Audiovisual Content from the Small Market Perspective.* Petr Szczepanik, Pavel Zahrádka, Jakub Macek, Paul Stepan: Editors. *Springer Series in Media Industries*, 2020, pp. 245–258.
6. Sola Pool de. I. *Technologies of Freedom. On Free Speech in an Electronic Age.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983. 312 p.
7. Webster James G. *The Marketplace of Attention: Audiences Take Shape in a Digital Age.* The MIT Press: Cambridge, Massachusetts, London, England. 2016. 280 p.

REFERENCES

1. Ang I. *Desperately Seeking the Audience*, L.: Routledge, 1991 2005. 203 p.
2. Bakulev G.P. Transmediyni storytelling: primeta tsifrovoy sredy. *Vestnik VGIK*, mart 2020, 1 (39), pp. 8–13. (In Russ.).
3. Dzhenskina G. *Konvergentnaya kultura: stolknovenie staryh i novyh media.* Moscow: Gruppy kompanii “RIPOL klassik”, 2019. 384 p. (In Russ.).
4. Hasebrink U., & Domeyer H. Media repertoires as patterns of behaviour and as meaningful practices: A multimethod approach to media use in converging media environments. *Participations. Journal of Audience and Reception Studies*, 9 (2), 2012, pp. 757–779.
5. Macek J. *Uses Genres and Media Ensembles: A Conceptual Roadmap for Research of Convergent Audiences. Digital Peripheries. The Online Circulation of Audiovisual Content from the Small Market Perspective.* Petr Szczepanik, Pavel Zahrádka, Jakub Macek, Paul Stepan: Editors. *Springer Series in Media Industries*, 2020, pp. 245–258.
6. Sola Pool de. I. *Technologies of Freedom. On Free Speech in an Electronic Age.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983. 312 p.
7. Webster James G. *The Marketplace of Attention: Audiences Take Shape in a Digital Age.* The MIT Press: Cambridge, Massachusetts, London, England. 2016. 280 p.

Convergent Audience: Research Approaches

Gennady P. Bakulev

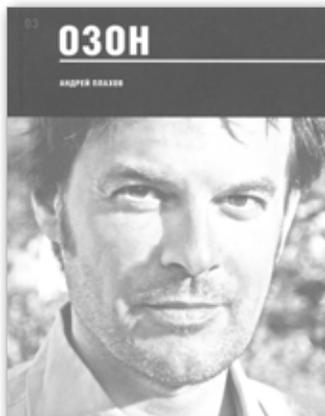
Doctor of Philology, S.A. Gerasimov Russian State Institute of Cinematography (VGIK)

UDC 366.17

ABSTRACT: The article discusses the problem of audience research in modern media system formed by convergence/deconvergence. Digital media technologies proliferation in home requires new approaches to study the uses of multiple media devices depending on different social contexts and situations. The conceptual divide between two traditional methods of audience study — qualitative and quantitative — does not allow to paint the correct picture of users' media contacts and behavior in a new media environment. The members of the convergent audience continue watching TV, but at the same time they download video, use streaming services, look for content in the net, share their material with others and even remix and remake content. It is noted that considering all current media transformation audience research should be shifted to analysis of individual media practices of users who form their personal “media repertoire” / “media ensemble” out of contacts with different media technologies, platforms, genres and types of content. In conclusion it is underlined that new models of production, distribution and consumption challenge not only traditional business-models and media system but also existing conceptions of audience. Researchers should not take for granted the audience issues in media discussions but search for new approaches to adapt to the current media situation.

KEY WORDS: audience, convergent audience, media consumption, media research, convergence/deconvergence, “media repertoires”

[библиотека ВГИК]

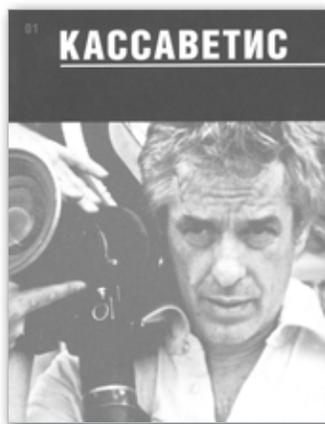


Плахов Андрей

*Озон: монография / А. Плахов;
издатель Л. Аркус; ред. Н. Бочкарёва;
дизайнер П. Лезников.*

СПб.: Сеанс, 2018. 256 с.: ил.

Свои первые полнометражные фильмы Франсуа Озон выпустил в конце 1990-х. В течение следующих 20 лет он успел стать одним из самых известных французских авторов, а в России его признали чуть ли не раньше, чем на родине. Но кто этот режиссер на самом деле? Циничный постмодернист или художник с ранимой душой? В своей книге Андрей Плахов рассказывает об изменчивой натуре режиссера, чьи работы наглядно демонстрируют эстетический слом в мировом кино на рубеже веков. Книга из нескольких глав: «Молодой и прекрасный», «Глоток Озона: голубой период», «Саммит гламура: розовый период», «Тоска по ангелу», «Смена пола и гардероба», «Тет-а-тет с Озоном». В каждой рассказывается о жизни Озона и о фильмах, снимавшихся в определенный период. Последняя глава посвящена высказываниям самого режиссера. Эта книга, в первую очередь, «рассказ о кинематографисте, чьи работы способны доставить зрителям чистое безыскусное удовольствие». Издание предназначено для специалистов и широкого круга поклонников творчества Франсуа Озона.



Кассаветис: сборник /

*издатель Любовь Аркус;
пер. Сергей Афонин, Николай Махлаюк; /
авт. предисл. и сост. В. Степанов.*

СПб.: Сеанс, 2017. 208 с.: ил.

В сборнике рассказывается об одном из наиболее ярких авторов американского независимого кино XX века. В книге представлены статьи отечественных кинокритиков о сквозных мотивах и поэтике фильмов Джона Кассаветиса (1929–1989), есть также краткое описание его жизни; прослеживается влияние, оказанное его работой на мировой кинематограф и театр. Издание дополняет подборка цитат из интервью этого режиссера. Для специалистов и всех интересующихся творчеством Джона Кассаветиса.

НАУЧНОЕ ЦИТИРОВАНИЕ ПРАВОВЫЕ АСПЕКТЫ





Свободное цитирование: пределы и возможности

Е.А. Звезинцева

кандидат юридических наук

<https://doi.org/10.17816/VGIK64967>

В статье рассматриваются случаи правомерного цитирования охраняемых (опубликованных) произведений. На основании исследованных норм действующего законодательства и судебной практики выявляются критерии свободного использования объектов авторского права в научных и образовательных целях. Обосновывается отличие цитирования от иллюстрирования.

АННОТАЦИЯ УДК 347.78+778.58:347

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Авторское право,
правомерное цитирование,
произведения науки,
иллюстрации,
фотографии

Проблема правовой охраны произведений науки, литературы и искусства особенно остро стоит в настоящее время, эпоху бурного развития технологий, позволяющих с необычайной легкостью воспроизводить и распространять любой объект. Однако важно помнить, что авторское право, защищая интересы создателей результатов научно-исследовательской и творческой деятельности, допускает и исключения из общих правил.

Общеизвестно, что любое использование охраняемого произведения науки, литературы или искусства (равно как и отдельных их элементов) допустимо лишь с согласия правообладателя и при условии выплаты ему вознаграждения. Однако в практике неизменно возникают ситуации, требующие более гибкого подхода, например, возможность воспроизведения отрывков из трудов видных ученых в научных работах, размещения иллюстративного материала в различных изданиях, использования различных примеров педагогами при проведении занятий и т. д. Представляется, что распространение действия этой нормы на подобного рода случаи весьма затруднила бы информационный обмен, а также пагубно отразилось на развитии науки и образования.

Как справедливо отмечает эксперт в области права интеллектуальной собственности А.С. Ворожевич «...у общества также существует значительный интерес в получении информации как о научно-культурных достижениях, так и о деятельности

(притом не только творческой) авторов, правообладателей. Однако полной данная информация может быть, только если дать слово самому автору: познакомить общество с небольшим отрывком произведения. Неспроста перед выходом нового фильма появляется трейлер — видеоролик, состоящий из его кратких фрагментов. В различных обзорах новинок литературы приводятся краткие отрывки из текстов. Существенный пласт так называемых светских хроник составляет обзор блогов знаменитостей с использованием размещенных в этих блогах фотографий¹.

¹ Ворожевич А.С. Авторское право, иллюстрирование, литературные произведения, правомерное цитирование, фотография. ЮрФак 26.11.2019. URL: <https://urfac.ru/?p=2714> (дата обращения: 05.02.2021).

Неслучайно из установленного законом правила предусмотрены исключения. Так, в соответствии с подпунктом “d” п. 3 ст. 5 Директивы от 22.05.2001 N 2001/29/ЕС «О гармонизации некоторых аспектов авторских и смежных прав в информационном обществе» (далее — Директива), государства — члены ЕС вправе предусматривать изъятия в отношении исключительных прав². В частности, к таковым относится цитирование из правомерно опубликованных произведений в целях критики и обзора, в случае, по возможности со ссылкой на источник и автора. Разумеется, цитирование должно осуществляться в установленном порядке и в объеме, необходимом для достижения указанных целей.

² Директива Европейского Парламента и Совета Европейского Союза 2001/29/ЕС от 22 мая 2001 г. «О гармонизации некоторых аспектов авторского права и смежных прав в информационном обществе». — *Прим. авт.*

Аналогичный подход представлен и в ст. 10 Бернской конвенции по охране литературных и художественных произведений от 09.09.1886 года³, которая дозволяет цитирование произведения, доведенное до всеобщего сведения на законных основаниях, при условии, что оно осуществляется добровольно и в объеме, оправданном поставленной целью.

³ Бернская Конвенция по охране литературных и художественных произведений от 09.09.1886 (ред. от 28.09.1979). — *Прим. авт.*

Та же позиция разделяется и отечественным законодателем: согласно ст. 1274 ГК РФ «...допускается без согласия автора или иного правообладателя и без выплаты вознаграждения, но с обязательным указанием имени автора, произведение которого используется, и источника заимствования:

⁴ Гражданский кодекс Российской Федерации (часть четвертая) от 18.12.2006 N 230-ФЗ (ред. от 30.12.2020) (с изм. и доп., вступ. в силу с 17.01.2021). URL: <http://www.consultant.ru> (дата обращения: 02.01.2021).

1) цитирование в оригинале и в переводе в научных, полемических, критических, информационных, учебных целях, в целях раскрытия творческого замысла автора правомерно обнародованных произведений в объеме, оправданном целью цитирования, включая воспроизведение отрывков из газетных и журнальных статей в форме обзоров печати»⁴.

Разумеется, при любом использовании произведения личные неимущественные права автора — право авторства, право на имя, на неприкосновенность произведения и права на защиту от искажений — охраняются.

Однако практическое применение нормы о свободном цитировании нередко вызывает сложности, так как в ГК РФ отсутствуют и определение понятия «цитирование», и порядок его корректного оформления. В результате возникают вопросы. В частности, допустимо ли воспроизводить какие-либо фрагменты произведений изобразительного искусства и фотографий, кадры фильмов, или же речь идет исключительно о тексте.

Так, из определения Верховного Суда РФ от 5 декабря 2003 года №78-Г03-77 следовало, что «под цитированием понимается включение одного или нескольких отрывков из произведения одного автора в произведение другого автора. В частности, как цитату следует рассматривать графическое воспроизведение части произведения изобразительного искусства. К последним относятся произведения живописи, графики, дизайна...»⁵. Этой позицией руководствовалась и судебная практика в отношении фотоизображений. Например, Арбитражный суд города Москва в решении от 27.10.2015 (дело № А40-142309/2015) указал, что «законодательство не содержит каких-либо ограничений, связанных с видом объектов авторского права, которые могут быть процитированы, и не исключает цитирование фотографий. Цитированием является включение в свое произведение чужого произведения (его части). Поскольку фотография может быть включена в другое произведение, в том числе и в текстовое, становясь при этом неотъемлемой его частью, то такое включение может быть признано цитированием»⁶.

Однако Верховный Суд Российской Федерации в определении от 27 ноября 2018 года № 80-КГ18-12 посчитал, что «цитатой является точная дословная выдержка из какого-нибудь текста, высказывания. Цитируемый (вставленный) текст должен однозначно идентифицироваться как вставленный (то есть как часть другого текста)»⁷. Подобная же дефиниция предполагает, что свободно воспроизводить возможно лишь отрывки из литературных, а не каких-либо других произведений.

Наконец, в пункте 98 Постановления Пленума Верховного Суда РФ от 23.04.2019 №10 «О применении части четвертой Гражданского кодекса Российской Федерации» было указано, что «допускается возможность цитирования любого произведения»⁸, что положило конец возможным спорам и разночтениям.

Условия цитирования

Вместе с тем, свободное использование без согласия автора и выплаты вознаграждения допускается при одновременном

⁶ Определение Президиума Верховного Суда РФ от 24.12.2003 N 56пв-03 «Об отмене определения Верховного Суда РФ от 06.05.2003 N КАС03-165 и оставлении в силе решения Верховного Суда РФ от 10.02.2003 N ГКПИ02-1461», которым было отказано в удовлетворении заявления о признании частично недействующим пункта 20 «Порядка назначения и выплаты ежемесячных компенсационных выплат отдельным категориям граждан, утв. Постановлением Правительства РФ от 03.11.1994 N 1206». URL: <http://www.consultant.ru> (дата обращения: 04.03.2021).

⁶ Решение от 27 октября 2015 г. по делу № А40-142309/2015. — *Прим. авт.*

⁷ Определение Судебной коллегии по гражданским делам Верховного Суда РФ от 27.11.2018 N 80-КГ18-12. URL: <http://www.consultant.ru> (дата обращения: 04.03.2021).

⁸ Постановление Пленума Верховного Суда РФ от 23.04.2019 N 10 «О применении части четвертой Гражданского кодекса Российской Федерации». URL: <http://www.consultant.ru> (дата обращения: 02.03.2021).

соблюдении ряда ограничений: произведение должно использоваться лишь в перечисленных законом целях с обязательным указанием автора и источника заимствования, кроме того, использование возможно только в объеме, оправданном целью цитирования. Значительные трудности в связи с этим, безусловно, вызывает размещение фотографий, например, из социальных сетей, Instagram, чьи авторы, равно как и условия использования их произведений владельцем аккаунта, нередко неизвестны. Необходимо отметить, что при цитировании материалов, размещенных на различных ресурсах в сети Интернет, также следует действовать, исходя из установленного законодательством правила, а именно указать имя автора, название используемого произведения, дату обнародования (если известна), а также указать адрес сайта.

И если размещение ссылок на первоисточник, как правило, не вызывает сложностей, то самостоятельно определить допустимый объем не всегда просто. Глоссарий ВОИС (Всемирная организация интеллектуальной собственности) трактует цитату как «сравнительно короткий отрывок, цитируемый из другого произведения, чтобы доказать или сделать более понятным утверждение самого автора либо сослаться на взгляды другого автора в подлинной формулировке»⁹. Однако «сравнительно короткий отрывок» является оценочной категорией и едва ли может служить надежным ориентиром, поскольку не уточнено сколько слов, кадров, музыкальных фраз возможно использовать в этом качестве.

Безусловно, в разных странах, равно как и на различных этапах развития авторского права, применялись разнообразные подходы к решению этого вопроса.

Так, «ГК РСФСР 1964 г. в п. 2 ст. 492 предусматривал возможность воспроизведения произведений в виде цитат в пределах, обусловленных целью цитирования, а в ином виде, в том числе в сборниках — в пределах одного авторского листа из произведений одного автора. А в соответствии со ст. 5 Постановления ВЦИК и СНК РСФСР «Об авторском праве» от 8 октября 1928 г. в одних случаях допускалась перепечатка отрывков объемом до 0,25 авторского листа из произведений одного автора (или 40 строк для стихотворений), в других (из капитальных научных трудов — объемом не менее 30 печатных листов) — до 1 авторского листа. Поскольку эти нормы применялись в течение длительного периода времени и не заменялись другими, по мнению В.А. Дозорцева, их можно рассматривать как обычай делового оборота (ст. 5 ГК РФ). Что же касается законодательства

⁹ Глоссарий терминов по авторскому праву и смежным правам Всемирной организации интеллектуальной собственности (ВОИС). Женева, 1981. URL.: <http://www.consultant.ru> (дата обращения: 04.03.2021)..

¹⁰ Земляная Т., Павлычева О. Пределы цитирования по российскому праву. URL: http://www.aselibrary.ru/press_center/journal/irr/irr4925/irr49255567/irr492555675571/irr4925556755715577/_print/1 (дата обращения: 09.03.2021).

иностранных государств, то в некоторых из них установлены конкретные рамки цитирования. Так, в США считается нормой свободное использование не более 5% цитируемого текста. В Англии одна цитата не может быть более 300 слов (а в целом позволено использовать не более 800 слов в одном произведении)¹⁰.

В настоящее время действующее законодательство предоставляет в этой ситуации автору определенную свободу и возможность самостоятельно определять количество и объем используемых фрагментов чужих охраняемых произведений. Вместе с тем, свобода не означает вседозволенности, поэтому едва ли можно считать допустимым под видом цитаты воспроизведение целых глав или же превращение собственного исследования в своеобразный «сборник афоризмов». Совершенно очевидно, что цитаты не должны превалировать над собственным текстом, их задача — иллюстрировать тезисы автора, подкреплять его позицию и т. д. Объем используемых в этом качестве отрывков должен коррелироваться с оригинальным произведением, исходя из количества знаков, хронометража и т. д.

Если же возникает спор о возможном нарушении авторского права, он будет рассматриваться судом с учетом обстоятельства конкретного дела, будут учитываться заключения экспертов, иные факты.

С фотографиями и произведениями изобразительного искусства ситуация обстоит несколько сложнее, учитывая, что фрагменты подобных произведений могут быть использованы и как цитаты, и как иллюстрации.

Следует помнить, что в отличии от цитат согласно п. 1 ст. 1274 ГК РФ

допускается использование правомерно обнародованных произведений и отрывков из них в качестве иллюстраций в изданиях, радио- и телепередачах, звуко- и видеозаписях учебного характера в объеме, оправданном поставленной целью, без согласия автора или иного правообладателя и без выплаты вознаграждения, но с обязательным указанием имени автора, произведение которого используется, и источника заимствования.

В чем же тогда разница между цитированием и размещением иллюстраций? Обычно под понятием «иллюстрация» (от лат. *illustratio* — пояснение, наглядное изображение) принято понимать изображение, сопровождающее текст и позволяющее публике наиболее полным образом воспринять замысел автора. Как правило, иллюстрация не имеет столь тесной связи с основным произведением, как цитата, обладая самостоятельной ценностью. Безусловно, в образовательном процессе, особенно

когда речь идет о таких дисциплинах, как, например, «История кино» или «История изобразительного искусства» невозможно было бы обойтись без привлечения подобного материала, позволяющего получить максимальное полное впечатление о предмете. Цитирование же решает задачи иного рода: изображение анализируется автором, являясь важной, а зачастую необъемлемой частью произведения (монографии, дискуссии, обзора).

Поэтому едва ли можно считать правомочным использование в научной или иной работе фотографии или произведения живописи не в целях исследования и анализа, а исключительно для привлечения внимания или «украшения». Так, в Останкинский районный суд города Москва (дело № 33-18458/14) с иском в защиту исключительного права на произведение изобразительного искусства к АО «Первый канал» обратился гражданин Мишенин Д.О., чья картина была использована в качестве заставки к телевизионной передаче. Позиция апелляционной инстанции, поддержавшей истца, по данному делу была очевидной: «...в рассматриваемом случае ни имени автора, ни источника заимствования ответчиком указано не было. Кроме того, вне зависимости от сути телепередачи «***» — полемической либо иной — заставка к названной телепередаче полемическую цель не преследует, в связи с чем, положения приведенной выше статьи к правоотношениям сторон неприменимы и оснований для освобождения ответчика от гражданской ответственности за допущенное нарушение исключительных прав истца не имеется»¹¹.

¹¹ Апелляционное определение Московского городского суда от 04.09.2014 N 33-18458/14 | ГАРАНТ (garant.ru). — Прим. авт.

Некоторые затруднения вызывает и определение корректного объема. В отличие от произведений литературы или науки, фотоизображение в силу его особенностей не всегда легко цитировать, используя лишь небольшой фрагмент. Возможным выходом из ситуации является использование сжатого изображения, с одной стороны, дающего представление об объекте и художественном почерке его автора, с другой — не позволяющего оценить это детально.

Разумеется, подобную уменьшенную копию недопустимо самовольно искажать, использовать иные цвета и пропорции, совмещать кадр с текстом и т. д., учитывая, что развитие технологий в настоящее время позволяет вносить любые изменения в изображение. Это связано с тем, что согласно ст. 1266 ГК РФ не допускается без согласия автора внесение в его произведение изменений, сокращений и дополнений, снабжение произведения при его использовании иллюстра-

циями, предисловием, послесловием, комментариями или какими бы то ни было пояснениями (право на неприкосновенность произведения).

При использовании произведения после смерти автора лицо, обладающее исключительным правом на произведение, вправе разрешить внесение в произведение изменений, сокращений или дополнений при условии, что этим не искажается замысел автора и не нарушается целостность восприятия произведения и это не противоречит воле автора, определенно выраженной им в завещании, письмах, дневниках или иной письменной форме.

Извращение, искажение или иное изменение произведения, порочащие честь, достоинство или деловую репутацию автора, равно как и посягательство на такие действия, дают автору право требовать защиты его чести, достоинства или деловой репутации. В этих случаях по требованию заинтересованных лиц допускается защита чести и достоинства автора и после его смерти¹².

Безусловно, многие произведения искусства, используемые в качестве цитат и иллюстраций, хранятся в отечественных музеях и относятся к составу Музейного фонда Российской Федерации.

В соответствии со статьей 36 ФЗ «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации» передача прав на использование в коммерческих целях воспроизведенных музейных предметов и музейных коллекций, включенных в состав Музейного фонда Российской Федерации и находящихся в музеях в Российской Федерации, осуществляется музеями в порядке, установленном собственником музейных предметов и музейных коллекций.

Производство изобразительной, печатной, сувенирной и другой тиражированной продукции и товаров народного потребления с использованием изображений музейных предметов и музейных коллекций, зданий музеев, объектов, расположенных на территориях музеев, а также с использованием их названий и символики осуществляется с разрешения дирекций музеев¹³.

Указанная норма распространяется как на охраняемые объекты авторского права, так и на произведения, перешедшие в общественное достояние.

Однако, учитывая, что в рассматриваемом случае цитирование осуществляется в научных, полемических, критических, информационных, учебных целях, в целях раскрытия творче-

¹² Гражданский кодекс Российской Федерации часть 4 (ГК РФ ч. 4). URL.: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_64629/ (дата обращения: 01.03.2021).

¹³ Федеральный закон «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации» от 26.05.1996 N 54-ФЗ (последняя редакция). URL.: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_10496/ (дата обращения: 07.02.2021).

ского замысла автора, а не в коммерческих интересах, испрашивать согласие управомоченных лиц не представляется необходимым. Вместе с тем, размещение информации, в каком именно музее или собрании хранится оригинал используемого объекта в полной мере отвечало бы требованию об обязательном указании источника заимствования.

* * *

Подводя итоги, стоит отметить, что правомерное цитирование является распространенным случаем свободного использования объектов авторского права и включает разные произведения, существующие не только в текстовом формате. Вместе с тем, корректные и правомерные подходы нуждаются в конкретизации как со стороны законодателя, так и судебной практики, учитывая, что массовое применение цифровых технологий расширяет возможности использования охраняемых творческих результатов, а авторское право приобретает особое значение на данном этапе развития интеллектуальной деятельности. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Ворожевич А.С. Авторское право, иллюстрирование, литературные произведения, правомерное цитирование, фотографии. ЮрФак, 26.11.2019. URL.: <https://urfac.ru/?p=2714> (дата обращения: 03.03.2021).
2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 томах. Т. 4: Р- 'У / Владимир Иванович Даль. М.: Рус. Яз. Медиа, 2005. 538 с.
3. Глоссарий терминов по авторскому праву и смежным правам Всемирной организации интеллектуальной собственности (ВОИС). Женева, 1981.
4. Гаврилов Э.П. Ограничения исключительного авторского права — Патенты и лицензии. 2015, № 5. URL.: <https://base.garant.ru/57281773/> (дата обращения: 10.03.2021).
5. Земляная Т., Павлычева О. Пределы цитирования по российскому праву. URL.:http://www.aselibrary.ru/press_center/journal/irr/irr4925/irr49255567/irr492555675571/irr4925556755715577/_print/1 (дата обращения: 05.03.2021).
6. Комментарий к Гражданскому кодексу Российской Федерации части четвертой (постатейный) / Ответственный редактор к.ю.н. Л.А. Трахтенгерц. М.: Юридическая фирма «КОНТРАКТ»: «ИНФРА-М», 2009. 201 с.
7. Комментарий к Гражданскому кодексу Российской Федерации (постатейный). Часть четвертая / Э.П. Гаврилов, О.А. Городов, С.П. Гришаев [и др.]. М.: ТК Велби, Проспект, 2007. 185 с.
8. Комментарий к Гражданскому кодексу Российской Федерации. Часть четвертая: учебно-практический комментарий / под ред. А.П. Сергеева. Москва: Проспект, 2016. 205 с.

REFERENCES

1. *Vorozhevich A.S.*, Avtorskoe pravo, illyustrirovaniye, literaturnyye proizvedeniya, pravomernoye citirovaniye, fotografii [Copyright, illustration, literary works, lawful citation, photographs]. YUrFak, 26.11.2019. URL.: <https://urfac.ru/?p=2714> (data obrashcheniya: 03.03.2021). (In Russ.).
2. *Dal' V.I.* Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language]. V 4 t. T. 4: R- 'Y. Vladimir Ivanovich Dal'. Moscow: Rus. YAz. Media, 2005. 538 p. (In Russ.).
3. Glossariy terminov po avtorskomu pravu i smezhnym pravam Vsemirnoy organizatsii intellektual'noy sobstvennosti (VOIS) [Glossary of terms on copyright and related rights of the World Intellectual Property Organization]. ZHeneva, 1981. (In Russ.).
4. *Gavrilov E.P.* Ogranicheniya isklyuchitel'nogo avtorskogo prava — Patenty i licenzii [Exclusive Copyright Limitations - Patents and Licenses] 2015, № 5. URL.: <https://base.garant.ru/57281773/> (data obraschenia: 10.03.2021). (In Russ.).
5. *Zemlyanaya T., Pavlycheva O.* Predely citirovaniya po rossijskomu pravu [Limits of citation under Russian law]. URL.: http://www.aselibrary.ru/press_center/journal/irr/irr4925/irr49255567/irr492555675571/irr4925556755715577/_print/1 (data obrashcheniya; 05.03.2021).
6. Kommentariy k Grazhdanskomu kodeksu Rossijskoj Federatsii chasti chetvertoy (postatejnyy) [Commentary on the Civil Code of the Russian Federation, part four (itemized)]. Otvetstvennyy redaktor k.yu.n. L.A. Trahtengerc. Moscow: YUridicheskaya firma "KONTRAKT": "INFRA-M", 2009. 201 p. (In Russ.).
7. Kommentariy k Grazhdanskomu kodeksu Rossijskoj Federatsii (postatejnyy) [Commentary on the Civil Code of the Russian Federation (itemized)]. CHast' chetvertaya. E.P. Gavrilov, O.A. Gorodov, S.P. Grishaev [i dr.]. Moscow: TK Velbi, Prospekt, 2007. 185 p.
8. Kommentariy k Grazhdanskomu kodeksu Rossijskoj Federatsii [Commentary on the Civil Code of the Russian Federation. Part four: educational and practical commentary]. CHast' chetvertaya: uchebno-prakticheskij kommentariy; pod red. A.P. Sergeeva. Moscow: Prospekt, 2016. 205 p. (In Russ.).

Free Citation: Limits and Opportunities

Ekaterina A. Zvegintseva

*PhD of Legal Sciences, Associate Professor of the Department of Producer Skills,
VGIK*

UDC 347.78+778.58:347

ABSTRACT: The problem of legal protection of scientific, literary and artistic production is particularly acute at the present moment, in the era of rapid development of technologies that make it possible to reproduce and distribute any object with extraordinary ease. It is important to remember, however, that copyright, while protecting the interests of the owners of the products of creative human activities, allows for exceptions to the general rules. Notably, these include citing from legally published works for scientific, polemical, critical, informational, and educational purposes in order to reveal a creative intention with reference to the source and the author. Yet, the practical application of the rule on free citation often causes difficulties, since the Civil Code of the Russian Federation lacks both the definition of “citation” and the procedure for its correct execution.

Free use without the author’s consent and payment of remuneration is allowed only with the simultaneous observance of a number of restrictions: the work should be used only for the purposes listed by the law with the obligatory indication of the author and the source of borrowing, besides, the use is possible only to the extent justified by the purpose of citing. Significant difficulties in this regard are caused by the posting of photos, for example, from social networks, Instagram, whose authors, as well as the conditions for the use of their works by the account’s owner, are often unknown. Determining the correct volume also causes certain difficulties. Legitimate citation is a common case of free use of copyright objects and includes various works that exist not only in the text format. With photographs and works of fine art, the situation is somewhat more complicated, as fragments of such works can be used both as quotations and illustrations.

At the same time, correct and lawful approaches need to be specified both by the legislator and judicial practice.

KEY WORDS: copyright, legitimate citation, works of science, illustrations, photographs

ПО СЛЕДАМ 43-го МОСКОВСКОГО МЕЖДУНАРОДНОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ

В этом году Московский Международный Кинофестиваль (ММКФ), проходивший при поддержке Министерства Культуры РФ, состоялся в апреле. За немногим больше, чем недельный промежуток времени было представлено 200 фильмов разных жанров. Объем представленных кинокартин внушительен, тем более, в контексте нашего времени. Ценным вкладом 43-го ММКФ оказалось непосредственное присутствие на пресс-показах и пресс-конференциях некоторых творческих групп и кинорежиссеров из зарубежных стран.

Немалый интерес на кинофестивале вызвали показы 14 конкурсных короткометражных картин. Победителем номинации «Лучший короткометражный фильм» был признан фильм немецкого режиссера Янниса Александера Кифера, которому на торжественной церемонии вручили приз за его фильм «Коллеги». Молодой кинорежиссер из Берлина уже ранее проявил себя талантливым автором, дебютный фильм которого «Комментарии» был отобран на более чем 80 фестивалях и получил несколько наград. Фильм «Коллеги» — его дипломная работа. Картина рассказывает о военном времени в Германии, когда два плотника трудятся в своей мастерской, мастера красивые деревянные свастики. Спокойствие и размеренность их деревенских трудовней нарушается приходом странных чужаков. Обращение молодого кинорежиссера к трагическому историческому прошлому своей страны отражает актуальность и опасение в реанимации неофашистских идей как в Германии, так и в мире.

Среди конкурсных короткометражных фильмов были также представлены фильмы, рассказывающие о психологическом состоянии и мировосприятии сегодняшнего человека в современном мире. О нескольких из них идет речь в этом обзоре.

«Герой». Режиссер Милена Дутковская. Польша, 2021

Это — трогательная, мудрая, грустная, но полная света любви, добра и теплоты картина. В фильме повествуется о драме маленького мальчика-сироты Ципряна, который живет в счастливом мире фан-



тазий с бабушкой, часто играя с ней в игру супергероя. Внезапная смерть бабушки открывает мальчику двери в мир жестокой реальности. Дядя Ципряна наследует особняк бабушки, где не находится места для его маленького племянника. Только образ бабушки спасает Ципряна от опасного шага — выброситься из окна. Бабушка сопровождает внука в его фантазиях и видениях, приходя к нему на выручку, давая ему бодрые отрезвляющие советы, как жить дальше без нее. Теперь ему надо сыграть самостоятельно роль героя в детском приюте.

Тандем бабушки и внука исполнили актеры с неподкупной искренностью, привнося в исполнение нежность и гармонию взаимопонимания родных людей. В контекст истории безукоризненно органично вписываются сцены с прекрасно исполненными танцевальными номерами. Богатая красивая музыка наполняет атмосферу фильма эмоциональной палитрой.

Фильм «Рыбы», 2020, Австрия, Германия, Рафаэла Шмид

В уютном, привычном на вид китайском кафе с рыбками в аквариуме за столиками сидят посетители. Их немного. За одним столом — отец с дочкой, которая делает школьное домашнее задание, в чем ей помогает отец. За другим столом — двое парней, которые вызывающе громко смеются и разговаривают. С неприкаянным отрешенным



видом за соседним столиком сидит в одиночестве мужчина лет тридцати. Когда в кафе влетает девушка, неся пакет с водой с плавающими рыбками, она садится напротив этого мужчины. Так встречаются спустя много лет брат с сестрой. Их обоих постигло горе, не стало их матери. Брат испытывает душевную пустоту, которую усиливает чувство вины перед матерью. Он врач, уехал работать далеко от дома, оставив мать на попечение сестры вместо того, чтобы остаться и помочь матери. Шутки и подбадривание сестры, рассказы о проблемах не помогают ему. Привести в чувство брата — нелегкая для сестры задача. И тогда она рассказывает об истинной причине смерти матери, которая наглоталась таблеток перед сном, а утром уже была мертва. Девушка винит саму себя в том, что не убрала подальше таблетки, хотя и представить не могла, что мать может пойти на такой шаг. И тогда брат испытывает чувство облегчения. Он понимает, что смерть матери оказалось трагической неизбежностью.

За мини-историей встречи и общения брата с сестрой, проявляющей душевное тепло и чуткость к брату, стоит тема взаимоотношений взрослых детей и родителей. Порой повзрослевшим детям кажется, что в их силах сделать своих родителей счастливыми. Но здесь происходит некая подмена в отношениях,

трансформация ролевых функций, когда родителей их взрослые дети начинают воспринимать как маленьких и диктовать им свою волю, понятия. Какова степень ответственности и дозволенности вмешательства взрослых детей в жизнь родителей? Эту сложную психологическую проблему в заданном формате короткого метра режиссер смогла показать изобразительно легкими уверенными мазками, лаконичными диалогами, нюансировкой поведения двух родных людей, потерявших самого дорогого человека — мать. В финальной сцене одна рыбка незаметно выпадает из пакета с водой на пол. Остальных рыбок покойной мамы девушка выливает в большой аквариум. Оживленно разговаривая друг с другом, брат и сестра покидают кафе.

**Фильм «Мамкин котик». 2021,
Венгрия. Аннабелла Шнабель**

В основе фильма — история Феликса, молодого мужчины, проживающего под одной крышей с матерью. Пожилая женщина третирует своего инфантильного сына, не ставя ни во что его интересы. Сын безропотно подчиняется, принимает



свою жизнь как данность, терпя оскорбления, окрики матери. Но в Феликсе назревает внутренний протест, который по форме выливается в поиски работы. Безнадежно неприспособленный к жизни сын, наконец, находит работу своей мечты. Теперь он сможет выходить на работу в собственном карнавальном костюме кота. Этот костюм делает Феликса уникальным, уверенным в себе, дарит ему волшебную силу противостоять тирании матери. Во внешне увлекательно-абсурдистском сюжете, заряженном энергетикой музыкальных и видеоэффектов, звучит глубокая социально-психологическая тема качества семейных отношений. В жизни нередко встречаются проявления паталогической связи матерей со своими взрослыми детьми. Гиперопека, подавление воли детей уродует их личность и жизнь в буквальном смысле. Возникает нездоровый заколдованный круг зависимости от матерей, который осознается с трудом, вот почему из него так трудно вырваться взрослым детям.

Фильм «Мамкин котик» решен в позитивном ключе. Главный герой перестает быть мамкиным сыночком. Работа в костюме мохнатого кота превращает его в супергероя. Остается только радоваться такому повороту в судьбе Феликса.

При просмотре невольно возникает параллель с героем Джокера. Аналогичная домашняя ситуация с чрезмерно болезненной привязанностью к матери, асоциальный главный герой, любящий преображаться в своих выдуманных персонажей. Но если в «Джокере» конфликт выходит за пределы семейной драмы и обретает громкое социально-глобальное звучание, то в фильме «Мамкин котик» конфликт разрешается на уровне частно-локальной драмы.

Фильм «Экоманьяк». “SERIAL ECOLO”. Надежда Петренко, Франция, 2021

Главная героиня фильма — молодая девушка приятной наружности. Она тщательно раскладывает мусор по разным пакетам, выносит мусор и аккуратно распределяет по соответствующим контейнерам.

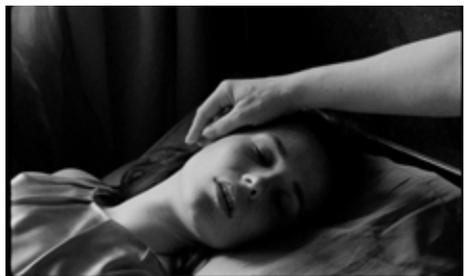


Пейзаж вокруг загородного дома располагает к завязке романтической истории. И действительно героиня знакомится в соцсети с молодым человеком и приглашает его к себе в гости. Но предвкушение погружения в историю зарождающейся любви принимает неожиданный оборот. Парень пренебрегает правилами расфасовки мусора по бакам, выбрасывая его куда попало. Влюбленный по уши молодой человек не воспринимает всерьез замечания девушки. Ее рассуждения о проблемах экологии, заботе об окружающей среде воспринимаются им как отвлекенная тема. Однако его возлюбленная оказывается инспектором по охране природы, которая избирает весьма неординарный способ расправы с нарушителями природного баланса. С легкостью отправив одним выстрелом парня на тот свет, она хоронит его у себя в саду, устанавливая камешек на могиле, которых на ее участке земли оказывается немало.

Курьезная история конфликта миловидной блюстительницы порядка с нарушителями решена в жанре сюрреалистической черной комедии. Гротескно-абсурдистский вариант разрешения актуальной в наше время темы экологии можно расценить как некую социально-психологическую рефлексию европейского общества на эту проблему. Фильм снят стилистически элегантно и красиво, чему также способствует прекрасное актерское исполнение. Богатая обертонами музыка композитора Джонатана Байета виртуозно вплетается в живописную увлекательную канву повествования.

Фильм «КАТЯ». Андрей Наточинский. Россия, 2020

Этот короткометражный фильм повествует о серьезной личной драме. После смерти дочки главная героиня Галина не находит себе места. Заглушить крик душевной боли помогает случайная встреча с молоденькой проституткой. Внешне девушка чем-то ей напоминает дочь Катю.



Галина заманивает девушку к себе, дарит ей одежду дочки, называет ее Катей. Недоумение девушки от странной игры сменяется ужасом происходящего.

Она пытается уйти. Галина привязывает ее к батарее. Девушке все же чудом удается сбежать от помешавшейся женщины.

Это тонко мотивированно-отработанная социально-психологическая драма об одиночестве женщины, которую постигло страшное горе. Перегибы в ее сознании — результат душевного расстройства женщины, потеря координат в этом мире без дочери. Это создает в героине маниакальную потребность замещения образовавшейся пустоты в жизни. Достоверно созданные актерской игрой образы двух женщин, прекрасная операторская работа в фиксации неприглядных видов городского квартала, неуютного пространства в многоквартирном доме, жилище главной героини, а также затемненная тональность кадров создают тревожную атмосферу наподобие фильмов нуар.

Сюжет фильма «Катя» созвучен с полнометражным фильмом «В объятиях лжи» Нила Джордана в главной роли с Изабель Юппер, играющей женщину с патологическими наклонностями, которая заманивает к себе молодых девушек после смерти дочери. На вопрос к создателям фильма «Катя», видели ли они этот фильм, ответ прозвучал отрицательно. И это тематическое сходство неудивительно. Архетипы идей открыты для восприятия творчески активными и ищущими людьми.

* * *

На основании представленных пяти короткометражных фильмов можно сделать интересное заключение. Молодых кинорежиссеров из разных стран волнуют близкие и понятные для нас, зрителей, темы. Будь то проблема защиты окружающей среды или тема сложно выстраиваемых отношений в семье. В преодолении одиночества герои историй пытаются найти свой выход. Но главное, что объединило сюжеты фильмов, — это искренность авторов кинокартин в выражении тревоги за своих страдающих героев, желание помочь им обрести внутреннюю гармонию, избежав зла.

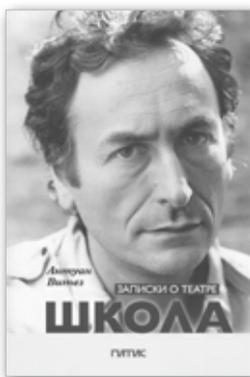
*Мария Рудольфовна Чиркина,
Член Гильдии сценаристов Союза Кинематографистов России,
преподаватель сценарной мастерской ВГИК имени С.А. Герасимова*

[библиотека ВГИК]



ДОГМА 95 (Ларс фон Триер, Томас Винтерберг, Серен Краг-Якобсен, Кристиан Левринг, Жан-Марк Барр, Хармони Корин, Лоне Шерфиг, Сусанна Биер, Аннете К. Олесен): сборник / посольство Дании в Москве, Датский институт культуры; издатель М. Иванов; сост. З. Абдуллаева; ред. Л. Калгатина; продюсеры В. Кочарян, Анна Закревская; дизайн В. Вергинский. СПб.: Искусство кино. Подписные издания, 2019. 248 с.

«Догма» ворвалась в мировой кинематограф, отметив его столетие. Экстремал, визионер, гений — датчанин Ларс фон Триер призвал коллег принять «обет целомудрия» и начать творческую биографию с чистого листа. Шутка это или пророчество? Эстетический терроризм или удобный формат? Одноразовая арт-акция или революция? Чем была «Догма» тогда, и чем она стала за прошедшие с тех пор четверть века? Авторы этой книги — критики, киневеды, культурологи — пытаются дать свои ответы на каждый из вопросов. Издание включает манифест «Догма 95», статьи о режиссерах «Догмы» с фильмографией в конце, интервью и беседы с ними, а также письма последователей. Для специалистов и широкого круга интересующихся творчеством режиссеров указанного направления.



Витез Антуан. Записки о театре. Школа: сборник / А. Витез; авт. вступ., подготовка изд. Н. Леже; авт. предисл. Б. Дорт; Франц, ин-т в России. М.: Изд-во «ГИТИС», 2021. 270 с.

Антуан Витез — самый оригинальный и бескомпромиссный теоретик в области актерского мастерства своего времени. Занимаясь театральной практикой, он неизменно сопровождал свою практическую работу пояснениями и размышлениями. В книге собраны его тексты, записи, рабочие журналы, статьи, большая часть которых не издавалась. Издание посвящено Школе, месту вечных упражнений. Открывая книгу, читатель отправляется в путешествие, следуя за рассуждениями театрального мыслителя, который интересуется буквально всем в этом мире. Ему удаются многогранные портреты: актера, режиссера, писателя, переводчика, интеллектуала, гражданина, которых он описывает, исходя из своего понимания сцены как места создания иллюзии. Книга адресована студентам творческих специальностей и всем, интересующимся историей театра.

ЮРИЙ ОЗЕРОВ.

СОЗДАТЕЛЬ ЭКРАННОГО ЭПОСА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ

К 100-летию со дня рождения

Во ВГИКе, в онлайн-формате прошел Международный круглый стол, посвященный творчеству и жизненному пути выдающегося кинорежиссера, педагога, руководителя режиссерской мастерской ВГИК, народного артиста СССР Юрия Николаевича Озерова.

На его долю выпала непростая, но интересная судьба. Будущий кинорежиссер родился в семье оперного певца Николая Николаевича Озерова. Его детство и юность прошли в артистической среде. В 1939 году, после окончания художественной школы, Ю.Н. Озеров поступил на режиссерский факультет ГИТИСа. Но в тот же год был призван в армию, прошел обучение на связиста. Во время обороны Москвы он был командиром взвода, а в 1942 году окончил ускоренный курс Военной академии им. М. Фрунзе, затем воевал на нескольких фронтах, участвовал во взятии Кенигсберга. Войну окончил в звании майора.

Летом 1945 года Юрий Озеров демобилизовался и возобновил учебу в ГИТИСе. Однако вскоре он решил связать свою жизнь не с театром, а с кино. И в 1946 году он поступил во ВГИК в режиссерскую мастерскую Игоря Савченко. Вместе с ним на курсе учатся Марлен Хуциев, Феликс Миронер, Александр Алов, Владимир Наумов, Сергей Параджанов, Сергей Корнев, Генрих Габай... В 1951 году он оканчивает институт, защитившись на «отлично» игровой короткометражкой «Александр Пушкин».



На съемках фильма «Битва за Москву»

Широкая известность приходит к Юрию Озерову достаточно поздно. Во второй половине 1960-х он приступает к съемкам пятисерийного эпического фильма о Великой Отечественной войне «Освобождение», после окончания съемок которого в 1972 году ему присуждается Ленинская премия. Картина становится широко известной у нас в стране и за рубежом. Прокат фильма состоялся более чем в 120 странах, посмотрели его

почти 400 млн человек. За фильмом «Освобождение» последовали и другие художественные киноленты, снятые в жанре военной киноэпопеи. Это — «Солдаты свободы» (1977), «Битва за Москву» (1985), «Сталинград» (1989), закрепившие за Юрием Озеровым звание главного кинобаталиста страны.

В 1979 году, после ухода из жизни Александра Столпера, руководившего мастерской на режиссерском факультете ВГИК, Сергей Герасимов приглашает на преподавание Юрия Озерова. За семь лет, которые Озеров проведет в институте, он успеет выпустить два курса и набрать третий. Среди его выпускников — Федор Бондарчук, Тигран Кеосаян, Сергей Белозников. К сожалению, «перестроечные» коллизии середины 1980-х, болезненно отразившиеся на судьбе многих известных деятелей советского кино, не позволили продолжить педагогическую деятельность одному из крупнейших мастеров отечественного кинематографа.



На съёмках фильма «Битва за Москву»

*С.К. Каптерев, главный специалист
Информационно-аналитического центра
по развитию кинообразования и кинопросвещения (ИАЦР КиК) ВГИК*



ВГИК. 1981, в центре — Юрий Озеров



Юрий Озеров. Создатель экранного эпоса Великой Отечественной.

К 100-летию со дня рождения.

ВГИК им. С.А. Герасимова.

Международный круглый стол в режиме «онлайн».

26 января 2021 года, 11.00.

Плакат-объявление круглого стола



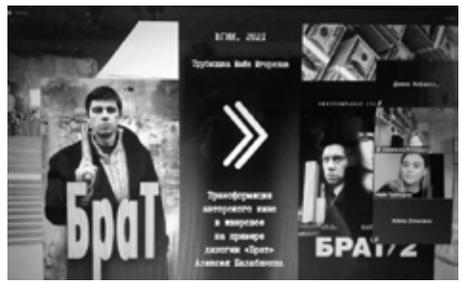
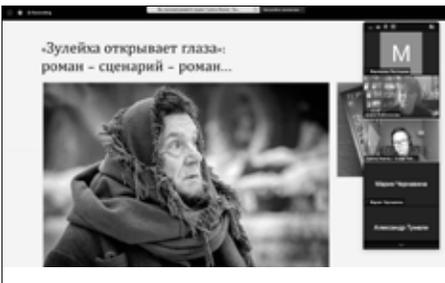
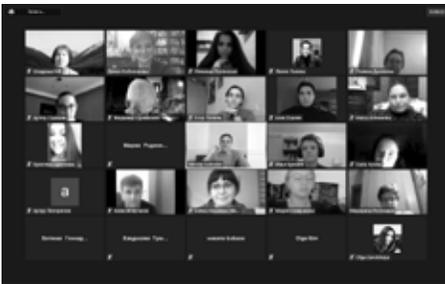
На съемках фильма «Битва за Москву»

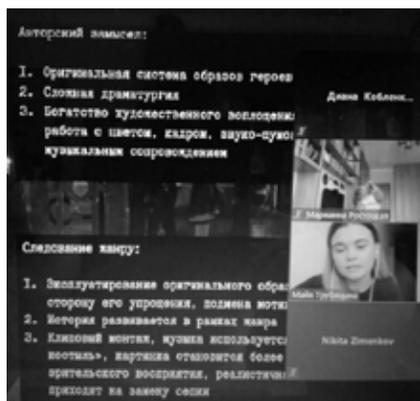
МЕЖДУ АРТ-ХАУСОМ И МАССОВЫМ КИНО: О СТИЛЕВЫХ И ЖАНРОВЫХ ГРАНИЦАХ В КИНОИСКУССТВЕ

Так называлась Международная молодежная научно-практическая конференция, организованная этой весной кафедрой эстетики, истории и теории культуры ВГИК имени С.А. Герасимова. В ней участвовали студенты и аспиранты из 13 вузов России, Беларуси, Таджикистана, Германии, Великобритании и Северной Ирландии.

Развернувшаяся в дистанционном формате дискуссия была посвящена широкому спектру вопросов, актуальных для современного кинематографа, который находится в век цифровизации на этапе преобразований. Однако доминировала в этом обсуждении тема целевого выбора зрителя современными кинематографистами разных стран, для которого снимается фильм. По сути, речь шла о выборе между творческим и коммерческим началом в кино.

Этот главный вопрос звучал следующим образом. Стоит ли по-прежнему создавать кино для разных целевых аудиторий — от киноклубного до самого





массового, или попробовать все-таки определить формулу так называемого «срединного кино», то есть синтезировать интеллектуальное содержание с динамично выстроенной жанровой формой?

Мнения участников конференции тут разделились. Некоторые из них, в основном приглашенные на конференцию гости, высказывались в пользу второго пути, о чем говорили писатели и режиссеры, отвечая на вопросы и комментируя современную ситуацию, где рыночные приоритеты доминируют. Был, тем не менее, обозначен и третий путь, связанный с отражением «невыразимого», который с трудом удастся реализовать кинематографистам, зависящим от финансирования, но легко дается тем, кто готов, невзирая на обстоятельства, полностью погрузиться в творчество.

В рамках этой международной конференции состоялись также три мастер-класса с известными писателями Алексеем Ивановым и Гузелью Яхиной, чьи романы, начиная с дебютных «Географ глобус пропил» и «Зулейха открывает глаза», экранизируются, а также с Николаем Лебедевым, создателем успешных жанровых картин «Легенда № 17» и «Экипаж».

ТВОРЧЕСКИЕ ВСТРЕЧИ = ОБМЕН ОПЫТОМ

Творческие встречи, проводимые во ВГИКе, неизбежно превращаются в продуктивный обмен опытом с будущими кинематографистами. На этот раз особый интерес у студентов режиссерского и сценарно-киноведческого факультетов ВГИК вызвала встреча с гостями из Израиля — режиссером, сценаристом и монтажником документального кино *Морган Иферган* и актрисой, а также режиссером *Аленой Ив*. Их визит в российскую столицу был связан с проведением *43-го Московского международного кинофестиваля*, где была представлена программа «Женское лицо Израиля». В показы этой программы ММКФ был включен и фильм «Стена» (Hakir/Wall, 2017), снятый *Морган Иферган*, а также картина «Ася» (2020), где главную роль исполнила *Алена Ив*, лауреат кинопремии «Офир» за лучшую женскую роль.

Во время творческой встречи *Морган Иферган* отметила, что была рада побывать во ВГИКе, а также показала отрывок из фильма «Стена», рассказала об успешном продвижении картины. Это ее первый полнометражный документальный фильм, работая над которым, режиссер провела почти два года в женской части Стены Плача на Храмовой горе в Иерусалиме. Фильм получил награду на Международном кинофестивале ДокАвив 2017 (Израиль) в категории «Лучший израильский фильм», стал участником конкурсной программы Международного фестиваля документального и анимационного кино в Лейпциге 2017 (Германия).

Эта творческая встреча состоялась при поддержке Посольства Государства Израиль в Москве и арт-объединения «CoolConnection».



ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

Эволюция концепции
Победы в отечественной
кинодокументалистике

УДК 791.43.01

Автор: *Прожи́ко Галина Семеновна*, доктор искусствоведения, профессор, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова.

Аннотация: Каждое поколение послевоенных десятилетий стремилось заново открывать суть «великого противостояния» нашего народа фашистским захватчикам. Отечественные документалисты выражали эту новую концепцию нашей Победы каждого поколения в лентах, созданных на материалах киноархивов, свидетельствах участников войны. Статья предлагает обзор опыта освоения этой темы отечественной документалистикой от первых послевоенных лет до нынешних времен.

Ключевые слова: хроникальный кадр, экранный документ, историческая концепция, отечественная документальная кинематография

FILM THEORY AND FILM HISTORY |

AUDIOVISUAL ARTS

The Evolution of the Concept of the
Victory in Russian Documentary Cinema

UDC 791.43.01

Author: *Galina S. Prozhiko*, Doctor of Arts, Professor S.A. Gerasimov Russian State Institute of Cinematography (VGIK).

Summary: Each generation of the post-war decades sought to rediscover the essence of the "great opposition" of our people to the fascist invaders. National documentary filmmakers have expressed this new concept of our Victory for each generation in films based on the footage from film archives and reminiscences of war veterans. The article offers an overview of representing this topic

by domestic documentary filmmaking from the first post-war years to the present.

Key words: newsreel, audiovisual document, historical concept, national documentary filmmaking

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА

Драматургические особенности
неигрового кино: телефильм,
кинофильм, фильм для интернет-
платформы

УДК 7.097

Автор: *Трусевич Елизавета Сергеевна*, соискатель ученой степени кандидата наук, Академия Медиainдустрии; автор и режиссер, доцент Института кино и телевидения (ГИТР).

Аннотация: В статье исследуются особенности драматургии и режиссуры неигрового фильма, созданного для разных целей показа — возможности использования закадрового текста, специфика работы с фактом и образом, а также режиссерский и драматургический инструментарий. Прогнозируются модификации методов в документалистике, предназначенной для показа на интернет-платформах.

Ключевые слова: неигровое кино, кинодраматургия, телефильм, интернет-платформа, киноязык, документальное кино

FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

Drama Features of Documentary:
Movie, TV Film, Streaming Platform

UDC 7.097*

Author: *Elizaveta S. Trusevich*, PhD, Academy of Media Industry; Author and director, Associate Professor of the Institute of Film and Television (GITR).

Summary: The article examines some special aspects of writing and directing a non-fiction film created for different screening purposes: the possibility of using an off-screen narrations, the specifics of working with fact and

image, as well as directorial and dramatic tools. It also forecasts the methodological evolution of documentary filmmaking intended for distribution on Internet platforms.

Key words: documentary cinema, film drama, TV movie, Internet platform, cinema language

Формат Screenlife vs.

классическое кино

УДК 778.5.05.9+778.534

Автор: Шимохин Богдан Сергеевич, студент, сценарно-киноведческий факультет, кафедра киноведения, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова.

Аннотация: Пандемия COVID-19 оказала воздействие на многие сферы современной жизни, в том числе и на экранные медиа. Актуализировались новые формы и способы коммуникации со зрителем. В кино стал востребованным формат Screenlife, отличающийся от традиционного киноформата. В статье рассматривается история развития десктоп-фильмов, обосновывается преимущество использования программного обеспечения, анализируются технологии Screencast, ведущие к формированию целостного формата киноповествования.

Ключевые слова: экранные медиа, скринлайф, десктоп-фильм, скринкаст

Screenlife vs. Classic Cinema

UDC 778.5.05.9+778.534

Author: Bogdan S. Shimokhin, student, Cinema Studies Department, S.A. Gerashimov Russian State Institute of Cinematography (VGIK).

Summary: The COVID-19 pandemic has affected many areas of modern life, including visual media. New forms and methods of communication with the audience have come to the forefront. In filmmaking, the Screenlife, which is different from conventional theatrical format, has gained popu-

larity. The article examines the history of desktop films, substantiates the advantage of using software, analyzes Screencast technologies, leading to the formation of a holistic narrative format.

Key words: screen media, Screenlife, desktop movie, Screencast

ПЕРФОРМАНС | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ

VR-технологии в анимации

УДК 778.5.05:621.391

Автор: Яровая Надежда Юрьевна, старший преподаватель факультета экранных искусств ФГБОУ ВО «Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова» (Ростовский-на-Дону филиал), соискатель ученой степени кандидата наук кафедры киноведения ВГИК.

Аннотация: В статье анализируются VR-опыты создания анимационных произведений с погружением в виртуальную среду. Рассматриваются художественные приемы, композиционные и стилистические решения, используемые при создании анимации в VR-среде с целью эстетического воздействия на зрителя. Получение зрителем глубокого чувственного опыта становится возможным в результате открытия аниматорами новых граней воздействия виртуального повествования и выработки навыков создания виртуальных миров с помощью совершенствующихся компьютерных технологий.

Ключевые слова: VR-опыт, виртуальная реальность, интерактивная анимация, эффект погружения, 360-градусная анимация, анимационный VR-опыт

PERFORMANCE | THE ART OF PRESENTATION

VR-technologies in Animation

UDC 778.5.05:621.391

Author: Nadezda U. Yarovaya, Senior lecturer at the department of Screen Arts at

S.A. Gerasimov Russian State Institute of Cinematography (VGIK) (Rostov-on-the-Don branch), doctoral candidate in arts, VGIK.

Summary: The article analyzes experiments in creating VR animated films with immersion into a virtual environment. The article considers artistic techniques, compositional and stylistic solutions used in creating VR animation aimed at producing an aesthetic impression on the viewer. Acquiring a deep sensory experience by the viewer becomes possible due to the discovery of new dimensions of the VR storytelling and new ways of molding virtual worlds through improved computer technologies.

Key words: VR-experience, virtual reality, interactive animation, immersion effect, 360-degree animation, VR Animation Experience

Фольклорные традиции Свердловской школы анимации

УДК 778.534.66

Автор: Томилов Юрий Викторович, старший преподаватель, аспирант кафедры графики и анимации; ФГБОУ ВО «Уральского государственного архитектурно-художественного университета», Екатеринбург.

Аннотация: Статья посвящена фольклорным традициям, заложенным в фильмах режиссеров-аниматоров, работавших на студиях Свердловска в 1960-1980 годы и оказавших существенное влияние на творчество последующих поколений уральских кинематографистов. Рассматриваются технологические, жанровые и художественные открытия основоположников свердловской школы анимации в ходе воплощения на экране фольклорного материала.

Ключевые слова: фольклор, уральская экранная анимация, свердловская школа анимации, Свердловская киносту-

дия, «Свердловсктеелефильм», технологии анимации

Folklore Traditions of the Sverdlovsk Animation School

UDC 778.534.66

Author: Yury V. Tomilov, Senior Lecturer and postgraduate student of the Department of Graphics and Animation, Ural State University of Architecture and Art, Yekaterinburg.

Summary: The article is devoted to the folklore traditions inherent in the animation films made by the directors who worked at the Sverdlovsk Studios in 1960-1980 and had a significant impact on the work of subsequent generations of Ural filmmakers. The technological, genre and artistic discoveries of the Sverdlovsk animation school founders in rendering folklore material on the screen are considered.

Key words: folklore, Ural screen animation, Sverdlovsk school of animation, Sverdlovsk film studio, "Sverdlovsktelegfilm", animation techniques

КУЛЬТУРА ЭКРАНА | КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ

Медиаобраз экрана как репрезентация социокультурной реальности

УДК 791.43

Автор: Волков Сергей Николаевич, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры «Перевод и переводоведение» ФГБОУ ВО «Пензенский государственный технологический университет».

Аннотация: Статья затрагивает вопросы общих и различаемых признаков в сюжетопостроении кинодокументалистики и телевизионного научно-популярного сериала. Предлагается авторское видение социокультурных оснований в этих формах аудиовизуального произведения, затрагиваются в них коррелирующие моменты. Раскрываются также элементы эвидентности как явления предпосылок к формирова-

нию через экран медийных смысловых образов в сознании медиапотребителя.

Ключевые слова: кинодокументалистика, сериал, экран, визуальная репрезентация, эвидентность

SCREEN CULTURE | CULTUROLOGY. PHILOSOPHY

Media Image of the Screen as Representation of Sociocultural Reality

UDC 791.43

Author: *Sergey N. Volkov*, Doctor of Philosophy, Professor, Department of Translation and Interpretation studies, Penza State Technological University

Summary: The article touches upon the issues of common and distinctive features in the plot construction of documentary films and educational TV shows. The author offers his original perspective on the socio-cultural grounds in these forms of audiovisual production and touches upon correlating moments in them. The author also reveals the elements of evidence as a precondition for forming semantic images through the screen in the mind of a media consumer.

Key words: documentary filmmaking, TV series, screen, visual representation, evidence

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС | АНАЛИЗ

Концепция «Кинематограф дьявола»: от теории Ж. Эпштейна к фильмам Р. Эггерса

УДК 791.43.03

Автор: *Шевченко-Рослякова Алина Константиновна*, аспирант кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского института кино и телевидения (СПбГИКИТ).

Аннотация: В статье анализируется противостояние человека и природного ландшафта в фильмах Р. Эггерса «Ведьма» (2015) и «Маяк» (2019) в

связи со специфической функцией репрезентации пустых пространств в поэтике звукового кино. Теоретической базой для построения системы доказательств является концепция «Кинематограф дьявола», сформулированная французским режиссером и кинотеоретиком Ж. Эпштейном, в основе которой лежит ряд тезисов, актуализированных современным кинорежиссером Эггерсом.

Ключевые слова: «Кинематограф дьявола», эстетика фильма ужасов, пустое пространство, природный ландшафт в кино, аудиовизуальный образ, поэтика взгляда, фотогения

WORLD CINEMA | ANALYSIS

“The Devil’s Cinema”: from Jean Epstein’s Theory to Robert Eggers’ Films

UDC 791.43.03

Author: *Alina K. Shevchenko-Rosliakova*, Post-Graduate student, Department of Screenwriting and Cinema Studies, St. Petersburg Institute of Cinema and Television.

Summary: The article explores the conflict between a human being and landscape in Robert Eggers’ films *The Witch* (2015) and *The Lighthouse* (2019) in connection with the representation of vacant spaces in sound cinema. The theoretical foundation for constructing the proof system is the concept of ‘Devil’s Cinema’ developed by French director and scholar Jean Epstein based on a number of ideas revived by Eggers.

Key words: Devil’s Cinema, horror film aesthetics, void, natural landscape, audiovisual image, glance poetry, photogenic

КИНОБИЗНЕС |
СТРАТЕГИЯ И ТАКТИКА УПРАВЛЕНИЯ

Цена похода в кино: история и современность

УДК 778.58.003.45

Авторы: *Жабский Михаил Иванович*, доктор социологических наук, ведущий научный сотрудник ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии»;

Тарасов Кирилл Анатольевич, доктор культурологии, Московский государственный институт международных отношений МИД Российской Федерации.

Аннотация: За 18 лет снижения посещаемости кино в СССР (1968–1986 годы) средняя цена кинобилета повысилась менее, чем на 3 коп. (27,09 коп. против 24,46 коп.). Крупные общественные сдвиги и курс кино на рынок с конца 1980-х годов дали толчок стремительному росту ценовой политики. Цена билета, некогда способствовавшая массовости кино, стала фактором демассовизации кинозрелища в его традиционной ипостаси.

Ключевые слова: кино, рынок, зрители, цена кинобилета, динамика цены, посещаемость кинотеатра, массовость кинематографа

FILM INDUSTRY |

MANAGEMENT STRATEGY AND TACTICS

The Price of Going out to the Movies — the History and the Contemporaneity

UDC 778.58.003.45

Authors: *Mikhail I. Zhabskiy*, Doctor at Sociology, Leading Researcher, Research Sector, Academy of Media Industry;

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

Summary: Over the 18 years of decline in cinema attendance in the USSR (1968–1986), the average price of a movie ticket increased by less than 3 kopecks. (27.09 kopecks against 24.46 kopecks). Major social upheavals and the focus on the market since

the late 1980s have given an impetus to the rapid growth of the price policy. The ticket price, which once contributed to the mass character of cinema, has become a factor in the de-massification of the medium in its traditional form.

Key words: cinema, market, spectators, cinema ticket price, price dynamics, the effect of the price for the cinema ticket on cinema attendance, the massness of cinema

ТЕЛЕВИДЕНИЕ | ЦИФРОВАЯ СРЕДА

Конвергентная аудитория: подходы к изучению

УДК 366.17

Автор: *Бакулев Геннадий Петрович*, доктор филологических наук, профессор, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова.

Аннотация: В статье рассматривается проблема исследования аудитории современной медиасистемы, формируемой процессами конвергенции/деконвергенции. Широкое распространение в домах цифровых технологий вносит существенные коррективы в изучение медиапользования. Отсутствие при измерении аудитории взаимосвязи между качественными и количественными показателями не позволяет выявить точную картину медиаконтактов и моделей потребления в новой медиасреде. Рассматривается ряд теоретических концепций анализа конвергентной аудитории, в том числе подход «медиа репертуаров» / «медиа ансамблей», которые обеспечивают анализ не одного конкретного медиума, а целого медиаконтекста и популяризируемого им контента во взаимосвязи. Новый подход к исследованию бросает вызов не только традиционным бизнес-моделям и медиасистемам, но и существующим представлениям об «аудитории».

Ключевые слова: аудитория, конвергентная аудитория, медиаисследование,

конвергенция/деконвергенция медиаспользование, концепция «медиа репертуаров»

TELEVISION | DIGITAL ENVIRONMENT

Convergent Audience: Research Approaches

UDC 366.17

Author: *Gennady P. Bakulev*, Doctor of Philology, Professor, S.A. Gerasimov Russian State Institute of Cinematography (VGIK).

Summary: The article looks into the problem of studying the audience of the modern media system formed by the convergence / deconvergence processes. The widespread adoption of digital technologies in homes is making significant adjustments to the analysis of media use. The lack of correlation between qualitative and quantitative indicators when assessing the attendance makes it impossible to draw an accurate picture of media contacts and consumption patterns in the new media environment. A number of theoretical concepts for evaluating a converged audience are considered, including the approach of “media repertoires” / “media ensembles”, which provide the analysis of not one specific medium, but the interconnection of the whole media complex and the content popularized by it. The new approach to research does not only challenge traditional business models and media systems, but the existing notions of “the audience” as well.

Key words: audience, convergent audience, media consumption, media research, convergence/deconvergence, “media repertoires”

ПРАВОВЫЕ АСПЕКТЫ | НАУЧНОЕ ЦИТИРОВАНИЕ

Свободное цитирование: пределы и возможности

УДК 347.78+778.58:347

Автор: *Звегинцева Екатерина Александровна*, кандидат юридических наук,

доцент кафедры продюсерского мастерства, ВГИК.

Аннотация: В статье рассматриваются случаи правомерного цитирования охраняемых (опубликованных) произведений. На основании исследованных норм действующего законодательства и судебной практики выявляются критерии свободного использования объектов авторского права в научных и образовательных целях. Обосновывается отличие цитирования от иллюстрирования.

Ключевые слова: Авторское право, правомерное цитирование, произведения науки, иллюстрации, фотографии

LEGAL ASPECTS | ACADEMIC CITATION

Free Citation:

Limits and Opportunities

UDC 347.78+778.58:347

Author: *Ekaterina A. Zveginseva*, PhD of Legal Sciences, Associate Professor of the Department of Producer Skills, VGIK.

Summary: The article examines cases of legitimate citation of protected (published) works. The author identifies the criteria for the free use of copyright objects for academic and educational purposes based on the current legal norms and judicial practice and substantiates the difference between citation and illustration.

Key words: copyright, legitimate citation, works of science, illustrations, photographs

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 информационно-аналитический журнал «Вестник ВГИК» является ведущим научным периодическим изданием Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова. Решением Президиума Высшей аттестационной комиссии Минобрнауки России «Вестник ВГИК» включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, где публикуются основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук, отвечающие требованиям ВАК по научным специальностям: «*Искусствоведение*», «*Философские науки*».

Учредитель журнала: Всероссийский государственный институт 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.

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 сопровождаются: *фото автора* (портрет) с подписью и иллюстрациями к статье не более 5–6 снимков (разрешение снимков — 300 dpi). Авторы гарантируют, что иллюстративный материал не нарушает 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; пристатейные 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. 8 (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 наилучшего практического образца с целью благотворного, продуктивного и эффективного взаимодействия редакции и 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 Учреждения.

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 в любом почтовом отделении

Подписка: индекс по Объединенному каталогу
«Пресса России» — 10308



Контактная информация:

Редакция журнала

тел.: 8 (499) 181-42-52;

e-mail: chief-editor@vestnik-vgik.com, editor@vestnik-vgik.com, 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

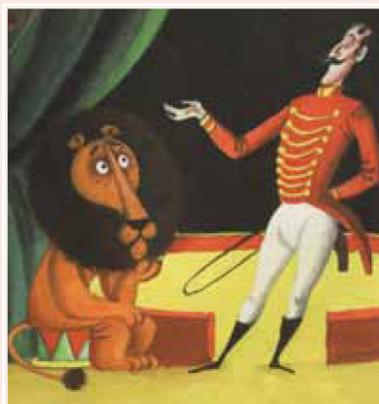
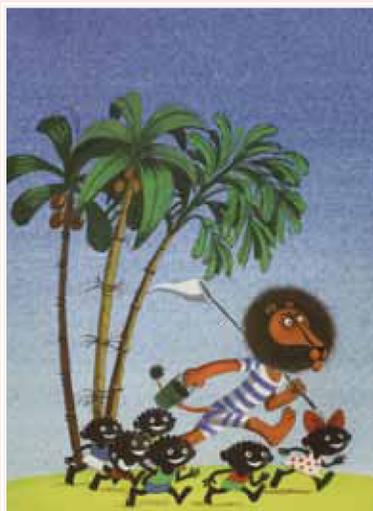


ВГИК. Художественная галерея «Кинограф»

ВЫСТАВКА НАРОДНОГО ХУДОЖНИКА РФ С.А. АЛИМОВА

С.А. Алимов — советский и российский художник-постановщик мультипликационных фильмов, театральный художник и книжный график. Выпускник ВГИКа. Его преподавателями были Ю.И. Пименов (живописец, театральный художник и график, плакатист), мастер рисунка А.П. Сазонов, Б.Н. Яковлев (художник-пейзажист) и один из основоположников советской мультипликации И.П. Иванов-Вано.

На выставке представлены произведения художника — 40 шелкографий, иллюстрации к поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души».





ОБЪЯВЛЕН НАБОР В АСПИРАНТУРУ, ВКЛЮЧАЯ ФОРМУ СОИСКАТЕЛЬСТВА

- аспирантура, в том числе в форме соискательства, по направлению подготовки 50.06.01 «Искусствоведение» (шифр научной специальности при защите 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства»)

NB! заочное обучение в аспирантуре платное

Подробную информацию можно получить:

Отдел аспирантуры и докторантуры ВГИК

Заведующая — Светлана Михайловна Медведева

Тел. 8 (499) 181-34-77;

e-mail.: aspirantura_cm@vgik.info <http://vgik.info/science/graduate/>

Всероссийский государственный
институт кинематографии
имени С.А. Герасимова
Москва, 129226,
ул. Вильгельма Пика, 3

