

В НОМЕРЕ:

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

Л.Б. Клюева

Парадоксы деконструкции
в постмодернистской эстетике
и художественном кинематографе

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ

А.Е. Бабина

Историческая травма как источник
гротескной образности
в кинематографе

ПЕРФОРМАНС

А.А. Штандке

Проблемы видения образа
героя-современника
в неигровом кино

ВГИК. Собрание первокурсников



КУЛЬТУРА ЭКРАНА

Н.А. Хренов, А.Н. Хренов

Возможна ли философия кино
и какие аспекты могут стать ее
предметом?

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

Я.А. Пархоменко

Современный телесериал:
нарративные и жанровые
метаморфозы

№ 2 (48)

Том 13 СЕНТЯБРЬ 2021

С 1 СЕНТЯБРЯ, ВГИК!





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

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:

Редакционно-издательский отдел
Дизайн и верстка И. Сенчикина
Корректор С. Липовицкая

**Редактура текстов на английском
языке:** Лаборатория зарубежного
кино ВГИК

Дизайн-макет обложки

И. Сенчикина

Отпечатано в типографии:

ВГИК Россия, 129226, Москва,
ул. Вильгельма Пика, д. 3
Заказ № 133-21

*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. Аберистгит (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 "Arragatus": Фильм, Медиа и цифровая культура в Центральной и Восточной Европе

Жабский М.И.

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

Караваяев Д.Л.

кандидат искусствоведения, 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

Кривоулицкий 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;

Николаева-Чинарова А.П.

профессор Департамента общественных финансов Финансового университета при Правительстве РФ

Новиков А.В.

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

Пондопуло Г.К.

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

Прожиго Г.С.

доктор искусствоведения, профессор кафедры 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; соредатор научного интернет-сайта "Kinokultura"

Хотиненко В.И.

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

Хренов Н.А.

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

Цыркун Н.А.

доктор искусствоведения, 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 **С ПЕРВЫМ СЕНТЯБРЯ, ВГИК!**

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

8 Л.Б. Ключева. **Парадоксы деконструкции в постмодернистской эстетике и художественном кинематографе**

26 А.И. Касмынин. **Структура лабиринта: сложность сюжетного построения как проблема теории драматургии**

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА

40 А.Е. Бабина. **Историческая травма как источник гротескной образности в кинематографе**

55 Д.И. Данилов. **Кинотрюк как пластическая метафора в киноэпопее «Освобождение»**

ПЕРФОРМАНС | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ

68 А.А. Штандке. **Проблемы видения образа героя-современника в неигровом кино**

79 Ю.А. Осеева. **Интертекстуальность звукового пространства в спектаклях режиссера Д.Е. Волкострелова**

90 А.В. Свишников. **Композиционные задачи учебного рисунка**

КУЛЬТУРА ЭКРАНА | КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ

102 Н.А. Хренов, А.Н. Хренов. **Возможна ли философия кино и какие аспекты могут стать ее предметом?**

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС | АНАЛИЗ

120 М.Е. Макарова. **Визуальные коммуникации «Красного мая» во Франции XXI века: лозунги, плакаты, кинематограф**

ТЕЛЕВИДЕНИЕ | ЦИФРОВАЯ СРЕДА

132 Я.А. Пархоменко. **Современный телесериал: нарративные и жанровые метаморфозы**

100, 130, 148, 149 **ЧИТАЛЬНЫЙ ЗАЛ** | КНИЖНАЯ ПОЛКА

Библиотека ВГИК

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

- Abdrashitov 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
- Krivtsun 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
- 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

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

CONTENT

EVENTS IN THE DETAILS | CURRENT EVENTS

6 **HAPPY SEPTEMBER FIRST, VGIK!**

FILM THEORY AND FILM HISTORY | AUDIOVISUAL ARTS

8 *L.B. Klyueva.* **Paradoxes of Deconstruction in Postmodern Aesthetics and Art Cinema**

26 *A.I. Kasmynin.* **Labyrinth Structure: the Complexity of Plot Construction as a Problem in the Theory of Drama**

FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

40 *A.E. Babina.* **Historical Trauma as a Source of Grotesque in Cinema**

55 *Dz.I. Danilov.* **A Stunt as a Plastic Metaphor in Epic Series “Liberation”**

PERFORMANCE | THE ART OF PRESENTATION

68 *A.A. Shtandke.* **The Perception of a Contemporary in Non-Fiction Films**

79 *Yu. A. Oseeva.* **The Intertextuality of the Sound Space in Dmitry Volkostrelov’s Productions**

90 *A. V. Sveshnikov.* **Compositional objectives of Academic Drawing**

SCREEN CULTURE | CULTUROLOGY. PHILOSOPHY

102 *N.A. Khrenov, A.N. Khrenov.* **Is Film Philosophy Possible and What Aspects of Cinema May Become its Subject?**

WORLD CINEMA | ANALYSIS

120 *M.E. Makarova.* **Visual Communications of May 1968 in France in the XXI century: Slogans, Posters, Cinema**

TELEVISION | DIGITAL ENVIRONMENT

132 *Ya.A. Parkhomenko.* **Contemporary TV Series: Narrative and Genre Metamorphoses**

100, 130, 148, 149 **READING ROOM | BOOKSHELF**

152 **SUMMARY | PRESENTATION OF AUTHORS**

158 **RECOMMENDATIONS AUTHORS**

С ПЕРВЫМ СЕНТЯБРЯ, ВГИК!

Первое сентября — особая дата для этой старейшей в мире киношколы! Этот день знаменует рождение вуза, чья история уходит корнями в далекий 1919 год, символизирует начало учебного года, открывая путь молодому поколению к творчеству и знаниям, поиску своего места в современном кинематографе.

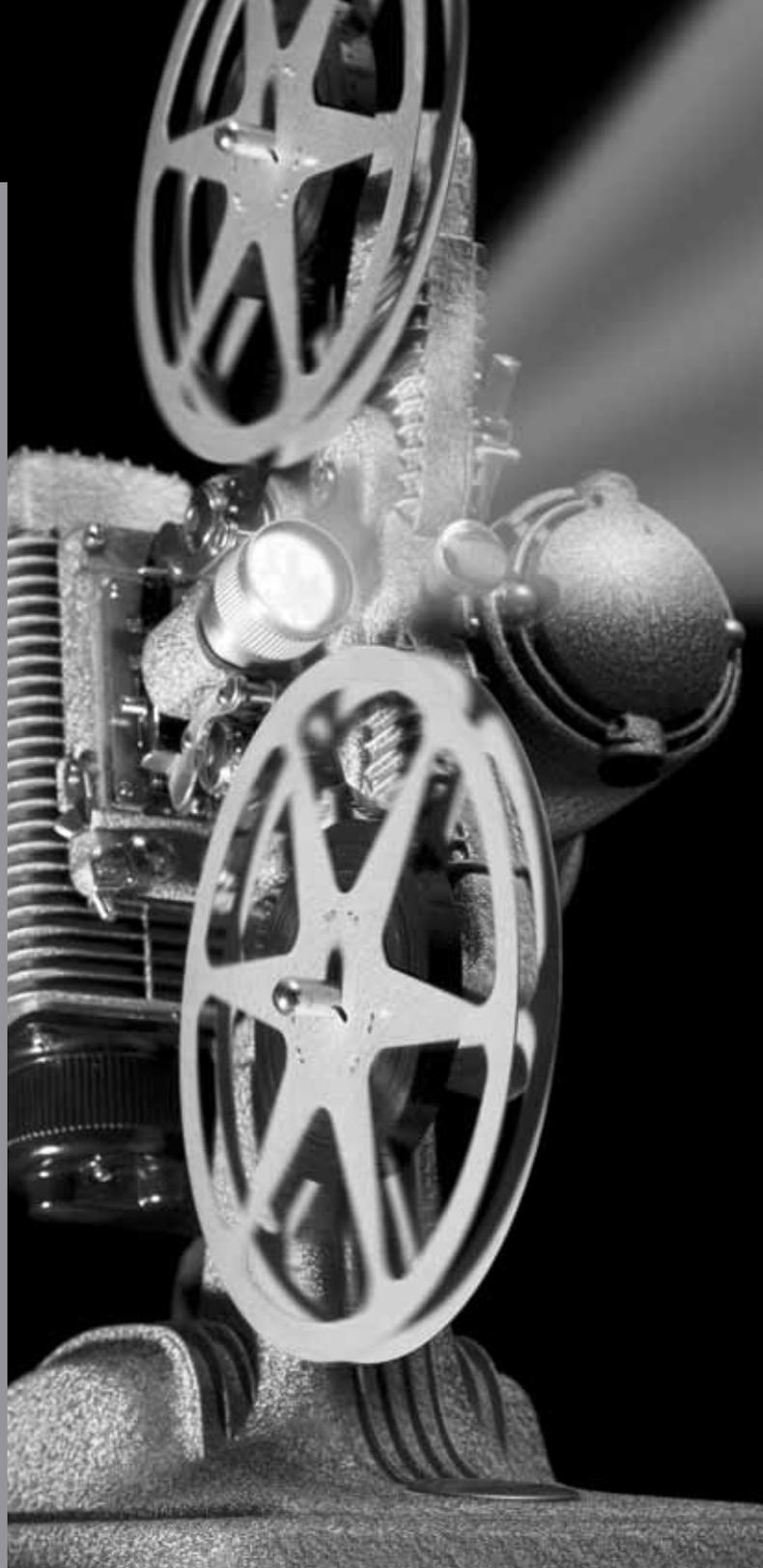
Важным дополнением к образовательному процессу служат насыщенная творческая жизнь, научно-исследовательская работа, в которых участвуют преподаватели и студенты ВГИК, и это позволяет будущим кинематографистам ощутить напряженность ритма профессии, многогранность профессиональной среды. Алгоритм проведения творческих встреч, мастер-классов с признанными кинематографистами, научных конференций, кинофестивалей, творческих конкурсов, просмотров фильмов столь высок и динамичен, что становится нормой для каждого ВГИКОВЦА.

В череде событий этого учебного года состоялось немало знаковых событий. ВГИК открыл свой первый филиал за границей, получивший постоянную прописку в Ташкенте, где студенты начнут учиться с 1 ноября этого года по двум специальностям — «Драматургия» и «Продюсирование». История развития узбекского кино тесно связана с творческим опытом российских кинорежиссеров, кинооператоров, теперь это сотрудничество продолжится. ВГИК принял участие в конкурсе Федеральной программы высшего образования «Приоритет 2030», успешно его прошел, доказав свое лидерство в создании нового научного знания, технологий и разработок для внедрения в российскую экономику, социальную сферу и — в современный кинематограф, который в условиях цифровой визуализации информационного пространства становится приоритетным направлением.

Значимость научно-исследовательской работы подтвердила состоявшаяся в дистанционном формате XII Международная научно-практическая конференция по эстетике экранизации, названная «Свое» и «чужое» в современно художественном сознании: литература и кино». Символично и то, что ВГИК объявил прием на курсы профориентации для желающих постигать азы мастерства в кино: «Основы актерского мастерства в дистанционном формате обучения», «Молодой продюсер кино, ТВ и дистрибуции», «Режиссер мультимедиа», «Азбука профессии» (сценарное творчество), «Молодой киновед».

Подробнее о новостях ВГИК читайте на www.vgik.info

**ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО
ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА**





Парадоксы деконструкции в постмодернистской эстетике и художественном кинематографе

Л.Б. Ключева

доктор искусствоведения

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK65097>

УДК 7.01

АННОТАЦИЯ

В статье представлены размышления над ключевыми тезисами Ж. Деррида в отношении термина «деконструкция» как некоей универсальной модели творчества и практического воплощения некоторых базовых принципов модели, которые обретают специфическую направленность в художественной практике таких выдающихся режиссеров современности, как М. Ханеке, А. Герман-старший, К. Рейгадос. Статья не претендует на завершенность и не предполагает окончательных выводов, поскольку написана скорее в бартовском режиме «ответствующего вопроса».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

деконструкция,
«изобретательная
деконструкция»,
декомпозиция/
рекомпозиция,
интеллигентность,
агрессия
дискурса

В поисках определения термина

Многие исследователи согласятся с положением о том, что деконструкция Ж. Деррида есть основной концептуальный источник всей постмодернистской эстетики. И это справедливо, поскольку существуют целые школы новой критики, появление которых было инициировано теми или иными идеями лидера французских интеллектуалов постструктуралистской направленности. Да и сам Деррида отмечает, что деконструкция радикально отличается от всех существующих в традиционной практике вариантов критики. Характерно, однако, то, каким образом ученый проясняет суть этого понятия, выстраивая иерархию значений термина, состоящую из описания того, чем деконструкция не является. Тем самым Деррида как бы заранее предупреждает: деконструкция не есть критика, не есть анализ и не есть метод. К этому стоит добавить, что заявленные утверждения, отрицающие свою принадлежность к какому-либо конкретному виду критики, вполне справедливы, поскольку термин «деконструкция», так или иначе включая все перечисленные признаки, остается свободным от жесткой привязки к определенной фиксированной дефиниции.

¹ Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. С. 16.

Существует тем не менее весьма удачное, эстетически корректное и перспективное для аналитической работы такое определение *деконструкции*, как «художественная транскрипция философии»¹. Представляется, что именно этот аспект деконструкции является исключительно востребованным не столько в эстетической, сколько в художественной сфере, прежде всего это касается непосредственно критической практики. Определение позиции деконструкции как «художественной транскрипции», как своеобразного способа художественного осмысления той или иной философии или ее определенных аспектов, открывает на самом деле перспективу «чтения» особо сложных текстов, концептуально закрытых, или текстов, строящихся вокруг кажущихся неразрешимыми противоречий, которые делают процесс восприятия и осмысления чрезвычайно сложным, поскольку все попытки рационального объяснения внутритекстовых ситуаций выглядят весьма затруднительными и просто не уместаются в рамки существующих традиций и регламентов.

Принятие положения о том, что *деконструкция* может стать художественной транскрипцией любой философской идеи, открывает возможность для создания некоей собственной концептуализации языка текста, за которой могут стоять неожиданные выводы или гипотезы. Можно сказать, что *понимание деконструкции как художественной реализации того или иного философского концепта следует определять как конституирующую идею данной работы*.

И все же нельзя не отметить, как много внимания Деррида отводит различным вариантам и вариациям возможного использования термина. Это порой напоминает некую придуманную заранее языковую интеллектуальную игру. Играючи, Деррида отсекает все часто повторяемые или просто возможные ошибки относительно понятия «деконструкция» и так, постепенно, продвигается на этом отрицании к «раскрытию» термина. И все же тезисы, типа *деконструкция не есть критика, деконструкция не есть анализ, деконструкция не есть метод*, справедливы лишь отчасти, поскольку этот «набор» отрицаний неожиданно подводит нас к весьма логичному и в принципе значимому для современной теории выводу: *деконструкция есть теория, метод, критика и анализ одновременно*.

Рассмотрим еще один аспект интересующего нас понятия-феномена. Так, в «Письме к японскому другу», где Деррида уделяет значительное место именно вариантам толкования этого понятия, указывая, что очередная, уже ставшая традиционной, ошибка, которая доминирует в его освещении, как бы возникает

из самой логики понятия — деконструкция неизбежно ассоциируется с некой «разборкой». Деррида критикует такой подход и заключает, что акт деконструкции одинаково не сводим ни к каким существующим моделям «разборок».

С другой стороны, весьма любопытно рассуждение Деррида о двусмысленном характере самого явления деконструкции. Эта кажущаяся двусмысленность многое разъясняет. Деконструкция одновременно есть: а) структуралистский и б) антиструктуралистский (постструктуралистский) жест. Это утверждение, хотя и производит впечатление прямой противонаправленности, то есть выраженного противоречия, но на самом деле этот факт лежит в основании большинства постструктуралистских решений, в том числе и технологий языка.

В этом «соединении несоединимого» — суть многих постструктуралистских практик, включая, конечно, и деконструкцию. И когда итальянский семиотик Умберто Эко выпускает книгу с красноречивым названием «Отсутствующая структура», это вовсе не означает, что с этого момента структура перестает существовать и торжественно «покидает мир структурализма». Хотя в каком-то смысле в этом тезисе есть определенная справедливая и взятая на вооружение постструктуралистами мысль. Но если быть более точным, то изменения происходят не столько с понятием «структура», сколько с направленностью интересов и действий исследователя, который как бы покидает относительно изученные параметры и смещается в иное методологическое поле того же текста, что связано с намерением исследования тончайших внутритекстовых отношений.

Деконструкция, как бы вопреки утверждению Деррида, связана с таким исключительным вниманием к структурам, какого структура не знала и в период расцвета структурализма, и в этом, безусловно, основная структуралистская направленность деконструкции. Однако, само это внимание к структуре имеет целью как бы ее максимальное, даже предельное расслоение. Именно под деконструкцией мы мыслим многочисленные варианты процедуры расслоения, разборки, разложения любых известных текстовых и языковых структур. И в этом, безусловно, — чисто постструктуралистская направленность термина.

Цели деконструкции: деконструкция или рекомпозиция?

Совершенно необходимо обратить внимание на цель декларированного сдвига, который сделался основой новой практики. Деконструкция в этом качестве не содержит ни йоты

негативного процесса. И было бы неверно считать, что ее изолированные операции сегментирования в принципе уже несут в себе направленность на разъединение, следовательно, способствуют разрушению. И это — иллюзия, ибо все обстоит ровным счетом наоборот. Единственная и самая значимая цель деконструкции — это реконструкция, рекомпозиция текста, новое осмысление текста.

«Разборка» (любой ее тип) необходима лишь как способ, направленный на постижение того, как именно сконструирована та или иная целостность. В свое время ту же мысль выразил по-своему Ролан Барт, утверждая, что в аналитике всегда есть два ключевых процесса: процесс сегментации (расчленение на элементы, что и есть «анализ») и обратный процесс — процесс рекомпозиции, или сборки. И «...в промежутке между <...> двумя фазами структуралистской деятельности рождается нечто новое, и это новое есть не что иное, как интеллигибельность в целом»². В промежутке между двумя этими процедурами и происходит то главное, во имя чего раскручивается весь механизм, — происходит процесс некоего нового раскрытия опять-таки нового аспекта текста или его общего смысла, создается новая категория его звучания.

Деконструкция Деррида не есть критика в обычном понимании. Но есть одно качество этого термина, качество деконструкции, которое Деррида подчеркивает, — это обязательная единичность события деконструкции. И любая попытка дать жесткое определение понятию «деконструкция» ошибочно априори, ибо явление, заключенное в рамки, неизбежно оставивает процесс. А это для постструктуралистски настроенного философа, художника или критика — самая нежелательная и опасная вещь.

Изобретательность деконструкции

Еще на одном качестве деконструкции настаивает Деррида категорически, и нам остается лишь присоединиться к его тезисам, чтобы затем попытаться не потерять их при анализе той самой художественной транскрипции, той или иной философии в рамках современного кино. «...Движение деконструкции менее всего сводимо к негативным неконструктивным формам, которые ему наивно приписывают <...> Деконструкция изобретательна или ее не существует вовсе. Деконструкция не ограничивается методологическими процедурами. Деконструкция прокладывает путь, движется вперед и отмечает вехи. Ее письмо не просто результативно, оно производит

² Барт Р.
Избранные работы.
Семиотика. Поэтика.
М.: Прогресс, 1989.
С. 255.

новые правила и новые условности ради будущих достижений, не довольствуется теоретической уверенностью простой оппозиции результату — констатацией. Ход деконструкции ведет к утверждению грядущего события, рождению изобретения. Ради этого необходимо разрушить традиционный статус изобретения, концептуальные и институциональные структуры. Лишь так возможно вновь изобрести будущее»³.

³ Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. С.18.

Контркоммуникативная суть деконструкции

Стоит обратить внимание на особую способность деконструкции разрушать привычные ожидания. В этом явное свидетельство ее контркоммуникативной направленности — не как возможной, но скорее как неотвратимой.

Деконструкция дестабилизирует и изменяет статус традиционных ценностей, сбивая зрителя в осмыслении тех или иных явлений, поскольку шкала ценностей постоянно меняет не только свое очертание, изменяя, и порой радиально, те или иные официальные смыслы, но заставляет зрителя чувствовать себя неуверенным и потерянным, как бы сбившимся с пути.

Деконструкция выявляет теоретические понятия, концепты и артефакты, которые уже существуют, но в скрытом виде. С этим тезисом Деррида не только не хочется спорить, но хочется его акцентировать особо, поскольку данный тезис может выступить концептуальной основой для корпуса самых ярких работ эпохи. И речь идет не о каких-то масштабных сюжетах, которые загадочным образом как бы продиктованы из будущего, как это случилось с фильмом «Титаник» (1997, режиссер Джеймс Камерон), а о простых, бытовых вещах, происшествиях, которые в принципе не должны или даже не могли иметь место, но состоялись. (Об этом почти все фильмы М. Ханеке.) И при этом зритель вдруг начинает воспринимать эти события не как случайные, но как закономерные проявления скрытых, нераспознанных ранее, но раскрывающихся именно сейчас как некий внутренний процесс, движение от темноты к распознаванию.

Размышляя о деконструкции, Деррида подчеркивает исключительно важное свойство этого метода в рамках развития художественной и аналитической практики. Выше отмечалось, что деконструкция имеет место лишь там, где есть изобретение, — это та самая изобретательность деконструкции. Таким изобретением может стать рождение новой модели, новой концепции, нового художественного языка, нового дискурса или нового жанра... Деконструкция открывает новые возможности и готовит место новому мышлению и новой эстетике, которая

часто основана на практике смешивания, казалось бы, несоместимых явлений, относящихся к разным уровням и разным типам феноменов. По сути, деконструкция стирает границы не только внутри поля искусства и его отдельных видов, этот процесс затрагивает самые разные сферы человеческой деятельности...

Парадокс деконструкции

Зададимся вопросом. Если деконструкция так изобретательна и позитивна, то отчего «художественная транскрипция» ряда фильмов буквально подавляет зрителя своей «изобретательностью» в выборе мотивов и способов процесса деконструирования как явления исключительно негативного, связанного с процедурой «разотождествления» с жизнью или ее проявлениями, *доводя зрителя, порой, до перцептивного шока и явной эстетической и психологической перегрузки*, если не панической атаки и депрессии? Попытаемся понять, как можно соотносить откровенно позитивные установки деконструкции с теми впечатлениями, которые возникают при просмотре фильмов Ханеке (особенно ранних), или, наоборот, поздних работ Германа-старшего, или «трилогии» Карлоса Рейгадоса. Иначе говоря, рассмотрим работы тех мастеров, которые являются уникальными, если не сказать гениальными, мастерами деконструкции в современном мировом кино.

Изменение тональности, практическое отсутствие позитивности как свойства есть значимое отклонение при реализации самого процесса деконструкции, и это здесь очевидно. Даже самые слабые оптимистические оттенки звучания либо рассеиваются как наваждение, либо оборачиваются своей противоположностью, мрачной теневой стороной.

Когда в фильме Ханеке «Седьмой континент» (1989) с экрана воспринимается доведенная до механического «совершенства» страсть разбивать, разрушать, разрезать, уничтожать любые предметы своего, некогда ухоженного, почти «стерильного» дома, неизвестно откуда взявшаяся в спокойном с виду человеке (Питер, главный герой, глава семейства и духовный вдохновитель всей жуткой мистерии) страсть, переходящая в холодное, неподдающееся логике желание буквально «деконструировать» не только то, что под рукой, но все, что так или иначе указывает на жизнь, любую форму жизни, любые ее признаки, буквально «разложить до атома», дабы не оставить ни единой целостной детали жизни, и, таким образом, превратить свой Дом — в территорию смерти и хаоса?

Деконструкция без реконструкции

Невольно возникает мысль о «деконструкции без реконструкции» как изначально замысле не только в отношении главных героев фильма «Седьмой континент», но и автора, воплотившего как базовую основу концепции фильма в целом. Нет и намёка на реконструкцию жизни, хотя бы до какого-либо приемлемого уровня прежней жизни, и в последних фильмах Германа-старшего. Полный демонтаж исторической системы в картине «Хрусталеv, машину!» (1998) и демонтаж, деконструкция-развоплощение самой сути человека в последней работе художника «Трудно быть богом» (2013), вплоть до явления его мерзостной плоти — «слизь и гной», видимо, как следствия давно утерянной частицы человеческого начала, той самой «искры», о которой упоминается, когда говорится о присутствии «человека в человеке». И это возникает скорее только в фильме К. Рейгадоса «Из мрака в свет» (2012), не успев даже внутренне отойти от перцептивного шока в сцене неожиданного «хараккири», совершенного с молниеносной быстротой мексиканским «героем», казнящим себя посреди тропической зелени, напоенной дождями и светом, таким странным и диким способом. При виде молниеносно вырванной головы, вырванной собственными руками из тела, которым она столько времени управляла... и которая теперь лежит рядом с обездвиженным телом на траве, неожиданно вдруг ощущаешь, угадываешь проявление той скрытой силы, которая не столько объясняет и оправдывает увиденное, сколько дает ощутить мгновение перехода из деконструкции во что-то совсем иное — из мрака зла в осознание этого зла...

Скрытое зло в ожидании своего раскрытия...

Каждый из приведенных фильмов по-своему подтверждает идею Деррида о том, что деконструкция выявляет теоретические понятия и артефакты, существующие в скрытом виде. И все, что выглядит таким немотивированным, непредсказуемо неоправданным или некоей болезненной фантазией, не имеющей привязки к жизни, только ждет момента своего раскрытия. И в каждом случае это, безусловно, раскрытие зла, того начала, что заложено в каждом из живущих, раскрываясь в конкретный, как бы свыше означенный срок, что сигнализирует о необходимости или возможности исправления.

Размышления над этими отличиями деконструкции Деррида соотносит с ее позитивной установкой на реконструкцию и тем «внутритекстовым адом» целого ряда фильмов, концепту-

альной неразрешимостью вскрытых дилемм, где деконструкция творит свой «карнавал смерти» безо всякой оглядки на боль и отчаяние, на ту внутреннюю травму, болевую рану, которую она наносит реципиенту, оставляя его в полном одиночестве и буквально рая его жесткостью самого процесса расслоения жизни на мельчайшие безжизненные конструи, агрессивностью этого воздействия, превращением человека в зомби, «заточенного» на единственное желание с демонической жесткостью уничтожать всё, что хоть чем-то напоминает о жизни.

Гипотеза

Эти размышления подводят к гипотетически рабочей версии, которая, возможно, позволит снять выявленные противоречия, истолковать и мотивировать необходимость жесткой «художественной транскрипции» самого процесса деконструкции ряда фильмов, где доминирует исключительно негативный аспект, который, по сути, является конституирующим, соответствуя своей базовой идее, а потому определяет репрезентацию событий, где деконструкция порождает перцептивный шок и глубоко травмирует зрителя.

Однако прежде, чем перейти к гипотезе, уточним, что мы имеем дело с довольно сложной структурой фильмов, обозначить которую можно как *«деконструкция в Деконструкции»*, где деконструкция, интегрированная в сюжет фильма, рождает новый опыт (языковой, философский, эстетический и т. д.), радикально изменяя не только наше отношение к увиденному, но и переводя все осмысление сюжета на новую ступень. Попытаемся объяснить это противоречивое и сложное суждение.

Во всех указанных фильмах (хотя к ним можно отнести и иные картины с безупречной стратегией, концептуальной направленностью, жесткостью авторской позиции) мы имеем дело с тем типом произведения, которое определяется способом реализации самого процесса деконструкции в контексте обстоятельств, приведенных в фильме. Обозначим этот процесс как *деконструкцию* со строчной буквы, хотя, по сути, именно она конституирует фильм, определяет все его параметры. Эта деконструкция может иметь множество форм и видов, всегда негативных и направленных как против самой жизни, так и любых ее проявлений. Будь то доведенный до «совершенной» механики ритм расслоения и уничтожения всего живого, как у Ханеке в «Седьмом континенте», или некий мрачно-серый, уродливый коллаж последних фильмов Германа-старшего, или секундное, почти нечитаемое, но все же бьющее по нервам силовое

вырывание собственной головы, падающей рядом с рухнувшим телом героя у Рейгадаса в фильме «Из мрака в свет» (2012).

Общая характеристика такой внутрифильмической деконструкции — предельная жесткость, несущая неотвратимую травму, болевой шок зрителю. Но как ни странно, именно из этой кровоточивой раны, тотального одиночества и возникающего бесчувствия, вдруг начинает смутно, а затем более уверенно проступать другая деконструкция — *Деконструкция с прописной буквы, направленная исключительно на интеллибельность и постигаемость не просто события, но того, что за ним стоит, — Человека и Мира в целом.*

Рассмотрим один из примеров. Фильм Михаэля Ханеке «Седьмой континент» можно обозначить как рассказ о жизни типичной австрийской семьи, достаточно интеллигентной, любящей, в целом — благополучной, где тоже могут возникать негативные моменты. Информацию о семье зритель получает из трех писем, содержание которых звучит за кадром. Два из них пишет Анна, мать единственной дочери Эвы, последнее письмо написано Георгом, отцом семейства. Так зрители узнают о смерти матери Анны. От этого известия больше всех страдает брат Анны — Алекс, который во время совместного званого обеда, не может сдержать слез при упоминании о маминим рецепте. Также становится известно, что у Георга на работе были «некоторые трудности», которые успешно преодолены. На экране показываются кадры, где пожилой начальник, которого, видимо, «отправили» на пенсию, неожиданно возвращается за своими вещами, промокший под дождем и явно расстроенный. Видна и реакция Георга на этот визит, его плохо скрытая неловкость, так как место этого отставника занял именно он. От Анны становится известно, что дела в принципе идут «на поправку», семья живет своей обычной, нормальной жизнью...

«Необычность фильма», представляющего «обычную жизнь», выявляется сразу. И связано это не столько с содержанием сюжета, сколько с *режиссерской подачей событий, особым режиссерским дискурсом.* В этом контексте «Седьмой континент» Михаэля Ханеке — *фильм, где нет ни единой привычной для обывательского сознания мотивировки.* В нем все выглядит надуманно и искусственно «сшито» белыми нитками без попытки смягчить сценарные «нестыковки» сценарными объяснениями, не считая писем, которые не только ничего не объясняют, но делают этот сюжет неожиданной фильмической конструкцией. Вероятно, инфантильное мышление, неспособное к самостоятельному и нестереотипному восприятию, становится

«слепым» к непривычным или парадоксальным с точки зрения бытовой психологии вещам. И если мы и можем говорить об отсутствии причин, которые привели ситуацию к ее неканонической *«деконструкции без реконструкции»*, то лишь потому, *что отсутствие видимых мотивов есть своеобразный «минус-прием», который использует режиссер с тем, чтобы усилить этот парадокс и сделать его особо значимым для всей концепции фильма.*

В фильме «Седьмой континент» есть специфический пролог и три маркированные автором части, последовательно отмечающие прожитые 10 лет. Пролог снимается целиком, в режиме реального времени. Ангар. Автомойка. Камера внутри машины рождает иллюзию субъективного плана. Темнота, абрисы фигур мужчины и женщины на передних сиденьях и освещенное лобовое стекло напоминают экран, на котором зритель наблюдает «механический балет»: пузырящаяся пена, льющиеся потоки воды, снующие дворники... И постепенно возникает знакомое ощущение полусонного взгляда, свидетельство плавного погружения в медитативное состояние.

Фактически мы имеем дело с полным «наложением» взглядов — *взгляд зрителя накладывается на взгляды сидящих в машине*. Событие на «экране» лобового стекла: пена, щетки, вода, монотонный звук — всё это исключительно продуманные автором условия, созданные для медитативного погружения зрителя. *Отсутствие тел персонажей (видны только контуры фигур) есть волевое авторское «ангажирование» к полной идентификации. Зритель как бы входит в контуры фигур, растворяется в персонажах, включается в их состояния.*

Процесс мойки закончен. Машина движется по ангару. Монтажный план — рекламный баннер на стене с надписью «Седьмой континент». Берег моря и песок. Но вместо ощущения радости отдыха возникает чувство одиночества и безжизненной пустоты...

В картину вводится разбивка на три части с помощью кадров-информантов, позволяющих точно отслеживать пространственно-временные координаты событий.

Часть 1. 1987 год. Введение информантов придает изображению реалистичность и точность. В квартире обозначается деталь — часы, время — 5:59, 6:00. Утренний ритуал: встают с постели, уютные красные бархатные тапочки, белоснежная ванная комната, дверь в детскую, приготовление кофе, завтрак за столом... Налаженный быт. Во всем — аккуратность и педантизм. По-прежнему, все дается через детали. Зрение фактически

блокируется. Мы не видим лиц героев, усиливается стратегия первых кадров, рожденных логикой субъективных, а точнее, «ложно субъективных» планов. *Режиссерский дискурс понуждает зрителя буквально «слиться с персонажами»*: стол — деталь, тарелка, рука, держащая ложку, зачерпывает с тарелки хлопья с молоком и движется по направлению ко рту. Эта рука становится как бы твоей рукой, и ты невольноходишь в состоянии персонажа. Назовем это *«стратегией подсадки зрителя через определенное действие (режиссерский механизм) на внутреннее состояние персонажа»*. Отсутствие наводящих общих планов затрудняет восприятие и одновременно рождает ощущение некой абстрагированности происходящего. Остается стойкое ощущение повторности, отлаженности и ритуальности действий. Следует отметить, что Ханеке часто использует пустой *черный кадр*, маркируя разрыв и закрепляя *ощущение «повтора»*.

Часть 2. 1988 год. Мизансцены воспринимаются как дежавю, поэтому то, что строится на повторе деталей, обеспечивает яркое *проявление различий*. Утренний дождь, лишенная всякой эротики постельная сцена, авария, свидетелем которой члены семьи становятся по возвращении домой. Эпизод в школе важен тем спектаклем, который разыгрывает Эва, прикидываясь незрячей. Но учительницу провести не удастся. И возникает вопрос: может, Эва просто не хочет видеть, но тогда что именно, или хочет видеть что-то другое?

Эпизод с Анной (по профессии она — окулист) несколько отторгает манипуляциями с глазом, которые мы видим через микроскоп Анны, а также совсем несмешной историей про обиженную девочку в некрасивых очках, которая прокляла своих насмешников-обидчиков, и все они вскоре стали также обладателями очков. Возвращение семьи домой. *Машина, магазин — конфеты, батон, вода, молоко, кассир... Автоматизм, отлаженность действий...* Всё как всегда. И далее вдруг — *перелом, осечка...*

Эпизод снят из машины, медленнодвигающейся в сумерках города под монотонные звуки усиливающегося дождя, переходящего в ливень. Не выходя из машины, героини неожиданно становятся свидетелями аварии, *«их глазами» мы видим суетящихся полицейских, полицейские машины и три наглухо застегнутых черных мешка, лежащих посреди улицы...*

Машина Георга стоит в образовавшейся пробке. И в полутьме машины мы не сразу обращаем внимание на «особое» поведение Анны, которая всеми силами сдерживает рыдания. Георг бросает на Анну то ли сочувствующие, то ли изучающие взгляды. И только потом мы замечаем Эву, которая сидит почти

в темноте на заднем сиденье и молча протягивает свою маленькую ручку между сиденьями вперед, чтобы взять в свою ладошку руку матери. В этом столько правды и любви! Тихий жест подростка, без всяких вопросов и комментариев. Искреннее желание утешить, успокоить мать... Видимо, эта «случайно» увиденная сцена «случайной» смерти людей оказала сильное влияние на внутреннее состояние Анны, и позже пережитое в себе скажется так или иначе на ее принятом чудовищном решении...

Если поначалу нас смущает, даже раздражает то, что персонажи фактически не видны, то спустя время, мы включаемся в этот режим и спокойно, практически подсознательно *действуем совместно с персонажами или как бы вместо них*. Этот любопытный режиссерский прием до конца мы сможем оценить лишь в финале, переживая почти физически все ужасы, всю патологию и безумие чудовищного спектакля *деконструкции жизни и перехода в смерть*. При этом зритель настолько привыкает ощущать взаимовключение в персонажей, которое Ханеке постоянно усиливает приемами дискурса, что в последней части фильма он не в состоянии отстраниться от всего, что происходит на экране. Таким образом, *Ханеке жестко, почти безжалостно проводит зрителя через этот деконструктивистский ад, заставляя его почти ощущать, реагировать не только на чувственном уровне (эмоциональный и интеллектуальный уровни при этом блокированы), но и на физиологическом*. Так мог действовать (по крайней мере, теоретически) С.М. Эйзенштейн.

Авторский дискурс, направленный на создание «внутренних состояний»

Часть 3. 1989 год. При всех повторах в фильме прорисовываются новые события, а именно посещение главными персонажами бабушки и дедушки в загородном доме, возвращение домой. Здесь же (во время отъезда из дома стариков) озвучивается письмо Георга, где он и сообщает, что ушел с работы и что они, то есть семья, приняли *решение — уйти из жизни*.

Что это?... Объявление начала конца? Смысл этой фразы как-то сразу не улавливается, поскольку находится в большом противоречии с тем, что мы видим. Приподнятое настроение. Дружная семья. Совместные действия. Несколько настораживает неожиданный съём всех денег в банке для переезда в Австралию, затем происходит снижение уровня оптимистичности, возникает ощущение тревожности, которая усиливается. Эпизод продажи машины несколько уравнивает состояние. Вечер, режимные съемки у причала подаются как субъективные планы

Эвы, которую Георг взял с собой и которая с особым чувством вглядывается в окружающий мир... Далее виден сияющий огнями пароход, который предстает как мечта, ведущая к счастью. Выходит отец. Дело сделано: машина продана. Георг и Эва берут такси, едут домой. Перед тем, как войти в дом, Георг бросает долгий взгляд на пустую вечернюю улицу, идет к своему дому и, прежде чем скрыться в нем, снова всматривается куда-то в глубину знакомой улицы, по которой они не раз ходили, входили в дом. Это его прощальный взгляд. Закрыв за собой двери своего белого опрятного дома, он их больше уже не откроет.

Основной вопрос, начинающий «терзать» едва пришедшего в себя зрителя, — почему это произошло с этими людьми? Что послужило основанием для решения совместно уйти из жизни? Нет никаких объяснений ситуации. В чем проблема? Что не так с этими людьми? Что не так с миром? Дом, оплот и защита человека, запертый Георгом на ключ, теперь не просто изолирован, но скоро превратится в место противостояния миру. Мир в данном контексте есть воплощенная множественная форма жизни и протекающих в ней событий, процессов.

Через некоторое время дом Георга сузит свое назначение до шокирующего определения, предстанет как временный «архив» остатков жизни. Но и их надо деконструировать, необходимо уничтожить... Деконструкция дома идет последовательно и педантично. Уничтожаются все элементы жизни — вещи, фотографии как память о жизни, детские рисунки, деньги... Сжигаются все мосты. Чем меньше в доме остается признаков жизни, тем активнее расширяется территория смерти. Можно ли переиграть эту ситуацию? Есть ли какая-то возможность остановить это безумие? И где точка необратимости?

Сюжет, этапы, логика деконструкции заключительной части фильма

Преамбулой событий в фильме стали нескольких дней — большое застолье с любимой и дорогой закуской на прекрасно оформленном по случаю «торжества» столе — эйфорическое предвкушение своего свободного и, главное, совместного и окончательно принятого решения ухода из механического конвейера, которым «открылась» суть жизни, выявив при этом свою ненадежность, временность и при этом всенепременную обреченность на смерть в любой момент и в любой форме... После совместных просмотров телевизора и обретения видного расслабления и покоя отчетливо прозвучал резкий сигнал как призыв к началу действия!

Начало!

Этим началом становится крушение конструкции шкафа, которое Георг совершает не с первого удара с помощью заранее купленных и подобранных инструментов. Для всех, включая зрителя, — это сигнал нового и завершающего этапа. Грохот падающего шкафа пугает всех. И испуганное лицо Анны — свидетельство того неожиданного (быть может, для нее самой) возникшего внутреннего ужаса, который она пытается преодолеть. Удар по гармонии и порядку, царящему в этом доме. Первый и жесткий удар по прежней жизни.

Важно отметить последовательную включенность в деконструкцию всех членов семьи, включая Эву. Каждый действует при этом самостоятельно и на своей территории, уничтожая те или иные предметы.

Однако невозможно не обратить внимания на ту *сосредоточенность, сфокусированность на самом акте деконструкции*. Неважно, будь это слом крупных вещей, безжалостный разрыв полотна дивана, резание на кусочки любимых книг, картин, фотографий или превращение в тряпки вещей, сорванных с аккуратных вешалок из шкафа. Чем дольше длится процесс уничтожения вещей, тем больше в нем ощущается все тот же, так ненавистный им *автоматизм*. Безжалостная ирония! Автоматизм, который мы видим на экране, вырастает как раз из желания вырваться из-под его власти, но неожиданно и парадоксально доводится до некоего ритмического, механического, конвейерного совершенства! Идеальная механика разрушения! И переломным, пиковым моментом общего процесса уничтожения дома является эпизод разбиения аквариума.

На фоне этого всеобщего, чудовищного погрома дома, в котором уже гуляет дух смертоносного хаоса, живые рыбки, по-прежнему суetyающиеся в аквариуме, кажутся чем-то запредельным, пограничным, почти сверхъестественным. Уже первый удар по толстому и прочному стеклу большого аквариума оказался сокрушительным. Осколки, летящие во все стороны, потоки выливающейся воды и, главное, разбросанные на полу рыбки, переживающие агонию смерти. Видимо, именно этот эпизод можно рассматривать как пограничный, после которого процесс становится необратимым.

Первой не выдерживает Эва. Может быть, она впервые осознает непереносимость для себя ужаса всей этой вакханалии смерти. Свою ошибку. Самообман. Истерика, паническая атака, желание вырваться из этого ада и постепенное затихание, затухание самого протеста в объятиях Анны, затем совсем *тихое и покорное принятие своей судьбы*. Нет, Эва не убежит, она не станет

«предателем» и отступником от общей идеи. Любовь, ужас, страх, покорность, вера? Мы не сможем ответить на эти вопросы. Но после этой сцены ситуация становится необратимой.

Совсем иначе воспринимается сцена, когда после всего происшедшего мы видим Анну, Георга и Эву сидящими на разбитом диване у телевизора, где идет концерт, в котором принимают участие известные эстрадные певцы. Молчаливое тихое прощание. Отстраненные от мира, каждый в себе, они где-то на глубинном уровне своего «Я» испытывают что-то похожее на глубоко скрытую боль... Эпизод воспринимается не менее тяжело, чем сцена с рыбками. Но это уже другое чувство. Это как бы взгляд с той стороны, возможно, со стороны Седьмого континента. Чтобы ни произошло, назад пути нет.

Но настоящая точка невозврата — это уход из жизни Эвы. Зритель не видит, как это происходит. Скорее всего, Анна вводит девочке смертельную дозу лекарства. И на экране возникает непереносимая по глубине шока сцена — манипуляция как бы лишившейся разума и изменившейся до неузнаваемости Анны с уже застывшим телом Эвы. В какой-то момент приходит абсолютное понимание, что и самой Анны уже нет! Та часть ее еще живой и любящей души была окончательно «деконструирована», буквально разъята на механические атомы с уходом Эвы. Анна еще сделает несколько шагов по заваленному стеклом и хламом полу, найдет бутылку с остатками вина и выпьет залпом, а потом остервенело, в каком-то механическом забытии будет яростно перемешивать таблетки в стакане и все это выпьет залпом! А далее — только непереносимые, разрывающие душу звуки агонизирующего, задыхающегося от собственной рвоты, от несовместимого с жизнью «коктейля». Где-то в углу грязной разрушенной комнаты, прижатая к стене, уходит из Жизни Анна. Наверное, так выглядит Ад...

Сделав надписи на стене о дате смерти Эвы и Анны, последним уходит Георг... В его агонизирующем сознании еще какое-то время будут вспыхивать фрагменты бывшей жизни, лица, фрагменты событий... И потом останется лишь мерцающий черно-белыми полосами телевизор, немой свидетель и последний участник всей мистерии. И далее — ничего, только пустота... *Запланированное совместное путешествие в Рай обернулось холодом и тотальным одиночеством ухода каждого в небытие. Рай обернулся Адом!*

Вместо выводов

Иллюзия оказалась сильнее жизни. С холодным безразличием иллюзия поглотила свои жертвы... Фильм Ханеке «Седьмой

континент» построен на все *усиливающемся отсечении контекста, при чем любого контекста — исторического, территориального и т. д.* Последовательное абстрагирование рождает некую *собирательную модель*. Семья предстает как образ современного мира, *образ современного человеческого сообщества, как порождение усталой энтропийной культуры, питающейся иллюзиями, результатом чего становится параноидальное устремление к смерти.*

При этом изобретательность деконструкции Ханеке заключается не только в самой концепции *деконструирования опаснейшей Иллюзии, где смешаны рудименты представлений о механистичности мира, его бессмысленности с иллюзией наличия некой точки свободного выбора для человека.* Например, выбора запланированного самостоятельного «ухода», некоего совместного путешествия на небесный Седьмой Континент. Более того, изобретательность деконструкции Ханеке заключена в логике языкового дискурса, начиная от оперирования субъективными планами, сменой фокализаций и особой дистрибьюции точек зрения, что буквально понуждает зрителя идентифицироваться с персонажами, с самыми тяжелыми формами их состояний. Это, безусловно, *тип агрессивной режиссуры, неотвратимо воздействующей на реципиента. Восприятие в режиме субъективной камеры «действует» как собственное переживание.* Ханеке не оставляет зрителю свободы. Он гипнотизирует, вводит зрителя в глубочайшие переживания, шоковые состояния, а затем *переключает режим работы «от со-чувствия» к «со-участию».* В результате последняя часть фильма почти неизбежно ведет зрителя к фактическому переживанию глубочайшей фрустрации.

Что же деконструирует Ханеке?

Неприятие механистичности бытия и осознанный запланированный, как бы свободный уход из жизни не есть освобождение! Это хитрая обманчивая иллюзия освобождения и иллюзия выхода, чьим результатом является полное развоплощение, тотальная деконструкция человека. Своего рода, *ловушка смерти.* Распознав автоматизм жизни, герои не проходят урок до конца, хотя и берут на себя ответственность не только за свои жизни, но и за жизнь единственной несовершеннолетней дочери. И это дорога в Ад!

При этом сила и глубина подобной деконструкции настолько ранит и шокирует зрителя, что Ханеке удается не только провести зрителя через глубину чувственных, буквально физиологических потрясений, чтобы затем, вернув к ментальной рефлексии, «удержать» на берегу очередных «героев»,

желающих отплыть на Седьмой Континент. И в этом смысле в фильме нет противоречий, в том числе определениям Деррида, поскольку глубина раскрытия убийственного начала этой иллюзии настолько глубока и впечатляюща, что зрительская аудитория не в состоянии противостоять позитивному неприятию самой такой иллюзии. Присутствует здесь и та самая эффективная прибавка, касающаяся новизны и особенностей языкового решения фильма. И это позволяет сделать вывод.

Фактически, если сюжетная деконструкция направлена на уничтожение жизни, своеобразный эскейпизм и вызов к высшим силам, то режиссерская концептуальная Деконструкция жестко вскрывает зло и ложь самой этой Иллюзии, сбрасывая «покрывало некоего общего рая» и обнажая под ним отвратительную работу смерти, протекающую каждый раз в полном одиночестве, конвульсиях, агонии или беспамятстве, что свидетельствует о переходе границы жизни, об увлечении злом оживающих путешественников ада.

В заключение хочется напомнить основную идею работы: деконструкция реализуется в тексте как художественная транскрипция некой философской идеи. И в этом смысле, нет никакого противоречия в работах упомянутых режиссеров, где эта транскрипция оказывается буквально рентгеном тяжелейшего диагноза, предоставленным для осознания и осмысления на пути к выходу из тупика. А кто возьмется отрицать, что такая «ранящая зрителя» деконструкция не окажется той болевой операцией, той горькой пилюлей, которая даст человеку шанс, осознав болезнь, сделать шаг ... «из мрака в свет»? ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Деррида Ж.* О грамматологии. / Ж. Деррида; пер. с фр. Н. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000. 511 с. (Коллекция "Философия по краям", Сер. "1/16").
2. *Деррида Ж.* Письмо и различие. М.: Академический проект, 2000. 492 с.
3. *Деррида Ж.* Письмо и различие. СПб.: Академический проект, 2000. 476 с.
4. *Маньковская Н.Б.* Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетей, 2000. 346 с.

REFERENCES

1. *Derrida Zh.* (2000) O grammatologii [On grammarology]. M.: Ad Marginem, 2000. 511 p. (Kollekcija «Filosofija po krayam»; Ser. «1/16»). (In Russ.).
2. *Derrida Zh.* (2000) Pis'mo i razlichie [Letter and distinction]. M.: Akademicheskij projekt, 2000. 492 p. (In Russ.).
3. *Derrida J.* (2000) Pis'mo i razlichie [Letter and distinction]. St. Petersburg: Akademicheskij projekt, 2000. 476 p. (In Russ.).
4. *Man'kovskaya N.B.* (2000) Estetika postmodernizma [Aesthetics of postmodernism]. St. Petersburg: Aleteja, 2000. 346 p. (In Russ.).

Paradoxes of Deconstruction in Postmodern Aesthetics and Art Cinema

Ludmila B. Klyueva

Doctor of Arts, Associate Professor at the Department of Film Studies at the Faculty of Scriptwriting and Film Studies of All-Russian State Institute of Cinematography named after S. Gerasimov (VGIK)

UDC 7.01

ABSTRACT: This article is an attempt to reflect on some of the key issues of the French philosopher Jacques Derrida's ideas, and, above all, on the term "deconstruction," as well as on the practical implementation of these theses in the artistic practice of such outstanding directors as M. Haneke, A. German (senior), or Carlos Reygadas.

The article is not meant to be a statement of a certain position, but rather a quest for it, in the words of Roland Barthes — the article is like a "question in reply" — an attempt to express one's own thoughts on this problem, and, if possible, to stimulate new works in this direction. Many theorists will no doubt agree that J. Derrida's deconstruction is the main conceptual source of the entire postmodern aesthetic. And that's fair. Not even in the sense that there have long been entire schools of new criticism, the emergence of which was in one way or another provoked by certain ideas of the leader of the French intellectuals of the post-Structuralist orientation.

Derrida himself notes that deconstruction is radically different from all the variations of traditional criticism. In our opinion, there is a very successful, aesthetically correct definition of deconstruction, which holds much promise for analytical work, as an "artistic transcription of philosophy." It seems to us that this aspect of deconstruction is extremely popular not so much in the aesthetic, but in the artistic sphere, and above all this concerns hands-on critical practice.

The definition of the status of deconstruction as "artistic transcription", a kind of artistic conceptualization of a particular philosophy or certain of its aspects, actually opens up the prospect of "reading" especially complicated texts, which are conceptually closed, or built around seemingly intractable contradictions that make the process of perception and comprehension extremely difficult, since all attempts to rationally explain intra-text situations seem very difficult and simply do not fit into the framework of existing traditions and regulations.

The assumption that deconstruction can become an artistic transcription of any philosophical idea opens up the possibility of creating some kind of individual conceptualization of the language of the text, which may be underlain by unexpected conclusions or hypotheses. We can say that the understanding of deconstruction as an artistic implementation of a particular philosophical concept, is here defined as the constitutive idea of this work

KEY WORDS: deconstruction, "inventive deconstruction", decomposition, recomposition, intelligibility, aggression of discourse



Структура лабиринта: сложность сюжетного построения как проблема теории драматургии

А.И. Касмынин

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK70794>

УДК 778.5.04.072: 8.011

АННОТАЦИЯ

Формирование драматургической основы кинопроизведения происходит с учетом возможности зрителя воспринять те или иные художественные формы, при этом кинодраматург ищет форму, наиболее полно выражающую содержание. Таким образом, автор сценария балансирует между привычным и неожиданным, простым (в иных случаях шаблонным) и сложным. Введение в структуру такой пространственной модели, как лабиринт, видимо, связано с рисками нарушения этого хрупкого равновесия. В статье ставится проблема ответственности сложно организованного пространства фильма его содержанию, художественному конфликту.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

лабиринт, сюжет, структура, кинематографическое произведение, художественное пространство фильма

В практике киноискусства есть неявная проблема: необходимость и глубокая потребность автора говорить о сложных явлениях и проблемах, но при этом ориентироваться на формы выражения, известные и привычные зрителю. Возникает вопрос: всегда ли сложность построения драматургии вызывает сложности восприятия и отторжение у зрителя?

Фильм Кристофера Нолана «Memento» (2000) содержит, к примеру, признаки усложненной драматургии. В нем используются приемы нелинейного повествования и ненадежного рассказчика, тем не менее, картина снискала широкую известность, четырежды окупилась в прокате, получила высокие рейтинги на сайтах-агрегаторах и стала первым успешным проектом этого режиссера у широкой аудитории. Особенности репрезентации сюжета, безусловно, требовали от зрителя повышенной концентрации внимания, и их можно отнести к контркоммуникативным стратегиям построения повествования. Автор сознательно требовал когнитивных усилий со стороны зрителя.

Непредсказуемость и контркоммуникативность позитивно сказываются на драматургии, когда по ним можно проследить систему, гарантирующую, что погружение в драматургический

материал не окажется полностью лишенным смысла. При этом контекстом, в который могут быть вписаны различные способы взаимодействия со сложностью сюжетопостроения, является структура лабиринта в сюжете фильма.

В XX веке применялось обращение к лабиринту как модели, по которой строится повествование в итальянских неоавангардных романах. Античный и маньеристический лабиринты (по У. Эко) выступают как модель мира, сознания и текста, которые наделяются двойственными смыслами: они являются знаком запутанности и потерянности, но одновременно соотносятся с поиском выхода из хаоса и с юнгианской индивидуацией¹. К.Г. Юнг рассуждал так: «...патологический момент заключается <...> в диссоциации сознания, которое уже не способно господствовать над бессознательным. Во всех случаях раскола встает необходимость интеграции бессознательного в сознание. Речь идет о синтетическом процессе, называемом мною “процесс индивидуации”»².

Сложность процесса индивидуации, описанного Юнгом, сопоставима со сложным поиском киноперсонажа, который извилистым, непрямым, лабиринтоподобным путем идет к истине, к себе. Лабиринт — это модель сюжетной структуры движения персонажа от одной ситуации к другой. Главное, что при движении каждый поворот является драматической точкой.

Умберто Эко в «Заметках на полях „Имени розы“» и в более поздней своей работе «От древа к лабиринту» выделяет три типа лабиринтов: *первый* — «уникурсальный» античный лабиринт, который неизбежно приводит к центру, а оттуда — к выходу; *второй* — древовидный «маньеристический» лабиринт, в котором заканчиваются тупиком все ответвления, кроме одного, и есть пространство выбора, где поиск выхода ведется методом проб и ошибок; *третий* — бесконечная сеть-ризома, не имеющая ни центра, ни периферии, ни выхода, где «...любая точка ризомы может быть связана со всякой другой»³. Выделение трех типов лабиринта помогло углубить мифометафору, сделав ее не только мерой запутанности и неопределенности, но и наделив свойством культурной континуальности⁴.

Для кино важно, что мифометафора лабиринта подразумевает глубинную связь пространства и действия. Есть лабиринт, и есть пути его преодоления. Причем, три типа лабиринта можно разделить по типам их сложности. Так, *уникурсальный*, представляющий собой путь, с которого нельзя сойти, будет самым простым для восприятия, *древовидный*, изобилующий концептуальными тупиками и ложными тропами, — усложненным,

¹ Индивидуация — процесс становления личности, такого психологического ее развития, при котором реализуются индивидуальные задатки и уникальные особенности человека. — Прим. авт.

² Юнг К.Г. Архетип и символ. М: Ренессанс, 1991. С. 131–132.

³ Эко У. От древа к лабиринту. М: Академический проект, 2016. С. 55.

⁴ Континуальность — непрерывность (как свойство объекта), отсутствие лакун, квантованности, разделенности на фрагменты, переход одного в другое. — Прим. авт.

и самым сложным окажется *ризоматический*, образной репрезентацией которого можно назвать фрактал, концепцию, весьма сложную для восприятия.

Важно также добавить, что в концепции лабиринта в сюжете фильма сложность может проявляться в разных аспектах — на уровне автора, уровне героя и уровне зрителя. Именно поэтому сложность построения одного из этих слоев не всегда ведет к усложнению восприятия произведения в целом. Причем, может быть отслежена организация сюжетопостроения на каждом из этих уровней, и можно оценить их сложность.

Выявляя структуру лабиринта в сюжете фильма, можно также отследить, какой сюжет требует определенной пространственной формы. Таким образом, и сложность можно рассмотреть в русле соотношения формы и содержания. В Философском словаре под редакцией И.Т. Фролова можно найти описание: «Понятие Формы потребляется также в значении внутренней организации Содержания, и в этом значении проблематика Формы получает дальнейшее развитие в понятии структуры. <...> Особенно отчетливо активная роль формы обнаруживается в развитии сложных системных объектов. Такого рода объекты характеризуются ярко выраженными чертами целостности, интегративности. <...> Внутренняя упорядоченность служит формообразующим фактором, который “перedefирует”, согласно своей собственной природе, все входящие в состав объекта компоненты. Причем, чем сложнее объекты, тем в большей степени отдельные его элементы зависят от общей структуры»⁵.

Структура лабиринта в сюжете фильма обогащается введением понятия *центральной комнаты*, где происходит кульминация путешествия, момент инициации, встреча с Минотавром, если таковой предусмотрен повествованием. Стоит отметить, что семантические связи, опутывающие центральную комнату, усложняются вместе с тем, как усложняется модель лабиринта — от уникарсальной к ризоматической. Отсутствие достижения центральной комнаты или искажение ее структурной роли увеличивает воспринимаемую сложность материала. Не каждый сюжет, в котором выявляется структура лабиринта, подразумевает достижение центральной комнаты, но большинство предполагает ее наличие.

Уникурсальный лабиринт: простота и глубина архаики

Рассмотрим, как конфликт фильма определяет необходимость сложной организации его художественного пространства.

⁵ Кураев В.И. Содержание и форма // Философский словарь под редакцией И.Т. Фролова. М.: Республика, 2001. С. 519–520.

Для начала обратимся к *универсальному лабиринту*. По У. Эко, «...войдя в него, нельзя не достичь центра (а из центра нельзя не найти выхода). Если “развернуть” универсальный лабиринт, то у нас в руках окажется единая нить, нить Ариадны, которая в легенде представляется единственным способом, чтобы выйти из него, но на самом деле представляет собой не что иное, как сам лабиринт»⁶.

⁶ Эко У.
От древа к лабиринту.
М: Академический
проект, 2016. С. 53.

Существует кинолента с ярко выраженной структурой лабиринта, где в сюжете легко считываются признаки комедии.



Кадр из фильма
«After hours», 1985,
режиссер Мартин
Скорсезе

Речь идет о фильме «After hours» (1985), снятом Мартином Скорсезе по сценарию Джозефа Миниона. Суть комизма данного фильма кроется в комичном персонаже, которому приходится переживать драматические повороты, все более отклоняющиеся от стандартов жанра комедии. Событием, значительно усложняющим восприятие данного сюжета, становится самоубийство персонажа. Как правило, авторы комедий не избирают стратегию проектирования дополнительных усилий со стороны зрителя. В этом же фильме, по мере того как главный герой погружается все глубже в лабиринт, где его единственной целью становится остаться в живых, возникает вопрос: что за жанр фильма перед нами и как его классифицировать? Единство повествования при этом сохраняется за счет структуры лабиринта в сюжете.

Кадр из фильма
«Annie Hall», 1977,
режиссер Вуди Аллен



Есть еще ряд фильмов, являющихся усложненными комедиями, снискавших любовь как зрителей, так и критиков. Это ленты Вуди Аллена «Annie Hall» (1977) и «Manhattan» (1979), вторым сценаристом которых

является Маршалл Брикмен. В них комедийный персонаж вновь сталкивается с проявлениями непредсказуемого, выходящего за рамки жанра комедии. Он отправляется в лабиринт, но его стены на этот раз, в отличие от «After Hours», где персонаж сталкивается с насилием ночного «большого города», сотканы из чувств.

Говоря о сложности восприятия в контексте структуры лабиринта в сюжете этих фильмов, стоит отметить, что физическое насилие моментально разрушает обыденность. В то время, как воздействие мира чувств на первый взгляд лишено этой тотальной необратимости. Так же думает и главный герой, ставящий странности своего Эго выше ценности сохранения отношений. И, оказавшись в «центральной комнате», в которой происходит разрыв отношений, он вынужден рефлексировать по поводу своих действий, не имея возможности вернуться обратно по пройденному пути и совершить иные поступки. Зритель же остается с догадками на тему того, возможен ли иной исход в стенах этого уникального лабиринта, можно ли было сойти с этого пути.

Структурная предсказуемость, тяготение к использованию привычных зрителю и зачастую шаблонных форм реализации драматургической основы кинопроизведения сопоставимы с примитивностью повествования. Но иногда примитивным может быть лишь внешний слой.

Путешествие в фильме Френсиса Форда Копполы «Апокалипсис сегодня» (1979), над сценарием которого также работали Джон Милиус и Майкл Герр, указывает при рассмотрении в рамках концепции структуры лабиринта на уникальную конструкцию. Это подтверждается средствами организации пространства в фильме: персонажи двигаются к заранее обозначенной приказом цели по реке, словно по единственно верному пути простейшего и древнейшего типа лабиринта. Непредсказуемые драматические повороты ведут их из мира времен вьет-

Кадр из фильма
«Апокалипсис
сегодня», 1979,
режиссер Френсис
Форд Коппола



намской кампании обратно к безвременной архаике, где в центральной комнате капитану Уилларду придется столкнуться с Минотавром в лице полковника Курца. Но что

движет Уиллардом? Только лишь приказ командования или нечто иное, то, что не давало ему покоя в начале фильма в номере отеля? На то, что в затерянном в джунглях храмовом комплексе происходит не просто столкновение двух противников, но инициация, указывают действия полковника Курца и реакция Уилларда. Курц расправляется с оставшимися в живых членами команды, но позволяет Уилларду свободно перемещаться по своей территории и сохраняет жизнь серферу Ланцу, который в ходе путешествия бесповоротно трансформируется из воина в пацифиста и, полностью отринув насилие, вливается в жизнь аборигенов. Курц транслирует парадигму своего восприятия Уилларду и просит рассказать о нем детям. Уиллард после убийства Курца, похожего на ритуальный акт, забирает с собой его записи. Структура уникарсального лабиринта позволяет объединить множество событий и эстетических мизансцен фильма в единый путь, по которому зрителю сравнительно легко следовать, несмотря на удлинённый метраж, и все это обеспечивает связь с древнейшими формами искусства.

Однако даже единственно верный путь, с которого нельзя сойти, символизируемый уникарсальным лабиринтом, может быть усложнен в зависимости от того, в каком концептуальном поле он проложен. В фильме Андрея Тарковского «Сталкер» (1979), в работе над сценарием которого принимали участие Аркадий и Борис Стругацкие, в сюжете тоже прослеживается структура уникарсального лабиринта с центральной комнатой. Удивительно, что она так же заранее обозначена в повествовании как Комната. Там исполняются любые желания, но обязательно самые сокровенные, и, чтобы этого достичь, Писатель и Профессор прибегают к услугам Сталкера, отправляясь в путешествие сквозь Зону. В отличие от «Апокалипсиса сегодня», который, в целом, повествует о способах интерпретации физической реальности, а также совершаемых действий и мотивов, сложность фильма «Сталкер» состоит в том, что путешествие происходит по «ландшафту» нравственно-духовных представлений создателя фильма, в данном случае Андрея Тарковского. Уиллард непрерывно перечитывает физические документы, касающиеся полковника Курца, и этот поиск визуализирован. В «Сталкере» же наблюдается хрупкое замирание человека перед тем, как он сталкивается с тотальным неверием. Это формирует особую точку зрения на проблематику и отражается на способе преодоления искривленного и странного пространства, именуемого Зоной. Зрителя словно приглашают прикоснуться к трансцендентальности, не претендующей на всеобщность.

Древовидный лабиринт: пространство ошибок

Второй тип лабиринта, более сложный для восприятия, — это *древовидный*, по У. Эко, «...все его пути ведут в тупик, кроме одного, ведущего к выходу. Если его развернуть, то он будет напоминать собой древо — структуру, состоящую из тупиковых ветвей, кроме одной. В таком лабиринте могут совершаться ошибки, и если происходит нечто подобное, то нам приходится возвращаться по собственным следам»⁷.

Комедия «Уитнейл и Я» (1986), автором сценария и режиссером которой выступил Брюс Робинсон, повествует о том, как главные герои, два безработных актёра Уитнейл и Марвуд, пытаются спастись от настигающей их обыденности. Причем,

обыденной для них стала богемная реальность Лондона конца 60-х годов XX века. Пускаясь в это путешествие, они отправляются в древовидный лабиринт, разветвляющийся на два обособленных пространства: Лондон и сельская мест-



Кадр из фильма «Уитнейл и Я», 1986, режиссер Брюс Робинсон

ность, которую можно считать традиционным синонимом обыденности. В итоге получается так, что пастораль оказывается для двух беглецов слишком странной, и они, наткнувшись там на тупик, выраженный в их экзистенциальной несовместимости с данным пространством, возвращаются обратно к точке выбора. Но Марвуд в итоге совершает побег из этой системы, устраиваясь на работу. Для него это верная линия в данной структуре древовидного лабиринта, ведущая к выходу из заявленного в начале фильма экзистенциального тупика. В конце фильма звучит душераздирающая строка из диалога: «Они еще не знали, что на этом завершается лучшее десятилетие в истории человечества».

Хотя к одной из тем фильма «Уитнейл и Я» можно отнести и скуку, но это состояние скорее используется как концепция фильма, нежели как основополагающее ощущение, которое должно транслироваться зрителю. Скуку реальную, а не концептуальную, весьма сложно переносить, и если авторская концепция подразумевает ее переживание зрителем, то можно делать

выводы о намеренном усложнении произведения. Однако известен фильм, который уже в самом начале пытается ввести зрителя в это состояние многократным повторением одной и той же сложной, при этом весьма отстраненной информации, описывающей барочное убранство гранд-отеля. Речь идет о ленте «В прошлом году в Мариенбаде» (1961), снятой Аленом Рене по сценарию Алена Роб-Грийе, где повторяющиеся действия происходят в повторяющихся декорациях. Намеренное нагнетание скуки осуществляется для того, чтобы построить концепцию одновременно существующих линий времени, в которых судьба главных героев развивается по-разному. Это и есть структура древовидного лабиринта в сюжете данного фильма. Множество дорог ведет к тупику, и лишь одна — к выходу.

Безымянный главный герой (в сценарии обозначенный буквой X) методично пытается доказать не имеющей имени женщине (А), что в прошлом году она обещала ему уехать с ним, и увести ее у соперника (М), также безымянного, напоминающего то ли дьявола, то ли архетип более удачливого конкурента в любви.

Особенности построения повествования, где каждая новая попытка X доказать реальность того прошлого, в котором А уже дала ему согласие, будто бы заново формирует события прошлого, а также меняет «настоящее», могут сделать линейное понимание фильма невозможным. Фильм будто бы требует усилий сосредоточенности и концентрации со стороны зрителя, чтобы создать некую модель мира и времени, где, оказавшись в тупике лабиринта, можно выбрать иной путь, при этом все еще находясь внутри, и не отрицая факта существования иных ответвлений, иных реальностей, созданных фактом совершения иного выбора или иного действия.

Трагические события фильма завязаны на центральной комнате, в которой обитает А. Причем комната предстает в различных ипостасях, она то минималистски белая, то перегруженно барочная. С каждым изменением меняется и висящий на стене план сада у отеля. Зеркала то есть, то их нет.

Своеобразным антиподом фильма «В прошлом году в Мариенбаде» является фильм Тома Тыквера «Беги, Лола, беги!» (1998), также использующий схожую и довольно редкую структуру древовидного лабиринта, выражающую неопределенность конкретных событий вместе с невозможностью вписать их в единственную, достоверно существующую линию времени. В нем главные герои находятся в динамике быстро развивающихся событий, в цепочке которых постоянно обнаруживаются

совершенные ошибки, приводящие к тупику в повествовании. В статье Н.Е. Мариевской «Сценарий фильма как модель динамического процесса» можно прочесть обоснование этому явлению. «Конструкция фильма в принципе не предполагает вопроса о том, что происходит раньше, а что позже, так как зрителю предлагается всякий раз увидеть три варианта перехода из настоящего в будущее, но восприятие картины не вызывает у зрителя затруднения. С момента своего появления на экранах фильм “Беги, Лола, беги!” пользуется у зрителей необычайным успехом. Ясно, что зрительская сообразительность сама по себе не может стать надежным основанием для определения свойств художественного времени, а “понятность” фильма для зрителя не может лежать в основе определения нелинейного сюжета»⁸.

⁸ Мариевская Н.Е. Сценарий фильма как модель динамического процесса // Вестник ВГИК. 2014. № 2(20). С. 25.

Ризоморфный лабиринт: непостижимые сети

Говоря о сложности когнитивного восприятия фильма зрителем, отдельно стоит выделить *третий тип — лабиринт-ризому, ризоморфный или ризоматический*. Это куст без корневища, фрактальная система без нулевой точки. Обычно при разговоре о сложности предполагается, что речь пойдет о некоторой избыточности. Ведь, действительно, любую систему можно усложнить, добавляя в нее все новые элементы. Такой способ можно назвать экстенсивным. Существует и интенсификация сложности, где растет не столько количество элементов, сколько количество способов их классификации.

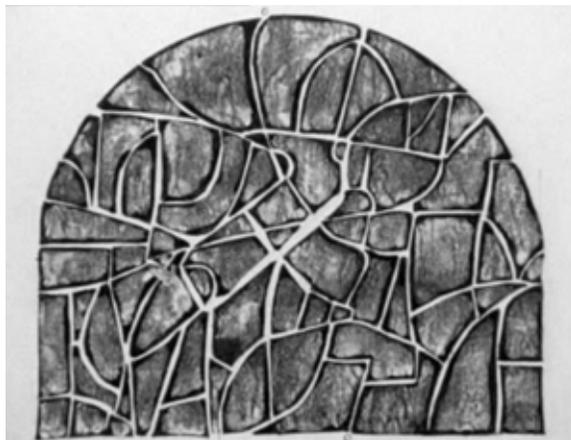
Ризома — корневище, переплетение линий, путей и смыслов, кажущееся на первый взгляд хаотичным и тем не менее подразумевающее внеструктурный и нелинейный способ организации целостности. Ризома является радикальной альтернативой замкнутым и статичным линейным структурам, предполагающим жесткую осевую ориентацию. Получается, что бесконечный лабиринт-ризому не линейен, открыт, ориентирован на непредсказуемость через возможность развития его структуры в любом направлении. То есть любой элемент такого лабиринта может стать несущей конструкцией, при том, что в данной структуре нет принципиально не пересекаемых границ, возможно умножение граней реальности, возникновение нестандартных ассоциативных связей и мультипликативных эффектов.

Из всех лабиринтоподобных структур бесконечный лабиринт-ризому труднее всего представить визуально или запечатлеть в виде символа. Конечно, подобный символ можно назначить, например, сказав, что это перекасти-поле или корневище, но, как утверждал Жиль Делёз, «быть ризоморфным — значит

порождать стебли и волокна, которые кажутся корнями или соединяются с ними, проникая в ствол с риском быть задействованными в новых странных формах. В любой момент времени любая линия ризомы может быть связана (принципиально непредсказуемым образом) со всякой другой, образуя каждый раз в момент этого (принципиально преходящего, сиюминутно значимого связывания) определенный рисунок R. — своего рода временное “плато” ее перманентно и непредсказуемо пульсирующей конфигурации. Это калька, которая воспроизводит только саму себя, когда собирается воспроизвести нечто иное»⁹. Путешествующий в таком лабиринте сталкивается с ситуацией постоянного выбора. При этом мир подобного лабиринта не достроен до конца, пространство ризомы — это пространство догадок. Подобный лабиринт будто бы формируется у ног проходящего его.

Примером работы со сложностью в контексте ризоморфного лабиринта можно назвать ранний короткометражный фильм Питера Гринуэя «Путешествие по букве Н» (1979), где путем тщательного выбора транслируемых зрителю элементов, по большей части запутанных и трудно интерпретируемых карт

неизвестных мест, создаются обширные семантические пространства, на которых и разворачивается сама история, при этом способ ее подачи является одним из главных объектов повествования и причиной существования этого фильма. Здесь сложность и замысловатость становятся пространством комизма и рождается юмор абсурда, но далеко не у каждого хватит способно-



Кадр из фильма «Путешествие по букве Н», 1979, режиссер Питер Гринуэй

стей к концентрации, чтобы разглядеть все это в сорока минутах закадрового голоса и фотографий статичных линий.

Питер Гринуэй не раз отмечал, что кино умерло после изобретения пульта переключения каналов, лишившего режиссера права на окончательный монтаж; что кинематограф так и не смог преодолеть литературу в себе, потому что большинство людей визуально безграмотны, ведь в школе их учат читать и писать, но не смотреть; что кино, может быть, вообще еще не родилось, и вся его столетняя история была лишь прологом.

¹⁰ Гринуэй П.
Пять голландских
фильмов, поставлен-
ных в воображении //
Искусство кино. 1991.
№ 8. С. 113.

Также он заявлял, что «...если у вас есть глаза, это еще не значит, что вы можете видеть. Чтению картин надо уделять столько же внимания, сколько и чтению текстов. Я хочу, чтобы кино относилось к зрителю как к интеллектуальному партнеру и не относилось бы к нему покровительственно. Я хочу увидеть кино, которое возникает как таковое изначально, а не вырастает из книги или пьесы»¹⁰.

В фильмах с ризоматической структурой лабиринта сложность сюжета может формироваться не из-за избыточности элементов, а из-за их намеренного изъятия из повествования. При этом единство произведения все равно оказывается сохранено за счет повышения размерности художественного пространства. То есть фильм оказывается «сшит» не совсем прямой логикой, а через дополнительный смысловой слой, далеко не всегда проявляющийся в итоге. Яркие примеры того, как это происходит, можно найти в двух фильмах Дэвида Линча «Малхолланд драйв» (2001) и «Внутренняя империя» (2006). Их общей темой можно назвать взаимопроникновение объективной и кинореальности. Но то, каким образом это происходит, тщательно сокрыто в недрах повествования. Причем, некоторые ключевые элементы, с помощью которых восприятие этих фильмов можно было бы сделать линейным, отсутствуют. Но их отсутствие компенсируется ощущением того, что где-то, невозможным образом, события все же оказываются связанными друг с другом. Где-то, то есть на других слоях запутанного лабиринта-ризомы, и именно наличие этих дополнительных слоев поддерживает целостность системы, не давая ей превратиться в хаотичный, абсурдистский набор событий.

Выводы

Сложный драматургический материал требует специфической и зачастую усложненной сюжетной репрезентации. Обнаруживается содержание, которое требует сложных художественных решений по построению усложненных повествовательных конструкций. Структура лабиринта решает определенные сюжетные задачи, соответствующие ее трем типам. Обнаруживается закономерность: в случае соответствия сложно организованного пространства фильма его содержанию и художественному конфликту зритель воспринимает сложность как органичную часть целостного произведения и спроецированные автором дополнительные усилия не вызывают у него непреодолимого отторжения. Причем введение концепции структуры ризоморфного лабиринта может помочь оце-

нить сложность сюжетных построений тех фильмов, которые тяжело оценить иным способом. Особый интерес к подобным конструкциям возникает в современной драматургии, осваивающей сетевые модели построения сюжета. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Арабов Ю.Н. Кинематограф и теория восприятия. М.: ВГИК, 2003. 93 с.
2. Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. 672 с.
3. Лотман Ю. История и типология русской культуры. СПб.: Искусство-СПб, 2002. 768 с.
4. Мариевская Н.Е. Сценарий фильма как модель динамического процесса // Вестник ВГИК. 2014. № 2 (20). С. 22–36.
5. Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы, воспоминания / сост. П.Д. Волкова. М., 2002. 161 с.
6. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». М.: Астрель, 2011. 160 с.
7. Эко У. От древа к лабиринту. Исторические исследования знака и интерпретации. М.: Академический проект, 2016. 559 с.
8. Юнг К.Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. 304 с.
9. Gaston Bachelard. The Poetics of Space. Boston: Beacon press, 1994. 288 p.
10. Gell A. Art and Agency. Oxford: Oxford University Press, 1998. 271 p.

REFERENCES

1. Arabov Yu.N. (2003) Kinematograf i teoriya vospriyatiya [Cinematography and the theory of perception]. Moscow: VGIK, 2003. 93 p. (in Russ.).
2. Deleuze G., Guattari F. (2007) Anti-Edip: Kapitalizm i shizofreniya Ekaterinburg: U-Faktoriya, 2007. 672 p. (in Russ.).
3. Lotman Yu. (2002) Istoriya i tipologiya russoj kul'tury [History and typology of Russian culture]. SPb.: Iskusstvo-SPb, 2002. 768 p. (in Russ.).
4. Marievskaya N.E. (2014) Scenarij fil'ma kak model' dinamicheskogo processa [Film script as a model of a dynamic process] // Vestnik VGIK. 2014. № 2 (20). Pp. 22–36. (in Russ.).
5. Tarkovskij A. (2002) Zapechatlyonnoe vremya [Time imprinted] // Andrej Tarkovskij. Arhivy. Dokumenty, vospominaniya / sost. P.D. Volkova. M., 2002. 161 p. (in Russ.).
6. Eko U. (2011) Zаметки na polyah «Imeni rozy» [Notes on the margins of the Name of the Rose]. M.: Astrely, 2012. 160 p. (in Russ.).
7. Eko U. (2016) Ot dreva k labirintu. Istoricheskie issledovaniya znaka i interpretacii [From tree to labyrinth. Historical studies of sign and interpretation]. M.: Akademicheskij projekt, 2016. 559 p. (in Russ.).
8. Jung K.G. (1991) Arhetip i simvol [Archetype and symbol]. M.: Renessans, 1991. 304 s. (in Russ.).
9. Gaston Bachelard. (1994) The Poetics of Space. Boston: Beacon press, 1994. 288 p.
10. Gell A. (1998) Art and Agency. Oxford: Oxford University Press, 1998. 271 p.

Labyrinth Structure: the Complexity of Plot Construction as a Problem in the Theory of Drama

Aleksey I. Kasmynin

MA, PhD student, Screenwriting Department VGIK

(academic adviser: Professor N.E. Marievskaja)

UDC 778.5.04.072: 8.011

ABSTRACT: Dramatists have to think about the complexity of their writings so that they remain comprehensible for the viewer. There is a delicate balance between the impossibility of interpreting total chaos and the unbearable boredom of an absolutely predictable routine. How can it be discovered? How does script complexity work? What is complexity in art, after all? All these issues are important and extensive, and there is a concept that can help clarify some aspects of the interaction with the complexity of film plots.

It was introduced by Umberto Eco as a response to the need for a structural classification of modernist novels; it can also be used to analyze film plots that have certain properties. Complexity necessarily expresses the character's challenging quest simulated by a labyrinth. But it is too confusing. In this case, the structure of the labyrinth can become a supporting system of interpretation, even when one has to deal with very chaotic elements of the narrative. This article examines multiple examples of labyrinth-like structures in film plots and assesses their impact on the complexity of the narrative.

Usually, when it comes to complexity, it is assumed that we are talking about some redundancy. Indeed, any system can be complicated by adding more and more elements to it. Such a method can be called extensive. There is also an intensification of complexity, where not so much the number of elements grows as the number of ways to classify them. Structural predictability is comparable to the narrative primitiveness. But sometimes it is only the outer layer that is primitive. It would be right to assume that a film requires both the pole of the simple and the pole of the complex. The structure of the labyrinth can be that system where the simple and complex aspects of the narrative converge. The feeling of transcending the ordinary can be extremely useful not only for horror or comedy, but also for modern drama.

KEY WORDS: labyrinth, plot, film, film aesthetics

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ ГЕНЕЗИС ОБРАЗА



Фото С. Уразовой



Историческая травма как источник гротескной образности в кинематографе

А.Е. Бабина

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK71738>

УДК 778.5.04.072

АННОТАЦИЯ

В статье исследуется совокупность элементов приема гротеска в кинематографе. Анализируется характер признаков трансгрессии и амбивалентности в ряде киносюжетов, возникающих при показе на экране таких исторических событий, как мировые войны, катастрофы, катаклизмы. Масштабные преобразования, вызванные активно развивающимся научно-техническим прогрессом, можно также рассматривать как историческую травму социума в связи с развитием этапа цифровой цивилизации.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

гротеск,
трансгрессия,
историческая
травма, сценарий,
образ хронотопа,
драматургический
конфликт

¹ Цит. по:
Шлыкова С.П.
Трансгрессия в арт-хаусном кинематографе: монография. Саратов: Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л.В. Собинова. С. 73.

Кино — это аудиовизуально запечатленное острое переживание, воспринимаемое зрителями во время просмотра. Находясь в поисках яркого конфликта, моделирования дерзкой, подчас травматичной реакции человека на отправную точку сюжета фильма, кинематографисты нередко обращаются к историческому прошлому народа.

Однако при трактовке исторического конфликта драматурги и режиссеры зачастую используют прием гротеска, тесно связанный с модификациями пространственно-временного континуума, амбивалентностью и трансгрессией, корректирующими восприятие сюжета. Благодаря этим свойствам гротеска на экране рождаются нестандартные сюжетные схемы и герои, «преодолеваются социальные запреты, культурные традиции, моральные регуляторы, переживается опыт “абсолютной негативности” (экстаза, безумия, смерти)»¹.

Под натиском времени суть вещей и явлений обрывает новыми смыслами и значениями: создается конфликт, реализуемый через гротескную форму. Что же этому способствует? Согласно Жюлью Делёзу, важной причиной здесь является временной фактор взаимодействия событий «осуществленных» и «контросуществленных». «...Есть два свершения, подобно

тому, как есть осуществление и контросуществование. Именно в этом смысле смерть и вызывающая ее рана — не просто события среди других событий. Каждое событие подобно смерти. Оно — двойник и безлично в своем двойничестве»².

Возникающее двойничество относительно событий, реально имевших место, их переосмысление и рождение новых семантических форм порождают гротеск. Категория исторического в данном случае есть «эксперимент, который ставит перед собой ученый с тем, чтобы обнаружить неизвестные еще ему самому закономерности»³. Таким образом, категория исторического в данной статье рассматривается как совокупность случайных феноменов, при анализе которых время обретает новую закономерность и варианты трактовки. И учитывая, что под влиянием отбора памяти драматург получает свершенный исторический факт трансформированным, неудивительно, что в зрительские воспоминания, знания и представления вмешиваются силы гротеска, образующие взаимосвязь реального и выдуманного.

Приему гротеска сопутствуют *трансгрессия*, в режиме которой «дискурс неизбежно продуцирует множество гетерогенных, не имеющих онтологического приоритета друг перед другом перспектив»⁴, и *амбивалентность* — двойственность, возникающая при трактовке *события*. Амбивалентность, если следовать мысли Делёза, есть «тождество формы и пустоты. Событие — не объект как обозначаемое, а, скорее, объект как выраженное или то, что может быть выражено. Оно — не настоящее, а всегда либо то, что уже произошло, либо то, что вот-вот произойдет. Как у Малларме: событие значимо своим отсутствием или отменой, ибо отсутствие (*abdicatio*) как раз и является его положением в пустоте в качестве чистого События (*dedicatio*)»⁵.

Внутри события, которое в кино неизбежно подвергается трактовке, соединяются пласты реальности авторской и исторической, то есть времени актуального и ушедшего. На их границе и рождается гротеск, потому что сознание того, кто трактует то или иное событие, никогда не является транслятором истины. И поскольку объективный взгляд на событие невозможен, особенно когда речь идет о творческом анализе и синтезе, исторический факт мутируется в гротескную реальность.

В своем исследовании «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» М.М. Бахтин, размышляя о точке соприкосновения прошлого, настоящего и будущего, в которой зарождается гротеск, так описывает процесс ментального восприятия гротеска. «Среди знаменитых керченских терракотов, хранящихся в Эрмитаже, есть, между

² Делёз Ж. Логика смысла. М.: Академический проект, 2011. С. 199.

³ Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. С. 29.

⁴ Фаритов В.Т. Трансгрессия и дискурс. Введение в философию бытийно-смыслового перспективизма / Ульяновск: УлГТУ, 2012. С. 46.

⁵ Делёз Ж. Логика смысла. М.: Академический проект, 2011. С. 180–181.

прочим, своеобразные фигуры беременных старух, безобразная старость и беременность которых гротескно подчеркнуты. Беременные старухи при этом смеются. Это очень характерный и выразительный гротеск. Он амбивалентен; это беременная смерть, рождающая смерть. В теле беременной старухи нет ничего законченного, устойчиво-спокойного. В нем сочетаются старчески разлагающееся, уже деформированное тело и еще не сложившееся, зачатое тело новой жизни. Здесь жизнь показана в ее амбивалентном, внутренне противоречивом процессе. Здесь нет ничего готового; это сама незавершенность»⁶. Слова известного ученого подтверждают, что гротеск — это всегда сочетание дуальных аспектов (молодость — старость, смерть — рождение), являющих незавершенные в пространстве формы, остро подчеркивающие яркий конфликт. Гротеск оказывается тесно связанным со временем.

Восприятие исторического события как психологической травмы связано, как правило, с антагонистичным отношением к герою. Проходящее через призму авторского сознания, оно фиксируется с помощью гротеска, благодаря которому приобретает форму: *антропоморфную, зооморфную или аморфную*⁷. Примерами могут служить такие образы, как Годзилла, ящер, который норовит уничтожить целую страну; ученый, превращающийся в муху из-за неудачного эксперимента; железный Молох, человеко-машина, требующая крови; контора, воссоздающая для бедняков добрые воспоминания о жизни... Все это — субъекты, воплотившиеся из переосмысления исторического контекста авторами таких фильмов, как «Годзилла» (1954), «Муха» (1986), «Метрополис» (1927), «Вспомнить все» (1990). Неожиданный ракурс сравнения этих фильмов позволяет рассмотреть прием гротеска во всем многообразии.

Гротеск в статье рассматривается как драматургический прием, в котором различные его свойства, выведенные исследователями в областях эстетики и искусствоведения, объединяются. Исследователями гротеск рассматривается и как «крайняя форма стилизации, неожиданная конкретизация, и поэтому он в состоянии осмыслить актуальные проблемы и даже нашу эпоху»⁸. Кроме того, гротеск выступает как «вид условной фантастической образности, демонстративно нарушающий принципы правдоподобия, в котором причудливо и алогично сочетаются несочетаемые в реальности образные планы и художественные детали»⁹. Стоит отметить, что гротеск в драматургии в качестве приема изучен недостаточно, хотя его взаимосвязь с пространственно-временными характеристиками сценария — это пло-

⁶ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М: Художественная литература, 1990. С. 33.

⁷ В первом случае — это конфликт, приобретающий черты человека, во втором — черты животного, в третьем — лишаящийся определенных характеристик живого существа, существующий в качестве субстанции, неопределенной материи, например вируса. — *Прим. авт.*

⁸ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М: Художественная литература, 1990. С. 59.

⁹ Никольюкин А.Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПЦ «Интелвак», 2001. С. 95.

дотворная почва для анализа образов, субъектов и конфликтов, порожденных с помощью слипания семантических полей в исторических перипетиях, которые герой не может полностью перейти. Они оказываются частью гротескной реальности, которую драматург создает вокруг своего персонажа.

Гротеск в кинематографе в ракурсе исторических потрясений

Важной вехой в истории Европы стала Первая мировая война, а также время после ее окончания, оцениваемое как этап преодоления потерь. Германия переживала этот период особенно остро: послевоенный быт был отравлен безработицей, высочайшей смертностью новорожденных, гиперинфляцией, кризисом в медицинском секторе.

В 1927 году на экраны выходит фильм «Метрополис» Фрица Ланга, вершина немецкого экспрессионизма, снятый по сценарию Теи фон Харбоу. Создание фильма пришлось на «Золотые двадцатые», то есть период в истории Германии (1924–1929 годы), когда страна восстанавливала экономику после войны, стремилась достичь уровня стабильности. Однако психологическая травма, пережитая нацией, не исчезла, и лента Фрица Ланга — это попытка зафиксировать ее, расставляя акценты с помощью приема гротеска на главных болевых точках в перипетиях конфликта.

В городе Метрополис (от лат. Metropolis — «главный город») между теми, кто «сверху», в Новом Вавилоне, и теми, кто «снизу», на Дне, существует ложный посредник — Машина, страшный Молох. Он обеспечивает процветание волшебному городу и несет смерть тем, кто на него работает. Его топливо — человеческие жизни. Чудовищная сцена открывается перед Фредером, главным героем фильма. Он, влекомый любовью к таинственной незнакомке, спускается в обитель железного бога и видит, как жрецы приносят в жертву толпу молодых людей, чтобы задобрить его. Фредер возмущен подобной несправедливостью, о чем сразу же сообщает отцу, главе Метрополиса.

Также парень выясняет, что рабочие со Дна готовят восстание. Они находятся в поисках истинного Посредника, который должен стать «сердцем, объединяющим голову и руки» (похожим образом звучит слоган фильма, его основная идея). Ведет людей на бунт Мария, та самая таинственная незнакомка, возлюбленная Фредера. Девушка считает, что он может справиться с ролью Посредника, однако антагонистические силы вмешиваются в ход событий. Руководитель Метрополиса боится бунтовщиков и решает нарушить их планы. Тогда на авансцену

выходит архетипический одержимый изобретатель, создающий антропоморфный механизм, в точности имитирующий Марию. Киборг убеждает рабочих разрушить механизм, от жизнеспособности которого зависит весь Новый Вавилон, его райские сады и машинные отделения.

Появляется мотив двойничества, свойственный гротескному конфликту. Фальшивые и настоящие ценности спутываются. Рабочие, опьяненные свободой, не понимают, что, уничтожая Машинный цех, они ставят под угрозу свое существование. «Золотая молодежь», попадающая под влияние лже-Марии, относится к происходящему как к очередному празднику, не осознавая, что приближает собственный конец.



Изобретатель
со лже-Марией.
«Метрополис» (1927).
Режиссер Фриц Ланг

Фильм Фрица Ланга выстроен дуально: в сценах фигурируют верхний и нижний город, волшебный поднебесный сад и тесные катакомбы подземелья, Мария настоящая и Мария ложная, богатые и бедные, угнетающие и угнетенные. Подобные топографические, физические, визуальные противопоставления позволяют острее прочувствовать конфликт фильма, главный образ которого заключен в гротескный объект — машину, заменяющую Метрополису душу и сердце.

Создатели фильма вкладывают в сюжет пацифистский посыл: нельзя возлагать ответственность за благополучие человека на железо, которое сегодня служит во благо обществу, а завтра может его уничтожить.

О разрушении, идущем извне, повествует также фильм «Годзилла» Исиро Хонды, увидевший свет в 1954 году. По сюжету радиоактивный монстр, разбуженный ядерными бомбами, выходит из недр океана. В правительстве мгновенно собирают консилиум из видных деятелей, ученых, политиков, которые предполагают, что это чудовище, спавшее более двух миллионов лет, теперь проснулось, чтобы изолировать Страну восходящего солнца от всего мира, а то и вовсе стереть ее с лица земли. Поначалу зритель не видит, что из себя представляет существо, пробудившееся спустя столько времени. Возникает чувство обеспокоенности в преддверии появления Годзиллы,

создаваемое рядом деталей. Сначала мистическим образом корабль терпит крушение, затем выжившие моряки сумбурно рассказывают о встрече с неким «зверем». Чуть позже ученые находят странные гигантские отпечатки лап на песке, а внутри них — окаменелости древних морских гадов, которые жили более двух миллионов лет назад. Необъяснимым образом непостижимое доисторическое прорывается в настоящее — в пространство современной Японии.

Примечательно, что в реальной жизни жители Страны восходящего солнца не сразу поняли, что в 1945 году США сбросили на Хиросиму и Нагасаки атомные боеголовки. Так и в фильме «Годзилла» «ужас от этого Ничто-Нечто создается неопределенностью»¹⁰. Она становится важной составной частью трансгрессии, заключающейся в приеме гротеска.

Благодаря гротеску страхи мирного населения корпорелизуются¹¹, принимая форму чудовища, против которого нет оружия. В итоге такое оружие, правда, находится. Монстра убивают, несмотря на протесты ученого-зоолога, призывающего людей подумать не о скорейшем уничтожении этого существа, а о том, как оно смогло выжить после мощнейшего ядерного удара. В этой ленте страх трансформируется в мифическое чудовище, которое является проекцией внутренних опасений японцев. Образ Годзиллы проистекает из отношения создателей фильма к исторической травме целой нации.

Понятие исторической, или культурной, травмы тесно связано с коллективной памятью, в которой она отражается. «Культурная травма означает драматичную утрату идентичности и смысла, прореху в ткани общества, которая воздействует на группу людей, достигших определенной степени сплоченности»¹², а сама травма есть не что иное, как «рефлексивный процесс, связывающий прошлое с настоящим с помощью образов и воображения»¹³. Таким образом, реконструкция событий, производимая в памяти народа, формирует искаженную реальность, в некотором роде продиктованную аффектом, который постепенно оседает в нарративах. Со временем боль травмы перестает вписываться в память, но из-за нее стираются границы между прошлым, настоящим и будущим, и начинается попытка народа вновь самоидентифицироваться.

Фильм «Годзилла» примечателен тем, что в нем препарируется этот механизм: нам демонстрируют психологию целого народа, который, застряв в кризисе смысла и идентичности, вдруг оказывается не готов к новой исторической реальности. Время движется вперед, а коллективный герой, столкнувшийся

¹⁰ Ямпольский М.Б. Сквозь тусклое стекло: 20 глав о неопределенности. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 390.

¹¹ Термин, означающий «о-телесивание», приобретение аморфных четких физических контуров, принадлежит современному философу Бену Вударду, который изучает темный витализм. — *Прим. авт.* // Вудард Б. Динамика слизи. Пермь: HylePress, 2016. С. 42.

¹² Айерман Р. Культурная травма и коллективная память. [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение, 5'16. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/141_nlo_5_2016/article/12171/ (дата обращения: 11.07.2021).

¹³ Там же.



Годзилла, норовящий разрушить Японию. «Годзилла» (1954). Режиссер Исиро Хонда

с ужасным «чудовищем», Годзиллой, остается жить в страхе. Неполнота трансгрессивного перехода, в состоянии которого обнаруживает себя целая нация, не дает вырваться за пределы страха, основанного на предчувствии смерти.

В фильме «Годзилла» фактически ставится вопрос о том, сможет ли население адаптироваться к новым условиям существования — бок о бок с чудовищем. Конечно, нет. Жизнь никогда не будет прежней после того, как «монстр» опознан. Только насилем возможно реагировать на насилие, злом на зло. Необходимо убить того, кто принес смерть. Пусть нельзя убить прошлое, но, придав ему вид и образ живой, из крови и плоти, антагонистичной силы, можно частично закрыть гештальт, уничтожив ее... Правда, только в искусстве.

И в «Метрополисе», и в «Годзилле» через прием гротеска создается некий миф, в котором осмысляется и выражается историческая травма прошлого, непосредственно связанная с переживанием смерти. Она, как и сама жизнь, оказывается большой загадкой, которую, чтобы распознать, необходимо наделить формой. В «Метрополисе» — это лже-Мария, бездушная жестянка, сталкивающая людей из разных социальных слоев, провоцирующая гражданскую войну, разрушения, вражду, ненависть. В «Годзилле» — это рептилия, изолирующая народ от всего мира, который идет вперед, движется навстречу прогрессу, тогда как Япония застревает в кошмарной реальности, суровой яви, где надо научиться жить с ящером бок о бок.

Научно-технический прогресс сквозь призму приема гротеска

Травмы, отражаемые в кино, проистекают не только из военных тем, но и бытовых. Сфера научно-технического прогресса и то, что он в себе несет, волнует современных драматургов и режиссеров не меньше. Таким образом, в понятие «историческое» попадает не только свершенное прошлое, но и конструируемое, умозрительное будущее, вызывающее тревогу нераспознаемостью протекающих процессов, а потому травмирующее не меньше, чем то, что уже осуществилось.

От событий Первой и Второй мировых войн перейдем к интенсивному изучению космоса, созданию новых видов связи, развитию нейрокибернетики.

Именно в восьмидесятые годы ученые и деятели искусства стали активно говорить о перемещении человека сквозь время и пространство. В 1983 году выходит книга Престона Николса «Проект Монток: эксперименты со временем», в которой рассказывается о сверхсекретной деятельности правительства США в городе Монток, штат Нью-Йорк. Он был направлен на исследования электромагнитных полей, благодаря которым человек мог бы перемещаться во времени, телепортироваться и создавать физические объекты силой мысли. В 1984 году философ Дерек Парфит в книге «Причины и личности» описал парадокс телепортации: если машина расщепляет человека на планете Земля, переноса его на Марс, будет ли телепортированный тем же человеком, что вошел в аппарат на Земле?

Вокруг этой темы построен сюжет «Мухи» Дэвида Кроненберга (1986). Он и соавторы сценария «Мухи» — Чарльз Эдвард Пог и Джон Лангелаан — закладывают прием гротеска в структуру ленты. Фильм относится к поджанру ужасов — боди-хоррору (body-horror), который является источником гротескной фактуры. Для жанра характерно внимание к человеческому телу, его изменениям, пугающим трансформациям, вызванным мутациями, болезнями, паразитами.

По сюжету ученый Сет Брандл изобретает телепорт реально на глазах зрителя. Сначала он может телепортировать только неодушевленные предметы: например, чулок журнальницы Вероники, которая приходит в квартиру Сета, чтобы поговорить с ученым о его новейшей разработке. Именно Вероника способствует тому, что Сет продолжает свои эксперименты в

Сет Брандл становится Брандлфлаем. «Муха» (1986). Режиссер Дэвид Кроненберг



области телепортации — ведь до ее появления у него не получалось перемещать «одушевленные» материи. Сет и Вероника влюбляются друг в друга, и только после того, как он познает искусство любви, ученый понимает, что надо научить этому

искусству и телепорт. Компьютер тоже должен «полюбить» живую плоть, так считает изобретатель.

Тогда эксперименты выходят на новый уровень: Сет решает протестировать свою разработку на себе. Телепорт Брандла действительно учится любить живую плоть, но не может различать частности, потому он и не считывает муху, случайно залетевшую в камеру телепорта во время перемещения ученого. Она оказывается слита воедино с телом Брандла. И когда в эксперимент вмешиваются силы хаоса, неконтролируемая натура в виде низшего существа — мухи, сюжет начинает развиваться в русле трансгрессивного характера, где «единый центр отсутствует <...>. Невозможно установление иерархических отношений между элементами, невозможно установление магистральной бытийно-смысловой перспективы, строго детерминированной единым центром»¹⁴.

Поначалу Брандл чувствует только прилив сил, возможность не спать ночами и усиленно работать, тренироваться, но погода его тело меняется кардинально: от мяса отслаиваются ногти, тело покрывается жесткой щетиной и серыми буграми, желудочная жижа произвольно течет изо рта, отваливаются уши. Еще немного — и члены тела превращаются в подобие мушиных лапок. Тогда ученому ничего не остается, как признать поражение.

В фильме фигура ученого, его эксперименты, попытки преодоления времени и пространства являются гротескными элементами, формирующими структуру приёма. Сет Брандл хочет сыграть роль Бога, но не справляется. Он не может познать все нюансы плоти и духа, научить свой компьютер распознавать их, и жестоко расплачивается за эксперименты с натурой. Ценой собственной жизни главный герой познает, каково быть неудачной попыткой эксперимента.

Стоит привести еще один фильм, относящийся к научной фантастике и отчасти боди-хоррору. Это «Вспомнить всё» (1990) Пола Верховена. Мгновенно ставшая культовой, картина получила премию «Оскар» за визуальные эффекты. Фильм отразил дух времени, страхи людей, связанные с активным освоением космоса, очередным кризисом в США, усугубившим социальное неравенство.

Наконец люди могут перемещаться по Галактике. Мечта главного героя, строителя Дага Куэйда, — отправиться в отпуск на колонизированный Марс. Однако это слишком дорого, кроме того, жена Дага наотрез отказывается ехать с ним. Тогда он обращается в компанию «Реколл»¹⁵, занимающуюся воспо-

¹⁴ Фаритов В.Т. Трансгрессия и дискурс. Введение в философию бытийно-смыслового перспективизма / В.Т. Фаритов. Ульяновск: УлГТУ, 2012. С. 46.

¹⁵ Реколл (от англ. recall — «вспоминание»), так же называется фильм на языке оригинала — «Total Recall». — Прим. авт.

минаниями. С помощью специальных аппаратов, похожих на модифицированные электрические стулья, сотрудники «Рекол-ла» посылают в мозг клиента импульсы, создающие полную иллюзию того, что последний действительно бывал в том месте, которое он хотел бы увидеть, причем, побывал с конкретным человеком. Более того, клиент может даже стать тем, кем в реальности не является, то есть прожить вымышленную жизнь, полную приключений, а затем, без вреда для здоровья, вернуться обратно к своим будням. Даг желает отправиться на Марс с горячей брюнеткой, которая регулярно ему снится, в роли спецгента, — такие вводные данные задаются компьютеру.

Первый драматургический поворотный пункт, перипетия, которая ведет зрителя от завязки к основному действию фильма, выстроен по принципу флешбэка наяву. Внезапно происходит странная история: вместо того, чтобы подгрузить в мозг героя новые воспоминания, ему их возвращают. Оказывается, из его памяти специально стерли воспоминания о том, что он реальный шпион, которого сделали простым работягой, чтобы он забыл дорогу на Марс и прекратил расследования против злостного бизнесмена, буквально приватизировавшего весь воздух на планете, — господина Кохаагена. Но цепкое подсолнечие Куэйда возвращает ему запечатленные события в сумбурных, запутанных снах, которые он захотел воспроизвести в компании «Реколл». «Драматургия фильма может включать в себя процедуру сложного динамического взаимодействия пластов реальности, обладающих разной темпоральностью»¹⁶, — отмечает исследователь Н.Е. Мариевская. В ленте «Вспомнить всё» сливаются поля сновидений и реальности: фантазии оставляют в герое чувства кратковременного блаженства, даже не смотря на то, что он всякий раз погибает в конце этих воображаемых приключений; а жизнь наяву просто тяготит Дугласа монотонностью.

На Марсе Даг встречает толпу мутантов — это первое поколение людей, рожденных на планете. Они уродливы: очертания их внутренних органов видны на поверхности кожи; у кого-то слишком большие головы с сочащимися мозгами, кто-то страдает карликовостью, у кого-то вываливаются из орбит глаза. У проводника Дага Куэйда, чернокожего таксиста Бенни, вместо левой руки — клешня, образовавшаяся вследствие адаптации на новой планете. Все они — люди, чьи образы строятся на переходе границ телесности. Их внутреннее становится частью внешнего облика буквально. Они не до конца ассимилировались на Марсе, но при этом успели стать чужими на Земле.

¹⁶ Мариевская Н.Е. Время в кино. М.: Прогресс-традиция, 2014. С. 182.

¹⁷ Ковалов О.А. Из(н)учение странно-го. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2016. С. 11.

¹⁸ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. С. 352.

Зрителя плавно погружают в гротескный мир, где «фантастическое является элементом фабульной конструкции, то есть условием и даже предметом изображения»¹⁷. Эти персонажи выстроены в художественной логике гротескного образа, который «игнорирует замкнутую, ровную и глухую плоскость (поверхность) тела и фиксирует только его выпуклости — отростки, почки — и отверстия, то есть только то, что выводит за пределы тела, и то, что вводит в глубины тела»¹⁸.

Главный герой хоть и не мутант, но его образ тоже строится по гротескной формуле, где сочетаются *трансгрессивность* его сознания и *амбивалентность* его личности — это раскрывается в финальной перипетии, ведущей к кульминации. *Гротескность* его сложнее, чем уровень визуальных телесных трансформаций. Куэйд делают «трансплантацию» мыслей и чувств. Каждый день вокруг него разыгрывается спектакль под названием «стабильная жизнь», правда, кажется, он по-настоящему не любит ни красавицу жену, ни работу. И только сновидения возвращают украденные реалии, которые он должен вспомнить.

Наконец Даг Куэйд, добравшийся до логова Вилоса Кохаагена¹⁹, своего главного антагониста, узнает, что в прошлом, до потери памяти и обретения жизни на Земле в роли простого рабочего-строителя, он не просто шпион, а поделщик главного злодея, жестоко подавлявший восстание на Красной планете. С этого момента начинается трансформация Дага.

Лента выполнена как «путешествие героя» к самому себе: проходя через все элементы, указанные Джозефом Кэмпбеллом в книге «Герой с тысячей лиц», персонаж претерпевает фантастическую внутреннюю трансформацию, как будто остающуюся за рамками экранного времени. Кульмина-



Люди, колонизировавшие Марс, стали уродами в результате нехватки кислорода. «Вспомнить всё» (1990). Режиссер Пол Верховен

ция фильма сравнима с имплозией, взрывом, направленным внутрь, когда главное действие — решение оставаться на стороне света и бывших повстанцев, которых Куэйд когда-то подавлял, — осуществляется внутри сознания Дугласа.

В этом научно-фантастическом фильме исследуется кризис сознания. Реально существующее и бывшее невозможно отделить от вымышленного. Герой, оказываясь в запутанных обстоятельствах, между сном и явью, мучимый вспышками воспоминаний ложных и истинных, обязан вновь собрать паззл своей жизни, чтобы пройти инициацию, чтобы обрести себя, самоидентифицироваться. По сути, век интернета, когда информация наяву настолько запутанна, что отделить зерна от плевел, истину от лжи практически невозможно, оказывается подтверждением гротескного конфликта, который рассмотрен в картине Пола Верховена. Так, можно считать, автор заглянул на пару десятилетий вперед, когда страшные предсказания обретают форму.

Несмотря на то, что фильм заканчивается хорошо, и в нем много юмора и сатиры на современное американское общество, где царит яркое выраженное социальное неравенство, он отражает волнение, касающееся технологий, экспериментирующих с мозгом. Что, если подобное может произойти? Что, если власть имущие будут подавлять менее защищенные слои общества с помощью влияния на сознание? Что, если введут налог на воздух? Эти вопросы затрагивает фильм «Вспомнить всё», открывший зрителю актерский талант Арнольда Шварценеггера. Чтобы дать на них ответы, создатели фильма прибегают к приему гротеска — он позволяет сделать это выпукло, бравурно, осязаемо. Ведь кино — это не просто повествование, а плотность визуального наполнения. Прием гротеска, на котором построена картина «Вспомнить всё», подчеркивает суть кинематографического произведения, старающегося как ухватить реальность, так и передать умозрительное будущее.

В рассмотренных фильмах переживается травма возможного будущего. Оно еще не наступило, никто не знает, каким оно будет и какие события принесет, но ужас вероятного уже осязается. Если человек — венец божественного творения, то что такое искусственный интеллект и какие вызовы он может бросить? Как, например, в фильме «Муха». И что, если достижения научного прогресса окажутся в руках недостойной личности, как это происходит в картине «Вспомнить всё»? Через прием гротеска здесь исследуются технологии и их влияние на мир человеческого тела и души. Смена мироощущения героев — Сета Брандла и Дага Куэйда — показана через невозможность отринуть старое до конца и принять новое настоящее. В первом случае персонаж оказывается не готов тягаться с божественным замыслом, во втором — столкновение с консерва-

тивной, унылой реальностью порождает бунт, протест героя, который хочет построить «дивный новый мир», но не может, поскольку ему препятствует мощный антагонист — его собственная память.

Заключение

Фильмы, в которых используется прием гротеска, так или иначе связаны с травмой, довольно часто — исторической, но пропущенной через призму авторского восприятия. Кино становится средством адаптации актуального мира, и гротеск, являясь инструментом для восприятия времени, дает «тело» конфликту, начинающему представлять реальную угрозу для героя, который внезапно может застрять в трансгрессивном переходе. Историческое время пойдет дальше, без него, и разрыв между персонажем и хронотопом будет только расти, усиливая гротескную фактуру переживания. Гротескный киноязык становится средством ретрансляции боли, которую облачают в форму чудовищ, мутантов, уродов, киборгов. Гротескная телесность оказывается метафорой событий, нуждающихся в осмыслении.

Гротеск, позволяющий исказить и модифицировать субъекты, плотно связан с фактором времени и пространства в фильмах. Он нередко возникает, когда сценаристы и режиссеры переосмысливают исторический контекст, травму народа или происходящие незначительные на первый взгляд перемены. И так как «реальность, возникающая при соприкосновении души человека с физическим миром, многослойна» и «каждый слой имеет временную характеристику», то и «эти слои оказываются плотно спаянными в новое единство, наделенное своими особенными временными свойствами»²⁰.

Предложенная выборка фильмов в статье лишь кратко и эскизно рассматривает прием гротеска. Однако подобный анализ уже проливает свет на вопрос о взаимодействии приема с пространственно-временным континуумом и переживаемой исторической травмой, которую авторы отражают в кинопроизведениях. ■

²⁰ Мариевская Н.Е. Время в кино. М.: Прогресс-традиция, 2014. С. 163.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 640 с.
2. Вудард Б. Динамика слизи. Пермь: HylePress, 2016. 124 с.
3. Делёз Ж. Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 560 с.
4. Достоевский Ф.М. Бесы. СПб.: Лениздат, 2013. 768 с.

5. *Ковалов О.А.* Из(л)учение странного. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2016. 328 с.
6. *Мариевская Н.Е.* Время в кино. М.: Прогресс-традиция, 2014. 336 с.
7. *Николюкин А.Н.* Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПКи «Интелвак», 2001. 799 с.
8. *Фаритов В.Т.* Трансгрессия и дискурс. Введение в философию бытийно-смыслового перспективизма. Ульяновск: УлГТУ, 2012. 199 с.
9. *Шлыкова С.П.* Трансгрессия в арт-хаусном кинематографе: монография. Саратов: Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л.В. Собинова. 88 с.
10. *Ямпольский М.Б.* «Сквозь тусклое стекло»: 20 глав о неопределенности. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 688 с.

REFERENCES

1. *Bakhtin M.M.* (1990) *Tvorchestvo Frantsua Rable i narodnaya kultura srednevekovja i Rennansa* [The Creative Art of François Rabelais and Folk Culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow: Khudozhestvennaia literature, 1990. 640 p. (In Russ.).
2. *Delez G.* *Kino* (2016) [Deleuze G. Cinéma]. Moscow: Ad Marginem, 2016. 560 p. (In Russ.).
3. *Dostoyevskiy F.M.* (2013) *Besy* [The Demons]. Saint-Petersburg: Lenizdat, 2013. 768 p. (In Russ.).
4. *Faritov V.T.* (2012) *Transgressiya i diskurs. Vvedeniye v filosofiyu bitijno-smislovogo perspektivizma* [Transgression and discourse. Introduction to the philosophy of existential-semantic perspectivism]. Ulianovsk: UIGTU, 2012. 199 p. (In Russ.).
5. *Kovalov O.A.* (2016) *Iz(l)ucheniye strannogo* [The Lightning of Strange]. Saint-Petersburg: Masterskaya "Séance", 2016. 328 p. (In Russ.).
6. *Marievskaya N.E.* (2015) *Vremya v kino* [Time in Cinematography]. Moscow: Progress-Traditsiya, 2015. 336 p. (In Russ.).
7. *Nikoliyukin A.N.* (2001) *Literaturnaya encyclopedia terminov i poniatii* [The Encyclopedia of Terms and Concepts in Literature]. Moscow: NPK "Intelvak", 2001. 799 p. (In Russ.).
8. *Shlykova S.P.* (2013) *Transgressiya v art-hausnon kinematografe: monografiya* [Transgression in Art-house cinema: monograph]. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. L.V. Sobinova. 88 p. (In Russ.).
9. *Vudard B.* (2016) *Dinamika slizi* [Woodard B. Slime dynamics]. Perm: HylePress, 2016. 124 p. (In Russ.).
10. *Yampolskiy M.B.* (2010) "Skvoz tuskloye steklo": 20 glav o neopredelennosti ["Through a Dim Glass": 20 chapters on Uncertainty]. Moscow: Novoe literaturnoye obozreniye, 2010. 688 p. (In Russ.).

Historical Trauma as a Source of Grotesque in Cinema

Anastasia E. Babina

PhD student, All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov (VGIK)

UDC 778.5.04.072

ABSTRACT: The article examines the relationship between a historical trauma experienced by a nation and grotesque in cinema. While making it possible to distort and modify subjects, grotesque is closely connected with cinematic time and space, and the historical context becomes a fertile ground for constructing images that are ambivalent and transgressive, ambiguous and polysemantic. Drawing on the case of *Metropolis* (1927) and *Godzilla* (1954), the first part of the article looks into the way grotesque helps interpret the global historical upheavals: the Great Depression, World Wars One and Two. The analysis of the world's internal conflicts results in the emergence of monsters taking on a form that balances on the edge of life and death, reality and fiction.

The second part investigates technological progress as part of historical trauma. The films *The Fly* (1986) and *Total Recall* (1990) record the defective exit of the characters beyond the boundaries of their own physicality due to scientific achievements which prove hostile to a human being.

In the conclusion the author argues that any historical trauma is antagonistic to a character. Looked at from the director's prospective, it is fixed by means of grotesque, which makes it acquire a borderline form: anthropomorphic, zoomorphic or amorphous. The proposed selection of films gives but a rough review of grotesque. However, even such a concise survey sheds light on its interaction with the spatiotemporal continuum, on the one hand, and the experienced trauma reflected in films on the other.

The article can be useful for professional screenwriters and directors, as well as for students studying the basics of drama and a wide range of readers interested in the nature of the grotesque structure. The article is based on the academic research of Mikhail M. Bakhtin, Gilles Deleuze, Natalia E. Marievskaya, Mikhail B. Yampolsky.

KEY WORDS: grotesque, transgression, historical trauma, script, image of chronotope, dramatic conflict



Кинотрюк как пластическая метафора в киноэпопее «Освобождение»

Д.И. Данилов

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK81956>

УДК 778.5.01(014)

АННОТАЦИЯ

На примере киноэпопеи «Освобождение» (1968–1971) рассматриваются виды и приемы трюкодемонстрации в советском кино, ставшей сюжетно-смысловой и пластической метафорой по степени выразительности, оказавшей влияние на повествование игровых фильмов о Великой Отечественной войне (1941–1945) в целом. Трюки, использованные в киноэпопее режиссером-постановщиком Ю.Н. Озеровым и кинооператором И.М. Слабневичем, реальных участников фронтовых сражений, придали аутентичность мизансценам, воспроизводящим на экране трагедию войны, способствовали формированию экранного образа Воина-освободителя.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

киноэпопея,
трюко-
демонстрация,
Великая
Отечественная
война,
пластическая
метафора,
кинотрюк

При формировании образа *советского солдата* в отечественном кинематографе, посвященном экранизации событий Великой Отечественной войны (1941–1945), невозможно обойтись без трюков, особенно в момент развития сюжета, когда на экране отображается военное противостояние противоборствующих сторон, раздаются взрывы, гибнут люди. Тщательно проработанная композиция мизансцен, созданных с помощью трюков, их изобразительное решение, а главное, точно сфокусированная смысловая значимость снимаемых кадров, которыми изобилует киноэпопея «Освобождение», придали экранному повествованию достоверность, вызвав у публики состояние катарсиса. Исполненные в киноэпопее режиссерские решения, приемы операторской съемки во многом изменили отношение к трюкам как таковым, превратив трюкодемонстрацию в *пластическую эффектно-зрелищную часть* художественного повествования, обладающую *особой степенью киновыразительности*, где сконцентрированы смыслообразующие критерии, способствующие раскрытию трагедии военного времени через экранный образ.

Способность в достоверной и реалистичной форме передать эмоциональный накал психологических и физических состояний человека, оказавшегося в эпицентре военных событий, под силу лишь тем, кому довелось участвовать в войне и посчастливилось остаться живым. Кинорежиссеры, операторы, вкусившие тяготы фронтовых действий, несомненно, осознавали свою ответственность перед павшими соотечественниками, стремились донести до будущих поколений правдивый и достоверный образ *воина-освободителя*. Поэтому и вопрос об аутентичности показа военных действий, естественности поведения персонажей фильма являлся для них одним из важнейших. На фоне вкрапления эпизодов документальной хроники в игровых фильмах использовалась и событийно-художественная интерпретация игровых фрагментов боевых действий, что позволило отчетливо проявить образ *советского солдата* — воина-освободителя, интернационалиста, гуманиста, солдата Великой Победы¹. И в этом контексте трюкодемонстрация как новое, начинающее развиваться направление в советском кино оказалась одним из знаковых средств художественной киновыразительности, поскольку использование трюков в фильме сопряжено с экранной репрезентацией действительности при показе реальной фронтовой жизни.

¹ Малышев В. С. Образы Второй мировой войны на экране // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. № 2 (79). 2015. С. 67.

Ценность кинотрюка как сюжетно-смысловой метафоры состоит в том, что во время его эффектно-зрелищной демонстрации на этих постановочных фрагментах фокусируется наибольшее внимание зрительской аудитории. В целом сюжетно-смысловая канва киноповествования, тем более о суровых военных буднях, неизбежно приводит к трюкодемонстрации как кульминации события, где развязка, как правило, трагична, связана с угрозой жизни человеку. На экране трагическая жизненная ситуация проявляется в укрупненном формате: визуализация критических обстоятельств порождает образы реальной катастрофы, гибели людей.

Использование кинотрюка в этом плане четко разделяет эмоционально-чувственное состояние действующих лиц на характерно-смысловые и поведенческо-пластические особенности экранных персонажей, обеспечивая зрительской аудитории возможность сопереживать увиденному. О многообразии и разнообразии кинематографических образов написано немало трудов². Однако именно трюкодемонстрация явила кинематографическому миру *кинотрюк как действенно-пластическую метафору*, которая способна репрезентировать убедительную смысловую нагрузку, визуализируя интерпретационную достоверность происходящего.

² Ждан В. Н. Эстетика фильма. М.: «Искусство», 1982. С. 15.

В киноэпопею «Освобождение» Ю.Н. Озерова вошли пять фильмов: «Огненная дуга» (1968), «Прорыв» (1969), «Направление главного удара» (1970), «Битва за Берлин» (1971) и «Последний штурм» (1971). Согласно анализу категорий трюков, в каждой из этих кинолент можно выявить и характерные черты формирования образа советского солдата. Для иллюстрации отобраны кинотрюки по идентификационному признаку, критерием которого стал «расстрел» персонажей на экране.

Фильм первый: «Огненная дуга» (1968)

Комбинированный кинотрюк (с пиротехнической «посадкой»): эпизод расстрела майора Максимова (актер — В.А. Авдюшко).

«...Стреляй! Ты увидишь, как умрет русский майор Максимов! <...> Стреляй!»³. Из немецкого парабеллума звучат один за другим подряд три выстрела, и одновременно срабатывает пиротехническая «посадка» на груди актера. Зрители видят, что два первых выстрела «попадают» в правую часть груди, а третий — в левую, в область сердца. В этот момент движения персонажа исключительно правдоподобны: сначала он, слегка наклонившись вперед, падает вниз с поворотом на спину, что не вызывает сомнений в реалистичности его физического состояния. Уже лежа на спине, актер делает небольшое «конвульсивное» движение вправо будто бы в предсмертной агонии, а затем резко возвращается в исходное положение. Однако талантливое актерско-режиссерско-операторское трио (В.А. Авдюшко — Ю.Н. Озеров — И.М. Слабневич) продлевают эпизод, превращая кинотрюк в *действенно-пластическую метафору*.

Актерская достоверность «расстрела» на экране выглядит столь естественно, что не вызывает ни тени сомнения в подлинности происходящего. Но почти в тот же момент оператор (И.М. Слабневич) делает небольшой отъезд камерой назад, и зрительскому взору открывается полная картина произошедшего. Расстрелянный советский майор Максимов лежит, будто закрывая землю, на небольшом пригорке, на оборванных линиях (телефонных, телеграфных) передач,

³ Цитата из фильма «Огненная дуга» (1968) киноэпопеи «Освобождение» (1968–1971) Ю.Н. Озерова. — Прим. авт.

Кадр из киноэпопеи «Освобождение» Ю.Н. Озерова: фильм первый «Огненная дуга» (1968)



а мрачно стоящие и слегка наклоненные, покосившиеся столбы, похожие на могильные кресты, молча склонившиеся над погибшим. Они тоже разрушены и искалечены войной, как и безоружный человек с простреленной грудью.

Этот подвиг предстает как олицетворение не только сформированного кинообраза *советского солдата, солдата-освободителя*, но и подвиг всего многонационального советского народа, вставшего на борьбу против фашистской Германии. В этот момент в когнитивное восприятие зрительской аудитории неизбежно вторгается ассоциация, что вооруженные гитлеровцы боятся безоружного русского солдата и потому расстреливают его не как равного себе противника, а из страха, опасаясь человека, вставшего на пути бесчестия и трусости. Но даже убитый майор Максимов, лежа на спине, с широко раскинутыми по сторонам руками, будто защищает простреленной грудью свою землю (в прямом и переносном смысле). И как скорбный набат по павшим героям Великой Отечественной войны звучат в этот момент несколько аккордов из песни «Священная война»⁴. Эти строгие звуки как бы завершают образ подвига героев, павших во время войны, многократно его укрупняя и возвеличивая на экране. Ведь подвиг советского солдата не имел национальности, он был *интернациональным*. В СССР проживало более 100 национальностей и народностей, и понятие *советский солдат* не отождествлялось ни с родом войск, ни с воинским званием, да и статус его был абсолютно не важен — генерал или рядовой⁵. В битве за Родину все были равны. Современная же кинематографическая интерпретация образа солдата Второй мировой войны, трактуемая внуками и правнуками реальных участников тех апокалипсических событий, — совершенно иная⁶.

⁴ Песня «Священная война» (стихи В.И. Лебедева-Кумача, музыка А.В. Александрова) стала гимном защиты Отечества во Второй мировой войне. — *Прим. авт.*

⁵ Ростоцкая М.А. Модели поведения в советском кино Великой Отечественной войны // Вестник ВГИК. 2016. Т. 8. № 4 (30). С. 54–65. DOI: 10.17816/VGIK8454-65.

⁶ Шергова К.А., Мурадов А.Б. Художественные особенности многосерийных телефильмов о Великой Отечественной войне // Вестник ВГИК. 2019. Т. 11. № 2 (40). С. 140–152. DOI: 10.17816/VGIK112140-152.

Фильм второй: «Прорыв» (1969)

Закадровый кинотрюк: эпизод расстрела предателя-«власовца»

Рядовой Сашка (актер — С.П. Никоненко) приводит на командный пункт, находившийся в развалинах дома, взятого в плен снайпера-«власовца» (актер — Ю.В. Назаров), стрелявшего по наступающим советским солдатам из полуразрушенной церквушки. Когда капитан Цветаев (актер — Н.В. Олялин) начинает допрашивать предателя, тот, испугавшись, говорит, что не понимает по-русски. Но в разговор вклинивается капитан Орлов (актер — Б.И. Зайденберг) и отдает приказ расстрелять «власовца». Тут же предатель бросается на колени, взмолившись: «Товарищи!.. Погодите, постойте!.. Поймите, не своей же

⁷ Фраза из фильма «Прорыв» (1969) киноэпопеи «Освобождение» (1968–1971) Ю.Н. Озерова. — Прим. авт.

⁸ Фраза из фильма «Огненная дуга» (1968) киноэпопеи «Освобождение» (1968–1971) Ю.Н. Озерова. — Прим. авт.

Кадр из киноэпопеи «Освобождение» Ю.Н. Озерова: фильм второй «Прорыв» (1969)



волей... У меня жена в Арзамасе... Товарищи!.. Поймите же!»⁷. Капитан Орлов силком поднимает его с колен и гневно переспрашивает: «Товарищи?.. Не своей волей?.. Жена в Арзамасе?.. А на церквочке сидел до последнего?.. Умри хоть, сволочь, как следует»⁸. Сашка по приказу капитана Орлова уводит «власовца» в сторону (выход из кадра), звучит автоматная очередь. Капитаны Орлов и Цветаев опускают на секунду глаза. Жаль ли офицерам расстрелянного предателя?.. Режиссер-фронтовик Ю.Н. Озеров, остро чувствовавший нелицеприятность такого жизненного момента, решил с художественно-эстетической точки зрения вывести мизансцену расстрела предателя за кадр киноповествования. Судя по всему, такое решение не входило в противоречие с его точкой зрения как режиссера-постановщика. Предвосхищая эмоционально-чувственную реакцию оставшихся в живых фронтовиков, которые будут смотреть эту киноэпопею, он, видимо, решил побережь их нервы. Слишком высока была степень ответственности людей, прошедших кровавое горнило Великой Отечественной войны, перед оставшимися в живых, и

особенно перед теми, кто пал, защищая Родину. И потому зрительская аудитория не увидела момент расстрела предателя, прекрасно, однако, осознавая, что именно происхо-

дит за кадром, домысливая последовательность и неизбежность действий в сложившейся ситуации. Характерной особенностью *закадрового кинотрюка* становится сам факт *авторского отношения* к такого рода событиям, которые сопровождали реальную военную жизнь.

Фильм третий: «Направление главного удара» (1970)

Групповой кинотрюк: эпизод расстрела офицеров Вермахта, принимавших участие в заговоре против Гитлера, готовивших на него покушение

В кадре — три немецких офицера, один из которых объявляет приговор трибунала: «За деятельность, представляющую государственную измену и наносящую ущерб фюреру, к смертной казни через расстрел приговорены: полковник Мерц фон

⁹ Фраза из фильма «Направление главного удара» (1970) киноэпопеи «Освобождение» (1968–1971) Ю.Н. Озерова. — Прим. авт.

Квирнхайм, генерал пехоты Ольбрихт, этот полковник и этот лейтенант, чьи имена я больше не хочу вспоминать»⁹. Второй офицер подходит к стоящим у расстрельной стены «изменникам Родины и фюрера» и срывает с их мундиров знаки высших воинских достижений генералитета и офицеров вермахта, которые им, возможно, когда-то вручил сам Гитлер. «...Наши имена вспомнит Германия!», — произносит перед расстрелом полковник Клаус Филипп Мария Шенк граф фон Штауффенберг.

Далее следует короткий отрывистый приказ, и расстрельная команда из восьми солдат одновременно поднимает карабины. Звучит приказ: «Feuer!», и следом незамедлительно раздается

ружейный залп. Четыре немецких офицера расплачиваются жизнью за неудавшуюся попытку устранения главного нацистского палача. Казалось бы, в киноэпопее о Великой Отечественной войне подобный факт не должен вызывать психоэмо-



Кадр из киноэпопеи «Освобождение» Ю.Н. Озерова: фильм третий «Направление главного удара» (1970)

циональный отклик со стороны зрителей. Ведь очевидно, что гитлеровское командование, понимавшее неизбежность грядущего возмездия, начинало вести «свою игру на выживание», в которой фюреру не было места. Было ли покушение на Гитлера предательством его офицеров, или это была крайняя необходимость остановить зарвавшегося тирана?.. Вопрос этот остается без ответа. Однако сам расстрел предстает как метафора антигитлеровского противостояния в кругу высших эшелонов власти вермахта. И здесь кинотрюк («расстрел») воспринимается не как аналогия метафорической гибели одной из ячеек антифашистского движения Сопротивления, а как агония всего фашистского режима, начавшего разлагаться изнутри. Актеры после выстрела, отыгрывая «попадание в цель», падают на землю асимметрично и аритмично, что с полной достоверностью передает «угасание жизни» каждого из осужденных на смерть немецких офицеров. Ведь пули попадали в разные части тела расстреливаемых, следовательно, и «момент смерти» наступал у каждого по-разному. В этом эпизоде есть еще один метафори-

ческий, смыслообразующий акцент, который прослеживается в групповом действенно-пластическом кинотрюке. Фашисты расстреливают не вражеских солдат, как это бывает на поле боя, а своих офицеров-соотечественников, вставших на сторону врага, поскольку осознали бессмысленность нацистского террора. И этот факт становится свидетельством начала гибели гитлеровской Германии.

Фильм четвертый: «Битва за Берлин» (1971)

Комбинированный кинотрюк (с пиротехнической «посадкой»): эпизод расстрела танкиста лейтенанта Кругликова (актер — В.М. Герасимов)

¹⁰ Триплекс — средство наблюдения за полем боя, служит для защиты механика-водителя, других членов экипажа танка от пуль и осколков противника. — *Прим. авт.*

Через танковый триплекс Т-34¹⁰ лейтенант Кругликов видит разбомбленный берлинский зоопарк. Находясь в эпицентре военных действий, экзотические животные мирно существуют в привычной, казалось бы, среде. Соскучившийся за долгие годы войны по мирной жизни, командир танка радуется, видя такое необычное для военного времени явление. Его настолько увлекает увиденное, что он на мгновение утрачивает ощущение реальности. Восхищаясь грацией движений животных, лейтенант будто бы оказывается в давно забытой мирной жизни. Точно подобранное музыкальное сопровождение в этом эпизоде максимально достоверно передает экзальтированное состояние радости и эйфории персонажа. Советский танкист настолько увлекся увиденным, что открывает башенный люк и высовывается на поверхность, чтобы рассмотреть зверей воочию. И вдруг, исподтишка, прячась за статуями львов, фашистский пулеметчик стреляет в советского офицера. Одна из немецких пуль, «попавшая» в голову лейтенанта (танковый шлемофон снабжен пиротехнической «посадкой»), обрывает его восторженное состояние. По лицу Кругликова стекает кровь («посадка» заряжена имитацией крови), он медленно оседает в танк. «Зачем же они?!...»¹¹ — таковы последние слова советского офицера.

¹¹ Цитата из фильма «Битва за Берлин» (1971) киноопеи «Освобождение» (1968–1971) Ю.Н. Озерова. — *Прим. авт.*

Кадр из киноопеи «Освобождение» Ю.Н. Озерова: фильм четвертый «Битва за Берлин» (1971)



В этом эпизоде кинотрюк с элементом «расстрела» имеет шокирующую по своей глубине сюжетно-смысловую подоплеку. Неожиданно раздавшийся

¹² Данилов Д.И. Трюкодemonстрация в игровых фильмах о Великой Отечественной войне // Вестник ВГИК. 2020. Т. 12. № 3 (45). С. 91–101. DOI: 10.17816/VGIK46148.

¹³ Клейменова О.К. «Берлинские этюды» Б.М. Неменского и традиции русского изобразительного искусства // Вестник ВГИК. 2020. Т. 12. № 4 (46). С. 46–58. DOI: 10.17816/VGIK54702.

«выстрел» в человека, очарованного естественной красотой природы жизни, сопоставим, пожалуй, с самым низким, жестоким и бессмысленным поступком людей, утративших человеческий облик. Именно эта мысль прослеживается в контексте трюковой действенно-пластической метафоры¹².

Метафоризм кинематографической трюкодemonстрации в киноопеке Ю.Н. Озерова носит *атмосферный характер*. Он сопоставим с атмосферой живописных полотен военной тематики в изобразительном искусстве. Например, с коллекцией картин выдающегося художника современности Б.М. Неменского, ветерана Великой Отечественной войны, академика Российской академии художеств и Российской академии образования, Народного художника, профессора ВГИК, чьи «Берлинские этюды»¹³, созданные в дни войны, привлекают внимание наших современников.

Фильм пятый: «Последний штурм» (1971)

Закадровый кинотрюк: эпизод суицида А. Гитлера

В бункере Адольфа Гитлера (актер — Ф. Диц) царит напряженная атмосфера, символизирующая гибель нацистского режима, наступающую с непреодолимой скоростью. Гитлер уединяется с Евой Браун (актриса — А. Валлер) и, с полуживой, хищной пластикой приближается к ней. Он умертвляет ее, буквально силой запихнув в рот своей провозглашенной жены отравленную таблетку с быстродействующим ядом. Затем остается один на один перед лицом смерти. Фриц Диц с исключительной точностью передает психологическое состояние нацистского фюрера, запустившего беспощадную военную машину и погубившего миллионы человеческих жизней. А в это время находящийся в холле Геббельс (актер — Х. Гизе) отдает последнее распоряжение немецкому офицеру: «Фюрер должен умереть не от яда, а как солдат от пули. Если мы не услышим выстрела, вы войдете и сделаете все, что нужно!»¹⁴ Выстрела не последовало. Тогда с одобрительного взгляда Геббельса офицер входит и закрывает за собой дверь.

«Расстрел» нацистского вождя, уже умертвившего себя, стоит отнести к ритуалу морально-нравственного «кодекса чести», весьма сомнительного свойства. Несмотря на то, что его совершает соратник «по партии и оружию», смысл содержания этого поступка аморален. Вандализм по отношению к телу убиенного, кому бы оно ни принадлежало, трудно оправдать. Конечно, во время ведения реальных боевых действий враждующие стороны вряд ли будут соблюдать морально-этические нормы. Тем

¹⁴ Цитата из фильма «Последний штурм» (1971) киноопеки «Освобождение» (1968–1971) Ю.Н. Озерова. — Прим. авт.



Кадр из киноленты
«Освобождение»
Ю.Н. Озерова:
фильм пятый
«Последний штурм»
(1971)

не менее культурно-исторические корни, традиции народа формируют критерии «правил» ведения военных действий. И в кодексе чести русского солдата никогда не присутствовали элементы глумления, насилия, издевательства или вандализма по отношению к поверженному противнику.

Это обуславливалось как религиозным воспитанием, так и приоритетами аксиологических ценностей, которые закреплялись в сознании русского народа на протяжении веков. И в разные исторические периоды истории России ставка делалась на гуманизм, человеколюбие, милосердие.

Во время мизансцены «расстрела» Гитлера слышен лишь выстрел за дверь его кабинета, и вышедший немецкий офицер докладывает: «Фюрер застрелился!» В следующем кадре видно, как убитый лежит под столом с открытыми глазами. Затем группа из четырех нацистов вытаскивает два свернутых ковра (тела А. Гитлера и Е. Браун), кладет их рядом и поджигает. Так «самоубийство» Гитлера (*закадровый кинотрюк*), сожжение тел нацистского вождя и его новообъявленной супруги становятся завершающим кульминационным моментом Второй мировой войны. Стоит отметить, что использование кинорежиссером метода закадрового кинотрюка неслучайно. Ю.Н. Озеров подчеркивает, что человека, ввергшего в смертоубийственную войну миллионы людей, ожидает лишь постыдная и позорная смерть, которая совершается к тому же дважды, видимо, затем, чтобы убедиться, что тиран мертв.

Выводы

Подытоживая, необходимо подчеркнуть, что закадровые и комбинированные кинотрюки в киноэпопее Ю.Н. Озерова «Освобождение» несут глубокую смысловую нагрузку, характеризующую не столько определенное боевое действие, которых на войне было немало, сколько характерные особенности и миропонимание людей, участвующих в этих боевых сражениях. И как особую ценность здесь следует отметить стремление

создателей киноэпопеи придать показываемым на экране киноперсонажам, исполняемым ими трюкам тот уровень *художественной достоверности*, которая идентифицируется в сознании зрителей как *документальная*. Художественный вымысел неизбежно присутствует в структуре киноповествования игрового фильма, однако трюкодемонстрация в фильмах о войне, снятых в советский период, более убедительна и правдоподобна, нежели кинокартины, снятые режиссерами — нашими современниками. И ключом к правдоподобию здесь служит не только талант кинорежиссера, оператора, актеров, сколько сохранившиеся в памяти реальные события и психологические переживания, выпавшие на долю создателей этой киноэпопеи.

Действительные участники боевых действий, бывшие фронтовики — режиссер-постановщик Ю.Н. Озеров, оператор И.М. Слабневич, сценаристы Ю.В. Бондарев и Я.И. Эстеркин (псевдоним — Оскар Курганов), фронтовой кинооператор Ю.М. Кун (режиссер в съемочной группе), художник А.В. Мягков — эти и другие члены слаженной команды не стремились преподнести трюкодемонстрацию как эффектное зрелище. Их задачей было показать в достоверных красках реальность трагедии войны, горечь утрат однополчан, катастрофические последствия разрушенных городов, сожженных сел, покалеченных человеческих судеб. Художественный вымысел не подменял реалистичность происходящего, а дополнял и сосредотачивал зрительское внимание на экранном правдоподобию. В современном же кино это принимает диаметрально противоположный результат. Использование киноэффектов на экране эпатирует публику, привлекает ее внимание не контекстуальностью повествовательной реконструкции, граничащей с документальной достоверностью, а эффектно-зрелищной визуализацией кинотрюка. И в этом основная проблема современной трюкодемонстрации. Такая интерпретация напоминает не столько реальные события прошедшей войны, сколько компьютерную игру, где виртуальная реальность иррациональна и имеет совершенно другую атмосферу. И в этом случае VR-трюк теряет свои метафорические свойства, приобретает иную направленность. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Данилов Д.И. Трюкодемонстрация в игровых фильмах о Великой Отечественной войне // Вестник ВГИК. 2020. Т. 12. № 3 (45). С. 91–101. DOI: 10.17816/VGIK46148.
2. Ждан В.Н. Эстетика фильма. М.: «Искусство», 1982. 375 с.

3. *Клейменова О.К.* «Берлинские этюды» Б.М. Неменского и традиции русского изобразительного искусства // Вестник ВГИК. 2020. Т. 12. № 4 (46). С. 46–58. DOI: 10.17816/VGIK54702.
4. *Малышев В.С.* Образы Второй мировой войны на экране // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. 2015. № 2 (79). С. 65–80.
5. *Ростоцкая М.А.* Модели поведения в советском кино Великой Отечественной войны // Вестник ВГИК. 2016. Т. 8. № 4 (30). С. 54–65. DOI: 10.17816/VGIK8454-65.
6. *Шергова К.А., Мурадов А.Б.* Художественные особенности многосерийных телефильмов о Великой Отечественной войне // Вестник ВГИК. 2019. Т. 11. № 2 (40). С. 140–152. DOI: 10.17816/VGIK112140-152.

REFERENCES

1. *Danilov D.I.* (2020) Tryukodemonstratsiya v igrovyykh filmakh o Velikoy Otechestvennoy voyne [Evolution of Stunt Episodes in Fiction Films about the Great Patriotic War] // Vestnik VGIK. 2020. Vol. 12. № 3 (45). Pp. 91–101. DOI: 10.17816/VGIK46148. (in Russ.).
2. *Zhdan V.N.* (1982) Estetika filma [Aesthetics of the film]. Moscow: «Iskusstvo», 1982. 375 p. (In Russ.).
3. *Kleymenova O.K.* (2020) “Berlinskiye etyudy” B.M.Nemenskogo i traditsii russkogo izobrazitel'nogo iskusstva [B.M.Nemensky's “Berlin Sketches” and the Traditions of Russian Fine Art] // Vestnik VGIK. 2020. Vol. 12. № 4 (46). Pp. 46–58. DOI: 10.17816/VGIK54702. (In Russ.).
4. *Malyshev V.S.* (2015) Obrazy Vtoroy mirovoy voyny na ekrane [Images of the Second World War on the screen] // Vestnik Rossiyskogo gumanitarnogo nauchnogo fonda. 2015. № 2 (79). Pp. 65–80. (In Russ.).
5. *Rostotskaya M.A.* (2016) Modeli povedeniya v sovetskom kino Velikoy Otechestvennoy voyny [Patterns of Behavior in the Great Patriotic War's Soviet Cinema] // Vestnik VGIK. 2016. Vol. 8. № 4 (30). Pp. 54–65. DOI: 10.17816/VGIK8454-65. (In Russ.).
6. *Shergova K.A., Muradov A.B.* (2019) Khudozhestvennye osobennosti mnogoseriynykh telefilmov o Velikoy Otechestvennoy voyne [Artistic features of Russian TV serials about the Great Patriotic War] // Vestnik VGIK, 2019. Vol. 11. № 2 (40). С. 140–152. DOI: 10.17816/VGIK112140–152. (In Russ.).

A Stunt as a Plastic Metaphor in Epic Series “Liberation”

Dzan I. Danilov

Lead Editor, ‘Vestnik VGIK’

UDC 778.5.01(014)

ABSTRACT: On the example of Yuri Ozerov's epic series “Liberation” (1968-1972), comprising five films: “The Fire Bulge” (1968), “Breakthrough” (1969), “Direction of the Main Blow” (1970), “Battle of Berlin” (1971) and “The Last Assault” (1971), the article explores the stunt as a spectacular plastic metaphor in the structure of the character’s cinematic image. A certain category of stunt performance in each film is considered in order to determine the characteristic traits shaping the image of a Soviet soldier. The selection of the stunts was based on a single identification feature, the main criterion being the stunt scenes of “shootings”. Their example is used to analyze the transformation of a stunt action into a plastic metaphor capable of giving the plot-line additional psycho-emotional sensations. The techniques of stunt demonstration used by the film creators, headed by war veterans — the director, DOP, screenwriter, etc. — are studied. War stunts, which linger in the audience’s memory and the artistic imagery of which is fixed by the viewer’s perception, do not only expand and complement the characterization of the screen character, but also makes it possible to look at past events through the eyes of eyewitnesses. Such cinematic experience and the technology used, require a detailed analyses, especially for modern young directors who are trying to recreate the authenticity and atmosphere of the past war. The metaphorical character of stunt performance in war films acquires completely different conceptual and semantic aspects, impregnated with cultural and historical retrospection, heroic and patriotic pathos, psycho-emotional impact and other categories that form an authentic artistic image of the war. It is here that stunt demonstration becomes one of the essential spectacular plastic means of cinematic expressiveness.

KEY WORDS: film epic, stunt demonstration, Great Patriotic War, plastic metaphor, stunt

ПЕРФОРМАНС ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ



Фото А. Нешина



Проблемы видения образа героя-современника в неигровом кино

А.А. Штандке

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK74797>

УДК 778.5.03.01

АННОТАЦИЯ

На примерах отечественных неигровых лент в статье анализируются отличительные черты восприятия образа героя-современника авторами и зрительской аудиторией. Вследствие развития цифровых технологий проблема видения героя в экранном документе обретает новые формы: в контексте выявляются определенные противоречия между представлениями автора и чертами портрета создаваемого героя. Проблема взаимодействия автора, героя и зрителя в искусстве рассматривается в контексте обращения к опыту мастеров художественной практики в других видах искусств.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

современное
русское
документальное
кино, герой,
восприятие,
социальная
оценка, портрет,
видение,
зрительская
аудитория

Проблема взаимоотношений между автором, героем и зрителем в искусстве живописи, фотографии, кинематографе интересовала исследователей и практиков искусств на протяжении многих столетий. Доктор искусствоведения С.М. Даниэль описывал взаимодействие произведения и зрителя следующим образом: «Картина и ее зритель — исторические близнецы, увидевшие свет одновременно. Это и понятно: картина появляется как ответ на известную общественную потребность и предвосхищает в себе акт восприятия, которым и завершается произведение искусства»¹.

Кинодокументалистика по своей природе социальна и, являясь особым видом познания, отражения и формирования действительности, следует определенным эстетическими идеалам. В отличие от условий, в которых есть заказчик со своими определенными задачами, взятый из жизни герой не представляет задачи своего экранного образа до тех пор, пока не увидит готовый портрет. Герой документальной ленты, в отличие от профессионала, не является, как правило, специалистом в области кинематографа и не может представлять фильм отдельными

¹ Даниэль С.М. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий красок и о воспитании зрителя. Л.: Искусство, 1990. С. 47.

составными компонентами киноязыка. При этом показ черного монтажа фильма профессионально не подготовленному герою или зрителю может привести к отсутствию видения картины в целом. Например, неподготовленный зритель может заострять внимание на внешних деталях, второстепенных элементах черновых работ монтажа, тем самым теряя общее представление о документальном портрете. Режиссер же в процессе работы над кинопортретом вторгается в пространство реальности героя, и то, какой след оставит документалист, зависит от видения и нравственных установок автора.

Проблема представления зрителям образа героя-современника

Кинодокументалистика имеет особую коммуникативную функцию, способна отражать социально-психологический климат, включающий эмоциональное состояние, личные переживания людей, их взаимоотношения в обществе. Наиболее уязвимой ситуацией, с которой сталкиваются кинодокументалисты, является проблема восприятия зрителем героя-современника. Проблема восприятия героя обладает рядом особенностей, присущих нынешнему этапу развития различных видов искусства, и сопровождает художников на протяжении всего творческого пути. Как отмечал теоретик кино В.Н. Ждан, «...кино в равной степени и самое объективное и самое субъективное из искусств»². Исследуя природу человека, режиссер документального кино отбирает в качестве объекта исследования именно реальную человеческую жизнь со всеми ее добродетелями и пороками. Перед режиссером стоит задача исследовать, осмыслить портрет героя современника, но, если герой обладает порочными качествами, зритель с легкостью может не признать образ героя.

В документальной ленте режиссера А.В. Александрова «Русская народная злоба дня» (2020) звучит тема жизни современного человека в глубинке: автор исследует проблемы неустроенности сельской жизни, а при раскрытии злободневной тематики автор обращается к музыкальному фольклору. Лубочный стиль народной поэзии в виде рифмованных сатирических зарисовок становится активным элементом размышления об актуальных проблемах деревенской жизни. Герой фильма — глава администрации Родыгинского сельского поселения Кировской области Владимир Егошин, известный своими злободневными частушками, так он выражает собственное переживание о настоящем положении жителей деревни. Обращение автора к звуку, как

² Ждан В.Н.
Эстетика фильма.
М.: Искусство, 1982.
С. 126.

элементу эмоционального воздействия позволило передать глубокие переживания героя ленты. В картине А.В. Александрова злободневная интонация русского фольклора в созвучии с безотрадными картинками действительности разрушенных по всей территории России заводов обретает гигантский масштаб. Однако среди аудитории зрителей нашлись и те, кто поставил под сомнение ценность этой документальной ленты, расценив использование народной поэзии как злостование. Тем не менее фильм обрел фестивальную историю, был отмечен дипломом победителя Международного кинофестиваля «Свидание с Россией» в 2020 году. В данном контексте уместно замечание С.В. Дробашенко: «...главное предназначение драматургии документального фильма (как и всех других средств и приемов художественной выразительности) состоит в том, чтобы способствовать наиболее полному, наиболее впечатляющему раскрытию сути и смысла жизни»³. Использованное стилизованное решение помогло автору в наиболее полной мере передать переживания сельских жителей.

В документальной ленте режиссера Н.В. Саврас «Учитель для Глазка» (2019) отражена тема конфликта двух разных миров, вызванного неприятием традиционного уклада жизни сельских жителей. Трое молодых людей, выросших в крупных городах, приезжают работать учителями по программе поддержки «Учитель для России» в глухое тамбовское село «Глазок». Получится ли у молодых людей воспринять традиции и деревенский быт? Съёмочная команда в течение года наблюдала за рефлексией, эмоциональным состоянием молодых людей. Режиссер планировала снять, как молодые педагоги смогут внести свою лепту в образовательную среду местной школы, однако снятый материал у режиссера вызвал больше вопросов, нежели ответов.

В ходе монолога одна из героинь фильма — молодая учительница — в размышлениях о смысле жизни современного человека в сельской глубинке определяет ее как «балабановскую реальность». При этом она задается вопросом: зачем жить в таких условиях, почему жители не хотят изменить свою жизнь? Действительно, в сложившемся ассоциативном образе прослеживается некая параллель с экранизированной повестью М.А. Булгакова «Морфий», снятой режиссером А.О. Балабановым в виде так называемой «балабановской реальности», где умело переданными средствами киноязыка повествуется об опустошенности героев. Молодая учительница не видит романтики жизни в русской глубинке, полагая, что такое бытие обречено на депрессивное существование. Режиссер в своем

³ Дробашенко С.В. Экран и жизнь. О художественном образе в документальном фильме / С.В. Дробашенко. М.: Искусство, 1962. С. 68.

наблюдении исследует ментальное состояние героев, фиксирует чувства внутренней мятежности, природа которых вызывает неоднозначную зрительскую реакцию.

В фильме Н.В. Саврас «Учитель для Глазка» (2019) образ героев современности оказался еще более уязвимым при восприятии массовой аудиторией. Фильм был показан на многих площадках кинофестивалей, отмечен рядом наград, однако среди зрителей нашлись те, кто усомнился в целесообразности создавать такого рода портрета современного героя. Вопреки зрительским ожиданиям, центральной темой фильма стала проблема внутреннего состояния опустошенности молодых людей. Герой, который не вписывается в общепринятые жизненные установки, может отталкивать, вызывать чувство негодования, создавать предвзятые выводы в зрительской среде. Исследования режиссера затрагивает серьезный срез проблем молодого поколения. Чувство внутренней тревоги, потерянности и страх сигнализируют о тревожном состоянии духовного вакуума, в котором оказались герои.

В документальном кинематографе авторы снимают реальную человеческую жизнь и подлинные события, ее сопровождающие, порой исследуя при этом состояния, которые распутывают клубок жизненных нитей бытия. Проблему недопонимания сути произведения автора поднимает еще известный художник и теоретик изобразительного искусства В.В. Кандинский в своей статье «Критика критиков», где размышляет о возможности каждого первого встречного решать проблемы в области искусства. «Между публикой и художниками лежит глубокое различие в том, что последние отдают большую часть жизни тому делу, которому публика снисходительно дарит лишь немногие часы своего досуга. А потому то, что для художников является трудным, ответственным, серьезным и главным делом, для публики — только один из способов внести разнообразие и пестроту в совершенно чуждую искусству жизнь»⁴, — подчеркивает В.В. Кандинский. Общение зрителя с искусством связано с ценностным ориентиром — установкой на социальную оценку картины режиссера, но неготовность зрителя к познанию опыта Другого приводит к субъективным оценочным суждениям, ограниченным личными пристрастиями.

Термин *социальная оценка* означает «одобрение или неодобрение, которые проявляют группа, организация или общество по отношению к своим членам в ответ на выполнение или невыполнение предъявленных им требований»⁵. Деятельность художника неизбежно связана с оцениванием его творчества.

⁴ Кандинский В.В. О духовном в искусстве. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. С. 124.

⁵ Социологический энциклопедический словарь. / под ред. Г.В. Осипова М.: Издательская группа ИНФА-М НОРМА, 1998. С. 231.

На протяжении всего просмотра картины зритель оценивает и неизбежно сопоставляет полученную информацию с внутренними ценностными установками. Это подчеркивает и кинокритик Э.М. Ефимов, отмечая, что «...субъективность восприятия означает активность зрителя, выражающуюся в личностном отношении к фильму, его индивидуальной интерпретации с опорой на весь жизненный опыт, мировоззрение, эстетический вкус, художественные пристрастия и т. д.»⁶.

Перед режиссером стоит задача изучить, осмыслить портрет героя-современника, но, если герой обладает противоречивыми или сомнительными качествами характера, зритель с ограниченными знаниями, диапазоном восприятия может не принять образ героя, поставить под сомнение значимость авторского произведения. О стереотипном представлении образа героя как актуальной проблеме писал В.В. Кандинский: «Понимание вырачивает зрителя до точки зрения художника»⁷. В этом контексте стремление видеть лишь *внешнее* представляет собой чуждую природу для документального портретиста. Зрительская натура, в большей своей части, желает увидеть образ положительного, нравственного героя, следующего образцам идеала рационального типа личности. На кинофестивальных площадках можно наблюдать картину процесса общения режиссера со зрителями картины, и среди кинодокументалистов сформировалась некая установка ответа на вопрос автору, для кого был снят фильм. Нередко режиссеры отвечают, что фильм сняли для себя. В подобном ответе обрывается связь со зрителем. Зритель не понимает, для кого и зачем была снята лента, в итоге диалог режиссера со зрителем прерывается. Да и пути познания картины разветвляются во временном представлении: для зрителя процесс просмотра фильма ограничивается определенным промежутком времени, тогда как художник живет картиной начиная от рождения ее замысла и идеи, портрета героя.

Связь режиссера со своим произведением неразрывна, не ограничена временным интервалом. Природе документального кино тождествен процесс наблюдения — осмысления отражаемой художником реальности. Особенностью кинодокументалистики являются отражение героев современности, фиксация окружающей действительности, культуры, эпохи, общества, значимых явлений. В данном контексте актуально звучит замечание эксперта документального кино Г.С. Прожико: «“Зритель” — это не статистическое понятие, его содержание наполняется на разных этапах развития визуальных средств инфор-

⁶ Ефимов Э.М. Замысел – фильм – зритель. М.: Искусство 1987. С. 225.

⁷ Кандинский В.В. О духовном в искусстве. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2020. С. 12.

⁸ Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе / М.: ВГИК, 2004. С. 40.

мации отличным смыслом»⁸. Так и документальная картина «Учитель для Глазка» представляет исследование рефлексирующего толка, где отражено столкновение двух разных миров — ритма большого города и традиционного ценностного уклада сельской жизни. Авторский почерк режиссера Н.В. Саврас пролеживается в продолжительном исследовании молодого документалиста, который уже переживает признаки некоторого разочарования поколением людей.

Проблема восприятия портретируемого

В контексте проблемы восприятия своего портрета героем уместно упомянуть историю картины «Портрет доктора Рея», написанной в 1889 году голландским художником Винсентом Ван Гогом. Картина имеет весьма символичную историю. В настоящее время эта работа экспонируется в основной части выставочной галереи искусства стран Европы и Америки, в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. В январе 1989 года художник Ван Гог, находясь на лечении, написал портрет практиканта доктора Феликса Рея. Из описания следует: «Простога композиции, яркость несгармонизированных красок позволили мастеру выявить главные черты модели: физическую крепость и уверенность в себе. Однако равнодушный к искусству Рей считал портрет лишь данью признательности ему несчастного душевнобольного. Картина сначала была послана на чердак, а позже прикрывала дыру в курятнике»⁹.

⁹ Галерея искусства стран Европы и Америки XIX–XX веков / под ред. К.К. Искольдской, Л.В. Платовой М.: Красная площадь, 2007. С. 102.

История судьбы картины «Портрет доктора Рея», впоследствии получившей всемирное признание, ярко описывает проблему сложных взаимоотношений художника с его реальным героем. Процесс знакомства героя-современника со своим портретом и его принятия занимают важное место среди творческих проблем кинодокументалистики. Невымышленный герой современности в условиях развития цифровых технологий и сетевых коммуникаций обладает собственным представлением о себе самом как в реальном, так и в экранном мире. В процессе создания ленты герой фильма не может представлять результат. Вместе с тем герой документальной ленты не обязан быть погруженным в понимание природы документального кино, поэтому он может идеализировать представление о себе на экране, что и порождает актуальность проблемы восприятия героем портрета. Таким образом, запечатленный портрет может не найти совпадения с идеализированным представлением героя ленты. Герой, как правило, желает увидеть положительный образ

своего портрета, поэтому он может идеализировать представление о финальном варианте фильма. На специфические особенности создания документального портрета оказывают воздействие и атрибуты современного мира: сетевое пространство интернета, цифровая техника, необходимая для фиксации реальности. В современном мире пользователей электронных гаджетов, различных социальных сетей, платформ видеохостинга, человек свободно осуществляет самопрезентацию путем публикации фото- и видеоматериала в сопровождении текста, самостоятельно редактирует видение своего образа в глобальном сетевом пространстве.

Реальный герой, воспринимающий процесс создания портрета как игру, может впоследствии и отказаться от своего портрета, но, когда уже проделана немалая работа по созданию образа, данная проблема может оказаться серьезнейшим барьером для режиссера, который потребует внесения конструктивных изменений в фильм. В других же видах искусств, где есть взаимодействие между художником и реальным портретируемым, разрешение подобной коллизии и вовсе становится неразрешимой задачей. В частности, профессор ВГИК Л.П. Дыко, исследуя тему трудностей художественной деятельности фотографа-портретиста, отмечала: «...и художникам, и фотоаграфам, кроме всего прочего, приходится учитывать требования заказчика, который часто приходит в ателье не за правдивой фотографией, выполненной с подлинно художественным вкусом, сколько за “красивой” фотокарточкой»¹⁰. Современные условия селфи-медиа обостряют проблему восприятия реальности между автором и героем. Если герою неудобна киноправда и портрет не отредактирован под запросы современного мира социальных сетей, весь пройденный путь создания киноленты может быть нарушен. Некоторые режиссеры-документалисты в своей практике вынужденно используют условия ограниченного показа первого фестивального года во избежание конфликтных ситуаций с героями фильма.

Режиссер картины «Странноприимный дом Сапара. Взгляд скрытой камерой» (2020) А.А.Новикова отказалась от показа своего фильма в онлайн-формате во время фестиваля документального кино «Россия», проходившего в 2020 году. Картина отражает историю человека, который создал приют. Странноприимный дом — это место, где каждый попавший в беду может найти кров и поддержку. Ежедневно организатору приюта Сапару приходится решать множество бытовых задач, чтобы обеспечить комфортное существование нуждающимся, но это

¹⁰ Дыко Л.П. Основы композиции в фотографии. М.: Высшая школа, 1988. С. 174.

не единственные его проблемы. Режиссер прожила с героями фильма длительный период, снимая их скрытой камерой, в том числе фиксируя конфликтные ситуации. Свой отказ на открытый показ автор ленты прокомментировала неготовностью к трансляции фильма в пространстве сети интернета. Героев ленты вряд ли бы устроили запечатленные черты малодушия в их портретах. И тут уместно привести точку зрения французского скульптора О. Родена, который считал, что «...крайне редко человек видит себя таким, каков он есть, но даже если осознает это, то не примет правдивого изображения, сделанного художником»¹¹.

¹¹ Роден О.
Беседы об искусстве /
Огюст Роден;
пер. с фр. Л. Ефимова,
Г. Соловьевой.
СПб.: Азбука; Азбука-
Аттикус, 2021. С. 74.

Специфика выбранной идеи для съемки фильма затрагивает тему неблагодарности людей, получивших приют, поэтому произведение и обречено жить своей закрытой фестивальной жизнью. В условиях проведения кинофестивалей в онлайн-формате киноленту может увидеть не только широкая аудитория кинолюбителей, пользователей интернета, но и герои фильма, что может повлечь за собой серьезные проблемы для автора картины. Включение возможности просмотра в виде онлайн-формата на площадках кинофестивалей позволяет расширить активную часть аудитории зрителей, заинтересованных в просмотре фильмов, способствует также развитию широкой открытой дискуссии с авторами современных неигровых лент.

Заключение

Из всех жанров кинематографа именно документальное кино имеет, пожалуй, наиболее цепкую реальную связь между художником и портретируемым. Если в игровом кинематографе актер вживается в образ, чувствует нюансы характера героя, творчески способствует развитию роли персонажа, а в жанре анимации нарисованный образ может свободно отображать разные черты действующих лиц, то портретируемый герой документального фильма испытывает, как правило, некое идеализированное представление о себе как личности, характеризующее в большей степени внешние черты его облика. И здесь правомерны слова О. Родена, размышлявшего об успехе посредственных портретистов, который подчеркивал: «Чем более в портрете или бюсте напыщенности, чем сильнее портретируемый напоминает негнущуюся, претенциозную куклу, тем более удовлетворен заказчик»¹².

¹² Роден О.
Беседы об искусстве /
Огюст Роден;
пер. с фр. Л. Ефимова,
Г. Соловьевой.
СПб.: Азбука; Азбука-
Аттикус, 2021. С. 74.

Это замечание наиболее точно выражает проблему отражения внутреннего содержания характера документального героя, ведь украшательство представляет собой нечто по-

верхностное, бессодержательное, что противоречит природе документального портрета. И здесь документалист является неким связующим звеном между реальной жизнью героя и его экранным документом. Под воздействием массового увлечения средствами фиксации реальности возникает проблема унификации образа героя-современника, которая невольно ограничивает зрительское восприятие рамками определенных стереотипов, сводится к предубеждениям, сужающим диапазон представления о значимости экранной культуры кинодокументалистики.

Представления об актуальных общественных интересах мотивируют кинодокументалистов на путь дальнейшего создания портретов современности, и потому зрительская реакция на произведение автора является неким социальным маяком, сигнализирующим общественное настроение. По прошествии времени документальные портреты поддаются процессу переосмысления, картины могут раскрываться в новом облике, а потому при разных установках между зрителем картины и ее режиссером не существует неправых — это лишь следствие различаемой природы восприятия киноленты и вопрос, требующий времени для ее осознания. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Галерея искусства стран Европы и Америки XIX–XX веков / под ред. К.К. Искольдской, Л.В. Платовой. М.: Красная площадь, 2007. 239 с.
2. Даниэль С.М. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий красок и о воспитании зрителя. Л.: Искусство, 1990. 223 с.
3. Дробашенко С.В. Экран и жизнь. О художественном образе в документальном фильме / С.В. Дробашенко. М.: Искусство, 1962. 240 с.
4. Дыко Л.П. Основы композиции в фотографии. М.: «Высшая школа», 1988. 174 с.
5. Ефимов Э.М. Замысел – фильм – зритель. М.: Искусство, 1987. 270 с.
6. Ждан В.Н. Эстетика фильма / В.Н. Ждан. М.: Искусство, 1982. 376 с.
7. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2020. 228 с.
8. Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе / Г.С. Прожико. М.: ВГИК, 2004. 403 с.
9. Роден О. Беседы об искусстве / Огюст Роден; пер. с фр. Л. Ефимова, Г. Соловьевой. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2021. 320 с.
10. Социологический энциклопедический словарь / под ред. Г.В. Осипова. М.: Издательская группа ИНФА-М НОРМА, 1998. 488 с.

REFERENCES

1. Galereya iskusstva stran Yevropy i Ameriki XIX–KhKh vekov [Gallery of European and American Art of the XIX–XX centuries] / pod redaktsiyey K.K. Iskoldskoy, L.V. Platovoy. Moscow: Krasnaya ploshchad, 2007. 239 p. (In Russ.).
2. *Daniel S.M.* (1990) *Iskusstvo videt: O tvorcheskikh sposobnostyakh vospriyatiya, o yazyke liny krasok i o vospitanii zritelya* [The art of seeing: About the creative abilities of perception, about the language of lines of colors and about the education of the viewer]. Leningrad: Iskusstvo, 1990. 223 p. (In Russ.).
3. *Drobashenko S.V.* (1962) *Ekran i zhizn. O khudozhestvennom obraze v dokumentalnom filme* [Screen and life. About the artistic image in the documentary] / S.V. Drobashenko. Moscow: Iskusstvo, 1962. 240 p. (In Russ.).
4. *Dyko L.P.* (1988) *Osnovy kompozitsii v fotografii* [Basics of composition in photography]. Moscow: «Vysshaya shkola», 1988. 174 p. (In Russ.).
5. *Efimov E.M.* (1987) *Zamysel – film – zritel* [The idea – the film – viewer]. Moscow: Iskusstvo, 1987. 270 p. (In Russ.).
6. *Zhdan V.N.* (1982) *Estetika filma* [The aesthetics of the film] / V.N. Zhdan. Moscow: Iskusstvo, 1982. 376 p. (In Russ.).
7. *Kandinskii V.V.* (2020) *O dukhovnom v iskusstve* [About the spiritual in art]. Sankt-Peterburg: Azbuka; Azbuka-Attikus, 2020. 228 p. (In Russ.).
8. *Prozhiko G.S.* (2004) *Kontsepsiya realnosti v ekrannom dokumente* [The concept of reality in a screen document] / G.S. Prozhiko. Moscow: VGIK, 2004. 403 p. (In Russ.).
9. *Roden O.* (2021) *Besedy ob iskusstve* [Conversations about art] / Ogyust Roden; per. s fr. L. Efimova, G. Solovyevoy. Sankt-Peterburg: Azbuka; Azbuka-Attikus, 2021. 320 p. (In Russ.).
10. *Sotsiologichesky entsiklopedichesky slovar* [Sociological encyclopedic dictionary] / pod red. G.V.Osipova]. Moscow: Izdatelskaya gruppa INFA-M NORMA, 1998. 488 p. (In Russ.).

The Perception of a Contemporary in Non-fiction Films

Anastasia A. Shtandke

PhD student, All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov (VGIK)

UDC 778.5.03.01

ABSTRACT: The article analyses the difference in the perception of a contemporary between the filmmaker and the audience as exemplified by national non-fiction filmmaking. Documentary cinema is socially focused by nature and being a specific way of studying, reflecting and shaping reality, follows certain aesthetic principles. The viewer's artistic comprehension is determined by a certain axiological landmark: the focus on the social evaluation of the film, but the audience's unwillingness to cognize another individual's experience leads to subjective judgments limited by personal preferences.

The article points out artistic issues of non-fiction cinema. Unlike the situation when there is a sponsor with distinct requirements, a real person is unaware of the ultimate goal of their screen image until they see the finished portrait. The process of the contemporary subject's familiarization with their portrait and its acceptance is one of the vital creative problems of documentary filmmaking.

In the era of digital technologies and on-line communication, a non-fictional contemporary subject has their own idea of themselves in both real and screen worlds. They generally want to see a positive image of themselves thus they might idealize their representation in the final version of the film. The creation of a documentary portrait is influenced by the attributes of the modern world: the Internet, digital recording technologies. The problem of interaction between the filmmaker, the subject and the spectator in art is considered by referring to the experience from other art-forms.

A real person, who for the most part perceives the process of creating a portrait as a game, may subsequently reject their portrait, but when a lot of work has already been done, this problem can prove a serious one for the director, because it may require dramatic alterations in the film.

KEY WORDS: contemporary Russian documentary film, hero, perception, social assessment, portrait, audience, vision



Интертекстуальность звукового пространства в спектаклях режиссера Д.Е. Волкострелова Ю.А. Осеева

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK57218>

УДК 778.5.01(014)

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются два спектакля режиссера Д. Волкострелова «В прошлом году в Мариенбаде» и «Приговоренный к смерти бежал», в основе которых лежат не драматургические, а экранные тексты (фильмы). Предметом исследования является звуковое пространство спектаклей, а главными задачами — исследование системных связей отдельных компонентов звукового ландшафта внутри спектаклей и сопоставление сценического звукового пространства с исходными текстами кинофильмов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

фильм как текст, диегезис спектакля, металепсис, Дмитрий Волкострелов, интертекст, звуковое пространство спектакля

Драматические спектакли, в основе которых лежит не пьеса, а произведение экранного искусства, — явление, активно входящее в реальность российского театра последнего десятилетия. В 2013 году режиссер К. Серебренников выпустил в Гоголь-центре работу «Идиоты» по мотивам фильма Ларса фон Триера (von Trier), в 2014 там же вышел спектакль «Девять» (режиссер С. Виноградов) по фильму «Девять дней одного года» М. Ромма. В 2015 году режиссер М. Диденко поставил спектакль «Земля» (Новая сцена Александринского театра) по мотивам знаменитого одноименного фильма А. Довженко, а чуть позже выпустил «Цирк» (Театр Наций, 2017) — театральную работу, основанную на носящей то же название кинокартине Г. Александрова. Нисчерпаемым источником вдохновения для театральных режиссеров являются фильмы А. Тарковского — оммажи, визуальные цитаты и даже кадры из его кинолент нередко встречаются в театре. И потому ожидаемым было появление спектаклей, основанных на фильмах и этого мэтра российского кино. К примеру, в 2015 году в театре А.Р.Т.О. режиссер А. Калинин поставил «Сталкера», а в 2016-м уже фестиваль «Точка доступа» выпустил спектакль «Сталкеры» по мотивам легендарной картины.

Данный список не исчерпывает все примеры, но он показывает, что спектакли, для которых фильм становится драма-

тургическим текстом, отражают веяния нынешнего времени. При этом научных работ, исследующих кинематографическую природу исходного материала и его включение в поэтику сценического произведения, пока еще нет. Таким образом, научная новизна статьи заключается в попытке подвергнуть анализу произведение сценического искусства с учетом особенностей киноязыка первичного текста.

В отечественной теории театра до сих пор крайне мало работ, посвященных анализу звукового ландшафта спектакля, и сам термин до сих пор не имеет устоявшегося определения. Понятие *soundscape* ввел композитор и исследователь Рэймонд Шафер (Schaffer) в 1967 году, но его значение было неоднократно подвергнуто переосмыслению и дополнению. К примеру, в своем эссе «Против звукового ландшафта» антрополог Тим Ингольд (Ingold, 2007) спорит с концепцией Шафера, рассматривая звук не как характеристику пространства или музыкальную композицию, которую можно исследовать как отдельный элемент. По мысли Ингольда, «звук не является ни умозрительной, ни материальной категорией, но явлением чувственного восприятия — то есть миром, погружаясь и сливаясь с которым, мы обретаем себя»¹.

¹ Ingold T. *Against Soundscape / Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice*, 2007. P. 10–13.

² *teatr post* — театральная группа, играющая спектакли в нетеатральных пространствах. Цель объединения — сближение актуального искусства и театра, поиск нового театрального языка, исследование современного мира театральными средствами. — *Прим. авт.*

Лидер независимой театральной группы **teatr post**², театральный режиссер Д. Волкострелов на протяжении десяти лет создает спектакли, основным стержнем структуры которых является не рассказанная история или режиссерский «месседж», а создание пространства для переживания уникального опыта. В своих сценических работах этот художник подчеркнуто не нарративен, а результатом его творчества становится погружение зрителя в среду. Зрители получают возможность стать частью этой среды, приобрести за время действия спектакля уникальный опыт. Для этого режиссер использует различные инструменты и приемы, каждый раз находя способ, наиболее точно соответствующий исходному тексту. Будучи признанным экспериментатором в театре, Волкострелов тем не менее подчеркивает: выбор театрального языка всегда связан с теми задачами, которые ставит драматургия произведения, на чьей основе возникает спектакль. Режиссер экспериментирует с разными текстами: среди его работ спектакль по новгородским берестяным грамотам, деревянным скульптурам, пьесам в виде набора фотографий или песен советской эстрады. Для каждого текста он ищет именно тот язык, который будет наиболее адекватен природе исходного текста, способен погружать зрителей в его мир.

В выбранных для анализа спектаклях визуальная сторона подчеркнута минималистична, близка к статике, а единственное пространство, в котором «зримо» разворачивается действие, — пространство звука. В исследовании спектаклей, поставленных по фильмам, принципиально понять, каким образом кинотекст сопрягается с текстом сценическим, как преобразуются или используются разные элементы киноязыка в драматическом спектакле, как они позволяют вовлечь зрителей в мир экранных произведений, взятых за основу.

Речь и пространство в спектакле «В прошлом году в Мариенбаде»

В спектакле «В прошлом году в Мариенбаде» (Новая сцена Александринского театра, 2017), поставленного по фильму Алена Рене (Resnais, 1961), Д. Волкострелов выстраивает такое же пространство неопределенности, как и знаменитый автор первоисточника, совмещая несовместимое, раслаивая и множа реальность сценического произведения. Иногда выстроенные им сцены визуально сближаются с кадрами из фильма, иногда отходят от них. Как известно, театральный монтаж обладает меньшими возможностями, нежели кинематографический, — в ограниченном пространстве сцены невозможно выстроить такую геометрию и перспективу, которую создал А. Рене. И все же российскому режиссеру удается добиться того же эффекта, что и некогда французскому, — ощущение времени и места теряется.

Используя специфичные возможности театра, Волкострелов погружает зрителей в мир, где реальность и ее отражение перепутываются, где, как и в кинофильме, «действие не разворачивается, но заворачивается вокруг себя, умножается симметричными или параллельными вариациями в сложной системе отражений»³. Принципиальное отличие театра от кино — живое присутствие артистов, дающее зрителям право видеть и распознавать источники речи и звуков, идентифицировать артистов с персонажами (в том числе с символическими фигурами). Именно эту возможность режиссер и отнимает у зрителей в первую очередь. Несмотря на неопределенность героев, в фильме 1961 года они имеют конкретное телесное воплощение и явно находятся в отношениях с окружающим миром.

С первых сцен спектакля становится понятно, что режиссер приумножил всех действующих лиц до трех — каждый персонаж представлен тройкой артистов, существующих одновременно в едином пространстве. Иногда они видят друг друга

³ Женетт Ж. Фигуры. В 2-х т. М.: Издательство им. Сабанниковых, 1998. Т. 1. С. 117.

и взаимодействуют между собой, иногда проходят мимо друг друга, словно между тенями или призраками, часто дублируют реплики, словно эхо. Д. Волкострелов работает с принципами звучания, отсоединяя звук от изображения различными способами. В наиболее ярких сценах этого спектакля, когда все девять артистов стоят на площадке и видимы зрителям, их голоса сливаются в единый гул, а мизансцена выстроена так, что невозможно различить, кому именно принадлежит реплика.

В фильме большая часть произнесенных слов все же может быть определена. Это, к примеру, диететические реплики, и мы понимаем, что только что слышали диалог, когда в кадре появляется собеседник или персонаж — источник звука, либо это метадиететические реплики, принимающие форму внутреннего монолога. Д. Волкострелов возводит прием Рене в определенную степень: в спектакле зрители часто оказываются лишены возможности соединить слышимое и видимое. Кроме того, зрителей «ослепляют» софитами, направляя их прямо в зал, подменяют живой звук записью, озвучивают находящихся на сцене артистов другими голосами. Речь в спектакле локализуется в разных частях пространства: реплика, начатая одним артистом, подхватывается другим, некоторое время голоса звучат вместе, затем эта эстафета передается далее.

Одним из главных элементов в творческом методе Волкострелова является способ произнесения текста актерами. Чаще всего можно услышать неэмоциональный, разынтонированный, минимизированный звук, презентующий текст. В спектакле этот традиционный для режиссера прием становится значимым элементом системы — «гуляющая» по пространству сцены речь не имеет опознавательных знаков принадлежности, ее невозможно привязать к источнику звука. Слова, в такой манере повторяемые несколько раз, теряют не только свое семантическое, но и коммуникационное значение: голос, отделенный от носителя и опосредованный технически, проблематизирует фигуру воспринимающего, дестабилизирует его привычные способы восприятия, заставляя усомниться в самом себе. Как и в фильме, в спектакле есть сцена, когда герои обсуждают статую в саду. Мы слышим голоса актеров, произносящих реплики из фильма, но сами актеры, стоя на планшете сцены, остаются безмолвными. Данный прием описывает, в частности, киновед О. Булгакова в исследовании «Голос как культурный феномен», отмечая, что театральные режиссеры, сталкиваясь в постановках с натуральным и записанным голосом, «...заставляют зрителя воспринять особенности оригинального звукового события и

⁴ Булгакова О.
Голос как культурный
феномен. М:
Новое литературное
обозрение, 2015.
С. 527.

записанного, преобразованного, тренируя наши дифференцирующие способности слушать»⁴. Однако Д. Волкострелов ставит перед собой иную задачу, стремясь не тренировать, а погрузить зрителя в сконструированный им мир, обладающий определенными свойствами. Результатом такого приема становится то, что через некоторое время источник звука оказывается настолько неопределяемым, что приобретает характер бестелесного.

Бестелесность речи в спектакле «В прошлом году в Мариенбаде» является категорией двойственной: с одной стороны, отсутствие телесно-воплощенного объекта воздействует на зрителей особым образом, создавая атмосферу загадочности и размывая границу между реальностью и вымыслом. С другой стороны, именно сценическая, а не экранная реальность вполне определенно указывает на источник звука, который, однако, не является персонифицированным. Ведь речевое звучание принадлежит не одному конкретному актеру, а всем актерам, что напоминает некое хоровое звучание. И если учесть, что артисты в спектакле часто поворачиваются спиной к залу, затрудняя возможность распознавания соединения движения губ со звуком, возникает образ единого надбытового тела. Разница лишь в том, что обычно хор объединяет исполнителей, и стержнем этого понятия является соединение множества голосов. В этой же театральной постановке критерий множества исполнителей размывается в связи с используемым способом производства звука, выстраиваемого в виде единого надбытового персонажа, способного распасться на множество действующих лиц визуально, но не аудиально.

В одной из мизансцен на фоне общей темноты сценического пространства режиссер выделяет светом два угла, в которых воспроизводится одинаковая ситуация: трое мужчин расположились вокруг белого столика. Они начинают произносить реплики, иногда подхватывая и продолжая их, иногда повторяя друг за другом, как эхо. Особенность режиссерского решения в том, что в процессе сценического действия персонажи начинают слышать, а затем и замечать друг друга, разворачиваются друг к другу лицом. То есть речь и звуки, по Волкострелову, — это способ увидеть окружающий мир. Но тут стоит задаться вопросом: учитывая, что актеры играют одного и того же персонажа, *что* или *кого* они видят? Выходит ли в этот момент содержание сцены за пределы диегезиса, поскольку персонаж не может видеть себя в другом человеке? В финале этой сцены сценическое пространство трансформируется: блоки, на которых стоят артисты, уезжают вниз, а слова доносятся до нас,

⁵ Verstraete P. Radical vocality, auditory distress and disembodied voice: the resolution of the voice-body in the Wooster Group's La Didone / Theatre noise: The Sound of Performance. Cambridge Scholars Publisher, 2011. Pp. 82–96.

словно из царства мертвых. Зритель смотрит на пустую сцену и слышит отдельные голоса, произносящие части реплик в замедляющемся ритме. Согласно теории бельгийского исследователя, автора концепции аурального дистресса Питера Верстраета, бестелесный голос актуализирует зрительскую потребность воплотить его, восприятие начинает воспринимать его то как божественный, создавая метафору надчеловеческого существования, либо интериоризирует его⁵.

В некотором смысле данный прием созвучен с идеей платоновской пещеры, однако встает вопрос: что именно в условном мире спектакля является тенью, а что — истинной реальностью, и где в этой картине мира находится источник звука — там, где реальность, или внутри разворачивающегося действия, где иллюзии. А если соотносить сценический сюжет с сюжетом одноименного фильма, — то вне сознания или внутри него?

Подобный способ звукового решения актуализирует вопрос: что в театре такого типа следует понимать как диететическое? «В современной гуманитарной науке диетезис понимается как один из повествовательных уровней произведения, ограниченный пространственно-временным континуумом произведения, то есть совокупностью сюжета, вымышленного пространства, спецификой характеров и обстоятельств»⁶. Однако и в фильме размыто понимание пространственно-временного континуума, а в спектакле зрительское восприятие еще более дестабилизируется, подрывая ощущение реальности у публики, поскольку трудно определить, где и когда происходят события (и происходят ли они вообще?), да и кто произносит звучащие слова, производят ли их прямо сейчас, или они существуют в записи. Иначе говоря, режиссер спектакля при помощи сложного устройства звука доводит зрителей до состояния персонажей, которые не могут определить, что реально, а что ирреально. Видимо, это то, к чему стремились режиссеры фильма Ален Рене и Ален Роб-Грийе. В финале спектакля на сцене не остается артистов, лишь их голоса звучат еще некоторое время, а на плунжере выезжает пустой стол со стульями, звучит пульсирующая эмбиентная музыка композитора Д. Власика, которая вступает в такой резонанс с пространством, что придает эффект реальности этому странному и трудно неопределяемому пространству.

Звук и границы художественного мира в спектакле «Приговоренный к смерти бежал»

Диетезис фильма «Приговоренный к смерти бежал, или Дух дышит, где хочет» (режиссер Робер Брессон/Bresson, 1956)

⁶ Деникин А. А. Модель диететического анализа экранного звука / Электронный научный журнал Медиамузыка, 2013. № 2 // URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html (дата обращения: 01.04.2020).

определяется насыщенным звуковым рядом, который зачастую является для героя единственным источником информации о внешнем мире, тогда как закадровый голос, который определяется как экстрадиететический или метадиеететический, рассказывает о переживаниях героя. В спектакле «Приговоренный к смерти бежал» (ТЮЗ им. А.А. Брянцева, 2018) режиссер Волкострелов еще больше усложняет восприятие звукового пространства.

Визуально спектакль столь же скуден декоративно, как и мир, который может видеть главный герой из окна своей тюремной камеры. На сцене — три актрисы, практически неподвижно сидящие у стены на высоких стульях. Иногда при помощи кодоскопа их кадрируют: полоса света, как часть кадра, берет в рамку либо только головы актрис, либо их части тела. Иногда в кодоскоп вкладываются кадры из фильма, тогда зрители могут видеть их на стене, они монтируются друг с другом и с исполнительницами.

Поначалу кажется, что сюжет спектакля совпадает с сюжетом фильма — треть времени актрисы точно воспроизводят текст рассказчика. Но вдруг в нем звучит реплика про премьеру в Каннах, комментарии кинорежиссера Р. Брессона, актеров фильма. Этот текст — диететический по способу производства, но выходящий за границы сюжета, и благодаря этому мир спектакля становится объемнее мира фильма. Полная внешняя статика, монотонность и отсутствие интонированного звучания делают историю о фильме, вторгшуюся в историю побега, потерянной для зрительского внимания. И требуется хорошее знание материала, а также некоторое напряжение, чтобы не пропустить момент, когда режиссер меняет границы художественного мира.

В спектакле нет ни музыки, ни шумов, производимых актрисами или персонажами. На протяжении длительного времени звучат только реплики, но где-то в середине спектакля внезапно включается та часть фонограммы фильма, на которой записаны звуки, слышимые Фонтемом. Это стук по перилам, шаги, шум мотора... Характер и качество звучания этих шумов не соответствуют принципам существования сценического текста, они не могли возникнуть в пределах диегезиса спектакля. Но если звуки недиеететические, исполнители не должны их слышать. Актрисы же постоянно прислушиваются к звукам, как прислушивался и Фонтен, включая звучащие шумы в театральную ткань.

Имеет ли это значение для смыслообразования спектакля? Создав у зрителей иллюзию четко обозначенного диегезиса, как

⁷ Цит. по:
Алташина В.Д.
Металепсис как
автобиографический
прием во французской
литературе XVIII века
// Международный
журнал исследований
культуры, 2018.
№ 1 (30). С. 74–80.
DOI: 10.24411/2079-
1100-2018-00008.

⁸ Женетт Ж.
Фигуры. В 2-х т. М.:
Издательство им.
Сабашниковых, 1998.
Т. 2. С. 244.

⁹ Там же. С. 245.

и в фильме, Волкострелов постепенно раздвигает его границы, включая в спектакль как самого зрителя, так и его опыт просмотра фильма. При помощи монтажа речи и звуков театральный режиссер создает пространство «онтологического металепсиса» (термин Мари-Лор Райан⁷). Судя по научной литературе, это определение получило достаточное теоретическое обоснование в филологии, однако пока не введено в театроведческое поле. Согласно определению Жерара Женетта, известного французского литературоведа, одного из основателей современной нарратологии, *металепсис* — «...это переход от одного нарративного уровня к другому», осуществляемый «...только посредством наррации, акта, который состоит именно во внесении в некоторую ситуацию посредством дискурса знания о некоторой другой ситуации»⁸. И в качестве примера Женетт приводит ряд произведений. Он пишет: «...В некотором смысле пиранделлизм “Шести персонажей в поисках автора” <...> где одни и те же лица становятся поочередно то героями, то актерами, есть не что иное, как грандиозное расширение металепсиса, а равно и <...> перемены уровней в повествовании Роб-Грийе (персонажи, сошедшие с картины, вышедшие из книги, из газетной вырезки, с фотографии, из сновидения, из воспоминания, из фантазма и т. п.). Все эти игровые эффекты выявляют самой своей интенсивностью значимость того предела, который они претупают вопреки всякому правдоподобию и который и есть собственно сама наррация (или изображение); подвижная, но священная граница между двумя мирами — миром, где рассказывают, и миром, о котором рассказывают»⁹. Такое вторжение в спектакле Волкострелова осуществляется в результате соединения двух миров — *мира фильма* и *мира вокруг фильма*, включенных в спектакль. При просмотре фильма зритель становится свидетелем побега, а при просмотре спектакля он превращается в наблюдателя за производством и контекстом кинособытия, введенного в сценическую ткань. Достигается это движением между нарративными уровнями сценического действия и посредством сопоставления разных слоев текста, элементов фонограммы фильма.

Заключение

В процессе исследования основных элементов звукового ландшафта в спектаклях «В прошлом году в Мариенбаде» и «Приговоренный к смерти бежал» выявлено несколько особенностей, связанных с киноязыком исходных текстов. Ведущей из них является то, что театральный режиссер не ставит на сцене

сюжет фильма, а создает пространство, в которое погружает зрителя, воздействуя на него различными театральными средствами, в первую очередь аудиально. Монтируя звуки речи и фонограммы, наслаивая друг на друга голоса, подменяя живое звучание речи артиста записью, Д. Волкострелов экспериментирует с восприятием диегезиса, проводя зрителей по разным уровням наррации и вовлекая зрительный зал в театральную игру с киноисточником.

В первом случае режиссер усиливает с помощью специфической работы со звуковым пространством заложенную в фильме стратегию потери ориентиров и размывает границы реальности, что для сценических произведений редкость. Во втором случае, при включении в спектакль разных элементов звукоряда фильма, например текста и звуков, режиссер добивается ощущения скудности и ограниченности мира, в котором оказался зритель, что сближает его с переживанием главного героя, дает возможность пережить сопоставимый опыт. Цитируя или создавая рифмы к экранным произведениям, Волкострелов погружает зрителя с помощью театральных средств в мир, подобный миру героев фильма. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Алташина В.Д. Металепсис как автобиографический прием во французской литературе XVIII века // Международный журнал исследований культуры: научное рецензируемое электронное издание, 2018. № 1 (30). С. 74–80. DOI: 10.24411/2079-1100-2018-00008
2. Булгакова О. Голос как культурный феномен / Оксана Булгакова. Москва: Новое литературное обозрение, 2015. 568 с. (Серия «Очерки визуальности»). ISBN 978-5-4448-0296-0.
3. Деникин А.А. Модель диегетического анализа экранного звука / Электронный научный журнал «Медиамузыка», 2013. № 2 // URL: http://mediamusical-journal.com/Issues/2_5.html (дата обращения: 01.04.2020).
4. Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике: [в 2 томах] / Жерар Женетт; пер. с фр. Е. Васильевой [и др.]; общая редакция и вступительная статья С. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. ISBN 5-8242-0064-5; ISBN 5-8242-0065-3.
5. Осеева Ю.А. «Театральный шум: звуки перформанса»: новые и старые теории звука и шума и их значение в современном театре // Театрон : научный альманах / Российский государственный институт сценических искусств, 2020. № 1 (31). С. 104–116.
6. Ingold T. Against Soundscape / Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice. Ed. by E. Carlyle. Paris: Double entendre, 2007. ISBN 9780954807436. Pp. 10–13.

7. *Larrue J.-M.* Sound reproduction techniques in theatre: a case of mediatic resistance / Theatre noise: The Sound of Performance. Eds. Lynne Kendrick and David Roesner. Cambridge Scholars Publisher, 2011. ISBN 9781443837200. Pp. 14–23.
8. *Verstraete P.* Radical vocality, auditory distress and disembodied voice: the resolution of the voice-body in the Wooster Group's "La Didone" / Theatre noise: The Sound of Performance. Eds. Lynne Kendrick and David Roesner. Cambridge Scholars Publisher, 2011. Pp. 82–96. ISBN 9781443837200.

REFERENCES

1. *Altashina V.D.* (2018) Metalepsis kak avtobiografichesky priyem vo frantsuzskoy literature XVIII veka [Metalepse as an Autobiographical Practice in the French Literature of the XVIIIth Century] // *Mezhdunarodny zhurnal issledovaniy kultury: nauchnoye retsenziruyemoye elektronnoye izdaniye*, 2018. № 1 (30). Pp. 74–80. DOI: 10.24411/2079-1100-2018-00008. (In Russ.).
2. *Bulgakova O.* (2015) Golos kak kulturny fenomen [The voice as a cultural phenomenon] / Oksana Bulgakova. Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye, 2015. 568 p. (Seriya «Ocherki vizualnosti»). ISBN 978-5-4448-0296-0. (In Russ.).
3. *Denikin A.A.* (2013) Model diyegeticheskogo analiza ekrannogo zvuka [The Model for Diegetic Analysis of Sounds in Screen Media] / *Elektronny nauchny zhurnal «Mediamuzyka»*, 2013. № 2 // URL.: http://mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html (data obrashcheniya: 01.04.2020) (In Russ.).
4. *Zhenett Zh.* (1998) *Figury [Figures]: Raboty po poetike: [v 2 tomakh] / Zherar Zhenett; perevod s frantsuzskogo Ye.Vasilyevoy [i dr.]; obshchaya redaktsiya i vstupil'naya statya S. Zenkina.* Moskva: Izd-vo im. Sabashnikovykh, 1998. ISBN 5-8242-0064-5. ISBN 5-8242-0065-3. (In Russ.).
5. *Oseyeva Yu. A.* (2020) «Teatralny shum: zvuki performansa»: novye i starye teorii zvuka i shuma i ikh znachenije v sovremennom teatre [“Theatre Noise: the Sound of Performance”: new and old theories of sound and noise and their significance in modern theater] // *Teatron: nauchny almanakh / Rossyjsky gosudarstvenny institut stsenicheskikh iskusstv*, 2020. № 1 (31). Pp. 104–116. (In Russ.).
6. *Ingold T.* (2007) *Against Soundscape / Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice.* Ed. by E. Carlyle. Paris: Double entendre, 2007. Pp. 10–13. ISBN 9780954807436.
7. *Larrue J.-M.* (2011) Sound reproduction techniques in theatre: a case of mediatic resistance / Theatre noise: The Sound of Performance. Eds. Lynne Kendrick and David Roesner, Cambridge Scholars Publisher, 2011. Pp. 14–23.
8. *Verstraete P.* (2011) Radical vocality, auditory distress and disembodied voice: the resolution of the voice-body in the Wooster Group's "La Didone" / Theatre noise: The Sound of Performance. Eds. Lynne Kendrick and David Roesner. Cambridge Scholars Publisher, 2011. Pp. 82–96.

The Intertextuality of the Sound Space in Dmitry Volkostrelov's productions

Yuliya A. Oseeva

PhD-Student of the Department of Russian Theatre, Russian State Institute of Performing Arts

UDC 778.5.01(014)

ABSTRACT: Productions based on films as opposed to plays are a phenomenon which is becoming increasingly prominent in contemporary theatrical art. At the same time, there are still no scientific texts looking into this type of works. There are reviews, where the focus is predominantly on the comparison of plotlines and the film is essentially studied as a dramatic text. In some cases, the subject of the comparison may be a scene from the film that has found its way into the stage production as a visual quote.

This article makes the pioneering use of a method borrowed from film studies — diegetic analysis of the soundscape — to analyze this kind of productions. In film the method is used to analyze how and by what means the viewer is relocated from one narrative level to another. In films this is often the function of sounds. The aim of the study was to test the possibility of applying this methodology to the theatre and to test the hypothesis that productions based on films reproduce the structural connections of these films. The following conclusions have been made: diegetic analysis of soundscapes in theatre is possible and effective at least for productions based on cinematic texts.

When using the methodology it becomes evident that the director relies on the soundscape structure of the films. It has been established that the audio components of the stage production become the key elements used by the director to interact with the original source. By recreating and enhancing the structural connections between sound, image and plot, the director creates the opportunity for the audience to have an experience similar to that of the film characters. At the same time, there remains the possibility of staying in a metaposition, observing and comparing the stage and the screen productions.

KEY WORDS: film as text, performance diegesis, metalepsis, Dmitriy Volkostrelov, intertext, sound space of performance



Композиционные задачи учебного рисунка

А.В. Свешников

доктор искусствоведения, профессор

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK79955>

УДК 372.874

АННОТАЦИЯ

Преподавание рисунка на Художественном факультете ВГИК имеет свою специфику, обусловленную необходимостью подготовки студентов к будущей работе на киностудии, где они в контакте с режиссером и оператором будут создавать образное решение фильма. В статье рассматриваются наиболее важные задачи этого вида деятельности: набросок и зарисовка, единство контрастов, проблема движения и времени, организация плоскости и пространства. Также показано, что наряду с рациональным подходом (рассуждением) необходимо развивать интуицию, так как работа как бы сама диктует выбор того или иного способа решения учебной задачи.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

композиция,
решение задачи
плоскости и
пространства,
художественная
интуиция

Преподавание рисунка на Художественном факультете ВГИК сопряжено с особой спецификой не только теоретического, но и практического обучения начинающих художников, чьи устремления в будущем будут связаны с работой на киностудии. А потому уже в процессе обучения следует учитывать специализацию молодых специалистов, в рамках которой они намерены реализовать свое творчество на практике, работая с режиссером и оператором во время создания образного решения фильма. Именно в связи с избранием будущей специализации на Художественном факультете ВГИК существует три отделения: художник-постановщик художественного фильма, художник-постановщик мультипликационного фильма и художник по костюму. В итоге студенты каждого отделения осваивают свою специфику подготовки по рисунку, учитывающую особенности их работы по мастерству.

Всякое композиционное построение следует рассматривать как текст, выстроенный изобразительными знаками, как конструкцию, создаваемую для передачи образного смысла

¹ Волков Н.Н.
Композиция
в живописи.
М.: Искусство, 1977.

(Н.Н. Волков)¹. Однако проблема смысла и его художественного понимания не всегда рассматривается в педагогическом процессе, где главный акцент делается на изобразительной форме и стилистике. При этом выбор стилистики зависит от предпочтения, которое исповедует та или иная школа. Для Художественного факультета это академическое направление с акцентом на пропорциях и характере натуры, светотональном решении пространства, часто понимаемого как глубина. Из-за этого на практике, особенно на младших курсах, студенты стремятся копировать постановку, добросовестно срисовывая свет, тени, уделяя этому основное внимание, сосредоточиваясь в первую очередь именно на передаче пропорций и характере постановки, а не на организации композиции ради смыслового решения. Однако академический рисунок — это не срисовывание, не перенос (проекции) учебной постановки на плоскость, а построенное и особым образом организованное изображение, которое только на первый, поверхностный взгляд копирует натуру, но на самом деле он несет в себе все признаки самостоятельной творческой композиции. И здесь возникают важные вопросы: каким образом организовывается изображение в учебном рисунке, и какие при этом решаются задачи?

Известно выражение: «Природа создает действительное, художник — кажущееся». Рискую сказать банальность, подчеркнем, что натура — это только справочник для самостоятельной интерпретации увиденного. Некоторые педагоги даже просят во время рисования стоять к натуре спиной, только иногда поворачиваясь и стараясь запомнить увиденное. В основе этого метода лежит фундаментальный психологический закон: мы видим (точнее, воспринимаем) только то, что понимаем и осознаем. Поэтому, простой перенос и копирование, как и все механическое, необдуманное и спонтанное, в этом случае исключено. На бумаге будет только то, что художник понимает, сущность того, что он осмыслил.

Такой метод работы обучающиеся особо не жалуют. Это и понятно. Он требует постоянной напряженной работы мысли, хотя в итоге обычно получаются весьма неброские и даже поначалу невыразительные рисунки, которые, как правило, серьезно проигрывают существующей системе обучения «по образцам», сочетаясь со своего рода вкусовой оценкой по принципу «нравится — не нравится».

Разумеется, методы обучения рисунку трудно уложить в рамки небольшой статьи. А потому не стоит вдаваться в полемику с противниками таких подходов, тем более что и обычным

способом, стоя к натуре лицом, можно рисовать вполне осмысленно, если понимать стоящие задачи. И таких задач множество. Однако все задачи никогда не решаются сразу, это вряд ли возможно и для опытного художника. А потому постепенно, по мере обучения ученик, а затем и самостоятельный художник последовательно ставит перед собой задачу за задачей, тратя на реализацию каждой из них порой месяцы и даже годы. Тем не менее стоит все-таки описать ряд таких задач в силу их первоначальной значимости, в особенности тех, которые касаются взаимодействия, взаимовлияния противоречивых контрастных проявлений пластической формы.

Набросок и зарисовка

При работе над *длительным рисунком* сначала всегда необходимо увидеть натуру наиболее обобщенно, то есть использовать набросок. Ведь удачно найденное композиционное размещение изображения будет служить успешному продолжению длительной работы.

Набросок — важная составляющая рисунка, когда сложная форма решается за короткое время наиболее точно и выразительно. Здесь передается только ее основные, характерные признаки без проработки мелких деталей.

Зарисовка — это продолжение наброска, когда намечаются более мелкие детали. И если набросок сделан верно, то детали как бы встраиваются в первоначальное целое. Время работы над зарисовкой значительно более длительное, чем над наброском, и обычно зависит от требований, которые предъявляются к ее содержанию, а также от дальнейшего назначения зарисовки.

Зарисовка оказывается промежуточным видом между наброском и длительным рисунком. Во время зарисовки уточняются пропорции, наносится граница между

светом и тенью, но тональные отношения, как этого требует длительный рисунок, лишь намечаются. Сделанный набросок,



Козарезенко П.П.,
4 курс. 1980 год.
Бумага, карандаш

продолженный в работе с той же натуры, может постепенно превратиться в зарисовку — в более богатое подробностями изображение, работа над которым, если будет продлена, переводит зарисовку в *длительный рисунок*.

Различие между наброском и зарисовкой заключается во времени, затрачиваемом на исполнение одной или другой формы, а также в самих способах работы. Зарисовка исполняется от начала до конца только с натуры; набросок же может быть исполнен не только с натуры, но и по памяти, по представлению, по воображению, а также с применением комбинаций нескольких или всех способов реализации изображения.

Именно это разнообразие использования способов исполнения набросков получает в дальнейшем особое значение не только при обучении рисунку вообще, но и в такой важной области, как создание зарисовок по мастерству.

Особое значение имеют набросок и зарисовка для тех студентов, которые обучаются мастерству на отделении мультипликации и костюма. Там им приходится постоянно иметь дело с работой над фигурой человека. Приходится находить в ней наиболее выразительные моменты, образно решая характер персонажа и в некоторых случаях прибегая к тонкому заострению наиболее образных моментов, балансируя между максимальной выразительностью и тонким гротеском, который не должен, но может тем не менее переходить в откровенный шарж.

Есть у наброска и зарисовки еще одна важная роль — это поиск образного смыслового решения. Как отмечал педагог, теоретик искусства А.О. Барцц², в небольшой быстрой работе легче выразить главную задачу будущего длительного рисунка, найти наиболее выразительный формат, ракурс, композиционно цельный силуэт будущего длительного рисунка. Наше восприятие обладает одной существенной особенностью. В малом размере, с небольшим количеством деталей, мы видим изображение более цельно, что позволяет легче показать наиболее существенное, интерпретируя натуру, отбрасывая все лишнее, случайное (Р. Арнхейм)³.

Единство контрастов

Известный американский философ Кен Уилбер в одной из своих книг задается вопросом: «Вы никогда не спрашивали себя, почему жизнь соткана из противоположностей? Почему всё, что вы цените, противоположно чему-то иному? Почему все решения предполагают выбор одного из двух? Почему все желания основаны на стремлении к чему-то противоположному? <...>

² Барцц А.О.
Наброски и зарисовки.
М.: Искусство, 1970.

³ Арнхейм Р.
Новые очерки
по психологии ис-
кусства. М.:
Прометей, 1994.

⁴ Кен Уилбер.
Никаких границ.
Восточные и западные
пути личностного ро-
ста. М.: АСТ, 2004. 284
с. С. 13. / Wilber K. No
Boundary. Eastern and
Western Approaches
to Personal Growth.
Boulder-London:
Shambala, 1981.

⁵ Келли А. Дж.
Теория личности.
СПб: Речь, 2000.

⁶ Леонардо да Винчи.
Трактат о живописи.
М.: Азбука-классика,
2010.

⁷ Вазари Джорджо.
Жизнеописание наи-
более знаменитых
живописцев, ваятелей
и зодчих. Т. V. М.:
Астрель; АСТ, 2001.
С. 201–338.

⁸ Кибрик Е.А.
В сб. Проблемы
композиции. М.:
Изобразительное ис-
кусство, 2000.

все пространственные категории представляют собой пары противоположностей: верх — низ, внутри — снаружи, высокое — низкое, <...> Всё, что мы считаем серьезным и важным, тоже оказывается одним из членов пары: добро — зло, жизнь — смерть, наслаждение — боль, Бог — Дьявол, свобода — рабство»⁴. Следует признать, что из таких антонимических пар сотканы в нашем сознании все представления.

То же относится и к художественному мышлению, которое также соткано из противоположностей и контрастов. Крупный американский психолог Дж. Келли в своей книге «Теория личности»⁵ прямо подчеркивает, что, в частности, наше образное мышление также построено по принципу антонимичных пар (конструктов), то есть обязательно включает в себя противоположные элементы.

Еще Леонардо да Винчи в «Трактате о живописи»⁶ подчеркивал, что в рисунке следует выявлять контрасты высокого и низкого, округлого и угловатого, а рядом с крупными мягкими складками изображать мелкие и острые детали. По свидетельству современников⁷, Микеланджело, говорил, что, добиваясь объема, нужно для большей выразительности противопоставлять его плоскости.

Известный советский график Е.А. Кибрик⁸ отводил проблеме контрастов важное место. Он писал, что контрасты можно считать законом не только композиции, но законом искусства в целом. Все воспринимается по контрасту изображенного объекта и окружающей среды. Форму мы видим только благодаря контрасту света и тени, и все строится на борьбе противоположностей. Художник подчеркивал, что роль контрастов имеет отношение ко всем элементам композиции, начиная от конструктивной идеи целого и кончая построением сюжета, где комплексная идея композиции выражается как противопоставление. И здесь можно выделить по крайней мере одну задачу — поиск и объединение в целостную форму пластических противополож-



Галей Е.М. 5 курс.
1954 год.
Бумага, уголь

ностей: дробного и широкого ритма светотеней, мягкой и угловатой линии, больших и малых поверхностей и т. д.

Однако есть более фундаментальная и в то же время более конкретная задача: изобразительное единство и противоположность плоскости и пространства, которую постоянно приходится решать студентам всех отделений, но особенно постановщикам художественного игрового фильма.

Движение и время

Прежде чем перейти к разбору этой задачи, нужно остановиться на не менее важной проблеме, характеризующей особенность восприятия всякого изображения. Речь пойдет о движении и времени.

Восприятие рисунка — не мгновенный, хотя и очень быстрый процесс. Еще в середине прошлого века было доказано (эксперименты А. Ярбуса⁹), что глаз зрителя с огромной скоростью как бы ощупывает изображение, переходя от одной детали к другой в определенной последовательности. Таким образом, рисунок — это растянутая во времени художественная форма, наподобие музыкального произведения. В процессе рассматривания рисунка возникает вполне определенная последовательность восприятия отдельных деталей. От того, какова эта последовательность, каков зрительный маршрут, возникает то или иное впечатление от целого.

Маршрут не произволен, как может показаться, а задан композиционным построением, ритмом изображенных деталей. Если заданность отсутствует, то говорят о *рыхлом* рисунке, то есть о рисунке, который может быть «прочитан» различными способами, с разной последовательностью, и потому он в итоге оказывается не производящим определенного впечатления.

Маршрут восприятия определяется композиционной формой. Иначе это еще называется композиционным движением, которое не следует смешивать с изображением движения. *Композиционное движение* — важнейшая характеристика изобразительной формы. Оно определяет время, которое должно быть затрачено на восприятие содержания. Есть изображения броские, ясные, четкие, как знак. Они осмысливаются быстро, почти мгновенно, но есть и такие, которые требуют длительного рассматривания, неспешного перехода от детали к детали. Более выразительными являются изображения, в которых соединены воедино «быстрые» и «медленные» части. Они находятся в противопоставлении, в контрасте, в преодолении целостной формой общего пластического единства. Маршрут то замедляется, то ускоряется, взгляд то перебегает от одной части к дру-

⁹ Ярбус А.Л.
Роль движения глаз
в процессе зрения.
М., 1965.

гой, то надолго погружается в «многодельную» ткань изобразительной арабески. Так возникает различный темп движения по поверхности листа.

Единство плоскости и пространства

К особому виду контрастов в композиции относится единство плоскости и пространства. Если плоскость рисунка — реальность, то пространство — иллюзия, которую необходимо воспроизвести.



Беньминсон Э.Е.
1 курс, 1989 год.
Бумага, карандаш

Художественное пространство — это особая и довольно сложная эстетическая категория, сложная как для понимания, так и для изображения. Пространство не сводится, по существу, к изображению объема, глубины, удаленности и членению рисунка на передний, средний и задний планы. Это особое понятие, которое более всего сродни понятию изобразительной картины мира.

Мы будем рассматривать пространство в более простом понимании этой категории — в контексте трехмерного изображения. И здесь нас в большей мере интересует пространство как иллюзия удаленности. В этой связи нужно подчеркнуть, что маршрут восприятия выстраивается как на плоскости, так и в воображаемой глубине. Стоит также уточнить, что движение в глубину подчиняется тем же законам ритма, быстрого и медленного темпа восприятия, тем же законам равновесия и неравновесной формы, что и на плоскости.

Организовать рисунок — значит построить единство двух маршрутов восприятия, — реального маршрута движения по поверхности листа и движения в иллюзорной воображаемой глубине. Без этого не получается структурная форма изображаемого объекта, которую, в свою очередь, не следует смешивать с более простой задачей показа трехмерного предмета.

Рассуждение и интуиция

Для того чтобы убедительно выстроить форму рисунка, задать нужный маршрут восприятия нарисованного, необходима

фантазия — неперенное условие всякого творчества, которая роднит академический рисунок со всеми другими видами изобразительного сочинения.

Правильно, убедительно нарисовать можно только то, что понимаешь и потому узнаешь в натуре. Настоящий рисунок — всегда изображение «от себя», по представлению, даже когда рисуешь с натуры. Бездумная срисовка всегда видна профессиональному глазу художника, его не обмануть никакими иллюзиями сходства.

Рассуждение и познание — неперенные условия настоящего рисования. Но было бы большим преувеличением полагать, что задачи учебного рисунка можно решить только рассудочно. Было бы большим упрощением проблемы сказать, что одни знания и анализ непременно обеспечат успех. Неразумно отвергать чувство и интуицию. Необходимо создать условия, как писал К.Г. Юнг¹⁰, для экстровеитированного отношения между творцом и его произведением, когда создаваемое как бы управляет рисующим, подчиняя его своей логике, максимально активизируя глубинные корни творческой интуиции.

¹⁰ Юнг К.Г.
Архетип и символ.
М.: Ренессанс, 1991.

Построение *композиционного маршрута* (как, впрочем, и многое другое) не может быть абсолютно рациональным. Здесь необходимо отдаться на волю интуиции, уметь подчиниться ее законам. Мы не знаем, почему маршрут восприятия художественной формы рисунка идет тем или иным путем. Почему от одной детали взгляд перескакивает к другой и именно к этой. Есть грубые закономерности, которые нам известны, которым можно научить, но тонкости, нюансы можно освоить только в процессе напряженного интуитивного осмысления. Поэтому на этой стороне рисования следует обращать внимание преимущественно на старших курсах, когда уже заложена определенная техническая база.

В заключении еще раз вспомним Е.А. Кибрика, который писал: «Первый этап художественного творчества — интуитивный, следующий этап требует анализа сделанного. Только гармоническое соединение интуиции и анализа позволяет создать хорошо скомпонованное, законченное произведение. Анализ начинается с умения верно оценить то, что сделано по чувству. <...> Только сумев проанализировать созданное по интуиции, художник может найти пути и средства к заключительному этапу творчества, ведущему к законченности. Но плодотворен только такой анализ, который способен как бы озарить путь к завершению, вдохновить автора, вызвать тот подъем чувства, который позволяет как бы на одном дыхании привести вещь

¹¹ Кибрик Е.А. в сб. Проблемы композиции. М.: Изобразительное искусство, 2000. С. 34–35.

к концу взволнованно и точно. Схема процесса творчества будет, пожалуй, следующая: *интуиция — анализ — интуиция*. Ибо искусство и начинается, и кончается, да и воспринимается чувством. Объясняется же с помощью анализа¹¹. На этом и закончим краткое описание композиционных задач учебного рисунка, так как к сказанному мастером трудно что-либо прибавить. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бабияк В.В.* Русский учебный рисунок: Петербургская академическая школа конца XVIII — начала XX века. СПб.: Гиппократ, 2004. 296 с.
2. *Кандинский В.В.* Избранные труды по теории искусства. В 2 т. Т 1. М.: Гилея, 2001. 391 с.
3. Проблемы композиции: Сборник научных трудов / Под ред. В.В. Ванслово. М.: Изобразительное искусство, 2000. 292 с.
4. *Свешников А.В.* Алгоритмы композиционного мышления в станковой живописи. М.: ВГИК, 2012. 352 с.: ил.

REFERENCES

1. *Babiyak V.V.* (2004) Russkij uchebnyj risunok: Peterburgskaya akademicheskaya shkola konca XVIII — nachala XX veka [Russian educational drawing: St. Petersburg Academic School of the late XIII — early XX century]. SPb.: Gippokrat, 2004. 296 s. (In Russ.).
2. *Kandinskij V.V.* (2001) Izbrannye trudy po teorii iskusstva [Selected works on the theory of art.]. V 2-h t. T 1. M.: «Gileya», 2001. 391 p. (In Russ.).
3. Problemy kompozicii: Sbornik nauchnyh trudov / Pod redakciej V.V. Vanslova. [Problems of composition: Collection of scientific papers / Edited by V.V. Vanslova]. M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 2000. 292 s. (In Russ.).
4. *Sveshnikov A.V.* (2012) Algoritmy kompozicionnogo myshleniya v stankovoj zhivopisi [Algorithms of composite thinking in easel painting.]. M.: VGIK, 2012. 352 p.: il. (In Russ.).

Все иллюстрации взяты из книги: ВГИК. Учебный рисунок. Учебное пособие. Том III / Под общей редакцией В. Мальшиева, В. Архипова. СПб: Дитон, 2014. 400 с.

Compositional Objectives of Academic Drawing

Aleksandr V. Sveshnikov

Doctor of Art, Professor, Full Professor at the Department of Fine Arts, Gerasimov State University of Cinematography (VGIK)

UDC 372.874

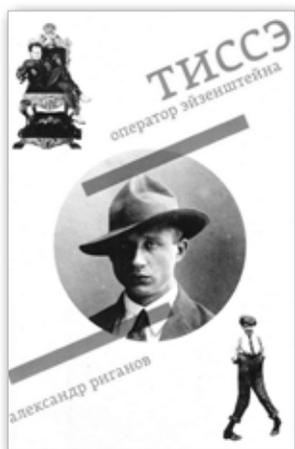
ABSTRACT: Teaching of drawing at the art department of VGIK has its own specific aspects, due to the objective of preparing students for their future work at a film studio, where, in contact with the director and cameraman, they will create the visual image of the film. In the classroom students, especially junior year students, tend to replicate the model in front of them, diligently copying the light and shadows, focusing mainly on the proportions and the characteristic features and mood of the model, but paying no attention to the lay-out or composition.

However, a proper academic drawing is not a mere copy or projection of a model set-up onto the plane of the sheet, but rather an image that is constructed and laid-out in a specific way, an image that appears to copy the model only at first superficial glance, but in fact it carries all the characteristics of an independent creative composition. There is a well-known saying: “Nature creates the reality, the artist shows how it is perceived”.

This article also discusses the main objectives of drawing: the unity of contrasts, the rendering of movement and time, the unity of plane and space, and the combination of reasoning and intuition. For a long time, artists have allocated a special role to contrasts. The famous Soviet graphic artist E.A. Kibrik considered the problem of contrasts to be of high importance. He wrote that contrasts can be considered to be not only a law of composition, but a law of art in general. The educational task therefore includes the search for and the integration into a holistic form of plastic opposites: the broken and broad rhythms of chiaroscuro, soft and angular lines, large and small surfaces, etc. When creating graphic images, it is necessary to address the problems of plane and space, not only resorting to the rational analysis, but also applying intuition, without which the image invariably lacks interest and vitality.

KEY WORDS: composition, solution of the problem of plane and space, artistic intuition

[библиотека ВГИК]



Риганов, Александр.

Тиссэ. Оператор Эйзенштейна: монография / А. Риганов; изд.: Л. Аркус; научный ред.: Н. Рябчикова; Центр культуры и просвещения «Сеанс».

СПб.: Сеанс, 2020. 384 с.: ил

Эдуард Тиссэ — один из первых советских операторов и режиссеров, первооткрывателей кино. Его судьба сложна и противоречива, известно о ней немного. С Сергеем Эйзенштейном он создал легендарные шедевры, такие как «Стачка», «Броненосец «Потемкин»» и «Октябрь». Техника съемки Тиссэ сформировала оптическую картину раннего советского кинематографа. Книга представляет собой биографию и фильмографию Тиссэ, основанную

на уникальном документальном материале — письмах, дневниковых записях, публикациях советской и зарубежной прессы, редких фотографиях. Работая над книгой, автор собрал материалы, разбросанные по архивам всего мира. Большая часть писем, документов и фотографий выдающегося советского оператора, соратника Сергея Эйзенштейна, публикуется впервые. Для кинематографистов и всех любителей советского кинематографа.



Бёрд, Роберт.

Андрей Тарковский: Стихии кино: монография / Р. Бёрд; ред.: Е. Саэт; Айрис: фонд развития и поддержки искусства.

М.: Музей соврем. ис.-ва «Гараж», 2021. 360 с.: ил.

Творчеству Андрея Тарковского посвящено множество статей Бёрда, а также монография «Андрей Рублев» (2004). Книга «Андрей Тарковский: стихии кино» была впервые опубликована в 2007 году на английском языке. Для русскоязычного издания этот труд был заново отредактирован и дополнен благодаря новым исследованиям творчества Тарковского, изучению новых архивных материалов и документов, а также знакомству с теми, кто

был близок с Тарковским или сотрудничал с ним (М. Тарковская, А. Гордон, А.А. Тарковский, Н. Клейман, П. Вагров, М. Сидакова и др.). Перевод выполнен автором. Для кинематографистов и всех поклонников творчества Андрея Тарковского.

КУЛЬТУРА ЭКРАНА
КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ



Фото А. Михайлова



Возможна ли философия кино и какие аспекты могут стать ее предметом?

Н.А. Хренов

доктор философских наук, профессор



А.Н. Хренов

кандидат культурологии

DOI <https://doi.org/10.17816/VGIK79515>

Статья анализирует разработку научного направления «философия кино», необходимого в силу активизации философских подтекстов авторского кино и его связей с философией жизни, — экзистенциализмом, постмодернизмом и другими течениями. Философского исследования требуют три конкретные проблемы: первая — кинематографический опыт, вторая — время в кинематографе, третья — вопрос о телесности в кино в результате вторжения технологий в коммуникацию кино с массовой аудиторией.

Введение. Кинематографический опыт как предмет философского исследования

На современном этапе культурологического исследования кинематографа возникает вопрос о его философском аспекте. Но можно ли утверждать, что сегодня в этой области многое уже сделано? Обнадёживающего ответа здесь не предвидится. Однако кое-что все-таки делается, и в качестве иллюстрации сошлемся на недавно изданную петербургскими философами коллективную монографию «Кинематографический опыт: история, теория, практика»¹. В кинематографической жизни, пожалуй, это можно было бы назвать событием. Однако осознают ли авторы этого труда, что их исследование — событие? Пытаются ли они внедрить в сознание читателя именно такое отношение к своему предмету?

Обратимся к названию, в котором заявлен предмет исследования — кинематографический опыт. Для понимания этого

философия кино, Ж. Делёз, А. Бергсон, философия жизни, экзистенциализм, постмодернизм, время, авторское кино, кинематографический опыт, телесность

¹ Кинематографический опыт: история, теория, практика. Коллективная монография. СПб.: Порядок слов, 2020.

словосочетания вроде бы трудностей нет. Оно привычно, хотя и многозначно. Но очевидно, что за ним стоит максимальное обобщение. По сравнению с ним другие кинематографические явления и понятия кажутся частностями. В данном случае срабатывают механизмы, позволяющие говорить о том, что структуралисты называют внетекстовыми смыслами. Смыслами, наделяемыми фильм массовой публикой, общественными настроениями. Действительно, это опыт. Он есть у каждого зрителя, у разных слоев публики. Правда, неодинаковый. Он, видимо, есть и в обществе в целом. Здесь можно было бы сказать: какое кино, такой и опыт. Однако в массовом обществе (а имеется в виду именно такое общество) существует своя специфика.

Может существовать и идеальное представление об опыте, который есть у кинематографической элиты, но хотелось бы, чтобы публика была приобщена ко всем вариантам кинематографической продукции. Конечно, можно представить, что реальное положение дел может и не соответствовать идеалу, как это обычно бывает. Почему же? Да потому, что, как пишет Ж. Делёз, «...массовое искусство, обращенное к массам, которое не должно было бы отделяться от доступности кино массам, ставшим его подлинным субъектом, — упало до уровня пропаганды и государственного манипулирования, своеобразного фашизма, в котором Гитлер объединяется с Голливудом, а Голливуд с Гитлером»². И так далее. Но дело в том, что для авторов названного издания, которые, в общем, едины в использовании и понимании кинематографического опыта (каждый из них знакомит читателя с каким-то одним его аспектом), кинематографический опыт — не просто тема или проблема, а философский концепт. Не случайно Ж. Делёз формулирует вопрос «Что такое кино?», который превращается в другой вопрос — «Что такое философия?»³.

Однако тут сразу становится очевидно, что мы имеем дело с философией, ибо что такое философия, как не производство концептов. И как следствие этого, авторский коллектив предлагает читателю особый проект, то есть исследование по философии кино. Правда, авторы сами на этом не очень настаивают, но, в конечном счете, их труд может так интерпретироваться.

И возникает вопрос: почему кинематографический опыт следует сводить лишь к зрительской рецепции? Ведь он — это в то же самое время и прежде всего, — опыт самих творцов кинематографа, которые с таким трудом его накапливали в истории, в период становления свой деятельности, становления кино как особого вида искусства, и прошли в этом смысле самые разные

² Делёз Ж.
Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.
С. 426.

³ Там же. С. 553.

периоды. Этот самый опыт — как авторский, так и зрительский, приобретаемый и углубляемый, — со временем и становится предметом внимания представителей разных наук.

Авторы обозначенного издания пытаются представить кинематографический опыт как предмет философского исследования. Но, конечно, этим вопрос о его исследовании в целом не исчерпывается. Раз в поле зрения появляется зрительская рецепция как слагаемое кинематографического опыта, тут требуется помощь и других научных направлений. Например, рецептивной эстетики, социологии, социальной психологии, психологии и т. д. И раз в XX веке зрительский и читательский опыт приобретает столь серьезное значение, о чем в постструктурализме, в частности в концепции «открытого произведения» У. Эко, свидетельствует понижение статуса автора и повышение статуса реципиента, то кроме истории кино актуальной становится такая дисциплина, как историческая рецепция кино.

В западном мире значимость этого предмета исследования породила целое научное направление — *рецептивную эстетику*. Работы западных исследователей, представляющих это направление, публиковались. Однако интерес к нему не перерос в России в специальное научное направление, и обсуждение этих вопросов не получило продолжения. Это можно объяснить тем, что проблематика зрительской рецепции активно обсуждалась в границах активизировавшейся с конца 1950-х годов социологии кино⁴. Удачным исключением из этой закономерности оказалась лишь книга Ю. Цивьяна «Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896–1930»⁵.

Вообще-то, с момента возникновения в самом начале прошлого века и потом, на всем протяжении столетия, кино постоянно притягивало представителей разных наук. Конечно, предметом внимания его сразу сделали журналисты, публицисты, педагоги, литераторы, но точка зрения представителей разных наук также заслуживает внимания. К кино проявили интерес гуманитарии — искусствоведы, социологи, экономисты, психологи, эстетики, историки, лингвисты⁶, филологи⁷, семиотики⁸, а с последних десятилетий XX века и культурологи. Именно культурология обязывает заново поставить вопрос о философских аспектах кино. Ведь слишком мгновенным и широким оказался резонанс кино в обществе в момент его возникновения. Этот эффект кино заключался в том, что оно мгновенно *превращало в публику все общество*. В истории такого, пожалуй, не случилось. Причем это произошло своевременно. К этому времени публика в количественном отношении возростала.

⁴ Левшина И.
О предмете социологии искусства
(К проблеме взаимоотношений социологии и искусствознания) // Вопросы социологии искусства. Теоретические и методологические проблемы. М., 1979.

⁵ Цивьян Ю.
Историческая рецепция кино: Кинематограф в России. 1896–1930. Рига, 1991.

⁶ Линцбах Я.
Принципы философского языка: опыт точного языкознания. Петергоф: Новое Время, 1916. 228 с.

⁷ Иванов В.
Эстетика Эйзенштейна // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 143–371.

⁸ Лотман Ю.
Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Издательство Ээсти Раамат, 1973.

Но мы пока не констатировали приход в кино философов, а ведь именно это важно. Чтобы объединить наблюдения и суждения частного характера о кино, сделанные представителями разных наук и направлений, нужна дисциплина, способная предложить целостный или системный подход, или системное видение столь эффективно воздействующего на общество данного вида искусства, заметно разрушающего существующую систему его видов, а точнее, ту иерархию во взаимодействиях этих видов, без чего система представлений о нем в какой-то период не складывается. И такое видение могла продемонстрировать лишь философия, которую, как известно, нельзя считать еще одной наукой, способной объяснить какой-то частный аспект кино. Ведь философия — не просто еще одна наука. Она, как считают некоторые, вообще не наука. Тем не менее ее отношения с науками от этого не становятся менее значимыми. Скорее наоборот. Впрочем, полной уверенности, что авторы изданного труда именно так понимают функции философии, нет. От философии мы вправе ожидать именно обобщающее видение кино, объединение всех его аспектов, граней и функций. В монографии обсуждение этого вопроса отсутствует.

Пришел ли философ в кино уже на раннем этапе его истории? Этого, конечно, отрицать нельзя. В разное время разные ученые ощущали необходимость в разработке философских проблем кино. Следует отметить, что это были не всегда профессиональные философы или приобщенные к философии исследователи, как это произошло с Б. Балашом, или просто представители других дисциплин. Вот почему позднее в заключении к своему исследованию о философии кино Делёз напишет: «Само кино представляет собой новую практику образов и знаков, а философия должна создать теорию последней как концептуальную практику. Ибо никакой детерминации, ни технической, ни прикладной (психоанализ, лингвистика) недостаточно для того, чтобы сформировать концепты самого кино»⁹. Если иметь в виду, скажем, 20-е годы прошлого столетия, когда кинематограф был уже представлен всемирно известными шедеврами, что способствовало возникновению и успешному продвижению теории кино во всех странах, то в это десятилетие уже заявлена необходимость в создании философии кино как особого исследовательского направления.

В этом отношении любопытно суждение Б. Балаша в его изданных в Советской России первых книгах, если иметь в виду отечественную теорию кино, а также книгу немецкого автора Р. Гармса, которая так и называется «Философия фильма»¹⁰.

⁹ Делёз Ж. Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 553.

¹⁰ Гармс Р. Философия фильма. Л.: Асадемия, 1927.

Так, Б. Балаш прямо заявляет, что впервые предпринимается «опыт философии киноискусства». Как же доказывал Б. Балаш необходимость в философском осмыслении кино? Во-первых, он констатирует, что кино оказывает колоссальное воздействие на массовую публику, следовательно, и общество. Этот эффект нельзя не учитывать, следовательно, нельзя оставлять без внимания, ибо с появлением нового вида искусства «воображение и чувственная восприимчивость масс оплодотворяется и формируется кино»¹¹. Еще никогда в истории ни один вид искусства не приобщал такое число людей к духовной жизни. Для городского населения (в 1920-е годы распространение кино ограничивалось городами) кино начинает играть такую же роль, какую когда-то играли миф и фольклор. Именно поэтому кино становится явлением истории культуры. Во-вторых, Б. Балаш мотивирует обращение философа к кино принципом «органопроекции», правда, не употребляя еще этого понятия.

Суть органопроекции, как известно, заключается в расширении возможностей ориентации человека в мире. С помощью техники расширяются возможности восприятия, что обеспечивает расширение когнитивных и физических возможностей человека. Это способ познания человеческого тела с помощью проецирования в нем процессов на технических устройствах¹². С распознаванием этого эффекта на психологию эстетику не справиться, по мнению Б. Балаша, ведь это направление принадлежит к числу «высокомерно-аристократических наук». Но с этим справится философия: «Ведь каждый род искусства знаменует собою особое отношение человека к миру. Мы можем при помощи телескопа и микроскопа открыть тысячи новых вещей: этим будет лишь расширена область нашего зрения, — но новый вид искусства подобен новому органу чувств, а число чувств растет не слишком-то часто»¹³.

Б. Балаш прямо заявляет, что предпринимает первый вариант философии кино. Идеи приобщенного к немецкой философии Балаша, переживающие свое второе рождение в западной кинотеории, авторы исследуемого издания вполне оправданно вспоминают. В частности, в статье А. Сидорова «Телесность в кинематографическом опыте: случай Б. Балаша»¹⁴, где автор справедливо фиксирует влияние философии на его теорию, например, Георга Лукача, Вальтера Беньямина, Анри Бергсона, Георга Зиммеля.

С течением времени кино начинают замечать профессиональные философы. Так, Ж. Делёз отмечает, что одним из них оказался А. Бергсон, о чем свидетельствует вышедшая в 1907 го-

¹¹ Балаш Б. Культура кино. Л.; М.: Государственное издательство, 1925. С. 10.

¹² Хренов Н. Виртуальная реальность в художественных проявлениях: ее предистория и история // Наука телевидения и экранных искусств. Научный альманах. Вып. 14. М., 2018. С. 35.

¹³ Балаш Б. Культура кино. Л.; М.: Государственное издательство, 1925. С. 11.

¹⁴ Сидоров А. Телесность в кинематографическом опыте: случай Б. Балаша // Кинематографический опыт: история, теория, практика. СПб.: Порядок слов, 2020. С. 54.

¹⁵ Мерло-Понти М. Кино и новая психология // Киноведческие записки. 1992. № 16. С. 13–23.

¹⁶ Шереметева А. Кино как предмет философии в ранних работах Ж.-П. Сартра // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2018. № 4. С. 83–97.

ду его книга «Творческая эволюция». Позднее об этом упомянет М. Мерло-Понти, представляющий в философии феноменологическое направление¹⁵. Что же касается других выдающихся философов XX века, в частности, основоположника феноменологии Э. Гуссерля и представляющего экзистенциализм Ж.-П. Сартра, то тут другое дело. Гуссерль кино попросту не заметил, а интерес Сартра к кино был налицо. Об этом свидетельствуют его ранние работы «Апология кино» (1924), «Искусство кино» (1931) и написанные им сценарии для кино, например, сценарий «Фрейд. Скрытое желание», поставленный американским режиссером Дж. Хьюстоном, а также знаменитое письмо в газету «Унита», опубликованное в 1962 году в защиту А. Тарковского¹⁶. Тем не менее развернутой концепции кинематографа этот философ не оставил, хотя в своей книге «Воображение» он инвентаризирует и анализирует разные типы образа. Но даже если столь выдающиеся философы и замечают кино, не следует все же обольщаться на этот счет. Свое внимание на кино они обращают не ради кино, а просто решают свои общефилософские проблемы. Это касается в том числе и А. Бергсона, под воздействием которого в своем отношении к кино находился и Сартр. И нам придется коснуться тех идей выдающегося французского философа, которые он высказывает в своей книге «Творческая эволюция».

Кино как предмет внимания философов рубежа XIX–XX веков: неадекватность философской интерпретации кино А. Бергсоном

Предпринимая свое философское исследование о кино, Ж. Делёз наконец-то выявил недоразумение, связанное с интерпретацией кино А. Бергсоном, который, решая общие проблемы философии, прибегнул в качестве их иллюстрации к кино и сделал это весьма неудачно. Неудачно, правда, лишь по отношению к кино. Все, что касается его философских идей, относящихся ко времени и пространству, было настоящим открытием, значительным вкладом в философию. Упомянуть-то кино, А. Бергсон упомянул, но поставил читателя своими выводами в состояние недоумения.

Дело в том, что в это время кинематограф воспринимался как чудо, которое способно преобразить не только искусство, но всю культуру и даже науку. Но из суждений А. Бергсона вытекала идея о том, что, несмотря на революцию в науке, а главное, сдвиги в отношениях между человеком и миром, как и в изменении механизмов познания, что А. Бергсон, естественно, не

только не признавал, но и сам в этом процессе активно участвовал, кино им было представлено как явление, которое в результате новых открытий в науке уходило в прошлое. Хорошо уже то, что А. Бергсон кино заметил, но в своей книге все-таки он кино неверно осмыслил, как это ни покажется странным. Хотя, может быть, в данном случае наша формулировка не совсем верна. Точнее было бы сказать, что с помощью кино он иллюстрировал свое общеполитическое открытие. Но при этом его понимание кино было ошибочным, что, естественно, не бросает тень на его общеполитическое открытие. Это его суждение закономерно спровоцировало дискуссию в среде режиссеров и теоретиков. В сути этой дискуссии разобрался М. Ямпольский¹⁷, но разобрался не до конца.

¹⁷ Из истории французской киномысли. М.: Искусство, 1988. С. 272.

Позднее, посвящая кино специальное фундаментальное исследование, представитель постмодернистской философии Ж. Делёз пытался разобраться в этом недоразумении, и следует отметить, что данный вопрос ему, наконец-то, удалось прояснить. Дело в том, что открытие А. Бергсона, как и его отношение к объяснению принципа действия кино, проясняется, если, как утверждает Делёз, тезисы ученого, изложенные в названной книге, сравнить с предыдущей его работой «Материя и память» (1896). Обращаясь к принципу деятельности кино в работе «Творческая эволюция», А. Бергсон акцент ставит на сегментации и фрагментации зафиксированного кинокамерой движения предметно-чувственного мира. Это означает, что движение в его кинематографических формах предстает как ряд остановленных моментов, или, если иметь в виду изобразительный и сюжетный ряд в фильме, ряд поз в передвижении персонажей в пространстве. Правда, все дело в том, что в этом случае движение расчленяется не просто на случайные позы, а на те, которые А. Бергсон называет «привилегированными». Как это понимать?

Это позы не случайные, но способные выступать средством выражения некоей главной мысли, проясняющей суть целого, то есть того, что этому моменту предшествовало и что за ним последовало. Иначе говоря, это та часть, которая по отношению к целому репрезентативна. И с этой точки зрения кинематографическое мышление предстает мышлением с помощью таких остановленных отпечатков-кадров, которые режиссером отобраны из множества возможных. Отбираются лишь те, что выделяются, ибо только они представляют кульминационные моменты развертывающегося движения или действия.

Такое развертывание движения в фильме свидетельствует о наличии у режиссера прежде всего пространственного мышле-

ния, способного передавать в том числе и время. Получается, что кинематограф — это организация какого-то повествования не только из пространства, но и из времени, но времени, представленного в процессе движения моментов, свидетельствующих, что оно просчитывается лишь с помощью пространства и не обладает самостоятельностью. Как пытается показать А. Бергсон, в этом взаимодействии двух основных категорий пространство доминирует. Оно становится основой даже в том случае, когда следует передать время. Движение в пространстве, которое членится на отдельные привилегированные моменты, в то же время предстает и средством передачи времени.

Иначе говоря, кино демонстрирует принцип опространствования времени. А это, как полагает А. Бергсон, характерно только для традиционного и уходящего в прошлое мышления. И прежде всего, философского и научного. Одновременно оно характерно и для искусства прошлого. Но у него получается, что это характерно и для кино. Кино он и рассматривает как механизм, позволяющий ему проиллюстрировать уходящий в прошлое механизм восприятия времени. Прав ли А. Бергсон в своих выводах? Если он прав, хотя бы отчасти, то важно было бы понять, почему так получалось. Если А. Бергсон эту закономерность в кино уловил, то как ее объяснить? Видимо, как можно предположить, этот признак кинематографа свидетельствует о влиянии на кинематографическое повествование принципа, определяющего особенности функционирования изобразительного искусства, заимствуемого и кинематографом. Ведь в живописи, в особенности классической, на первый план в самом деле выходит именно поиск привилегированного момента, или того, что в театре называют мизансценой, а в кино — мизанкадром. Но это такой привилегированный момент, в котором ощущалась бы не часть, а одновременно и целое. Разбираясь в философии и эстетике И. Канта, Э. Кассирер дает такую формулу: «Произведение искусства есть нечто единичное и обособленное, покоящееся в самом себе и обладающее своей целью полностью в самом себе; и тем не менее в нем одновременно предстает перед нами некая новая “целостность”, новый общий образ действительности и духовного космоса. Здесь единичное указывает не на стоящее позади него абстрактно-универсальное, оно само есть это универсальное, ибо оно символически содержит в себе его содержание»¹⁸. Но эта закономерность, судя по всему, должна проявляться и в восприятии каждой части.

Действительно, здесь с А. Бергсоном вроде бы не поспоришь. Такая закономерность передачи движения в кино, такое

¹⁸ Кассирер Э. Жизнь и учение Канта. Санкт-Петербург. Университетская книга. 1997. С. 276.

восприятие движения в кинематографе улавливается. Эта закономерность особенно очевидна в раннем кино, когда многие его способы передачи движения, в особенности, присущие лишь этому виду искусства, еще не были открыты, а потому и не использовались. Иначе говоря, когда восприятие кино просто имитировало естественное восприятие человека. В этом плане Делёз даже задает вопрос: а что, если люди издавна снимали кино, не подозревая об этом?¹⁹ Они «снимали» кино до его появления потому, что они так мыслили. В своем технологическом виде кинематограф обнажал физиологические и психологические процессы. Нечто подобное утверждал еще А. Базен, но, правда, у него эта тема звучит не как вопрос, а уже и как ответ.

Да, в мышлении человека вообще есть нечто такое, что уподобляется кинематографу, о чем в своей книге «Теория кино. Глаз, эмоции, тело» пишут Т. Эльзессер и М. Хагенер. Вся проблема заключается в том, чтобы отыскать способ реализации свойственного кино механизма мышления в его овнешнении. Эту возможность в последнем столетии предложит технология. Но предложит поздно. В данном случае стоит вспомнить принцип «органопроекции», которым при объяснении функционирования телевидения воспользовался М. Маклюэн. Ведь вся технология, с помощью которой в последнем столетии возникают новые искусства, свидетельствует о том, что она «продолжает» и совершенствует разные органы человека, а также принцип его действия как отдельных его органов, так и его как целого. Судя по всему, это произошло и с кинематографом. Принцип действия кино явно подобен в том числе и принципу мышления человека, хотя бы отчасти. Впрочем, об этом можно прочесть в теоретических работах С. Эйзенштейна.

Но не так всё просто. Мы же не можем принцип действия раннего кино, стремящегося отобразить, выделить и зафиксировать привилегированные и остановленные моменты, считать за норму функционирования кино вообще. В своем полном выражении эта норма утвердится не в раннем кино, а в последующих десятилетиях, когда режиссеры овладеют возможностями монтажа. Тот «образ — движение», который Делёз и представит одним из двух универсальных принципов художественного выражения в кино, возникает именно в момент овладения монтажом. Этот образ — движение как раз и является следствием овладения возможностями монтажа. Почему уже в 1920-е годы у советских режиссеров, представляющих авангард, а также чуть раньше в американском кино, в частности в фильмах Д.У. Гриффита, возникнет культ монтажа? Потому что именно

¹⁹ Делёз Ж.
Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 15.

в это время кино прорывается к своей природе, осознает свои возможности и... ограничения.

Эстетика каждого вида искусства предполагает и то, и другое. Однако происходит нечто большее, чем просто прорыв кинематографа к некоему идеальному состоянию. Кинематограф вызывает революцию в научном мышлении. Именно тут и возникает ситуация, позволяющая осознать отношения между кино и философией. Делёз убежден в том, что философия способна сыграть определяющую роль в понимании природы кинематографа. Ради этого его книга и пишется. Кино требовало нового понимания и нового мышления. Только это мышление связано с иной парадигмой, а именно, с переориентацией восприятия с пространства на время, что превращало предшествующую парадигму в отношениях между пространством и временем в архаичную.

Концепция времени М. Хайдеггера и возможность передачи времени в кино

Общекультурный сдвиг, во многом определивший опыт искусства последних столетий, опираясь на труд одного лишь А. Бергсона, пожалуй, не объяснить. Тут следует воспользоваться советом Х. Зедльмайра, данный им историкам искусства. Ведь историки искусства имеют дело с историческим временем, следовательно, без концепции времени, что существует в философии, например, М. Хайдеггера, никак не обойтись, поскольку самую глубокую интерпретацию времени предложил именно он. Вот и представитель венской школы искусствознания Х. Зедльмайр советует обратиться к М. Хайдеггеру: «Учения о времени, возникшие в последние десятилетия (да и поэты наших дней), прояснили характер исторического времени настолько, что это проникло уже во всеобщее сознание, действительно располагая своей долей в том переживании времени, что присуще нашей эпохе, — достаточно назвать имя Хайдеггера»²⁰. Но раз уж философия XX века так активно штурмует проблематику времени, делая время предметом философии, то мы, касаясь проблематики философии кино, избежать этого также не можем. Эта переориентация современной философии связана, пожалуй, с ключевой для понимания этой проблематики работой М. Хайдеггера «Бытие и время» (1927). В ней была предпринята принципиально новая парадигма понимания времени, которое с помощью движения в пространстве и выделения в нем моментов уже не измерялось. В отношениях между пространством и временем последнее обрело самостоятельность, выходя на первый план. Но оно не было самоцелью.

²⁰ Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. - М., 1999. С. 246.

Выход времени на первый план оказывался следствием нового понимания философии, порывающей с предшествующей парадигмой. Это новое понимание связано с интерпретацией бытия, то есть того, что М. Хайдеггер понимает под предметом философии. В связи с этим онтология как одно из самых древних философских направлений и как одно из таких направлений вообще выдвигается на первый план и становится по отношению к философии репрезентативной. Смысл разрыва нового представления о времени с предыдущей парадигмой в философии заключается в пересмотре представлений о сущности времени, что имело место еще в античной философии, в частности у Платона и Аристотеля. Нам приходится называть и эти имена, ведь в своей концепции времени М. Хайдеггер отвергает представления одного из них, отталкиваясь от представлений о времени другого.

Некоторые историки философии полагают, что более четко представления о времени изложено у Платона, противопоставившего текучей, преходящей и вечно находящейся в становлении реальности мир, не являющийся подлинным, миру неизменному, неподвижному, тождественному себе и пребывающему в вечности. По сути, это основная идея платоновской философии. Явления, пребывающие в вечности и противопоставленные текучей действительности, — это те самые эйдосы, которые известны по Платону и которые постоянно всплывают в тех фильмах, которые, например, П. Шрейдер относит к «трансцендентному стилю»²¹. У Платона обоснование времени предпринимается с помощью его сопоставления с вечностью. Время как выражение вечно изменяющегося, становящегося бытия, с одной стороны, отлично от вечности, с другой — ей причастно.

Аристотелевская концепция времени кажется отличающейся от платоновской. Вроде бы он время с вечностью не соотносит. У него время — сплошное движение и изменение. Его трудно задержать, выделить в нем какие-то моменты и их остановить. В нем невозможно выделить прошлое и будущее. Трудно сосредоточить внимание на настоящем, ибо оно ускользает. Но вот именно это и волнует кинематографистов, а вслед за ними и философов, когда они обращаются к кино. «Образ не только неотделим от свойственных ему “до” и “после”, не сливающихся с предшествующими и последующими образами: он еще и сам раскачивается между прошлым и будущим, ибо настоящее — это лишь внешняя и никогда не постоянная их граница»²². Кажется, что кинематографический образ соотносится

²¹ Шрейдер П. Трансцендентный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер // Киноведческие записки. 1996. № 32. С. 183.

²² Делёз Ж. Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 64.

лишь с настоящим временем. «С одной стороны, не бывает настоящего, которое не преследовали бы неотступно прошлое и будущее, — прошлое, не сводящееся к прошлому настоящему, и будущее, не заключающееся в “грядущем” настоящем. Обычная временная последовательность затрагивает преходящее настоящее, но каждое настоящее сосуществует с неким прошлым и неким будущим, без которых оно само не было бы преходящим. Задачей кино является схватывание прошлого и будущего, сосуществующих с настоящим образом»²³.

²³ Там же. С. 289.

Но куда же у Аристотеля делась столь значимая для его учителя Платона вечность? Процесс движения и изменения, как полагает Аристотель, существовал всегда и будет существовать всегда. Но в нем все же можно выделить некий момент и обозначить его словом «теперь». Вот это «теперь» оказывается многозначным и порождает разные интерпретации. Дается ему и та интерпретация, которая соотносится уже с современной парадигмой в понимании времени. «Теперь» — одновременно конец прошлого и начало будущего. Какое же отношение этот момент «теперь» имеет ко времени? Это что, — настоящее время? Судя по всему, это вообще не время. Это что-то вроде вневременного начала в процессе неостановимого движения. Казалось бы, у Аристотеля понимание времени от платоновского представления о времени отличается. Но П. Гайденко говорит: что же такое вневременное у Аристотеля, которое не подвержено изменению?²⁴ Ведь, по сути, это подобие вечности, возникший в потоке времени образ вечности.

²⁴ Гайденко П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. М., Прогресс-Традиция. 2006.

Иначе говоря, это все то же Единое, в сопричастности с которым оказывается время, что и у Платона. Конечно, анализируя имеющие место в Античности представления о времени, мы вправе спросить: а что же нового приносит в понимание времени современная философия? Ответ на этот вопрос весьма важен, ведь, ставя вопрос о движении времени в кино и о времени в кино как предмете философии кино, мы просто обязаны исходить из возникших в современной философии актуальных представлений о времени. Поэтому вернемся снова к М. Хайдеггеру и к его онтологическому учению, в котором время превращается в основной вопрос онтологии как того направления в философии, которое в XX веке становится одним из основных. Претендуя на радикальный разрыв в вопросе о времени с предшествующей философией, М. Хайдеггер, однако, делает для Аристотеля исключение и дает непривычное, нетрадиционное истолкование его представления о времени, которое выражает и суть его онтологической концепции.

По мнению М. Хайдеггера, самую глубокую, а вместе с тем, и самую актуальную трактовку времени дал Аристотель, и она все еще актуальна, а главное, она не противоречит современной парадигме в представлении о времени. Какие же аргументы в пользу этого утверждения приводит М. Хайдеггер? Прежде всего, как он утверждает, Аристотель покончил со стремлением измерять время с помощью пространства. Он покончил с опространствованием времени, которое длительное время будет определять и философию, и науку, и искусство. М. Хайдеггер говорит, что этого открытия Аристотеля никто не заметил. Оно прошло мимо всей истории философии. Никто не заметил, а М. Хайдеггер именно это у Аристотеля обнаруживает, делая его исходной точкой своего учения. Получается, что в Древней Греции всё то, что волнует философов XX века, уже было решено?

Снова вернемся к А. Бергсону. Даже когда А. Бергсон утверждает, что этот принцип «опространствования» времени был присущ всей философии до XX века, то, как утверждает М. Хайдеггер, он не замечает, что Аристотель его не разделяет. По сути, А. Бергсон не понял Аристотеля и приписал ему все-таки традиционное понимание времени, сводя его к пространственному перемещению, к переходу «от чего-то к чему-то». Между тем, как утверждает М. Хайдеггер, Аристотель был свободен от пространственного представления о времени и уже оказался близким к более современным о нем представлениям. «Увидеть это важно, поскольку в связи с этим определением в новейшее время, и прежде всего Бергсоном, Аристотелево понятие времени, — пишет П. Гайденко, цитируя М. Хайдеггера, — было истолковано неправильно, именно в той мере, в какой Бергсон заранее истолковывает этот принадлежащий времени характер изменения, соотнося его с движением, как пространственную протяженность»²⁵.

Но дело не только в этом. Не всё так просто. Неправым оказывается не только Бергсон, но и выдающийся философ XX века М. Хайдеггер. Проблема возникает в связи с истолкованием М. Хайдеггером аристотелевского понятия «теперь», выражающего, казалось бы, некое соотносимое с Единым, то есть вечным, вневременное начало. Интерпретацию «теперь» М. Хайдеггер исключает как выражавшую вечность. Это «теперь» М. Хайдеггер мыслит чем-то только вроде перехода, перехода от прошлого к будущему. По М. Хайдеггеру, получается, что это не вечность, а то, что ей противостоит. Иначе говоря, философ стремится упразднить связь времени с вечностью, соотносить его с вечностью, что, кажется, только и помогает

²⁵ Гайденко П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. М.: Прогресс-Традиция, 2006. С. 384.

понять то, что такое время, а вместе с этим он стремится упразднить в понимании времени всю традиционную парадигму. Освобождая время от вечности, упраздняя вечность, М. Хайдеггер получает возможность отождествить время с бытием. В его известном сочинении утверждается, что время и есть бытие. Такого утверждения, а следовательно, понимания бытия философия еще не знала.

В связи с истолкованием аристотелевской концепции времени следовало бы прислушаться к тому сомнению по поводу этого истолкования, которое высказано в книге П. Гайденко: «Утверждение Хайдеггера не имеет ничего общего с Аристотелевым тезисом о том, что время не состоит из моментов “теперь”, как линия не состоит из точек. “Теперь” у Аристотеля — не континуум, не непрерывное, а неделимое! И неудивительно, что из своего утверждения Хайдеггер извлекает вывод, противоположный Аристотелеву, но — обратим внимание — этот вывод выдается за аристотелевский...»²⁶

Хайдеггеру важно доказать свою идею, а именно, устранение из представления о вечности как альтернативу вечности. Для него всё есть время, то есть время и есть бытие. Но удивительное дело: вопреки Хайдеггеру это «теперь» тем не менее сохраняет связь с вечностью, есть вечность. «Хайдеггер так настойчиво повторяет свой тезис о том, что “теперь” — протяженно и простерто, т. е. являет собой континуум, непрерывность, что “теперь” — само время, а не неделимое начало (граница) времени, как утверждал Аристотель, потому, что хочет устранить связь времени с вечностью, связь, которую Аристотель имеет в виду, когда определяет “теперь” как неделимое начало времени»²⁷. Получается, что у Аристотеля это что-то вроде двуликости «теперь». У Аристотеля «теперь» — это и время настоящее, и в то же время вневременное начало, не исключющее в потоке времени вечность. Такова концепция времени у М. Хайдеггера. ■

Продолжение статьи — в следующем номере!

ЛИТЕРАТУРА

1. Балаш Б. Культура кино. Л.; М.: Государственное издательство, 1925. 98 с.
2. Гармс Р. Философия фильма. Л.: Academia, 1927. С. 192.
3. Гайденко П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. М.: Прогресс-Традиция, 2006. С. 464.
4. Делёз Ж.-М. Ад Маргинем Пресс, 2016. 560 с.
5. Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. М., 1999. 368 с.

²⁶ Гайденко П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. М.: Прогресс-Традиция, 2006. С. 386.

²⁷ Там же. С. 387.

6. Иванов В. Эстетика Эйзенштейна // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. М.: Языки русской культуры, 1998. 912 с.
7. Из истории французской киномысли: Немое кино. 1911–1933 гг. М.: Искусство, 1988. 320 с.
8. Кассирер Э. Жизнь и учение Канта. СПб.: Университетская книга, 1997. 448 с.
9. Кинематографический опыт: история, теория, практика. Коллективная монография. СПб.: Порядок слов, 2020. 360 с.
10. Левшина И. О предмете социологии искусства (К проблеме взаимоотношений социологии и искусствоведения) // Вопросы социологии искусства. Теоретические и методологические проблемы. М., 1979. С. 33–57.
11. Лицбах Я. Принципы философского языка: опыт точного языкознания. Пг: Новое Время, 1916. 228 с.
12. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 140 с.
13. Мерло-Понти М. Кино и новая психология // Киноведческие записки. 1992. № 16. С. 13–23.
14. Сидоров А. Телесность в кинематографическом опыте: случай Б. Балаша // Кинематографический опыт: история, теория, практика. Коллективная монография. СПб.: Порядок слов, 2020. С. 54–73.
15. Хренов Н. Виртуальная реальность в художественных и нехудожественных проявлениях: ее предыстория и история // Наука телевидения и экранных искусств. Научный альманах. Вып. 14. М., 2018. С. 27–52.
16. Цивьян Ю. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России. 1896–1930. Рига, 1991. 492 с.
17. Шереметева А. Кино как предмет философии в ранних работах Ж.-П. Сартра // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2018. № 4. С. 83–97.
18. Шрейдер П. Трансцендентный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер // Киноведческие записки. 1996. № 32. С. 182–200.

REFERENCES

1. Balazs B. (1925) Kultura kino [The culture of film]. Leningrad-Moscow: Gosudarstvennoe izdatelstvo, 1925. 98 p. (In Russ.).
2. Harms R. (1927) Filosofia Filma [Philosophy of Film]. Leningrad: Academia, 1927. 192 p. (In Russ.).
3. Gaidenko P. (2006) Vremya. Dlitel'nost. Vechnost. Problema vremeni v evropeiskoi filosofii i nauke. [Time. Duration. Eternity. The problem of time in European philosophy and science]. Moscow: Progress-Traditsiya, 2006. 464 p. (In Russ.).
4. Deleuze J. (2016) Kino [Cinema]. Moscow: Ad Marginem Press, 2016. 560 p. (In Russ.).

5. *Sedlmayr H.* (2000) *Iskusstvo i istina. O teorii i metode istorii iskusstva* [Art and truth. On theory and method of art history]. Saint-Petersburg: Axioma, 2000. 368 p. (In Russ.).
6. *Ivanov V.V.* (1998) *Estetika Eisensteina* [Eisenstein's aesthetics] // *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kultury*. Vol. 1. Moscow: Yazyki russkoi kultury, 1998. 912 p. (In Russ.).
7. *Iz istorii frantsuzskoi kinomyсли. Nemoye kino.* [From the history of the French film thought. Silent Cinema]. Moscow: Iskusstvo, 1988. 320 p. (In Russ.).
8. *Cassirer E.* (1997) *Zhizn i uchenie Kanta* [Kant's Life and Thought]. Saint-Petersburg: Universitetskaya kniga, 1997. 448 p. (In Russ.).
9. *Kinematograficheskii opyt: istoriya, teoriya, praktika. Kollektivnaya monografiya* [Film experience: history, theory, practice. The collective monograph]. Saint-Petersburg: Poriadok Slova, 2020. 360 p. (In Russ.).
10. *Levshina I.* (1979) *O predmete sotsiologii iskusstva. K probleme vzaimootnosheniy sotsiologii i iskusstvovedeniya* [On a subject of art sociology. Towards the problem of relations between sociology and art studies] // *Voprosy sotsiologii iskusstva. Teoreticheskie i metodologicheskie problemy*. Moscow, 1979. 33–57 pp. (In Russ.).
11. *Linzbach J.* (1916) *Printsipy filosofskogo iazyka* [The Principles of Philosophical Language: An Attempt at Exact Linguistics]. Petrograd: Novoye Vremya, 1916. 228 p. (In Russ.).
12. *Lotman Yu.* (1973) *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [The Semiotics of Cinema]. Tallinn: Eesti Raamat, 1973. 140 p. (In Russ.).
13. *Merleau-Ponty M.* (1992) *Kino i novaya psihologiya* [The Film and the New Psychology] // *Kinovedcheskie zapiski*. 1992. № 16. Pp. 13–23. (In Russ.).
14. *Sidorov A.* (2020) *Telesnost v kinematograficheskom opyte: sluchai B. Balasha* [Physicality in cinematic experience: the case of B. Balash] // *Kinematograficheskii opyt: istoriya, teoriya, praktika*. 2020. Pp. 54–73. (In Russ.).
15. *Khrenov N.* (2018) *Virtualnaya realnost v hudozhestvennykh i nehudozhestvennykh proyavleniyakh: ee predystoria i istoriya* [Virtual reality in art and non-fiction: its pre-history and history] // *Nauka televideniya i ekrannykh iskusstv. Nauchnyy almanakh*. Issue 14. Moscow, 2018. Pp. 27–52. (In Russ.).
16. *Tsivian Yu.* (1991) *Istoricheskaya retseptsiya kino: Kinematograf v Rossii, 1896–1930* [Early cinema in Russia and its cultural reception]. Riga: Zinatne, 1991. 492 p. (In Russ.).
17. *Sheremeteva A.* (2018) *Kino kak predmet filosofii v rannikh rabotakh J.-P. Sarta* [Cinema as a subject of philosophy in early works of J.-P. Sartre] // *Vestnik Moskovskogo Universiteta. Seriya 7. Philosophy*. 2018. № 4. (In Russ.). Pp. 83–97.
18. *Schrader P.* (1996) *Transtedentalniy stil v kino: Ozu, Bresson, Dreyer* [Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer] // *Kinovedcheskie Zapiski*. 1996. No 32. Pp. 182–200 (In Russ.).

Is Film Philosophy Possible and What Aspects of Cinema May Become its Subject?

Nikolai A. Khrenov

Doctor of Science in Philosophy, professor, head of the Section of the Artistic Problems in Media, Department of Media and Popular Arts, State Research Institute for Art Studies

Andrei N. Khrenov

PhD in Cultural Studies, leading researcher, Research Section, Academy of Media Industry

UDC 778.5.01

ABSTRACT: The use of a complex methodology in cinema studies is constantly being discussed. There are researches on sociology, psychology, aesthetics and semiotics of cinema. The movement towards an integrated methodology makes the idea of a philosophy of cinema relevant. The synthesis of different academic approaches in cinema studies can be only understood in terms of philosophy. Each discipline sees and is able to explain through cinema merely what is connected with its agenda. An appropriate methodology needs to be developed so that these different aspects of cinema are transformed into the elements of a uniform system. The article analyzes the philosophical approach to cinema studies of Gilles Deleuze, who made cinema instrumental in examining time. Deleuze's work in question explores Henri Bergson's argumentation of dramatic changes in the perception of time. It would seem that it was cinema, with its ability to capture the dynamism of social life, that should have demonstrated the meaning of such changes. Bergson understood, quite traditionally, the ability of cinema to recreate time in the forms of space. Deleuze shares the conventional point of view on the fate of philosophy, which argues that previous philosophy disappears and, dissolving in art, exists only in artistic manifestations.

The authors conclude that:

1. The intrusion of philosophy into cinema dictates the need to develop a theory as a mediator between film philosophy and filmmaking.
2. When studying cinema through other liberal sciences, it is necessary to avoid discussing specific aspects and strive for a systematic consideration.
3. The study of cinema from the point of view of various schools of thought, does not exclude finding points of contact between them.
4. The need for an integrated methodology in studying cinema involving philosophical angles is also dictated by the rapid development of technology. It is necessary to take into account what has already been accomplished in the philosophy of technology.

KEY WORDS: philosophy of cinema, Deleuze, Bergson, life philosophy, existentialism, postmodernism, time, auteur cinema, cinematic experience, corporeality

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС

АНАЛИЗ





Визуальные коммуникации «Красного мая» во Франции XXI века: лозунги, плакаты, кинематограф

М.Е. Макарова

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK71740>

АННОТАЦИЯ
УДК 004.9+778.5.01 (014)

В статье анализируется влияние визуальных коммуникаций, сформировавшихся во Франции в ходе майских событий 1968 года, на современную французскую культуру. Изучение этой проблемы позволяет составить научное представление об особенностях визуальной символики протеста, графического искусства и кинематографа, появившихся после забастовок «Красного мая».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

визуальные коммуникации, май 1968, плакат, лозунг, кинематограф Франции

В современном мире визуальная репрезентация социальных явлений является неотъемлемой частью бытия. Благодаря возможностям совершенствующихся технологий, развитию новых медиа к созданию визуальных образов обращаются теперь не только профессионалы — дизайнеры, художники, аниматоры, кинорежиссеры, но и обычные граждане, вступающие в виртуальные коммуникации, например, в социальных сетях. Исследователи, однако, полагают, что социальный интерес к визуальному образу стал активно проявляться уже в 1960–1970 годы, ознаменовав собой «визуальный поворот» в общественной среде. Одним из таких явлений стало, несомненно, протестное движение во Франции, состоявшееся в мае 1968 года, в рамках которого зародилось множество новых форм визуальной символики.

Протесты студентов и рабочих в мае 1968 года сформировали целый комплекс новых визуальных форм коммуникации во Франции. В те годы бастующие обвиняли радио и телевидение в распространении правительственной пропаганды. Французские аудиовизуальные СМИ в тот период функционировали в условиях государственной монополии на вещание, что существенно ограничивало возможности объективного освещения развития событий (Законы о свободе аудиовизуальной коммуникации были приняты во Франции лишь в 1981–1982 годы)¹. Поэтому участники движения объединялись в творческие группы

¹ Шарончикова Л.В. Радиовещание и телевидение Франции. М.: Издательство Московского университета, 2011. С. 115.

и в целях контрпропаганды отказывались от прогрессивных технических средств в пользу первичных, иногда примитивных средств распространения информации, переходили на массовое и дешевое производство.

В частности, в области графического искусства забастовки подтолкнули художников к заимствованию метода шелкографии, использовавшейся в поп-арте, которую ранее считали «механизированной», лишенной творческого элемента. Кроме того, «кинолистовки» (фр. cinétracts) стали производиться с помощью дешевых ручных камер, практически без применения монтажа. В создании такого фильма принимал участие один человек, оставшийся анонимным, с целью не только избежать полицейского преследования, но и лишиться свою работу буржуазных привилегий авторства. Производство же полнометражных художественных фильмов, наряду с производством революционных плакатов и лозунгов, было в основном коллективным. Такой опыт использовала, в частности, группа «Дзига Вертов» под руководством Ж.-Л. Годара. Коллективную разработку и производство плакатов задумывали и участники «Ателье Популэр» (фр. Atelier Populaire), занявшие для этих целей залы Школы изящных искусств (фр. École des Beaux-Arts) в Париже.

Тематически искусство, появившееся под влиянием майских событий 1968 года, противостояло полицейскому контролю, голлистскому режиму, который радикально настроенные студенты считали авторитарным, олицетворявшим любые ограничения в свободе творчества, любви и выбора. Закрепившийся в искусстве образ мая 1968-го эстетизирует протест, изображает его красоту вне зависимости от его целей.

В 1984 году французский философ Ж. Делёз написал эссе «Мая 68-го не было»², в котором описал безрезультатность борьбы и порожденных ею «детей 1968-го» — потерянного поколения, которое не смогло ни продолжить борьбу, ни работать по найму. Однако визуальные жанры и формы, изобретенные участниками этой борьбы, закрепились в массовой культуре и до сих пор остаются востребованными: ими вдохновляются современные творцы, журналисты, протестующие.

Социальные движения и политические акции

Журналист *Le Figaro* Эстер Паolini отмечает³, что каждое крупное социальное движение во Франции заимствует визуальные формы лозунгов и плакатов «Красного мая», иногда сохраняя их в оригинальном виде, а иногда адаптируя под современность. Это признак того, что движение оставило глубокий след

² Делёз Ж.
Мая 68-го не было.
М.: Ад Маргинем
Пресс, 2016. С. 69.

³ Paolini E.
Pourquoi les slogans
de Mai 68 sont-ils
repris dans chaque
manifestation? //
«Le Figaro», Mai 3,
2018 // URL: <https://www.lefigaro.fr/actualite-france/2018/05/03/01016-20180503ARTFIG00069-pourquoi-les-slogans-de-mai-68-sont-ils-repris-dans-chaque-manifestation.php> (дата обращения: 21.02.2021).

в истории протестных движений, но также и того, что визуальные коммуникации протеста едва ли обновляются.

В XXI веке визуальные коммуникации мая 1968 года вновь появляются на улицах Парижа во время политических акций. Чаще всего их используют именно студенты: в 2018 году, в 50-ю годовщину «Красного мая», студенты вышли на манифестации против реформы доступа к высшему образованию⁴. Главные слоганы и уличные граффити, которые создавали протестующие, отражали историческую и культурную преемственность событий мая 1968 года: «Май 68: они забывают, мы начинаем снова» (фр. *Mai 68: ils commémorent, on recommence*); «Возможностей, если нет — к черту все. 68–18» (фр. *Du possible sinon j'unique tout. 68–18*), «От одного безумного мая — к другому» (фр. *D'un mai sauvage à l'autre*).

В знак протеста против реформы 6 марта 2018 года студенты в Тулузе повторили действия парижских студентов в 1968-м, оккупировав два корпуса Университета Мирай (фр. *Mirail*)⁵, и только 9 мая полиция начала эвакуацию здания, после чего студенты вышли на улицы, скандируя лозунг «Освободите наших товарищей», идентичный 1968 году, после того как четырех активистов приговорили к тюремному заключению⁶.

Как и в мае 1968 года, в 2018-м некоторые лозунги и граффити создавались спонтанно, анонимно, становясь пародиями или саркастическими высказываниями, комментирующими действительность. Так, лозунг «Мы все дети немецких евреев» в 2018 году превратился в «Мы все дети иммигрантов» (фр. *Nous sommes tous des enfants d'immigrés*).

Однако зачастую идейное направление визуальных коммуникаций «Красного мая» отходит на второй план: лозунги и плакаты современного этапа используют консервативно настроенные манифестанты. В 2013 году, в первый день рассмотрения законопроекта о «Браке для всех» (фр. *loi sur le mariage pour tous*) консервативно настроенные активисты организовали «Митинг для всех». Протестующие, обеспокоенные постоянным ростом безработицы в стране, требовали отставки президента Франции Франсуа Олланда, который поддерживал законопроект, и выступали с плакатом, который подражал плакату «Красного мая», хотя с идейной точки зрения не имел с ним ничего общего. На оригинальном плакате был изображен завод, а надпись над ним гласила: «Май 1968. Начало долгой битвы» (фр. *Mai 68. Debut d'une lutte prolongée*).

На плакате 2013 года надпись была совсем другой: «Мы хотим работу, а не гомосексуальные браки» (фр. *On veut du boulot, pas du mariage homo*).

⁴ Образовательная реформа отменяла традиционный принцип жеребьевки в случае, если количество поступающих с проходным баллом превышало количество мест на курсе. По мнению французской молодежи, реформа позволила бы университетам «сортировать» студентов. — *Прим. авт.*

⁵ Toulouse: occupée depuis deux mois, l'université du Mirail a été évacuée // *Le Monde*. Mai 9, 2018 // URL: https://www.lemonde.fr/campus/article/2018/05/09/toulouse-1-universite-du-mirail-evacuee_5296348_4401467.html (дата обращения: 22.03.2021).

⁶ Delmas A. 1968, Mots d'ordre, mots de désordre / *Libération*, Mai 19, 2018 // URL: <https://www.liberation.fr/apps/2018/05/19/68-mots-d-ordre-mots-de-desordre/> (дата обращения: 13.03.2020).



Фото 1.
Плакат «1968.
Начало долгой битвы»



Фото 2.
Плакат 2013 года
на «Митинге для всех»

Тогда же проводились манифестации партии Жан-Люка Меланшона «Левый фронт», которая выступала за повышение заработной платы и выход на пенсию в 60 лет при сохранении полной ставки. Их лозунг был прямо противоположен лозунгам консерваторов — «Финансы подождут, сначала — люди!» (фр. *La finance dehors, l'humain d'abord*), но за основу плаката также был взят плакат 1968 года «Борьба продолжается».

Историк К. Дельпорт отмечает⁷, что лозунги были популярны и сохранились до наших дней во многом благодаря тому, что студенты систематически фиксировали и фотографировали их, прежде чем опубликовать или вывесить: в наши дни, благодаря социальным сетям, эти фотографии распространяются пользователями и вновь становятся актуальными.

Французское общество воспринимало события «Красного мая» и его участников как угрозу только до середины 1970-х, пока леворадикальные гошисты не потеряли политическое влияние. В мае 2018 года издание *Libération* провело опрос, по результатам которого 70% респондентов оценили события мая 1968-го положительно⁸. Вследствие этого визуальные коммуникации, появившиеся в этот период, вышли далеко за рамки контекста. В наши дни слоганы «Красного мая» используют представители консервативных политических движений, что противоречит либеральным, часто даже радикальным идеям бастовавших студентов и рабочих в 1968-м. Крупные организации и рекламные агентства устраивают кампании со смелыми и яркими лозунгами, основанными на слоганах движения мая 1968 года, несмотря на то, что сами бастующие выдвигали лозунги против

⁷ Цитг. по: Delmas A. 1968, *Mots d'ordre, mots de désordre / «Libération»*, Mai 19, 2018 // URL: <https://www.liberation.fr/apps/2018/05/1968-mots-d-ordre-mots-de-desordre/> (дата обращения: 13.03.2020).

⁸ Delmas A. 1968, *Mots d'ordre, mots de désordre / Libération*. Mai 19, 2018 // URL: <https://www.liberation.fr/apps/2018/05/1968-mots-d-ordre-mots-de-desordre/> (дата обращения: 13.03.2020).

рекламы («Реклама манипулирует тобой» — фр. La publicité te manipule).

Так, в 2005 году сеть гипермаркетов *E. Leclerc* стала одной из первых использовать лозунги «Красного мая» в коммерческих целях. Идею противоречия между майским движением и рекламной кампанией президент рекламного агентства *Australie* объяснил тем, что майские события 1968 года создали определенный эталон, в котором форма полностью соответствует содержанию и не дает поводов для двусмысленного прочтения⁹. Таким образом, компания *E. Leclerc* выразила протест против закона Голландии, который защищал мелкую торговлю и запрещал крупным компаниям устанавливать скидки на товары за счет скидок поставщиков. *E. Leclerc* запустила рекламную кампанию с тремя плакатами и лозунгами, визуальными и лексически повторяющимися плакатами и лозунгами движения мая 1968 года.

⁹ Girard L. Une campagne publicitaire de Leclerc détourne Mai 1968 / Le Monde. Février 18, 2005 // URL: https://www.lemonde.fr/actualite-medias/article/2005/02/18/une-campagne-publicitaire-de-leclerc-detourne-mai-1968_398727_3236.html (дата обращения: 19.03.2021).



Фото 3.
Плакат 1968 года
“CRS = SS”

Фото 4.
Рекламный плакат
2005 года «Завышение
цен подавляет вашу
покупательскую
способность»

Видеоролики и кинематограф

Многие из обсуждаемых в мае-июне 1968 года принципов «Генеральных Штатов кинематографа» способствовали развитию реформ и инициатив в следующем десятилетии. Благодаря созданному в 1968 году «Обществу кинорежиссеров» (фр. Société des réalisateurs de films) появился в 1969 году фестиваль «Пятнадцать режиссеров» (фр. Quinzaine des Réalisateurs), который проводился параллельно с Каннским фестивалем, присуждал награды молодым и малоизвестным деятелям кино. В частности, благодаря фестивалю «Пятнадцать режиссеров» стали известны ныне признанные режиссеры Д. Лукас, М. Ханеке и Спайк Ли. Программа «Генеральных Штатов кинематографа» повлияла и на расцвет социальной функции

кино — появляется больше женщин-режиссеров и женщин-продюсеров, происходит «бум» авторского кино. Программа «Генеральные Штаты кинематографа» позволила сплотить деятелей кино для обсуждения и формулирования идей, нашедших отклик во французской визуальной культуре несколько позже.

На Каннском фестивале 1995 года был обнародован манифест кинематографического движения «Догма 95», подписанный датскими режиссерами Л. фон Триером, Т. Винтенбергом, К. Леврингом и С. Краг-Якобсеном. Манифест часто сравнивают с кинематографическим движением французской «новой волны»: исследователи отмечают преемственность их идей и в то же время их критику. «В 1960 году были поставлены все точки над *i*. Кино умерло и взывало к воскресению. Цель была правильной, но средства никуда не годились»¹⁰. Однако при сравнительном анализе идей и манифестов течений выявляется гораздо больше сходств «Догмы 95» с «кинолистовками», чем с «новой волной». У движения «новой волны», в отличие от коллективов «кинолистовок» — «СЛОН» и «Искра», не было единого манифеста. Можно выделить следующие ключевые идеи «новой волны», сформулированные различными режиссерами в разных статьях. *Во-первых*, в восприятии участников этого движения режиссер — это автор кинематографического произведения, который отвечает не только за экранизацию, но и за создание литературного материала, то есть он сам пишет сценарии для своих фильмов. Отметим, что до майских событий 1968 года режиссеры «новой волны» не вели речи о коллективном и анонимном творчестве, а, напротив, выступали за идею «авторства». *Во-вторых*, для режиссеров «новой волны» принципиально важной была идея предельно внимательного отношения к реальности, транслируемой через экран. Позже Ж.-Л. Годар описал этот принцип цитатой: «...кино — это правда 24 раза в секунду»¹¹.

Манифест «кинолистовок», как и манифест «Догма 95», создан в традиционном для этого типа текстов стиле, с активным использованием побудительного наклонения и восклицательных знаков. Одной из главных претензий «Догмы 95» к «новой волне» был авторский характер работ. «Под лозунгами свободы и авторства родился ряд значительных работ, но они не смогли радикально изменить обстановку. Эти работы были похожи на самих режиссеров, которые пришли, чтобы урвать себе кусок»¹². Кроме того, коллектив датских режиссеров, как и участники майского движения 1968 года, обвинял искусство в буржуазности. «Догма 95» предъявляла эту претензию «новой волне» в радикальных выражениях: «Антибуржуазное кино превратилось

¹⁰ Электронный журнал «Сеанс» [2006, 10 августа] / «Догма 95» / пер. Н.А. Цыркун // URL: <https://seance.ru/articles/dogma-95/> (дата обращения: 10.04.2021).

¹¹ Цит. по: Трофименков М. Французская «новая волна»: революция в кино / «Arzamas» // URL: <https://arzamas.academy/materials/1418> (дата обращения: 05.04.2021).

¹² Электронный журнал «Сеанс» [2006, 10 августа] / «Догма 95» / пер. Н.А. Цыркун // URL: <https://seance.ru/articles/dogma-95/> (дата обращения: 10.04.2021).



Фото 5.
Манифест
«кинолистовок»



Фото 6.
Манифест «Догмы 95»

в буржуазное, потому что основывалось на теориях буржуазного восприятия искусства. Концепция авторства с самого начала была отрывкой буржуазного романтизма и потому она была... фальшивой!»¹³

Кроме того, «Догма 95» выдвигала целый ряд обязательных правил — «Обет целомудрия», который схож с манифестом «кинолистовок», в частности, в требованиях натурной съемки, синхронной записи звука и видео, отсутствия комбинированных съемок и фильтров, использования ручной камеры и отсутствия имени режиссера в титрах.

Главной целью группировок «СЛОН» и «Искра», возникших в ходе майских событий 1968 года, был свободный и широкий доступ не только к производимому ими контенту, но и к производству этого контента. В «идеальном мире» кинематографистов «Красного мая» любой желающий мог получить ручную камеру и снимать «кинолистовки», короткие видеоролики, которые «побуждают к действию или к дискуссии». И только в XXI веке их «идеальный мир» стал реальным — почти у каждого есть телефон с камерой, участники политических и социальных акций действительно снимают видеоролики по основным правилам манифеста «кинолистовок». Современные видеоролики, распространяемые в социальных сетях, снимаются на месте событий в документальной манере, в них совсем отсутствует или практически отсутствует монтаж, для экономии времени при переходе от съемки общего к крупному плану зачастую используется функция «зума», которая есть на каждом современном смартфоне.

При этом сам термин «кинолистовка» устойчиво закрепился не только во французском, но и в английском языке. Однако помимо собственно «кинолистовок» в ходе кризисных ситуаций ежегодно создается огромное количество видеороликов, сня-

¹³ Электронный журнал «Сеанс» [2006, 10 августа] / «Догма 95» / пер. Н.А. Цыркун // URL: <https://seance.ru/articles/dogma-95/> (дата обращения: 10.04.2021).

тых согласно правилам манифеста «Кинолистовок», хотя зачастую создатели роликов сами об этом не знают.

Термин «кинолистовка» используют в отношении видеоотчетов, видеорепортажей, снятых на ручную камеру или смартфон с минимальным использованием монтажа, рассказывающих о событиях кризисного характера. Статичные кадры в фильмах по-прежнему монтируются с текстами, плакатами и фотографиями и предназначаются для людей, которые не ходят в кинотеатры. Иначе говоря, в XXI веке распространение «кинолистовок» осуществляется значительно проще, прежде всего в социальных сетях.

В 2007 и 2012 годах во Франции был запущен проект «100 дней» (фр. 100 Jours), в котором в течение 100 дней до второго тура президентских выборов ежедневно публиковалась пятиминутная «кинолистовка», посвященная политическому, социальному или культурному вопросу, выбранному коллективом режиссеров. В 2020 году ключевым кризисным событием, вызвавшим рефлексию кинематографистов, стала пандемия COVID-19. Так, в 2020 году компания «Векснер Сентер Фильм» (англ. Wexner Center Film) в сотрудничестве с 20 режиссерами по всему миру выпустила сборник «кинолистовок» «Синетрактс' 20», в котором кинематографисты осмыслили свой опыт карантина, а также протестов общественного движения #БлекЛайвсМэттер (англ. #Blacklivesmatter). В трейлере к сборнику «кинолистовок» создатели описывают свой проект как «20 кинематографических ответов на политические и социальные сдвиги»¹⁴.

Едиственное существенное отличие современных «кинолистовок» от манифеста «Догмы 95» объясняется цифровой революцией: в 60-е годы XX века самым доступным видеоносителем была черно-белая «немая» пленка, в 1990-е — цветная «звуковая» пленка. В наше время самым доступным способом зафиксировать кризисные события является съемка на мобильный телефон, который снимает видео цветным и со звуком.

Символично и то, что участники майского движения 1968 года критиковали власть и обеспеченные слои общества, и в этом противостоянии старались отказаться от привилегий научно-технического прогресса, перейти на массовое и дешевое производство. В результате во Франции сформировался целый комплекс новых визуальных коммуникаций, которые закрепились в культуре и актуализировались во время кризисных социальных и политических периодов во французском обществе. В наши дни визуальные коммуникации «Красного мая» 1968 года используются как в исходном, так и в адаптированном виде, что говорит об их универсальности. ■

¹⁴ YouTube-канал «UnionDocs» / «Cinetracts '20 Trailer» [2020, 21 октября] // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=h9t75-P64IA> (дата обращения: 03.04.2021).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вартанова Е.Л.* Медиаэкономика зарубежных стран. М.: Аспект Пресс, 2003. 335 с.
2. Электронный журнал «Сеанс» [2006, 10 августа] / «Догма 95» / пер. Н.А. Цыркун // URL: <https://seance.ru/articles/dogma-95/> (дата обращения: 10.04.2021).
3. *Лебрен Ф., Карпантие Э., Трануа А.* История Франции [пер. М. Некрасов]. М.: Евразия, 2017. 608 с.
4. *Сироткин В.Г.* История Франции: Пятая республика. М.: Высшая школа, 1989. 199 с.
5. *Шарончикова Л.В.* Радиовещание и телевидение Франции. М.: Издательство Московского университета, 2011. 222 с.
6. *Feenberg A., Freedman J.* When Poetry Ruled the Streets: The French May Events of 1968. State University of New York Press, 2001. 220 p.
7. *McNamara S.* Posters, politics and immigration during the May 1968 Protests in France. University of New Orleans, 2010. 42 p. // URL: <https://scholarworks.uno.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1109&context=td> (дата обращения: 05.02.2020).
8. *Ross K.* May'68 and Its Afterlives. The University of Chicago Press, 2002. 238 p.
9. *Tómasdóttir F.* Mai 68 et le cinéma. Le vent de Liberté souffle sur le septième Art. Leïðbeinandi: Gérard Lemarquis, 2009. 37 p. // URL: https://skemman.is/bitstream/1946/2376/1/2_fixed.pdf (дата обращения: 12.05.2020).

REFERENCES

1. *Vartanova E.L.* (2003) Mediaekonomika zarubezhnykh stran [Media economics of foreign countries]. Moscow: Aspekt Press, 2003. 335 p. (In Russ.).
2. Elektronny zhurnal «Seans» [Journal «Seans», 2006, 10 avgusta] / «Dogma 95» / per. N.A. Tsyркun // URL: <https://seance.ru/articles/dogma-95/> (data obrashcheniya: 10.04.2021). (In Russ.).
3. *Lebren F., Karpantye E., Tranua A.* (2017) Istoriya Frantsii [History of France. Per. M. Nekrasov]. Moscow: Yevraziya, 2017. 608 p. (In Russ.).
4. *Sirotkin V.G.* (1989) Istoriya Frantsii: Pyataya respublika [History of France: Fifth Republic]. Moscow: Vyssh. shk., 1989. 199 p. (In Russ.).
5. *Sharonchikova L.V.* (2011) Radioveshchaniye i televidekiye Frantsii [Radio and television broadcasting in France]. Moscow: Izdatelstvo Moskovskogo universiteta, 2011. 222 p. (In Russ.).
6. *Feenberg A., Freedman J.* (2001) When Poetry Ruled the Streets: The French May Events of 1968. State University of New York Press, 2001. 220 p.
7. *McNamara S.* Posters, politics and immigration during the May 1968 Protests in France. University of New Orleans, 2010. 42 p. // URL: <https://scholarworks.uno.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1109&context=td> (data obrashcheniya: 05.02.2020).
8. *Ross K.* (2002) May'68 and Its Afterlives. The University of Chicago Press, 2002. 238 p.
9. *Tómasdóttir F.* Mai 68 et le cinéma. Le vent de Liberté souffle sur le septième Art. Leïðbeinandi: Gérard Lemarquis, 2009. 37 p. // URL: https://skemman.is/bitstream/1946/2376/1/2_fixed.pdf (data obrashcheniya: 12.05.2020).

Visual Communications of May 1968 in France in the XXI century: Slogans, Posters, Cinema

Maria E. Makarova

Bachelor of the Faculty of Journalism of Lomonosov Moscow State University

UDC 004.9+778.5.01(014)

ABSTRACT: The article examines the influence of visual communications formed during the May events of 1968 on modern culture in France. The study of this problem may result in the elaboration of a scientific understanding of the peculiarities of the visual symbolism of protest in graphic arts and cinema after the strikes of May'68.

The ideas of the events of May 1968 remain relevant even at the end of the second decade of the 21st century. The genres and visual images, formed under the influence of strikes and demonstrations, have found their way into the Internet environment, modern journalism, advertising, PR campaigns and art. In 2018, on the 50th anniversary of May'68, students in France protested against education reform once again and used the visual images and means that appeared during the events of May 1968. In 2020, during the global crisis of the COVID-19 pandemic, some slogans and genres that took shape during the crisis of 1968 became relevant once again.

Criticizing the wealthy strata of the population and the current government, the participants in the May movement intended to switch over to cheap and mass production. As a result, a whole complex of new visual forms was formed in France.

These visual forms become relevant again during periods of social and political crises in French society. Moreover, in modern France, communications of May'68 are not only used in their original form, but are often adapted to current conditions, news background and supplemented with modern visual symbols and speech patterns. All of it testifies to the universality of the "language of protest" invented by the strikers in 1968. The main characteristics that modern visual communications have in common with the visual communications of May'68 are the principles of anonymity and collectivity, which are readily evident in the Internet nowadays.

KEY WORDS: visual communication, May 1968, poster, slogan, French cinema

[библиотека ВГИК]



Перельштейн Роман.

Метафизика киноискусства: монография / Р. Перельштейн; авт. проекта и гл. ред. серии: С.Я. Левит; ред.: Г. Великовская; худож. (оформ. серии): П.П. Ефремов; ИНИОН РАН, ин-т философии РАН. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2020. 320 с.

Книга посвящена экзистенциальной проблематике кинематографа, широкому спектру духовной культуры в целом и художественному творчеству в частности. Киноискусство рассматривается как некая мировоззренческая модель, в основе которой лежит трагический миф Аристотеля. Герой мифа отправляется в путешествие, чтобы встретить свое вечное «Я», а значит, стать самим собой. Он может потерпеть неудачу, однако другой цели у путешествия не существует. В духе руководства по сценарному мастерству автор анализирует значительный ряд фильмов. Особое внимание уделяется ленте Андрея Тарковского «Сталкер». Исследуется как сценарная структура этой картины, так и различные аспекты кинорежиссуры. Книга предназначена для кинематографистов, киноведов, искусствоведов, культурологов, философов, а также для широкого круга читателей.



Расторгуев: сборник ст. и материалов / Центр культуры и просвещения «Сеанс»; авт. предисл. и сост.: Л. Аркус; ред.: П. Лезников, В. Степанов; дизайнер: А. Журавлева.

СПб.: Сеанс, 2020. 636 с.: ил.

Александр Расторгуев (1971–2018) — документалист, новатор, поэт, бунтарь, учитель. Его картины и тексты о кино — уникальное явление российского и мирового кинематографа. Книга продолжает «черную серию» журнала «Сеанс», посвященную главным режиссерам современной России. Первая часть сборника — рассказ о жизни и работе А. Расторгуева, беседы с родными, соавторами и учениками режиссера, в которых раскрываются обстоятельства создания фильмов «Чистый четверг», «Дикий, дикий пляж», «Я тебя люблю», а также проектов «Срок», «Реальность», «Норильск» и других. Вторая часть — критические статьи о работах Расторгуева и эссе о ключевых элементах его художественной вселенной. Третью часть составляют тексты Александра Расторгуева — манифесты, заявки и расшифровки мастер-классов. Для кинематографистов.

ТЕЛЕВИДЕНИЕ ЦИФРОВАЯ СРЕДА

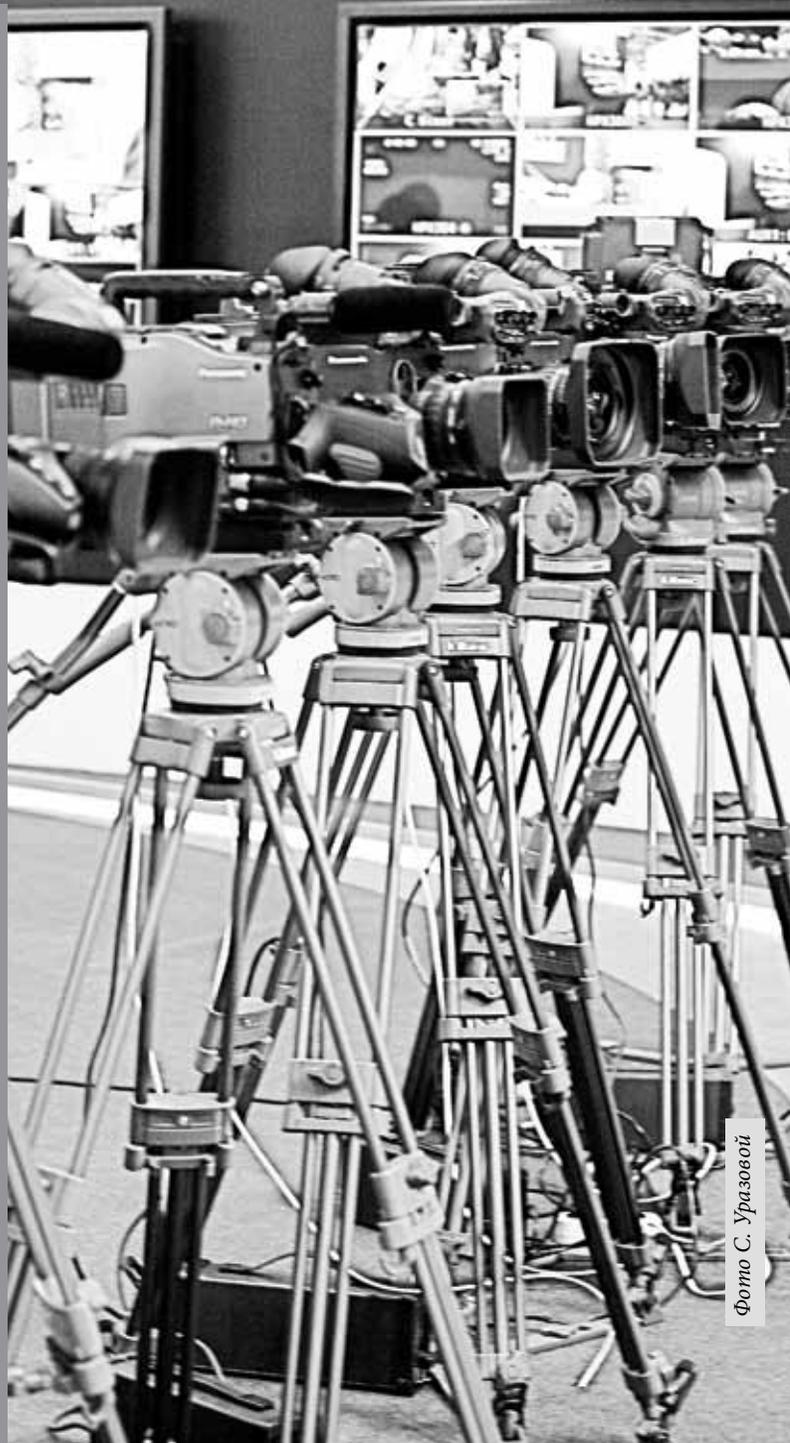


Фото С. Уразовой



Современный телесериал: нарративные и жанровые метаморфозы

Я.А. Пархоменко

кандидат искусствоведения

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK71067>

УДК 316.773.4

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена анализу принципов формирования и развития нарративных моделей в современной индустрии телесериала как специфической фазы в глобальной эскалации социокультурной рефлексии, характеризующейся особым способом воздействия на массовую зрительскую аудиторию. Сериальный процесс выступает в качестве мощного культуромоделирующего инструментария, позволяющего каталогизировать в повествовательных формах массивные информационные пласты, пребывающие в процессе экспоненциальных трансформаций культурно-исторического опыта. Обосновывается гипотеза об эксплицитно-имплицитном принципе организации жанрового сериального диегзиса, позволяющего формировать особого рода зрительские акциденции.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

телесериал,
нарративная
модель,
жанр, сюжет,
диегзис, мотив,
конфликт,
форма,
содержание

Сериал как культурный тезаурус нового порядка

В цифровое время экранный процесс выполняет важную социальную роль, реализуя значимые функции, крайне необходимые современному обществу и современному миру. Тем не менее рассматривать сериал следует не только с точки зрения художественно-эстетической значимости, которой подавляющая часть сериального контента не обладает, но и как сложный социальный инструмент, позволяющий обществу осуществлять ряд культуромоделирующих процедур, среди которых необходимо выделить следующие:

- **наблюдение,**
- **анализ,**
- **архивация,**
- **реставрация.**

Современная сериальная индустрия, развивая посредством гипертрофированной тотальной нарративизации широкий

спектр медийного функционала, априори стремится к взаимодействию с глобальной аудиторией. В противном случае она является избыточной и не оправданной с позиции культурной динамики.

Нарративизация здесь понимается как способ коллективной адаптации реалий внешнего мира, представленного физической реальностью и социальной средой миру внутреннему, и как механизм непрерывного приспособливания внешних данностей к сознанию индивида. Процесс такого приспособливания осуществляется посредством выстраивания последовательностей, по преимуществу случайных и произвольных, которые предстают нашему сознанию в форме повествования. Это не единственный, но самый исконный и доступный человеку способ внутреннего упорядочивания пространства и времени, обнаруживаемого в череде пространственных изменений.

Ответственным за фокусировку сознания на том или ином изменении оказывается *событие*. По той же причине событие предстает ключевым конструктом любого нарратива и радикальным образом разделяет кинематографическую нарративность и сериальную нарративизацию. Киносюжет ввиду четко ограниченной интервальности повествования (90–180 минут) и особого просмотрового ритуала по преимуществу обращается к явлениям и событиям, которые в сознании автора получили особое значение и определили свою значимость (статус значения). Иначе говоря, в кино повествовательный и жанровый модусы заранее определяются социокультурным значением события (даже если оно вымышлено и предписано) и тем, как это событие воспринимается авторским сознанием.

В сериальном сюжетопостроении картина складывается иная. Сериальное событие не имеет заданного культурным контекстом значения, каким бы масштабным оно не являлось само по себе. Для сериального события определяющим оказывается сам факт событийности, то есть его поверхностная оболочка, отлученная от собственной глубины. Подобная редукция события необходима для обнаружения особого условия нарративизации, которая проявляется в многоаспектной повторяемости. Безусловно, подобная ситуация отнюдь не впервые проявляется в массовой культуре. Аналогичные механизмы можно обнаружить в беллетристической литературе. Однако с точки зрения культуры беллетристика оценивается как недолитература или даже просто плохая литература. Чего нельзя сказать о телесериале. Телесериал, зачастую отлученный от категории стиля,

оформленного авторского начала, генеративной художественности и глубокой метафоричности, тем не менее, наращивает грандиозный корпус повествовательных моделей, которые экспоненциально каталогизируют весь предшествующий мировой культурный опыт, архивируя его в форме жанровых кластеров. Таким образом, сериальная нарративизация буквально на наших глазах формирует культурный тезаурус нового порядка, тривиализируя и уравнивая в общественном сознании события разных культурных формаций, исторических и геополитических эпох, образов прошлого, настоящего и будущего, существенного и сущностного, бытового и бытийного и, наконец, воображаемого и действительного. В то же время телесериал предстает зрительскому сознанию в качестве онейрической (сновидческой, фантомной, воображаемой, иллюзорной) ино-реальности, провоцирующей и удовлетворяющей эскапистские потребности аудитории в значительно большей степени, чем литература или кинематограф. В этом скрытом противоречии обнаруживается парадоксальный магизм телесериальной сюжетики.

Сериальный зритель наивен

Однако эта зрительская наивность дискретна. Слово следуя неведомому договору с самой природой сериального повествования, зритель оказывается перед экраном в некоем детском самоощущении вне зависимости от содержательной предустановленности конкретного сериала. При этом зрительский выбор произведения определяется не его качеством, оригинальностью, актуальностью или жизнеспособием. Зрительская интенция к взаимодействию с тем или иным сериалом определяется исключительно самой потенциальной возможностью осуществления подобного самоощущения. И здесь возможно гипотетическое допущение: сериальность как таковая оказывается «кроличьей норой» во внутренний мир человека, открывающей доступ к довербальному периоду его жизни, включая эмбриональную память. Как представляется, дело здесь в особом рода суггестивности подобной сюжетности, построенной на множественных (зачастую навязчивых) повторах, которые в отношении нарративных моделей предстают как репликация¹, в отношении мотивов и действий — как итерация², в отношении визуальных образов — как рекуррентность³, в отношении звукообразов — как реприза или рефрен и т. д. Но поскольку подобная мозаичная образность, собираемая из повторов разного порядка и фигуративности, осуществляется с разным рап-

¹ Репликация (от англ. replication) — копирование, тиражирование. — *Прим. авт.*

² Итерация (от лат. iteratio — «повторение») — повторение какого-либо действия, операции. — *Прим. авт.*

³ Рекуррентность (от лат. recurre — «повторение, возвращение»). Визуальный ряд может быть организован как рекуррентная последовательность. В структурной организации рекуррентность выражается эксплицитно, по принципу внешнего уподобления (визуального рефрена): на символическом уровне — имплицитно, соотносясь с имплицитным повтором в рамках одного текста и в интertextуальном пространстве. — *Прим. авт.*

⁴ Раппорт (от фр. rapport, от rapporter — «приносить обратно») — базовый элемент орнамента, часть узора, повторяющаяся многократно, что создает единое художественное целое. — *Прим. авт.*

⁵ Конфидентный (от англ. confident) — основанный на взаимном доверии, откровенный, доверительный; тайный, неразглашаемый. — *Прим. авт.*

⁶ Аронсон О. Мы живем в мире принципиально ложных образов // URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/oleg-aronson.html> (дата обращения: 26.05.2021).

портом⁴, образуя особую и сложную орнаментальную фигуру, постольку она по большей части ускользает от зрительского восприятия (преимущественно не критичного), а если и фиксируется, то воспринимается как особый конфидентный⁵ способ организации сериального диэгезиса как особого типа повествования, где события описываются буквально, а не косвенно.

В первом приближении описываемая ситуация в экранной культуре может быть определена как процесс предельной инфантилизации зрительской аудитории, так, например, ее характеризует О. Аронсон. «...Современное искусство и кинематограф — это два типа универсализированных образов. Один из них предельно демократизирован, другой — предельно инфантилизован. Современное кино, которое смотрят в кинотеатрах: 3D, анимация, спецэффекты, гарри поттеры, властелины колец, — это вообще для детей. В прошлом осталось интеллектуальное кино и даже просто добротное кино, на которое ходили взрослые люди, желавшие еще иногда и подумать. Оно перешло в сериальный формат, оно существует в других сферах. Для кого-то это очень печально и драматично, но инфантилизация кинематографа — естественное его развитие»⁶.

Однако подобная точка зрения представляется необоснованным и оценочным упрощением многоаспектного, в чем-то заворачивающего процесса массовой сериаломании. Повествовательная природа телесериала и сериального продукта в целом зиждется на феномене культурного повторения, процесса, организующего и удерживающего культурную общность и целостность, с одной стороны, а с другой — ведущего к восприятию различий в образных нюансировках и детализациях. Этот процесс глубоко осмыслен французским философом Ж. Делёзом. «Повторение же по своей сущности является воображаемым, ведь только воображение создает здесь “момент” *vis geretitiva** с точки зрения его образования, давая существование тому, что содержит в качестве элементов или случаев повторения. Воображаемое повторение — не ложное повторение, которое восполнило бы отсутствие подлинного, подлинное повторение связано с воображением. Между повторением, постоянно разрушающимся в себе, и повторением, разворачивающимся и сохраняющимся для нас в пространстве изображения, было различие: для-себя повторения, воображаемое. Различие живет в повторении. С одной стороны, различие побуждает нас переходить от одного порядка повторения к другому как бы в длину: от мгновенного повторения, разрушающегося в себе, к повторению, активно представляемому посредством пассивного

⁷ Делёз Ж. Различие и повторение [Текст] / Жиль Делез; пер. с фр. Н.Б. Маньковской и Э.П. Юрковской. СПб.: Петрополис, 1998. С. 101–102.

синтеза. С другой стороны, различие заставляет нас переходить от одного порядка повторения к другому в глубину, от одной общности к другой в самих пассивных синтезах. <...> Различие существует между двумя повторениями. Но ведь можно сказать и обратное — что повторение имеется, также существует между двумя различиями, что оно заставляет нас переходить от одного порядка различия к другому?»⁷

В определенном отношении телесериал — это такой медийный продукт, который ведет к формированию постэстетического опыта, способного приводить аудиторию к ощущению удовлетворения от просмотра, но не к катарсису, характеризующему традиционное понимание эстетического опыта и образующему единое пространство искусства. «Если традиционное произведение искусства существовало в зоне вечности и бессмертия, высшее качество новейшего опыта искусства — временность. Никто больше не разрушает “произведение искусства”, тем более не борется с его “идеологией”, поскольку не знает, что это такое, да и зачем оно? Все в искусстве сегодня заняты частным и необязательным, специальным и неповторимым, случайным и нелепым, никому не нужным, вызывающим недоумение и шок»⁸, — отмечает В.А. Подорога.

⁸ Что такое искусство? [Материалы дискуссии в Институте философии РАН] / Институт философии РАН, Московско-Петербургский философский клуб; [отв. ред. А. Володина]. Москва: ЛУМ, 2016.

Итак, сериал — это продукт совершенно иной культурной генерации, нежели кинофильм, его статусные амбиции никогда не будут претендовать на художественно-эстетическую полноценность, и даже если отдельными произведениями она и будет достигаться, то это будет то самое исключение, которое подтверждает правило. Сериалу не нужны значение и значимость, метафоричность и устойчивая культурная воспроизводимость в стремлении к интерпретационному смыслотворчеству, семантической и семиотической обновляемости. Сериалу нужен фэндом⁹, объединяющий поклонников. Современный телесериал не воспитывает, не образует, не развивает и не углубляет самосознание. Он даже не развлекает так, как это делает зрелищный кинофильм. Сериал упорядочивает весь экспоненциальный массив знаковых структур в процессе нарративизации, преодолев тем самым свой исходный коррекционный социокультурный функционал — рекреацию и утилизацию досугового времени.

⁹ Фэндом (от англ. fandom, букв. «сообщество фанатов») — субкультура, состоящая из поклонников чего-либо. — *Прим. авт.*

При этом нельзя не отметить, что следование исходным функциональным целям и стимуляция манипулятивно-коррекционных задач по-прежнему преобладают в отечественном сериальном процессе, что объясняет его архаичность, кумулятивную неполноценность и жанровую неразвернутость. И как

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
Zahrádka, Jakub Macek,
Paul Stepan: Editors.
Springer Series in Media
Industries, 2020,
pp. 245–258.

неизбежное следствие — массовую культурную эмиграцию, исход российского зрителя в чужестранные сериальные среды. Особенно это относится к поколению Z, рожденному в 2000–2015 годах. В ряду основных высококумулятивных сред в мировом телесериальном процессе можно назвать Великобританию, Америку, Японию, Скандинавию, Турцию, Южную Корею.

Категории эксплицитности и имплицитности как базовое свойство жанрового канона

Все вышеперечисленные жанровые модели в их сериальной реализации представляют собой не что иное, как национальные орнаментальные сюжетности, обобщающие и обобществляющие тот или иной этнокультурный опыт, результирующий социокультурную рефлексию. Но прежде, чем перейти к анализу некоторых жанровых моделей, необходимо ввести и определить их категориальную дихотомию:

1. Сюжетная эксплицитность
2. Сюжетная имплицитность

Первая категория определяется как преобладание *явного и открытого содержания* в представлении отчетливой и очевидной формы, вторая, относящаяся к *неочевидному и скрытому содержанию*, — как мерцательный и рассеянный мыслеобраз в сюжете, организованном по канонам той или иной жанровой модели.

Таким образом, свойства сюжетной эксплицитности и имплицитности позволяют характеризовать то или иное аудиовизуальное произведение и определять разделение экранных жанров по устойчивому и последовательному преобладанию определенной категории, задающей узнаваемость и воспроизводимость жанрового канона. Так, например, жанровые каноны мелодрамы, детектива, боевика, ситкома или приключенческого сериала по преимуществу носят эксплицитный характер. Вследствие очевидности внешнего драматургического конфликта, организующего центральную сюжетную линию и четкое противопоставление протагонистических и антагонистических мотивов, данные жанры характеризуются максимальной степенью повторяемости сюжетных элементов, что обеспечивает им стабильную зрительскую аудиторию, позволяет также многократно тиражироваться в виде целого ряда адаптаций и ремейков. В свою очередь, жанровые каноны социально-психологической драмы, триллера, антиутопии и байопика тяготеют к жанровой имплицитности и разворачивают сюжетику, опираясь на внутренние конфликты и скрытые, неочевидные мотивы своих персонажей.

Особое положение в этом категориальном противопоставлении занимают жанры «мистика», «фэнтези», «хоррор», «фантастика», поскольку их жанровая природа определена не сюжетообразующими мотивами и конфликтами, а особого рода диегетическими взаимосвязями, иначе говоря, художественными закономерностями вымышленной вселенной. По этой причине эксплицитные и имплицитные свойства данных жанровых канонов будут задаваться конкретной драматургической моделью, что обеспечивает жанрам *фантастики* и *фэнтези* (хоррора и мистики в меньшей степени) чрезвычайную гибкость и пластичность, способность сочетаться с инородными жанровыми элементами, развиваться в направлении мультижанровости, что, в свою очередь, эффективно стимулирует процесс развития жанрового разнообразия. Важно отметить, что эксплицитность и имплицитность в экранных искусствах тесно связаны с процессом репликации. Эксплицитные жанровые форманты реплицируются в фактически идентичных и легко узнаваемых инвариантах, в то время как имплицитные (по преимуществу коммуникативные, реже контекстуальные) форманты либо не реплицируются вовсе, либо копируются с большими искажениями и редукцией.

¹⁰ Жанр лимерик (англ. limerick) — популярная форма короткого юмористического стихотворения, построенного на обыгрывании бессмыслицы. Сюжетно лимерик строится так: в первой строке говорится, кто и откуда, во второй — что сделал, а далее — что из этого вышло. Лимерикам присущи: широкий контекст, дающий различные толкования; парадоксальность — игра со словами, где смысл «выворачивается» и снова возвращается на место; способность видеть абсурд жизни и улыбаться ему; сквозной характер — юмор переливается из одной формы в другую: мягкая ирония, тонкий намек, грусть или многозначительное умолчание, то резкий поворот. Столкновение здравого смысла и рационализма и эксцентрических проявлений «ярких индивидуальностей» определяет английский национальный характер. — *Прим. авт.*

Чисто английский детектив

Рассмотрим для убедительности некоторые флагманские в мировом процессе телесериальные индустрии и их стратегии. Начать стоит с классического британского детектива, поскольку британская повествовательная традиция ориентирована в большей степени, нежели другие европейские культуры, на скрупулезную культурную каталогизацию и самоархивирование. Истоки этого процесса следует искать в первой половине XIX века, возможно, даже ранее. Появление жанра детектива в английской литературе было столь же закономерным следствием социокультурной установки того времени, сколь и парадоксальным. Однако парадокс, граничащий с абсурдом, устойчиво вписан в матрицу британского общественного сознания, ярким подтверждением чему служит жанр лимерик¹⁰. Британское культурное самосознание зиждется на трех китах: рациональность, норма-порядок и игра. Собственно, подобное соединение несоединимого — строгого порядка и мощного игрового начала, в которое вовлекаются все культурные среды от языковой практики до политики, — обеспечивает британским телесериалам устойчивые приоритетные позиции во всем мире. Наблюдение, анализ, архивация и реставрация — безусловные форманты

английской рациональной нарративной картины мира. Наиболее яркое подтверждение этому — творчество Агады Кристи в литературе и Питера Гринюэя в кинематографе.

Британский детективный сериал как жанр жестко канонизирован и работает по строгим нарративным правилам, которые представляются своеобразной проекцией общекультурных норм, этикетных правил и строгого социального порядка. Например, «Попечитель» (*Appropriate Adult*, 2011), «Ривер» (*River*, 2015), «Подозреваемые» (*Suspects*, 2014–2016), «Соучастник» (*Collateral*, 2018) и т. д.

Однако эти правила можно нарушать, если автор знает, как все потом восстановить, поскольку принцип базируется и на игровом начале (и смеховом как его составной части). Собственно, именно с таким бэкграундом британский детектив воцаряется в кино и позже на телевидении. В итоге британский экранный детектив представляет собой одну из самых устойчивых эксплицитных жанровых моделей, обладает огромным потенциалом для саморепликации. Это подтверждают и такие популярные мультисезонники, как «Шетланд» (*Shetland*, с 2013), «Лютер» (*Luther*, 2010–2019), «Незабытый» (*Unforgotten*, с 2015), «Тугая струна» (*Wire in the Blood*, 2002–2008), «Расследования Мердока» (*Murdoch Mysteries*, с 2008) и, конечно, «Чисто английские убийства» (*Midsomer Murders*, 2000–2017), а также экранные реинкарнации Шерлока Холмса, начавшиеся сниматься в кино с 1900 года в США, с 1905 года — в Великобритании. Только с начала XXI века Шерлок Холмс был экранизирован 23 раза, из них — 6 раз в Великобритании, 5 раз — в США.

Факт повторяемости сюжетопостроения в аудиовизуальном произведении отмечают и зарубежные исследователи. «Тот факт, что формула — это часто повторяемая повествовательная и сюжетная модель, делает ее неким стабилизирующим началом в культуре. Эволюция формул — это тот процесс, посредством которого усваиваются, ассимилируются обыденным сознанием новые ценности, новые интересы. Этот процесс, вероятно, обретает особое значение в гетерогенной, плюралистической культуре современных индустриальных обществ»¹¹.

Но даже при почти идентичной фабульности разных произведений (например, герметичные детективы являют, по сути, множественные инварианты одного сюжета) конкретное экранное повествование вбирает невероятное разнообразие имплицитных структур, включая языковую идиоматику, игру с подтекстом и скрытыми мотивами, а также иносказатель-

¹¹ Cawelty J.G. *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture* / J.G. Cawelty. Chicago, 1976. С. 35.

ность. Эти драматургические компоненты позволяют зрителю удерживаться в рамках эксплицитной, хорошо узнаваемой фавбулы, сосредоточиться на сложных сюжетных деконструкциях при разворачивании скрытых мотивов, неоднозначных намеков, ироничных самооценок и множественных субкультурных отсылок и реминисценций. Реализуемые в сюжетных моделях британского детектива культурные установки, такие как глубокое уважение к культурной традиции, нарративная строгость и точность, сопровождаемые также творческой свободой в отношении смехового начала и переосмысления всех проявлений предшествующего и современного социокультурного опыта, будут еще долго обеспечивать британским телесериалам лидерство в мировой телеиндустрии, поскольку в них заложены самобытность, жанровое и сюжетное разнообразие.

«Корейская волна»

Корейский телесериал имеет значительно более скромную предысторию, однако его жанровая модель заслуживает серьезного внимания. Из всей корейской дорамы¹² наибольший интерес в контексте социокультурной рефлексии представляет историческая драма — сагык. Начиная с 1980-х и вплоть до 2000-х годов, когда телевизионные драмы получили распространение на телеэкранах Восточной Азии, эти аудиовизуальные произведения оказались подлинно историческими, как, например, «Чон До Чжон» (Jeong Do Jeon, 2014). Историческая точность сюжетопостроения стала наиболее важным достоинством подлинной корейской исторической драмы, так как ставила перед собой воспитательные, образовательные и просветительские цели. В тот же период в эфир выходили и такие телесериалы, как «Слезы дракона» (Tears of the Dragon / Dragon's Tears / Yongui Nunmul, 1996–1998), «Король ветра» (King Of The Wind, 1998–2000), «Император Ван Гон» (Taejo Wanggeon, 2000–2002), «Хо Джун» (Heo Jun, 1999, рейтинг аудитории — более 60%), «Женщина в небе» (Woman In Heaven, 2001–2002), другие. При этом жанр был строго канонизирован и детерминирован под пристальным вниманием корейских историков.

Однако в 2003 году вышел телесериал, нарушивший все каноны и законы. В теледраме «Тайна блестящего камня» (Joseon yeohyeongsa damo, 2003), посвященной эпохе правления короля Сукджонга, вводится вымышленный персонаж Дамо (служанка), что позволило жанру сагык оторваться от исторической достоверности, самодовлеющей фактологии. Так появился жанр

¹² Дорама (яп. テレビドラマ — тэраби дорама, от англ. drama) — изначально японский термин, который впоследствии стал использоваться в русскоязычном интернете как общее название для телесериалов, выпускаемых в Восточной Азии. Дорамами называют телесериалы Южной Кореи, Японии, Тайваня, Гонконга. — *Прим. авт.*

¹³ Фьюжн (от англ. fusion — «сплав, слияние») — сочетание разных направлений во многих творческих сферах: фьюжн-искусство, джаз-фьюжн, фьюжн-архитектура, фьюжн-кулинария и т. д. — *Прим. авт.*

фьюжн-сагык¹³. В этот же период выходит и другой фьюжн-сагык — «Зимняя соната» (Gyeoul yeonga, 2002), завоевавшая исключительную популярность в Японии. Это и обозначило начало «корейской волны» в телевизионном производстве, спроецировав, с одной стороны, появление новых нарративных стратегий с опорой на конфуцианскую этику и сентиментализм, выведя на первое место предметную детализацию, экзотику, динамизм и эстетику боевых искусств, а с другой — позволило освободиться от исторических подробностей, затрудняющих зрительское восприятие. Так жанр фьюжн-сагык вытеснил подлинный сагык, превратившись в абсолютный телесериальный тренд, который начал стремительно наращивать экспорт, формировать широкомасштабные фэндомы. Уже в середине первого десятилетия XXI века выходят такие знаменитые телесериалы, как «Легенда» (Taewang sasingi, 2007), «Рисующий ветер» (The Painter of the Wind, 2008), «Дерево с глубокими корнями» (Tree With Deep Roots, 2011), «Возлюбленный принцессы» (Gongjuui namja, 2011) и «Дочь короля, Су Бэк Хян» (Jewangui ttal, Su Baekhyang, 2013).

Однако в телесериале «Луна в обнимку с Солнцем» (оригинал: «Солнце в объятиях Луны»/Moon Embracing the Sun, 2012) произошло еще одно допущение: вымышленными становятся уже не только персонажи, но и исторические события, хотя исторический фон произведения сохраняется. Позже стали добавляться и иные фантастические элементы. Таким образом, жанр «сагык» утратил признаки исторической драмы, что обусловило появление жанра корейское фэнтези.

Стоит особо подчеркнуть: корейская нарративная традиция формировалась на основе подлинной драмы — жанра сагык, который характеризуется в основном низким уровнем эксплицитности и потому не способствует развитию жанрового разнообразия, необходимого для формирования каталогизирующих процессов. Поиски новой нарративной стратегии привели к размыванию канона исторической драмы, а также к усилению сюжетной эксплицитности и, как следствие, трансформации социокультурных функций корейского телесериала. Это привело к резкому росту популярности корейской дорамы как в самой Корее, так и во всем мире.

Феномен турецкой мелодрамы

«Турдизи»¹⁴ в мировом телесериальном процессе оказались в буквальном смысле культурным феноменом, который сегодня тщательно исследуется в академических кругах Европы, Канады

¹³ Турдизи (от тур. dizi — «сериал») — так называют турецкие сериалы. — Прим. авт.

и США. Они начинают свою историю в середине нулевых. Единственным мало-мальски известным турецким сериалом предыдущих лет можно назвать «Королек — птичка певчая» (Çalikuşu, 1986). Его сюжет основан на популярном в Турции одноименном романе, который экранизирован дважды. Тем не менее именно в этой телевизионной версии задаются основные жанровые принципы сюжетопостроения в турецкой мелодраме, удерживавшей позиции лидирующего жанра в национальной индустрии. В 2006 году выходят два резонансных на внутреннем рынке телесериала, построенных по сюжетной кальке «Королька...»: это «Сыла. Возвращение домой» (Sıla, 2006) и «1001 ночь» (Binbir Gece, 2006), которые закрепили и без того эксплицитную мелодраму в ее крайних формах.

Казалось бы, у турецкой индустрии есть все шансы погрязнуть в национальной мыльной опере. Однако в 2009 году выходит малозамеченный, но весьма смелый даже в контексте сегодняшних тенденций телесериал «Если бы я был облаком» (Bir Bulut Olsam), который интегрирует в эксплицитную мелодраматическую формулу серьезную, хотя и тяжеловесную для турецкого зрителя, остросоциальную проблематику насилия над женщиной в обществе. Причем это насилие носит тотальный характер — физическое, психологическое, моральное и культурное, чем буквально взрывает неповоротливую инертность мелодраматической модели. В 2011 году на экранах появляется эпическая драма «Великолепный век» (Muhteşem Yüzyıl, 2011), которая привлекает большое зрительское внимание и собирает огромное количество международных наград. Автор сериалов «Если бы я был облаком» и «Великолепный век» — сценаристка Мераль Окай (Meral Okay) совершает, по сути, переворот в турецкой экранной культуре, создав экранные истории, чрезвычайно далеко отстоящие друг от друга с точки зрения жанрового канона и специфики сюжетных моделей. Турецкая индустрия резко меняет нарративную стратегию: она обнаруживает возможность наполнить имплицитным глубоким драматизмом выхолощенную матрицу сентиментальной мелодрамы, что сообщает сериальному процессу колоссальный импульс к развитию жанрового разнообразия — от романтической комедии «Номер 309» (No: 309, 2016–2017) до мрачного триллера «Личность» (Şahsiyet, 2018).

В наши дни турецкая индустрия занимает второе место в мире (после США) по географии сериальных трансляций, тесно сотрудничает с Netflix. В 2020 году турецкие сериалы транслировались на телеканалах в более чем в 90 странах.

Социокультурные основания телесериального разнообразия

Векторного рассмотрения в заданном контексте ожидают сериальные процессы вышеупомянутых национальных индустрий, во многом определяющих современное состояние экранных искусств в части игрового и анимационного контента. Представляется необходимым вычленивать краевые социокультурные основания каждой из них, что интересно как с точки зрения интенсификации генезиса большого разнообразия формульных принципов сюжетопостроения, так и с точки зрения формирования новых зрительских ожиданий, которые во многом манифестируются латентными механизмами, определяющими стремительную диверсификацию мировоззренческих, валютных (в контексте социальной философии) и социально нормативных взаимосвязей в современном мире.

Не претендуя на полноту и безусловность анализа, необходимо выделить ряд базисных концептов, задающих культурный облик генеративных телесериальных процессов. В американской экранной культуре таковой представляется взаимообусловленность феномена страха как особого рода агрегатного состояния / проявления социально-психологической неустойчивости и мотивационного фактора силы как иллюзии упорядочивания универсума. Наиболее последовательно и отчетливо это проявляется в жанре супергеройского фэнтези — «Герои» (Heroes, 2006), «Отбросы» (Misfits, 2009), «Агенты Щ.И.Т.» (Agents of S.H.I.E.L.D., 2013–2020), «Сорвиголовы» (Daredevil, 2015), «Пацаны» (The Boys, 2019), «ВандаВижен» (WandaVision, 2021), других. Только в киновселенной Marvel (КВМ) начиная с 2013 года насчитывается около трех десятков телесериалов (учитывая и те, которым еще предстоит выйти).

Иная картина складывается в отношении японского аниме, обладающего признаками стремительной мировой экспансии. С 1980-х годов, которые считаются золотым веком аниме, и по нынешнюю пору создано более 15 000 аниме-сериалов в более чем 30 жанрах (не считая дюжины жанров эротической направленности). Иначе говоря, масштаб анимационного контента колоссален, как и диапазон сюжетного разнообразия. Между тем, как представляется, флагманский сегмент этого контента имеет в своей основе одно из самых древних и глубоких психологических противоречий. Речь идет о неразрешимом конфликте телесного и духовного в герметичной замкнутости индивида. Телесное предстает в основном как болезненность/смертность (сюда же относится изобилие девиантных проявлений в сюжетах аниме) и жестокость, а духовное — как концентрация

и свобода. Несмотря на многовековую традицию этой проблемы в мировом искусстве, в японском аниме она успешно укладывается в большую часть жанровых канонов и сюжетных формул. Это подтверждают ленты «Драконий жемчуг» (Dragon Ball, 1986–2003), «Евангелион» (Neon Genesis Evangelion, 1995–1996), «Первый шаг» (Hajime no ippe, 2000–2002), «Тетрадь смерти» (Desu noto, 2006–2007), «Код Гиас: Восставший Лелуш R» (Kôdo giasu: Hangyaku no rurûshu R2, 2008), «Моб Психо 100» (Mob Psycho 100, 2016–2019) и другие.

В отличие от предельно экзотичной условности художественного пространства японского аниме, скандинавская телесериальная индустрия последовательно тяготеет к повествовательному гиперреализму и мрачной стилистике, получившей название «скандинавского нуара». Содержательный фокус большей части скандинавских телесериалов сосредоточивается на теме физического и психологического насилия над личностью в целом и женщиной в частности. Однако социокультурный концепт представляется существенно более сложным и глубоким. Можно сформулировать его как проблему *экзистенциального одиночества в контексте абсурдизма и иррациональности бытия*. При этом зачастую иррациональность визуально разворачивается с такой грандиозной изобразительной детализацией, что даже элементы мистицизма в ряде сюжетов обретают статус обыденности. Стоит отметить, что большая часть прорывных и флагманских скандинавских телесериалов были сняты буквально в последние полтора десятилетия. Это — «Миллениум» (Millenium, 2010), «Мост» (Bron/Broen, 2011–2018), «Убийство» (Forbrydelsen, 2007–2012), «Лиллахаммер» (Lilyhammer, 2012–2014), «Тайны Сильверхёйда» (Jordskott, 2015–2017), «Убийства Вальгаллы» (The Valhalla Murders, 2019), другие.

Однако несмотря на то, что упомянутые массивы телесериального контента носят четко выраженный эксплицитный характер, опора экранного процесса на динамические социокультурные концепты позволяет достичь высокой степени художественного разнообразия и эстетической полноценности посредством имплицитной детализации конкретных художественных, социокультурных и внекультурных взаимосвязей.

Заключение

Современный телесериальный процесс предстает в невиданном доселе разнообразии сюжетных, жанровых и стилевых форм. Однако наблюдать в этом разнообразии исключительно тенденции развития художественно-эстетических достоинств

того или иного телесериала представляется не вполне целесообразным, поскольку в контексте социокультурных процессов определять телесериал как объект экранного искусства нерелевантно. Телесериальный процесс значительно в большей степени выступает в качестве эффективного и динамичного способа нарративизации стремительных личностных, социальных и информационных трансформаций в современном мире. Если в отношении художественной специфики кинофильма категория сюжетной эксплицитности зачастую обнаруживает шаблонность, клешированность и заурядность, демонстрирующие редуцированность авторского и стилевого начал, то в отношении телесериалов его художественная специфика приводит к расщеплению и разветвлению жанровых канонов, катализируя процесс систематизации мирового социокультурного опыта и формирования нового культурного тезауруса. Рассмотрение сериального контента через дихотомическую призму сюжетной эксплицитности и имплицитности позволяет выявить социокультурные начала активной генерации жанрового и сюжетного разнообразия в разных национальных телесериальных процессах, рассмотреть на их примере механизм эффективного сопряжения эксплицитных сюжетных формул с имплицитными содержательными повествовательными элементами, которые позволяют авторам контента переносить фокус зрительского внимания с фрагментов сюжетоподобия на моменты значимого смыслового различия, не прерывая при этом рекреативной функции экранного произведения. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Аронсон О. Мы живем в мире принципиально ложных образов // URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/oleg-aronson.html> (дата обращения: 26.05.2021).
2. Делёз Ж. Различие и повторение / Делёз Жиль / пер. с фр. Н.Б. Маньковской и Э.П. Юровской. СПб.: Петрополис, 1998. 384 с.
3. Корея: грани культуры. Синдром Чон До Чжона // URL: <https://koryo-saram.ru/koreya-grani-kultury-sindrom-chon-do-chzhona/> (дата обращения: 26.05.2021).
4. Моисеев П. Поэтика детектива. М: Издательский дом Высшей школы экономики, 2017. 240 с.
5. Тюпа В.И. Жанровая природа нарративных стратегий // Филологический класс, 2018. № 2 (52). С. 19–24.
6. Что такое искусство? [Текст]: материалы дискуссии в Институте философии РАН / Институт философии РАН, Московско-Петербургский философский клуб [отв. ред. А. Володина]. Москва: ЛУМ, 2016. 85 с.

7. *Cawelty J.G.* Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture / J.G. Cawelty. Chicago, 1976. 470 p.
8. *Kim J.* Reading Asian Television Drama: Crossing Borders and Breaking Boundaries / Jeongmee Kim, Bloomsbury Academic, 2013. 256 p.
9. *Mittell J.* Narrative theory and adaptation. (Film theory and practice) / Jason Mittell; Boomsbury Academic, 2017. 176 p.
10. Sageuk: Korean Historical Dramas Then And Now // URL: <https://www.hellokpop.com/editorial/sageuk-korean-historical-dramas/> (дата обращения: 26.05.2021).

REFERENCES

1. *Aronson O.* My zhivem v mire printsipialno lozhnykh obrazov [We live in a world of typically false images] // URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/oleg-aronson.html> (дата обращения: 26.05.2021) (In Russ.).
2. *Delez Zh.* (1998) Razlichie i povtoreniye / Delyoz Zhil / per. s fr. N.B. Mankovskoy i E.P. Yurovskoy. SPb.: Petropolis, 1998. 384 p. (In Russ.).
3. Koreya: grani kultury. Sindrom Chon Do Chzhona // URL: <https://koryo-saram.ru/koreya-grani-kultury-sindrom-chon-do-chzhona/> (дата обращения: 26.05.2021).
4. *Moiseyev P.* (2017) Poetika detektiva [The poetics of the detective]. M: Izdatelsky dom Vysshey shkoly ekonomiki, 2017. 240 p. (In Russ.).
5. *Tyupa V.I.* (2018) Zhanrovaya priroda narrativnykh strategy [The genre nature of narrative strategies] // Filologichesky klass, 2018. № 2 (52). Pp.19–24. (In Russ.).
6. Chto takoye iskusstvo? (2016) [What is art?] [Tekst]: materialy diskussii v Institute filosofii RAN / Institut filosofii RAN, Moskovsko-Peterburgsky filiosofsky klub [otv. red. A. Volodina]. Moskva: LUM, 2016. 85 p. (In Russ.).
7. *Cawelty J.G.* (1976) Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture / J.G. Cawelty. Chicago, 1976. 470 p.
8. *Kim J.* (2013) Reading Asian Television Drama: Crossing Borders and Breaking Boundaries / Jeongmee Kim, Bloomsbury Academic, 2013. 256 p.
9. *Mittell J.* (2017) Narrative theory and adaptation. (Film theory and practice) / Jason Mittell; Boomsbury Academic, 2017. 176 p.
10. Sageuk: Korean Historical Dramas Then And Now // URL: <https://www.hellokpop.com/editorial/sageuk-korean-historical-dramas/> (дата обращения: 26.05.2021).

Contemporary TV Series: Narrative and Genre Metamorphoses

Yana A. Parkhomenko

Ph.D in Art Studies, Head of the Department of Screenwriting, Federal State Budgetary Educational Institution of Further Professional Education "Academy of Media Industry"

UDC 316.773.4

ABSTRACT: The article is dedicated to the analysis of the shaping and development of narrative models in modern industry of television series viewed as a specific phase of global escalation of sociocultural reflection that is characterized by a specific manner of influence on the mass audience.

Productive process on television plays the role of a powerful culture modeling instrument that allows for cataloguing massive information layers, which are in the state of a continuous exponential transformation of cultural and historical experience, in the form of narrative figures.

This article rationalizes the hypothesis of explicit-implicit principle of constructing genre diegesis for TV series that allows for the creation of a specific kind of viewing intentions.

The author emphasizes that explicit genre formants are replicated in virtually identical and easily recognizable invariants, while implicit (mostly communicative, less often contextual) formants are either not replicated at all, or with large distortions and reduction.

The article studies the process of spectator infantilization and a special way of perception that is formed in relation to serial content.

With reference to Giles Deleuze's cultural concepts, the author substantiates the thesis that the narrative nature of a television series is determined by the principle of cultural self-reproduction, a process that on the one hand organizes and maintains cultural community and integrity in the modern world, and on the other, leads to the perception of differences in figurative nuances and details.

The article considers three types of national serial industries - British, Korean, and Turkish-that demonstrate a high degree of generativity of plot models, which gives them the opportunity to dynamically and consistently expand their audience, overcome the purely ethnic features of the serial narrative and integrate into the world screen process.

KEY WORDS: TV series, narrative model, genre, plot, diegesis, motive, conflict, form, content

[библиотека ВГИК]



Дарденн Люк.

За спинами наших картин = Au dos de nos images: дневники / Л. Дарденн; пер.: С. Козин; авт. предисл. и закл. интервью: А. Долин. 2-е изд., доп. (2021).

М.: Роузбад Интерактив, 2016; 2021. 400 с.: ил.

Бельгийский режиссер Люк Дарденн в своем дневнике, охватывающем 24 года работы в кино (1991–2014), шаг за шагом раскрывает этапы работы над картинами, которые стали современной классикой и отмечены множеством фестивальных наград, в том числе двумя Пальмовыми ветвями и Гран-при в Каннах. Идея каждого фильма рождается в постоянном диалоге с братом — Жан-Пьером Дарденном, проходит проверку на прочность в кропотливой работе над сценарием, однако многие важные решения братья находят только на съемочной площадке. В своих картинах Дарденны объединяют опыт независимого кино с психологической глубиной классического романа и современной европейской философией. Настоящее издание сопровождается вступительной статьей Антона Долина о художественной вселенной братьев Дарденн и заключительным интервью, взятом в 2016 и в 2020 годах (2-е доп. изд.). Для кинематографистов и почитателей творчества братьев Дарденн.



Триер фон Ларс: сб. ст. / Центр культуры и просвещения «Сеанс»; изд. и автор серии: Л. Аркус; сост.: В. Степанов; дизайнер: А. Журавлева; уч. в раб. над кн.: П. Лезников, Т. Ломакина, М. Селезнев, А. Чечот.

СПб.: Сеанс, 2021. 320 с.: фот.

Ларс фон Триер — один из самых хитроумных и скандальных авторов мирового кино. Более тридцати лет его работы будоражат зрителей на ведущих кинофестивалях планеты. Более тридцати лет с восторгом и недоумением пишут о нем кино-критики. Вышедший сборник включает цикл триеровских текстов, написанных и опубликованных в журнале «Сеанс» с середины 1990-х по начало 2020-х годов, и дает возможность оценить, как менялось отношение к датскому режиссеру на протяжении его карьеры. Для кинематографистов и всех интересующихся творчеством Ларса фон Триера.

Мастер-класс Б.В. Венгеровского, Заслуженного деятеля искусств России



В рамках Программы стратегического академического лидерства «*Приоритет 2030*» кафедры звукорежиссуры ВГИК провела мастер-класс с выдающимся российским звукорежиссером Б.В. Венгеровским, Заслуженным деятелем искусств России, лауреатом Государственной премии СССР за работу в фильме «Берег» (режиссеры А. Алов и В. Наумов), лауреатом премии «Ника» за лучшую звукорежиссуру в фильме «Бомж» (режиссер Н. Скуйбин), членом Союза кинематографистов РФ. Эта встреча проходила в двух форматах — очном, в одном из просмотровых залов вуза, и дистанционном, для филиалов ВГИК, а царившая в зале атмосфера была по-особому творческой.

Во время встречи обсуждались вопросы теории и практики звукорежиссуры, методика психологических коммуникаций звукорежиссера как с представителями разных профессий съемочной группы, так и с непрофессиональной массовой, участвующей в съемке фильма. Особый интерес студентов вызвали воспоминания Б.В. Венгеровского о его профессиональном опыте во время съемок фильмов довоенного и военного времени. Так, в качестве механика в проекционной он участвовал в съемках фильмов «Чапаев» (режиссеры братья Васильевы), «Юность Максима» (режиссеры Л. Трауберг и Г. Козинцев) и как звукорежиссер (тогда — звукооператор) в картине «Обыкновенный фашизм» (режиссер М. Ромм). Среди других работ заслуженный мастер звукорежиссуры особо отметил фильмы «Июльский дождь» (режиссер М. Хуциев), «Спорт, спорт, спорт» (режиссер Э. Климов), «Берег» (режиссеры А. Алов и В. Наумов), «Бомж» (режиссер Н. Скуйбин).

Визит в Переделкино. Дом-музей Бориса Пастернака

Незабываемым оказался визит актерской группы мастерской В.В. Меньшова и В.В. Алентовой в Дом-музей Бориса Пастернака в Переделкине, превратившийся в небольшой импровизированный спектакль. Окунувшись в атмосферу



быта поэта, проникнувшись тем, «что случилось на его веку», познакомившись с его музыкой, живописью, студенты ВГИК стали читать в осеннем саду стихи Бориса Пастернака. Их исполнение привлекло внимание других посетителей Дома-музея. И еще долгое время в этом незабываемом месте царил атмосфера творчества под аплодисменты зрителей.

Продюсерский факультет: мастер-класс Анатолия Сивушова

На продюсерском факультете прошел мастер-класс генерального продюсера кинокомпании «Аватар фильм» Анатолия Сивушова, в рамках которого обсуждались творческие и производственные вопросы продюсера во время разработки проекта. Примерами для детального разбора послужили телесериалы «Бригада» режиссера А. Сидорова и «Хоккейные игры» режиссера К. Кондрашиной. Обсуждались также вопросы сотрудничества продюсера с телеканалами на этапе разработки проекта.

Организовал встречу преподаватель факультета Николай Скобеев.



На открытии памятника «Плечом к плечу»

Студенты и сотрудники ВГИК приняли участие в церемонии открытия памятника «Плечом к плечу», состоявшейся в парке у Ростокинского акведука в Москве. Установка монумента была приурочена к 80-летию 13-й Ростокинской дивизии Московского народного ополчения и 80-летию Битвы за Москву.

Приветствуя собравшихся, заместитель министра обороны РФ, начальник Главного военно-политического управления Вооруженных сил Российской Федерации, генерал-полковник А.В. Картаполов отметил важность открытия памятника как знакового места для всех москвичей, как ответ тем, кто пытается забыть о героях Великой Отечественной войны.

Именно в Ростокинском районе (ныне районы Алексеевский, Останкинский, Ростокино, Марфино Северо-Восточного административного округа и Мещанский район Центрального административного округа) была организована *в июле 1941 года стрелковая дивизия № 13*, чей штаб находился в РК ВКП(б) — улица Сретенка, дом 11. Формирование дивизии проходило на предприятиях, в учреждениях и учебных заведениях района. Из ВГИКа в 13-ю Ростокинскую дивизию Народного ополчения записались 70 человек — профессора, преподаватели, студенты во главе с директором Д.В. Файнштейном.

Эпизоды формирования батальона были засняты на пленку кинооператором, выпускником, а позднее заведующим кафедрой режиссуры документального кино ВГИК, профессором Р.Л. Карменом. В киножурнале, созданном Романом Карменом, были зафиксированы митинг на заводе, запись добровольцев. В дни формирования дивизий ополчения этот киножурнал демонстрировался в Москве, Ленинграде, по всей стране, показывая патриотизм рабочих столицы.

Дивизии народного ополчения задержали стремительное продвижение фашистских войск к столице, сыграли важную роль в Битве за Москву, в исходе этого сражения и Великой Отечественной войны в целом. Битва за Москву — один из переломных моментов в Великой Отечественной войне, одно из самых масштабных сражений. Это более семи миллионов участников, почти семь месяцев противостояния, тысячи танков, самолетов и десятки тысяч орудий. События, длившиеся с 30 сентября 1941 года по 20 апреля 1942 года, вошли в историю как Битва за Москву. Доблесть и героизм защитников столицы позволили сохранить не только город, но и веру советских людей, всего мира в победу над фашизмом.



ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

Парадоксы деконструкции в постмодернистской эстетике и художественном кинематографе

УДК 7.01

Автор: *Клюева Людмила Борисовна*, доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения сценарно-киноведческого факультета Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК).

Аннотация: В статье представлены размышления над ключевыми тезисами Ж. Деррида в отношении термина «деконструкция» как некой универсальной модели творчества и практического воплощения некоторых базовых принципов модели, которые обретают специфическую направленность в художественной практике таких выдающихся режиссеров современности, как М. Ханеке, А. Германстарший, К. Рейгадос. Статья не претендует на завершенность и не предполагает окончательных выводов, поскольку написана скорее в бартовском режиме «ответствующего вопроса».

Ключевые слова: деконструкция, «изобретательная деконструкция», декомпозиция/рекомпозиция, интеллигибельность, агрессия дискурса

FILM THEORY AND FILM HISTORY |

AUDIOVISUAL ARTS

Paradoxes of Deconstruction in Postmodern Aesthetics and Art Cinema

UDC 7.01

Author: *Ludmila B. Klyueva*, Doctor of Arts, Professor, Department of Film Studies, Faculty, Screenwriting and Cinema Studies, VGIK.

Summary: The article presents reflections on the key points regarding Jacques Derida's conception of 'deconstruction' as a certain universal model of artistic and practical

embodiment of some basic principles of this model which acquire a specific penchant in the work of such outstanding modern directors as M. Haneke, A. German (senior), or C. Reygadas. The article does not claim to be complete nor does it offer any final conclusions as it is written in the Bartes' manner of "question in reply".

Key words: deconstruction, "inventive deconstruction", decomposition, recomposition, intelligibility, aggression of discourse

Структура лабиринта: сложность сюжетного построения как проблема теории драматургии

УДК 778.5.04.072:8.011

Автор: *Касмынин Алексей Иванович*, выпускник магистратуры сценарно-киноведческого факультета ВГИК, соискатель ученой степени кандидата наук, 2-й год обучения, кафедра драматургии кино Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК).

Аннотация: Формирование драматургической основы кинопроизведения происходит с учетом возможности зрителя воспринять те или иные художественные формы, при этом кинодраматург ищет форму, наиболее полно выражающую содержание. Таким образом, автор сценария балансирует между привычным и неожиданным, простым (в иных случаях шаблонным) и сложным. Введение в структуру такой пространственной модели, как лабиринт, видимо, связано с рисками нарушения этого хрупкого равновесия. В статье ставится проблема соответствия сложно организованного пространства фильма его содержанию, художественному конфликту.

Ключевые слова: лабиринт, сюжет, структура, кинематографическое произведение, художественное пространство фильма

Labyrinth Structure: the Complexity of Plot Construction as a Problem in the Theory of Drama

UDC 778.5.04.072:8.011

Author: *Aleksey I. Kasmynin*, MA, PhD student, Department of Screenwriting, Faculty of Screenwriting and Cinema Studies, VGIK.

Summary: The shaping of the dramatic base of a movie is created with regards to the audience's capability to perceive certain artistic forms while the screenwriter searches for the form that expresses the content to the fullest extent. Thus, the screenwriter balances between the conventional and unconventional, the simple (in some cases even formulaic) and the complex. Introducing such a spatial model as labyrinth seems to be connected with the risk of violation of this delicate balance. The article explores the compliance of the film's elaborately structured space with its content and artistic conflict.

Key words: labyrinth, plot, structure, film, film's artistic space

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА

Историческая травма как источник гротескной образности в кинематографе

УДК 778.5.04.072

Автор: *Бабина Анастасия Евгеньевна*, аспирант, 3-й год очной формы обучения, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК).

Аннотация: В статье исследуется совокупность элементов приема гротеска в кинематографе. Анализируется характер признаков трансгрессии и амбивалентности в ряде киносюжетов, возникающих при показе на экране таких исторических событий, как мировые войны, катастрофы, катаклизмы. Масштабные преобразования, вызванные активным развивающимся научно-техническим прогрессом, можно также рассматри-

вать как историческую травму социума в связи с развитием этапа цифровой цивилизации.

Ключевые слова: гротеск, трансгрессия, историческая травма, сценарий, образ хронотопа, драматургический конфликт

FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

Historical Trauma as a Source of Grotesque in Cinema

UDC 778.5.04.072

Author: *Anastasia E. Babina*, PhD student, VGIK.

Summary: The article searches into the elements of grotesque in film art. It analyses the signs of transgression and ambivalence in a number of film plots arising from showing such historical events as world wars, disasters and cataclysms. The massive transformations caused by rapid scientific and technological progress can also be regarded as a historical trauma of the society due to the development of a digital civilization.

Key words: grotesque, transgression, historical trauma, script, image of chronotope, dramatic conflict

Кинотрюк как пластическая метафора в киноэпопее «Освобождение»

УДК 778.5.01(014)

Автор: *Данилов Джан Иосифович*, ведущий редактор научного журнала «Вестник ВГИК».

Аннотация: На примере киноэпопеи «Освобождение» (1968–1971) рассматриваются виды и приемы трюкодемонстрации в советском кино, ставшей сюжетно-смысловой и пластической метафорой по степени выразительности, оказавшей влияние на повествование игровых фильмов о Великой Отечественной войне (1941–1945) в целом. Трюки, использованные в киноэпопее режиссером-постановщиком Ю.Н. Озеровым и кинооператором И.М. Слабеничем, ре-

альных участников фронтовых сражений, придали аутентичность мизансценам, воспроизводящим на экране трагедию войны, способствовали формированию экранного образа *Воина-освободителя*.

Ключевые слова: киноэпопея, трюкодемонстрация, Великая Отечественная война, пластическая метафора, кинотрюк

A Stunt as a Plastic Metaphor in Epic Series “Liberation”

UDC 778.5.01(014)

Author: *Dz.I. Danilov*, Lead Editor, ‘Vestnik VGIK’.

Summary: On the example of Yuri Ozerov’s epic series “Liberation” (1967–1971), the article explores stunt performance in Soviet cinema, which has become a narrative and plastic metaphor which affected the storytelling of fiction films about the Great Patriotic War (1941–1945). The stunts used by the director Yuri Ozerov and DOP Igor M. Slabnevich, real war veterans, increased authenticity to the shots reenacting the war tragedy and promoted the development of the image of the Soldier-liberator.

Key words: film epic, stunt demonstration, Great Patriotic War, plastic metaphor, stunt

ПЕРФОРМАНС | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ

Проблемы видения образа героя-современника в неигровом кино

УДК 778.5.03.01

Автор: *Штандке Анастасия Александровна*, аспирант кафедры киноведения, 3-й год обучения, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК).

Аннотация: На примерах отечественных неигровых лент в статье анализируются отличительные черты восприятия образа героя-современника авторами и зрительской аудиторией. Вследствие развития цифровых технологий проблема видения героя в экран-

ном документе обретает новые формы: в контексте выявляются определенные противоречия между представлениями автора и чертами портрета создаваемого героя. Проблема взаимодействия автора, героя и зрителя в искусстве рассматривается в контексте обращения к опыту мастеров художественной практики в других видах искусств.

Ключевые слова: современное российское документальное кино, герой, восприятие, социальная оценка, портрет, видение, зрительская аудитория

PERFORMANCE | THE ART OF PRESENTATION

The Perception of a Contemporary in Non-Fiction Films

UDC 778.5.03.01

Author: *Anastasia A. Shtandke*, PhD student, VGIK.

Summary: By the examples of Russian non-fiction films, the article examines the specificity of perceiving the image of a contemporary by filmmakers and the audience. Due to the development of digital technologies, the problem of seeing the hero in a documentary takes on new forms: certain contradictions between the filmmaker’s ideas and the traits of the created character are revealed. The problem of interaction between the author, the character and the viewer in art is considered by referring to the experience of other art forms.

Key words: contemporary Russian documentary film, character, perception, social assessment, portrait, vision, audience

Интертекстуальность звукового пространства в спектаклях режиссера Д.Е. Волкострелова

УДК 778.5.01(014)

Автор: *Осеева Юлия Андреевна*, аспирант, 3-й год очного обучения кафедры русского театра, Российский государственный институт сценических искусств.

Аннотация: В статье рассматриваются два спектакля режиссера Д. Волкострелова «В прошлом году в Мариенбаде» и «Приговоренный к смерти бежал», в основе которых лежат не драматургические, а экранные тексты (фильмы). Предметом исследования является звуковое пространство спектаклей, а главными задачами — исследование системных связей отдельных компонентов звукового ландшафта внутри спектаклей и сопоставление сценического звукового пространства с исходными текстами кинофильмов.

Ключевые слова: фильм как текст, диегезис спектакля, металепис, Дмитрий Волкострелов, интертекст, звуковое пространство спектакля

The Intertextuality of the Sound Space in Dmitry Volkostrelov's Productions

UDC 778.5.01(014)

Author: Yuliya A. Oseeva, PhD student, Department of Russian Theatre, Russian State Institute of Performing Arts.

Summary: The article is devoted to two stage productions directed by Dmitry Volkostrelov: *L'Année dernière à Marienbad* and *Un condamné à mort s'est échappé*, based on film-scripts instead of theatrical plays. The study object is the sound space of the productions and the main objective is to look into the systematic relationship between the individual components of the audio landscape inside the productions and to compare it to the original texts of the films.

Key words: film as text, performance diegesis, metalepsis, Dmitry Volkostrelov, intertext, sound space of a stage production

Композиционные задачи учебного рисунка

УДК 372.874

Автор: Свешников Александр Вячеславович, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры рисунка и живописи Всероссийского государ-

ственного университета кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК).

Аннотация: Преподавание рисунка на художественном факультете ВГИК имеет свою специфику, обусловленную необходимостью подготовки студентов к будущей работе на киностудии, где они в контакте с режиссером и оператором будут создавать образное решение фильма. В статье рассматриваются наиболее важные задачи этого вида деятельности: набросок и зарисовка, единство контрастов, проблема движения и времени, организация плоскости и пространства. Также показано, что наряду с рациональным подходом (рассуждением), необходимо развивать интуицию, так как работа как бы сама диктует выбор того или иного способа решения учебной задачи.

Ключевые слова: композиция, решение задачи плоскости и пространства, художественная интуиция

Compositional objectives of Academic Drawing

UDC 372.874

Author: Aleksandr V. Sveshnikov, Doctor of Art, Professor, Department of Fine Arts, VGIK.

Summary: Teaching Academic Drawing at the VGIK Production Design Department has certain specific features due to the necessity to prepare the students to their future career at film studios where they will closely collaborate with the director and DOP to create the visual concept of the film. The article dwells upon the most essential challenges of this work: quick and detailed sketching, the unity of contrasts, the problem of movement and time, the arrangement of plane and space. The author also argues that alongside with the rational approach (reasoning) one should develop intuition for the work seems to dictate the choice of a specific way of completing the assignment.

Key words: composition, solution of the problem of plane and space, artistic intuition

КУЛЬТУРА ЭКРАНА | КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ

Возможна ли философия кино, и какие аспекты могут стать ее предметом?

УДК 778.5.01

Авторы: *Хренов Николай Андреевич*, доктор философских наук, профессор, заведующий Сектором художественных проблем медиа, отдел медийных и массовых искусств ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры РФ;

Хренов Андрей Николаевич, кандидат культурологии, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского сектора ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии».

Аннотация: Статья анализирует разработку научного направления «философия кино», необходимого в силу активизации философских подтекстов авторского кино и его связей с философией жизни, — экзистенциализмом, постмодернизмом и другими течениями. Философского исследования требуют три конкретные проблемы: первая — кинематографический опыт, вторая — время в кинематографе, третья — вопрос о телесности в кино в результате вторжения технологий в коммуникацию кино с массовой аудиторией.

Ключевые слова: философия кино, Ж. Делёз, А. Бергсон, философия жизни, экзистенциализм, постмодернизм, время, авторское кино, кинематографический опыт, телесность

SCREEN CULTURE | CULTUROLOGY. PHILOSOPHY

Is Film Philosophy Possible and What Aspects of Cinema May Become its Subject?

UDC 778.5.01

Authors: *Nikolai A. Khrenov*, Doctor of Science in Philosophy, Professor, Head of the Section of the Artistic Problems in Me-

dia, Department of Media and Popular Arts, State Research Institute for Art Studies;

Andrei N. Khrenov, PhD in Cultural Studies, Leading researcher, Research Section, Academy of Media Industry.

Summary: The article analyses the development of a new academic discipline — film philosophy — in view of the rise of philosophical implications in auteur cinema and its connection with life philosophy: existentialism, post-modernism and other schools. There are three particular issues which require philosophic interpretation: cinematic experience, time in cinema and the problem of corporeality in film due to the intrusion of technologies into the communication between cinema and mainstream audience.

Key words: philosophy of cinema, Deleuze, Bergson, life philosophy, existentialism, postmodernism, time, auteur cinema, cinematic experience, corporeality

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС | АНАЛИЗ

Визуальные коммуникации «Красного мая» во Франции XXI века: лозунги, плакаты, кинематограф

УДК 004.9+778.5.01(014)

Автор: *Макарова Мария Евгеньевна*, бакалавр факультета журналистики, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова.

Аннотация: В статье анализируется влияние визуальных коммуникаций, сформировавшихся во Франции в ходе майских событий 1968 года, на современную французскую культуру. Изучение этой проблемы позволяет составить научное представление об особенностях визуальной символики протеста, графического искусства и кинематографа, появившихся после забастовок «Красного мая».

Ключевые слова: визуальные коммуникации, май 1968, плакат, лозунг, кинематограф Франции

WORLD CINEMA | ANALYSIS

Visual Communications of May 1968 in France in the XXI century: Slogans, Posters, Cinema

UDC 004.9+778.5.01(014)

Author: *Maria E. Makarova*, Bachelor of the Faculty of Journalism, Lomonosov Moscow State University.

Summary: The article analyzes the influence of visual communications that emerged in France during the May 1968 events on contemporary French culture. The study of this problem makes it possible to form an academic understanding of the peculiarities of the protest visual symbolism, graphic art and cinema that appeared after the Red May strikes.

Key words: visual communication, May 1968, poster, slogan, French cinema

ТЕЛЕВИДЕНИЕ | ЦИФРОВАЯ СРЕДА

Современный телесериал: нарративные и жанровые метаморфозы

УДК 316.773.4

Автор: *Пархоменко Яна Александровна*, кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой сценарного мастерства ФГБУ ДПО «Академия медиаиндустрии».

Аннотация: Статья посвящена анализу принципов формирования и развития нарративных моделей в современной индустрии телесериала как специфической фазы в глобальной эскалации социокультурной рефлексии, характеризующейся особым способом воздействия на массовую зрительскую аудиторию. Сериальный процесс выступает в качестве мощного культуромоделирующего инструментария, позволяющего каталогизировать в повествовательных формах массивные информационные пласты, пребывающие в процессе экспоненциальных трансформаций культурно-исторического опыта. Обосновывается

гипотеза об эксплицитно-имплицитном принципе организации жанрового сериального диегезиса, позволяющего формировать особого рода зрительские акциденции.

Ключевые слова: телесериал, нарративная модель, жанр, сюжет, диегезис, мотив, конфликт, форма, содержание

TELEVISION | DIGITAL ENVIRONMENT

Contemporary TV Series: Narrative and Genre Metamorphoses

UDC 316.773.4

Author: *Yana A. Parkhomenko*, Ph.D in Art, Head of the Department of Screenwriting, Academy of Media Industry.

Summary: The article investigates the principles of forming and developing narrative patterns in modern TV series as a particular phase of global escalation of socio-cultural introspection characterized by a specific way of affecting mass audience. TV series act as a major culture-modeling tool, making it possible to catalogue massive information layers residing in the process of exponential transformations of socio-historic experience. The speculation on the explicit-implicit principle of arranging narrative series diegesis making it possible to form specific viewers' accidia is substantiated.

Key words: TV series, narrative model, genre, plot, diegesis, motive, conflict, form, content

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. +7 (499) 181-35-07).

9. Авторам, опубликовавшим статьи в номере журнала, предоставляется один экземпляр издания бесплатно. По запросу может быть предоставлена электронная версия номера.

10. Авторам, публикующим статьи, рекомендуется оформить подписку на журнал в одном из каталогов агентства «Роспечать» — «Пресса России».

11. Решение о публикации статей принимается Редакционным советом журнала на основе положительных рецензий, плата за публикации рукописей **не взимается**.

Правила соблюдения этических норм в редакционной политике издания

Научный рецензируемый журнал «Вестник ВГИК» придерживается при ведении редакционной деятельности этических норм и стандартов, принятых международным научным сообществом как наилучших практических образцов с целью благотворного, продуктивного и эффективного взаимодействия редакции 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 Учредителя.

3. Подробные инструкции по оформлению авторских статей — на интернет-сайте журнала — www.vestnik-vgik.com, а также на интернет-сайте ВГИК: <http://www.vgik.info/science/bulletin/>



Информация о приобретении журнала

Номера журнала «Вестник ВГИК» распространяют:

- Научная электронная библиотека E-LIBRARY.RU (http://elibrary.ru/title_about.asp?id=30149) и Электронно-библиотечная система IPRbooks (<http://www.iprbookshop.ru/>)

Подписаться на научный журнал «Вестник ВГИК» можно, воспользовавшись интернет-версией Объединенного каталога «Пресса России» на сайтах www.pressa-rf.ru и www.akc.ru

Подписка: индекс по Объединенному каталогу
«Пресса России» — 10308



Контактная информация:

Редакция журнала

тел.: +7 (499) 181-42-52;

e-mail: 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



ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГАЛЕРЕЯ ВГИК “КИНОГРАФ”



Всероссийский государственный институт кинематографии
имени С.А. Герасимова



Павел Ильин



ГРАФИКА



*Персональная выставка
в ряду юбилейных выставок 2021-2022 года
при поддержке кафедры художественного факультета ВГИК*

ВЫСТАВКА ОТКРЫТА
1.09.2021 – 21.09.2021

Москва, ул. Вильгельма Пика, 23
11 этаж выставочный зал «Кинограф»



ОБЪЯВЛЕН НАБОР В АСПИРАНТУРУ

- аспирантура, в том числе прикрепление лиц для подготовки диссертации на соискание ученой степени кандидата наук по направлению подготовки 50.06.01 «Искусствоведение»

Подробную информацию можно получить:

Отдел аспирантуры и докторантуры ВГИК

Заведующая — Светлана Михайловна Медведева

Тел. +7 (499) 181-34-77;

e-mail: aspirantura_cm@vgik.info

<https://vgik.info/higher-education/graduate/index.php>

Всероссийский государственный
институт кинематографии
имени С.А. Герасимова
Москва, 129226,
ул. Вильгельма Пика, 3

