

В НОМЕРЕ:

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

Г.С. Прожико

Рождение «своего» текста
из «чужого» материала

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ

В.К. Беляков

Дореволюционный неигровой
кинематограф. Образ и знак

ПЕРФОРМАНС

И.В. Зуйков

Цифровой кинематограф
в ракурсе «эффекта зловещей
долины»

КУЛЬТУРА ЭКРАНА

Н.А. Хренов, А.Н. Хренов

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

С международным Днём кино!



№ 4 (50)

Том 13 ДЕКАБРЬ 2021

ВГИК: ПЛОДОТВОРНОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО



Ректор ВГИК, профессор В.С. Малышев и первый проректор ВГИК И.В. Зернова во время переговоров с гостями ВГИК



Ректор ВГИК, профессор В.С. Малышев принимает французских кинематографистов С. Гейер, О. Болер и организаторов ITALIAN DOC FEST Э. Кьюмео и Р. Скьяретто



Переговоры руководства ВГИК с французскими кинематографистами и организаторами III Фестиваля ITALIAN DOC FEST



Фото на память: Селин Гейер и Оливье Болер проявили интерес к костюмным экспонатам ВГИК



Французские и итальянские гости отвечают на вопросы во время мастер-класса во ВГИКе



Мастер-класс С. Гейер и О. Болер, а также Э. Кьюмео и Р. Скьяретто, рассказавших о новом документальном фильме "Италия. Пламя и Пепел"



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

Вестник
ВГИК

Информационно-аналитический журнал

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

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

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

Учредитель журнала:

Всероссийский государственный
институт кинематографии
им. С.А. Герасимова

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

Дизайн и верстка:

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

Редактура текстов на английском
языке: Лаборатория зарубежного
кино ВГИК

Дизайн-макет обложки

И. Сеничкина

Отпечатано в типографии:

ООО «Кантлер» 150008,
г. Ярославль, ул. Клубная, 4–49
Заказ № 1725

*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 "Apparatus": Фильм, Медиа и цифровая культура в Центральной и Восточной Европе

Жабский М.И.

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

Караваев Д.Л.

кандидат искусствоведения, 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; профессор Департамента общественных финансов Финансового университета при Правительстве РФ

Николаева-Чинарова А.П.

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

Новиков А.В.

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

Прожиго Г.С.

доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения ВГИК

Рейзен О.К.

доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения ВГИК

Русинова Е.А.

доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой звукорежиссуры, ВГИК

Свешников А.В.

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

Сидоренко В.И.

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

Соколов С.М.

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

Уразова С.Л.

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

Хикс Джереми
(Великобритания)

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

Хотиненко В.И.

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

Хренов Н.А.

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

Цыркун Н.А.

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

Ясулович И.Н.

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

- ХРОНИКА В ДЕТАЛЯХ** | АКТУАЛЬНОЕ СОБЫТИЕ
- 6 **Ценности творческого сотрудничества**
- ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО** | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА
- 8 *Г.С. Прожико. Рождение «своего» текста из «чужого» материала*
- КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ** | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА
- 22 *В.К. Беляков. Дореволюционный неигровой кинематограф. Образ и знак*
- 35 *П.Ю. Зернова. Степ-чечётка как аллегория исторической памяти в отечественном кино эпохи перестройки*
- ПЕРФОРМАНС** | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ
- 48 *А.С. Габлия. К вопросу о типологии характеров персонажей в отечественной кинокомедии*
- 65 *И.В. Зуйков. Цифровой кинематограф в ракурсе «эффекта зловещей долины»*
- 79 *Е.М. Михалкина. Стили и жанры киноплаката. Терминологический аспект*
- КУЛЬТУРА ЭКРАНА** | КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ
- 92 *Н.А. Хренов, А.Н. Хренов. Возможна ли философия кино, и какие аспекты могут стать ее предметом? (Третья часть статьи, начало публикации: Том 13: № 2 (48), № 3 (49) 2021)*
- МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС** | АНАЛИЗ
- 108 *Д.В. Захаров. Итальянский вариант русской литературной классики в фильмах «Буря» и «Степь» Альберто Латтуады*
- 122 *Н.Г. Григорьева. Неиранское кино режиссера Мохсена Махмальбафа*
- ТЕЛЕВИДЕНИЕ** | ЦИФРОВАЯ СРЕДА
- 134 *Б.А. Тюрин. Видеоконтент социальных сетей как новый инструментарий экранных искусств*
- НАУЧНАЯ ЛАБОРАТОРИЯ** | ИССЛЕДОВАНИЯ МОЛОДЫХ
- 146 *Современные фильмы в оценке будущих кинематографистов*
- 46, 144 **ЧИТАЛЬНЫЙ ЗАЛ** | КНИЖНАЯ ПОЛКА
- Библиотека ВГИК**
- 151 **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
- Krivtsum 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
- Prozhiko G.S.** Dr. in Art, Professor, Cinema Studies Department, VGIK
- Reizen O.K.** Dr. in Art, Professor, Cinema Studies Department, VGIK
- Rusinova E.A.** Dr. in Art, Assistant Professor, Head of the Department of Sound Engineering, VGIK
- Sveshnikov A.V.** Dr. in Art, Professor, Department of Drawing and Painting, VGIK
- Sidorenko V. I.** PhD in Economics, Professor, head of the Producing Department, VGIK
- Sokolov S.M.** Professor, head of the Animation and Computer Graphics Department (VGIK), Honoured Arts Worker of the Russian Federation
- Urazova S.L.** Dr. in Philosophy, Assistant Professor, editor-in-chief of the "Vestnik VGIK"
- Jeremy Hicks**
(United Kingdom) Dr., lecturer, Queen Mary's College (University of London), Deputy Head of Russian Culture and Cinema Department, coeditor of the "Kinokultura" educational website
- Khotinenko V.I.** People's Artist of the Russian Federation, Professor, head of the Fiction Film Directing Department, VGIK
- Khrenov N.A.** Dr. in Philosophy, Professor, Section of Media Artistic Problems, State institute of Cultural Studies.
- Tsyrukun N.A.** Dr. in Art, Senior Researcher FGBUK "State Central Museum of Cinema"
- Yasulovich I.N.** People's Artist of the Russian Federation, Professor, head of the Acting Skills Department, VGIK

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

CONTENT

	EVENTS IN THE DETAILS CURRENT EVENTS
6	Values of Creative Collaboration
	FILM THEORY AND FILM HISTORY AUDIOVISUAL ARTS
8	G.S. Prozhiko. The birth of substantive text from adopted material
	FILM LANGUAGE AND TIME IMAGE GENESIS
22	V.K. Belyakov. Pre-Revolutionary Non-Fiction Cinematography. Image and Sign
35	P. Yu. Zernova. Step-tap Dance as an Allegory of Historical Memory in Soviet Cinema of the Perestroika Era
	PERFORMANCE THE ART OF PRESENTATION
48	A.S. Gabliya. On the Characters’ Typology in Russian Film Comedy
65	I.V. Zuikov. Digital Cinema From the Perspective of the “Sinister Valley Effect”
79	E.M. Mihalkina. Styles and Genres of Film Poster. Terminological Aspect
	SCREEN CULTURE CULTUROLOGY. PHILOSOPHY
92	N.A. Khrenov, A.N. Khrenov. Is Film Philosophy Possible and What Aspects of Cinema May Become its Subject? (Article part 3; for the beginning please refer to Vol.13, № 2 (48), № 3 2021)
	WORLD CINEMA ANALYSIS
108	D.V. Zakharov. The Italian Version of the Russian Literature Classic in the films “Tempest” and “The Steppe” by Alberto Lattuada
122	N.G. Grigorieva. Mohsen Makhmalbaf’s Non-Iranian Films
	TELEVISION DIGITAL ENVIRONMENT
134	B.A. Tyurin. Social Media Video Content as a New Toolkit for Screen Arts
	SCIENTIFIC LABORATORY RESEARCH OF YOUNG
146	Modern films as evaluated by future filmmakers
46, 144	READING ROOM BOOKSHELF
151	SUMMARY PRESENTATION OF AUTHORS
158	RECOMMENDATIONS AUTHORS

Ценности творческого сотрудничества

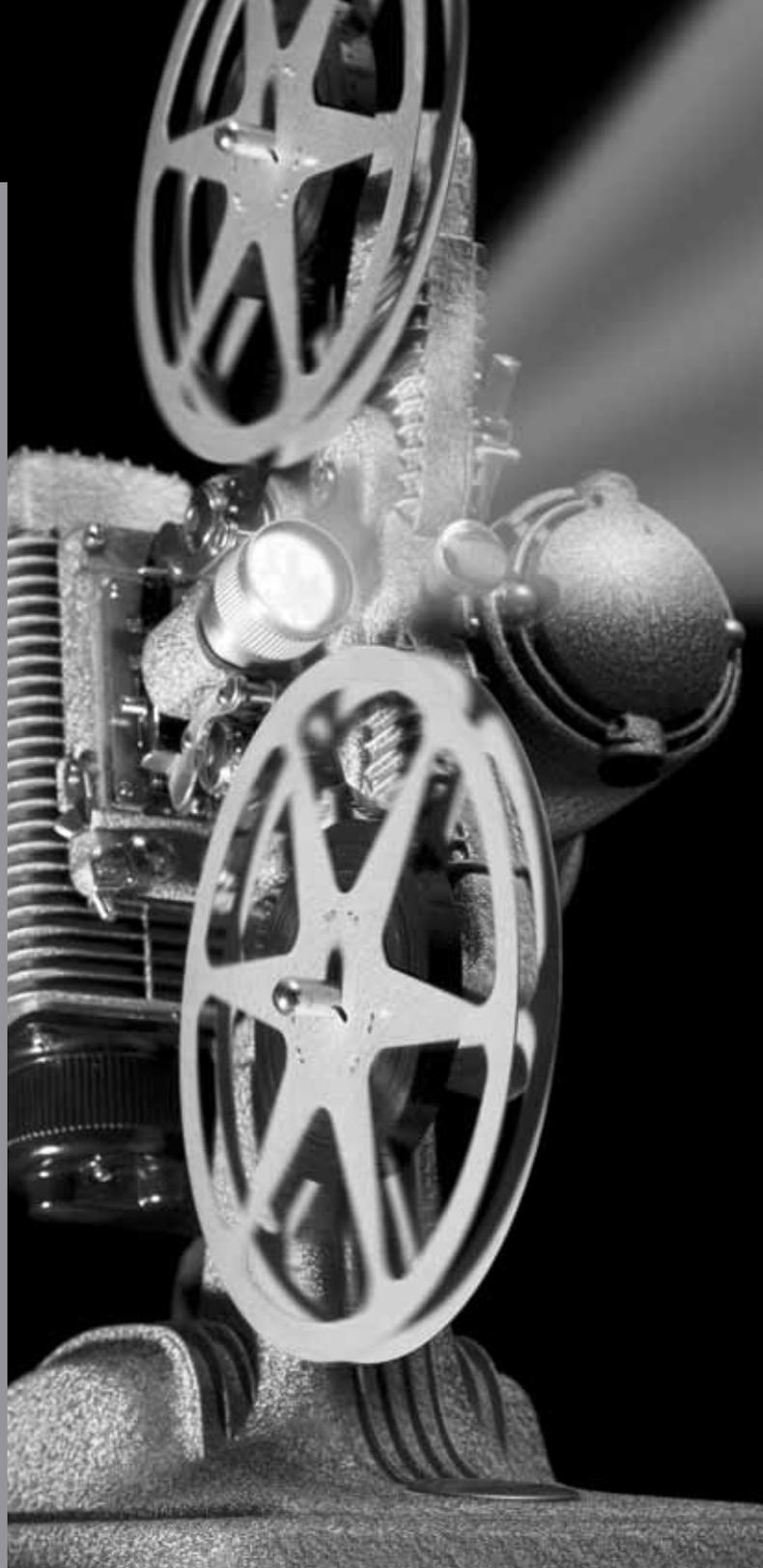
В ожидании новогодних праздников насыщенность событий в творческой жизни ВГИК традиционно возрастала. На фоне знаковых мероприятий, в частности семинара «Российское кино в условиях глобализации» (Продюсерский факультет), или мастер-класса выпускника операторского факультета вуза, Заслуженного деятеля искусств РФ Алексея Родионова, рассказавшего студентам об опыте работы на картинах «Иди и смотри», «Противостояние», или тематических научно-практических конференций, особо стоит выделить встречу, характеризующую устремления ВГИК к плодотворному обмену творческим опытом и сотрудничеству.

Таким событием стал мастер-класс французских кинематографистов *Селин Гейер* и *Оливье Болер*, посетивших ВГИК, чтобы представить свой новый документальный фильм «Италия. Пламя и Пепел» в рамках III Фестиваля итальянского документального кино ITALIAN DOC FEST. Однако визит французских гостей в старейшую киношколу мира состоялся совместно с организаторами Фестиваля итальянского документального кино — PR-директором Фестиваля *Эмануэлой Кьюмео* и исполнительным директором Фестиваля *Рино Скьяретто*. И это еще раз подтвердило ценность и продуктивность творческого сотрудничества на международном уровне.

В рамках встречи ректора ВГИК, профессора В.С. Малышева и первого проректора ВГИК И.В. Зерновой с французскими и итальянскими гостями отмечалось, что ВГИК связывают многолетние творческие отношения как с Италией, так и с Францией, что подтверждается соглашениями о сотрудничестве с Академией искусств в городе Бари (Италия) и Экспериментальным Центром Кинематографии — Итальянской национальной киношколой (Рим), а также реализацией многолетней программы студенческого обмена между ВГИКом и Высшей национальной школой аудиовизуальных искусств *La femis* (Франция, Париж). По итогам встречи стороны выразили уверенность в дальнейшем развитии этого плодотворного творческого взаимодействия.

Успешно прошел и мастер-класс *С. Гейер* и *О. Болера*, во время которого были показаны отрывки из фильма «Италия. Пламя и Пепел», посвященного истории итальянского немого кино. В дискуссии, участниками которой стали преподаватели и студенты ВГИК, речь шла как об этапах создания новой документальной картины и особенностях проведения съемок, так и о технологических методах окрашивания фильмов в эпоху немого кино, а также об искусстве совмещения документальных и художественных сюжетов в кино.

**ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО
ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА**





Рождение «своего» текста из «чужого» материала

Г.С. Прожико

доктор искусствоведения, профессор

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK91090>

УДК 791.43.01

АННОТАЦИЯ

Более точное название статьи — «Архивная кинохроника как территория творчества. Рождение «своего» текста из «чужого» материала». Поскольку в практике неигрового кино есть территория самостоятельного творчества на «чужом» материале архивной кинохроники. В статье прослеживаются пути рождения и опыт нескольких поколений документалистов — от Э. Шуб до А. Рене, П. Рота, Ф. Россифа, А. Пелешьяна и А. Сокурова — по созданию нового экранного авторского произведения на базе «состоявшихся» экранных текстов прошлого. Это направление именуют исторической кинодокументалистикой или более локально — «монтажный фильм». Особое внимание обращено на приемы остранения архивного кадра, ухода из хроникальной повествовательности в образную метафоричность.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

исторический документальный фильм, архивная кинохроника, монтажное кино, потенциал хроникального кадра, авторская структура документального кинофильма

В наш век эстетически переживается материал.

В.Б. Шкловский

«Ничейная территория»

Проблема неприкосновенности авторского текста в искусстве нередко воспринимается как аксиоматичная: всякое использование «чужого» текста в рамках «своего» произведения декларируется как плагиат. Однако исторический опыт свидетельствует, что эта проблема, определяемая как «цитирование», «коллаж» и так далее, не так простодушна: мировая практика искусства имеет немало увлекательных примеров «игры» с чужими текстами в контексте зарождения авторского произведения. Авторство используемых фрагментов для читателя и зрителя должно оставаться легко узнаваемым, таковы правила «игры».

Но в этой оппозиции «свое — чужое» в кинематографе есть территория, которая многим представляется «ничейной». Это — пространство архивной хроники, которая иным кажется областью, лишенной субъективности. Мне не раз приходилось отстаивать сложную структурность информационно-образного послания хроникального кадра. Здесь соединены усилия как творчества самой реальности, так и ракурс видения ее человеком с киноаппаратом, а также избирательность смысла при восприятии зрителем экранного текста. Именно пластичность информационного и художественного потенциала хроникального кадра стала основой довольно обширного пространства кинотворчества, базирующегося на эксплуатации уже готовых экранных форм, тем самым рассматривая этот материал в качестве «второй реальности». Имя этой территории творческой практики — *исторический документальный фильм*, или более локальное название — *«монтажный фильм»*.

Родоначалником этого направления у нас почитается — и справедливо — Эсфирь Шуб. Подчеркну, ей принадлежат не только новые формы творчества в кино, но и осознание старой хроники как возможного материала визуальной реконструкции истории и ... сочинения авторского экранного текста. Труды собирательства старой хроники сопровождалась усилиями по выяснению *что? где? когда?* происходили запечатленные события и даже *кто снимал?* Теперь мы этот труд называем трудом архивиста. Именно из материала, собранного Шуб, вышла не только трилогия об истории России за 30 лет («Россия Николая II и Лев Толстой», 1928; «Падение династии Романовых», 1927; «Великий путь», 1927), но и будущий киноархив Красногорска. Современники не осознавали авторства труда Шуб: сохранилась старая афиша, где вместо традиционной рубрики «режиссер» стоит застенчивое «работа Э. Шуб». И студия, говорят, вместо режиссерских постановочных выплатила ей всего лишь премию как монтажнице. Понадобилось вмешательство В. Маяковского, который на диспуте заявил, что Эйзенштейн и Шуб — наша кинематографическая гордость, чтобы признать работу с чужим материалом — старой хроникой и — истинно творческим актом.

История монтажного фильма сформировала многообразную панораму творческих усилий в работе с чужим материалом по созданию своего авторского текста. Панорама эта предлагает широкий спектр жанровых и стиливых форм, которые можно разложить по критическим «полочкам». Глобальное стиливое различие этого массива определяется авторской установкой, то

есть задачей — *зачем?* И как наиболее популярно использовать информационный потенциал хроникального кадра.

Проблема достоверности экранного документа

Именно в этой категории группируются ленты, сориентированные на визуализацию исторических концепций прошлого. Это не лишает ленты субъективности трактовки прошлого на уровне сюжетного изложения истории, что всегда и отличало все историографические труды прошлого. Давайте, вспомним, к примеру, пушкинского Пимена и его реплику «Еще одно, последнее сказание — и летопись окончена моя»¹ (курсив мой — Г.П.). Да, и историография России имеет очевидный авторский ракурс — Карамзин, Костомаров, Соловьев, вплоть до многих томов постперестроечных учебников по истории нашей страны.

Когда же во главу угла исследовательского интереса выносятся проблема визуального потенциала хроникального кадра, то на первый план выступает достоверность хроникального запечатления, то есть соответствие времени и места съемки. Но чтобы осознать поступь истории, необходима временная дистанция. Именно потому наиболее серьезные исторические киноисследования феномена Второй мировой войны как узлового момента истории прошлого века приходится на 1960-е годы, когда удаленность в два десятка лет позволяет сосредоточиться не на боли утрат и гнев от безумия войны, но попытаться проникнуть в смысл случившегося и, прежде всего, детализировано осознать феномен фашизма. В итоге на экран приходят в большом количестве так называемые *монтажные фильмы*. Хотя точнее было бы их назвать — *исторической документалистикой*.

Интерес к архивному материалу формируется в двух проекциях: собирание истории и интерпретация истории. Первая линия вызвала к жизни картины, воспроизводящие на экране страницы определенных временных рубежей, когда ведущим мотивом авторов стало создание многообразной и уже экзотической панорамы жизни людей иного времени. Таковыми были ленты послевоенного десятилетия француженки Н. Ведрес «Париж, 1900» (1948), итальянского коллектива (К. Инфашелли, В. Маринуччи, Р. Мен, Р. Морбелли) «Кавалькада половины столетия» (1951), англичанина П. Бейлиса «Альбом газетных вырезок 1922 года» (1947) и «Мирные годы» (1948), а также «Десять лет перед вашими глазами» (1956), «Золотые двадцатые годы» (1958) американцев и многие другие.

¹ Пушкин А.С. Соб. соч. в 10-ти т., М., ГИХЛ, Т. 4. С. 216.

Развитие этой тенденции в последующие годы привело к последовательной эксплуатации киноархивов для собирания кадров прошлого в разных тематических ракурсах: «время джаза», «времена рок-н-ролла», «бездумные десятилетия или двадцатые годы» и так далее. Эстафету приняло телевидение, находя в архивных хрониках достаточный зрелищный потенциал, увлекающий зрителя в путешествие на экранной «машине времени». В конце XX века активно стали привлекаться на телеэкран домашние архивы, в которых прошлое окрашено интимным чувством обычного человека. В частности, французский телеканал «Ла сет», а затем и российское телевидение на протяжении нескольких сезонов показывали простые подборки кадров, снятых в любительском формате, нередко на узкой пленке, которые были добыты из заброшенных семейных «сундуков». Зрители смогли оценить особое обаяние незамысловатых сцен, не слишком умело запечатленных непрофессиональной рукой. Впоследствии этот материал стал основой многих, уже профессионально сочиненных лент, однако в жестком авторском смысловом контексте утратил для зрителя обаяние простодушного взгляда свидетеля прошедших времен.

Вторая линия — интерпретация истории — сосредоточивает внимание не столько на материале, сколько на оригинальной авторской концепции определенного периода истории или биографии исторического деятеля. Именно в 1960-е годы во всем мире выходят весьма значительные экранные концепции феномена фашизма. Такими важными, определяющими и принципы видения исторических реалий и параметры работы с архивными экранными материалами лентами стали картины, созданные в разных странах. Среди них фильмы — «Майн кампф» или «Кровавое время» (1960), режиссер Э. Лейзер (Швеция), и его же «Эйхман и третий рейх» (1961), производство Швейцарии; «Жизнь Адольфа Гитлера» (1961), режиссер П. Рота (ФРГ); цикл «Документы обвиняют», режиссеры А. и А. Торндайк (ГДР); «К оружию, мы фашисты!» (1962), режиссеры Лино дель Фра, Ц. Мангини и Л. Миккиче (Италия); «Реквием по 500000» (1963), режиссеры Е. Боссак и В. Казьмерчак (Польша); «Время гетто» (1961) и «Умереть в Мадриде» (1963), режиссер Ф. Россиф (Франция); «Так делают канцлеров» (1961) и «Дневник Анны Франк» (1964), режиссер И. Хельвиг (ГДР). В этот ряд необходимо поставить и француза А. Рене с его лентами «Герника» (1949) и «Ночь и туман» (1956)². Напомним, что значительное число фильмов сделано и советскими документалистами, среди которых выделим «Обыкновенный фашизм» (1965) М. Ромма.

² Анализ этих кинолент см. Прожико Г. От экранного документа — к поэтическому образу. Превращения смысла // Вестник ВГИК. Том 12, № 4 (46), 2020. С. 8–19.

Картина и концепция прошлого

Недавняя история приходит на документальный экран в историческом документальном фильме, базируясь на тщательном изучении реалий и фактов времени в архивах, которые становятся доступными историкам, а также в кинохранилищах, где документалисты множество раз просматривали известные и новые кадры истории Третьего рейха, пытаясь не столько воспроизвести картины истории, сколько понять логику ее развития. Одновременно изучение архивных кадров открывало не только понимание исторических событий, но и способность кадров стать наглядным доказательством истины как в логическом, так и в художественно-образном авторском рассуждении. Режиссеры избирали, по преимуществу, два пути: оставаться целиком в пространстве архивного материала или сопрягать его в своем размышлении *со съемками современной реальности*. Точной моделью первого пути можно считать, к примеру, фильм П. Рота «Жизнь Адольфа Гитлера». Другой путь демонстрирует Ф. Россиф в ленте «Умереть в Мадриде».

В первом примере режиссер одним из первых собрал последовательную цепочку фактов, соединяющих судьбу фюрера и исторический «сюжет» рождения и краха Третьего рейха. Начиная свою ленту крупным планом актера А. Школа в гриме Гитлера³, П. Рота подчеркивает в этом изображении некие демонические черты фюрера, которые ему порой приписывались во имя объяснения стремительности восхождения маленького австрийца к вершинам власти. Все дальнейшее повествование в картине П. Рота — последовательное развенчание столь романтической концепции феномена фюрера. Неслучайно в стык с первым кадром, где запечатлен образ демонической личности, владеющей магией власти над людьми и народами, режиссер монтирует хроникальные портреты Гитлера, где уже очевиден его иной «масштаб» не только фигуры, но и человека: маленький, амбициозный кривляющийся человек. Уже в этом первом эпизоде заявлено авторское стремление не только к точности воспроизведения исторической линии, но и к ее образной интерпретации.

Работа П. Рота заняла почти два года, было просмотрено два с половиной миллиона футов архивной пленки в хранилищах Германии, Варшавы, Нью-Йорка, Лондона, Голливуда, Амстердама. Как признается автор, «...перед вами всегда двойная цель: во-первых, вы ищете материал общего характера в разных аспектах темы, во-вторых, ключевые кадры, символизирую-

³ Кадр взят из австрийского фильма «Последний акт» (1954), режиссер Г. Пабст. — Прим. авт.

шие идеи, которые вы особенно хотите доказать. Например, в фильме о Гитлере я всегда искал кадры, зримо раскрывающие какую-либо сторону психологии фюрера. Эти кадры я мог использовать совершенно вне контекста, для подтверждения какой-либо мысли⁴. Именно на конкретном историческом «сюжете», который сопрягает линию жизни фюрера и развитие истории страны, построена драматургия фильма. Внешне она выглядит хронологически последовательной схемой, однако автор все же четко следует своему замыслу — показать историю возвышения и падения ничтожества, увлекшего за собой весь немецкий народ.

Поэтому столь важно, что историческому сюжету предшествует своего рода истерия восторженного преклонения масс перед фюрером, представленная в монтажной череде весьма экспрессивных кадров. Это — обозначение второй важной темы автора: мифология вождя в сознании масс. Это был тот рычаг, с помощью которого Германия была увлечена бредовыми идеями мирового господства и инфернальной мудрости фюрера. И хотя фильм называет истинных сынов нации, которые пытались воспротивиться «коричневой чуме», главное внимание уделено исследованию истоков столь быстрого прорастания националистских идей в самосознание масс.

Фильм сопровождается открытым публицистическим комментарием, с горечью и сарказмом повествующим об интригах и приемах восхождения к власти столь заурадной личности. Показывая в финале панораму разрушенного города, автор восклицает: «Это оставил немецкому народу Гитлер. Он был фюрером разрушения. Это был человек, который не сдержал ни одного обещания, но исполнил все угрозы. Он не вел немецкий народ, а завел его...» На этих словах кадры развалин превращаются в негатив, как бы ставя точку на истории самого Гитлера, так и созданного им «вечного» рейха.

Иную линию в освоении исторического материала в документальном кино мы встречаем в ленте Ф.Россифа «Умереть в Мадриде» (1963). Здесь речь шла о не столь масштабном, как фильм П.Рота, охвате исторических событий, но о первом столкновении мира с фашизмом — гражданской войне в Испании. Именно отношение к событиям в Испании разделило людей всего мира на тех, кто не смог смириться с агрессией сил мятежников и поддержавших их фашистских режимов против молодой испанской республики, и равнодушных, которые надеялись своим невмешательством спастись от надвигающегося ужаса новой войны.

⁴ Из письма П. Рота Д. Лейде, цит. по кн. Д. Лейда «Из фильмов — фильмы». М.: Искусство, 1966. С. 127.

⁵ Из интервью Ф. Россифа, цит. по кн. «Правда кино и "киноправда"». М.: Искусство, 1969. С. 169.

Автор не стремился к скрупулезной передаче хода военных событий. Неслучайно более трети фильма занимают современные съемки. Сам автор подчеркивал: «Картина «Умереть в Мадриде» — это не монтажный фильм, а фильм, построенный на впечатлениях»⁵.

Однако прежде, чем отправиться для съемок в Испанию, режиссер просмотрел более двадцати пяти часов архивной хроники, связанной с событиями в Испании. Кроме того, автор и его маленькая съемочная группа вынуждены были отправиться в страну как туристы, так как тогдашний режим Франко не позволил бы реализоваться замыслу Россифа.

Центральной темой картины становится бескорыстный подвиг людей пятидесяти четырех национальностей — интербригадцев, которые приехали в Испанию защищать законную республиканскую власть от мятежников. Это был романтический порыв людей, готовых пожертвовать своей жизнью за свободу другой страны. Более точный перевод названия фильма — «Они шли умирать в Мадрид» — передает жертвенность и величие личного выбора каждого бойца Интербригады, первыми принявших бой с фашизмом. На экране проходят штатские люди с улыбкой и поднятым в приветствии «Рот фронт» сжатом кулаке. Затем мы увидим их упорное сопротивление атакам франкистов, которое вызвало уважительное удивление самого каудильо: «Они доказали, что знают, как нужно умирать».

Главной темой фильма Россифа становится, с одной стороны, скрупулезное и точное воспроизведение мгновений бурной истории Испании 1930-х годов, которую уже заслонили в памяти людей грандиозные события Второй мировой войны, с другой — передать пронзительную лирическую интонацию современного переживания романтического подвига их предшественников. В интервью французскому телевидению Ф.Россиф говорил, что «хотел сделать картину как песню, старинную песню», которую поют с большой грустью и невозвратностью утраты.

Драматургической основой фильма становится не последовательность исторических событий, многие важные вехи этой войны не упомянуты, но ностальгическая рефлексия по тому романтическому времени, которое предшествовало чудовищному испытанию тотальной мировой войны. Истинное повествование дробится на смысловые замкнутые фрагменты, которые могут быть прочитаны как целостные новеллы. Они возникают как эмоциональные разряды, соединяющие хро-

никальные эпизоды прошлого и картины современной жизни людей Испании, отягощенных тяжелым крестьянским трудом, молчаливых и сосредоточенных в себе.

Россиф считает, что его труд в этом фильме напоминает работу художника в технике коллажа, который может быть более выразителен, чем рисунок гуашью. Это сравнение кажется справедливым, так как протестует против традиционного определения «монтажный фильм», где главное сосредоточено в технологии создания, но не в стилистике авторского развертывания мысли. Здесь уместно вспомнить остроумное напоминание художника Макса Эрнста о том, что в коллаже главное — не клей. Также, добавим, и в историческом документальном фильме главное — отнюдь не склейка.

С этим утверждением вполне солидарен и Ф. Россиф, который утверждает в интервью, данном «Литературной газете»: «Нет для меня голой хроники, голого документирования, но есть документ плюс эмоция. Документальное кино на грани художественного»⁶.

Художественный эффект возникает на скрещении ведущей лирической авторской интонации как в свободном монтажном ритме переключки эпизодов прошлого и настоящего, так и в музыкальной партитуре, сочетающей полифонию тем фильма, отраженных в звуке.

Диалектика факта и образа

Поиски в киноархивах приносят документалистам не только визуальные картины прошедших событий, но и сосредоточивают их на открытиях знаковых деталей и эмоционально емких нюансах поведения людей прошлого. Внимание режиссеров устремлено уже не только на реконструкцию прошлого события, но, в первую очередь, на осмысление его роли в историческом движении, в контексте с современными проблемами и переживаниями. Прошлое становится поводом и материалом размышлений о нынешних и будущих перипетиях истории мира и людей.

С накоплением творческого и исторического опыта мировая и отечественная документалистика активно включает в свои произведения «чужой», архивный материал. Становится традицией отмечать всякого рода юбилеи перемонтажом прежних фильмов о прошлых исторических событиях. В этом плане наиболее известны целые сериалы: «Летопись полувека» (1967), «Великая Отечественная» (1983) или «Неизвестная война», другие. Каждый юбилейный рубеж порождает конъюнктурные

⁶ Газ. «Литгазета», 6 декабря 1967.

поделки из фрагментов фильмов, сделанных ранее. Данный подход можно назвать коллажным, можно — *иллюстративной визуализацией*. Но в лучших примерах этого подхода к экранному произведению улавливается строгий закон адекватности архивного кадра упоминаемому событию. Внимательный глаз требовательного зрителя замечает несоответствие визуального облика и исторической правды, и тем самым разрушается доверие к авторской концепции. К примеру, появление кадров офицеров в погонах в рассказе о 1941 годе, когда их еще не ввели в нашей армии. Таким образом, требование информационного тождества сюжетного рассказа и визуальной расшифровки — условие непереносимое для этого направления.

Это порождает особую форму «собираения чужого» в киноархивах, что немецкие документалисты, к примеру, А.А. Торндайки, назвали «охотой в архивах». Найденные кадры складываются в экранные доказательства исторической «истины». Подчеркнем кавычки, ибо они показывают дискуссионность термина, применительно к осмыслению исторических катаклизмов. Так случилось в 1960-е годы, когда пришло желание понять сущность тяжелого испытания человечества по имени «фашизм». Именно *понять*, а не проиллюстрировать прошлое. Экран становится инструментом доказательства концепции истории, а не только и не столько сюжета о прошлом.

В фильме, созданном по заказу общества бывших узников концлагерей, «Ночь и туман», французским режиссером А. Рене строго и внешне спокойно предъявлены изощренность античеловеческой практики концлагерей (использованы материалы музея Освенцима). Внешне интонация диктора, который перечисляет ужасную программу утилизации человеческого материала, нейтральна. В свое время эти кадры входили в монтаж экранных доказательств преступлений фашизма против человечества на суде в Нюрнберге. В фильме «Ночь и туман» экранная точность запечатления фактов остраивается авторским контрастным включением цвета в черно-белую тьму архивной хроники. Цветом представлены пейзажи Освенцима с зеленью травы и другими знаками жизни. Контрапункт смерти и жизни. Как видим, в этом опыте А. Рене именно метафоричность параллельных визуальных тем, их контрапункт выбивает мысль — обобщение.

Так в недрах внешней повествовательной строгости изложения возрастает мощный образный всплеск художественного обобщения. Напомним еще один опыт сочинения нового, «своего» текста на базе «чужого» творчества — это фильм

⁷ См. Прожико Г.С. От экранного документа — к поэтическому образу. Превращения смысла // Вестник ВГИК, 2020. Т. 12. № 4 (46). С. 8–19.

«Герника» (1949) того же автора А. Рене, где новый текст рождается из второй реальности — картин Пикассо. Но об этом говорилось в упомянутой статье⁷.

Таким образом, в историческом документальном фильме неизбежно присутствует как тщательно собранная экранная история, так и авторское стремление к интерпретации. Субъективность трактовки диктует и эссеистскую раздумчивость (как у М. Ромма) и поэтику Элюара (Герника), но авторский ракурс суждения об истории неизбежен. Однако искусство не любит жесткой оппозиции. Как признавался П. Рота, в своих поисках материала в киноархивах, помимо информационно емких кадров, он искал кадр как образную метафору понимания феномена фюрера. И нашел этот кадр: Гитлер за чайным столом пьет из чашки с отставленным пальчиком — символ обывательской псевдокультуры. И затем, повествуя на базе собранной архивной хроники трагическую историю страны и народа, принявших этого ложного идола, который, по сути, был воплощением взбесившегося бургера, автор сделал этот кадр метафорическим фокусом понимания истории Третьего Рейха.

Иной линией использования чужой хроники в экранных исследованиях становятся ленты, которые, предполагая в зрителях достаточную осведомленность о событиях исторического прошлого, предлагают в разной степени свободы свое авторское суждение о прошлом. Оно приходит как в форме публицистического эссе, так и в свободной образной рефлексии. Здесь хроникальный кадр повернут к зрителю не столько новой, не виденной информацией, сколько поэтическим образным метафорическим обозначением смысла. Наиболее «экстремистским» подходом отличается работа А. Пелешяна «Начало» (1967), где клиповая стремительность монтажа оставляет в сознании не столько картины прошлого, но скорее его знаки, расшифровать которые могли бы только люди, знающие пятидесятилетнюю историю страны. Именно по этим «знакам» читается, а точнее, переживается сюжет жизни страны и народа.

Таким же языком клиповой знаковости обладают ленты кубинского режиссера С. Альвареса, к примеру, фильм «Сейчас» (1965), повествующий о расизме в Америке, и совсем недавний опыт российского документалиста С. Дебижева «Раскаленный хаос» (2017). Здесь информационная узнаваемость хроникальных сюжетов 1917 года переосмысливается системой монтажно-пластического остранения и превращается в новый авторский текст, близкий клипу или даже видеоарту. Среди приемов, выводящих из хроникального послания скрытый образный потен-

циал, помимо указанных аттракционных сопряжений «своего» и «чужого» текстов через монтажный стык и звукозрительный контрапункт, следует выделить опыт А. Сокурова. В лентах «Элегия» (1986), «Соната для Гитлера» (1979) присутствует особенная игра остранения хроникального кадра через временные акценты, разрушающие привычную повествовательную адекватность экранной картины реальности. Это — игра скоростью проекции, когда рапид как бы углубляет наше погружение в экранный мир, сосредоточивая на деталях мизансцены запечатленного. Это и рефранные повторы, казалось бы, проходных кадров, которые благодаря этому, осознаются как знаки-обобщения. Это и контрапункт динамики и статики, когда стоп-кадр дает зрителю особый образный акцент.

Также неожиданным материалом становятся в лентах А. Осипова «Голоса» (1997) и «Охота на ангела» (2002) фрагменты игровых картин начала века, которые осознаются зрителем в контексте документальной иконографии и архивной хроники уже как носители «образа времени», но не цитатами из фильмов.

* * *

Бурное развитие инструментов экранного запечатления реальности в последующие десятилетия расширило территорию «чужого» материала, включив в нее новые источники собирания экранных документов: от многочисленных видеоархивов до стрима. Уже появились экранные произведения, составленные из этих материалов, называющие себя фильмами.

По положению все документальные ленты, созданные в нашей стране, сдаются на хранение в Киноархив РФ и, тем самым, приобретают статус «архивного материала».

Таким образом, творческая палитра режиссеров, создающих художественные тексты из «чужого» материала запечатленного прошлого, расширяется и по сей день. И сегодня крайне важно обратить внимание на ту территорию творчества, где давно освоенное кинопрактикой в сфере документалистики сочинение «нового» на материале уже известного «старого» порождает удивительные творческие открытия, на чьих примерах следует учить студентов творческой самостоятельности и поиску оригинальных решений. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Лейда Д. «Из фильмов — фильмы» [Текст] / Пер. с англ. Д.Ф. Соколовой; [Предисл. Б. Медведева]. — Москва: Искусство, 1966. — 188 с.

2. Правда кино и «киноправда» [Текст]: По страницам зарубежной прессы: [Сборник статей] / [Под ред. С.В. Дробашенко]. — Москва: Искусство, 1967. — 332 с.
3. Прожико Г.С. Экран мировой документалистики [Текст]: (очерки становления языка зарубежного документального кино) / Г.С. Прожико; Всероссийский гос. ун-т кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК). — Москва: Всероссийский гос. ун-т кинематографии им. С.А. Герасимова, 2011. — 285 с.
4. Прожико Г.С. От экранного документа — к поэтическому образу. Превращения смысла // Вестник ВГИК, 2020. Т. 12. № 4 (46). С. 8–19.

REFERENCES

1. Leyda D. (1966) «Iz filmov — filmy» [“From films — films”] / Per. s angl. D.F. Sokolovoy ; [Predisl. B. Medvedeva]. — Moskva: Iskusstvo, 1966. — 188 p. (in Russ.).
2. Pravda kino i «kinopravda» [True cinema and “kinopravda”]: Po strantsam zarubezhnoy pressy: [Sbornik statey] / [Pod red. S.V. Drobashenko]. — Moskva: Iskusstvo, 1967. — 332 p. (in Russ.).
3. Prozhiko G.S. (2011) Ekran mirovoy dokumentalistiki [World Documentary Screen]: (ocherki stanovleniya yazyka zarubezhnogo dokumentalnogo kino) / G.S. Prozhiko; Vserossysky gos. un-t kinematografii im. S.A. Gerasimova (VGIK). — Moskva: Vserossysky gos. un-t kinematografii im. S.A. Gerasimova, 2011. — 285 p. (in Russ.).
4. Prozhiko G.S. (2020) Ot ekrannogo dokumenta — k poeticheskomu obrazu. Prevrashcheniya smysla [From a screen document to a poetic image. Transformations of meaning] // Vestnik VGIK, 2020. T. 12. №4 (46). Pp. 8–19. (In Russ.).

The Birth of Substantive Text from Adopted Material

Galina S. Prozhiko

Doctor of Arts, Deputy Head of the Dissertation Board at VGIK, Head of a creative workshop, Professor at the Film Studies Department, VGIK

UDC 791.43.01

ABSTRACT: The problem of integrity of the author's text in art is often perceived as axiomatic: any use of "someone else's" text within the "author's own" work is declared as plagiarism. However it has been demonstrated that the problem of "quotation", "collage" etc. is not so simple: the history of world art offers many fascinating examples of "playing" with someone else's art texts in the context of one's own work. The most complete form of this kind of creativity is historical documentary or montage movie. The article examines the innovative experience of the acknowledged founder of this trend Esfir Shub, who not only collected what would later become film archives, but also started a new field of creative work.

Further experience of using archival chronicles in world cinema to create substantive works opened up many creative paths both for historiographic screen texts and free-form author essays. The article traces the attempts of Alain Resnais, Paul Rotha, Frederic Rossif, Artavazd Peleshian, Alexander Sokurov to create original movies based on the already existing screen texts of the past. Particular attention is given to the methods of distancing archival frames, transition from chronicle narrative to figurative metaphor.

KEY WORDS: historical documentary, archival footage, montage cinema, potential of documentary frame, author's structure of documentaries

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ ГЕНЕЗИС ОБРАЗА



Фото С. Уразовой



Дореволюционный неигровой кинематограф. Образ и знак

В.К. Беляков

кандидат искусствоведения

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK83564>

УДК 778.5.03.01

АННОТАЦИЯ

Как относиться к сохранившейся дореволюционной кинохронике: как к образам прошлого или как к знакам, отсылающим к прошлому? Для сравнения в статье рассматриваются методы работы Дзиги Вертова во время съемок кинокартины «Киноглаз», а также то, насколько сугубо инсценированная кинолента тяготеет к образному языку. В дореволюционной кинохронике элементы постановочности применялись и при этом достигался определенный эффект. Репортажность, сиречь документальность, остается приемом лишь на короткий период, которая заменяется приемами постановочности с началом Первой мировой войны.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

дореволюционная кинохроника, образ, знак, постановочность, репортажность, история, «Киноглаз»

Кинохроника в дореволюционном неигровом кинематографе

Неигровые фильмы и хроникальные киножурналы начали выходить регулярно в России с 1907 года, хотя отдельные съемки существовали с 1896 года. За эти предреволюционные годы особенно много было снято так называемой царской хроники. Среди ее операторов выделялся придворный фотограф Александр Ягельский, фактический хозяин ателье «К.Е. фонь Ганъ и К^о» в Царском Селе. На пленку попадали различные события из жизни императорской фамилии, носящие в большинстве своем ритуальный официальный характер.

В стране стремительно росла сеть кинотеатров, в которых первое и весьма короткое время доминировала именно кинохроника. Однако уже в ноябре 1907 года журнал «Сине-фоно» напишет: «Сюжетом для своих картин синематограф выбирал вначале изображения действительной жизни; процессии, уличные сценки бывали вначале гвоздем представлений. Теперь синематограф сделал шаг вперед! Картины из жизни отошли на второй план. Теперь найдено нечто более притягательное, и воспроизведение синематографических картин

¹ Наблюдатель. Синемаграф как развлечение // Синефоно. 1907. № 2. С. 9.

стало, хоть и в грубой форме, предметом творчества, или, если хотите, композиции. Фотография, наиболее совершенная форма изображения действительности, стала применяться для приготовления картин, в которых строго действительного очень мало! Компонированная синемаграфическая картина производит на публику гораздо большее впечатление, чем сухая фотография действительности»¹.

Тем не менее кинохроника выживала и занимала свое законное место на экране. В приведенном же высказывании интересно то, что автор уже понимает роль такого приема, как постановочность, то есть умышленная организация мизансцены и кадра, которая делает экранную картину «компонированной», иначе говоря, реализует сюжет на основе использования декораций, бутафории, продуманных действий актеров. Первые кинематографисты осознали, что освоение этого приема способствует выразительности.

Из всех выпущенных в то время на отечественные экраны документальных фильмов и киножурналов до наших дней дошла едва десятая часть. Тем не менее даже это количество позволяет судить о тематической направленности этой кинохроники и ее качествах. Помимо упомянутой царской хроники, которая в значительной своей части не доходила до кинотеатров, а оседала в своеобразном царскосельском архиве, заботливо собираемом Александром Ягельским, на экраны выходили фильмы, запечатлевшие различные церемонии официального характера, торжества и празднества, военные маневры и учения, некоторое количество фильмов-портретов, видовые фильмы, спортивные и так называемые сенсационные фильмы, относящиеся к чему-то неординарному, произошедшему на глазах у кинозрелища. С началом Первой мировой войны на экранах появилась и военная кинохроника, а в 1917 году зритель смог увидеть некоторые революционные события, охватившие Петроград, Москву, другие города России.

Российское дореволюционное общество и его представленность в кинохронике

Воссоздаваемая киноэкраном картина жизни Российской империи ни в коем случае не отражала всей ее пестроты и всего ее разнообразия. Сама Российская империя была устроена особым образом. Это было сословное общество, разделенное к тому же на два лагеря: лагерь сторонников «исторической власти», то есть правительства, и лагерь «просвещенных кругов», то есть либеральной общественности. А между ними жила своей,

совершенно особенной жизнью сельская цивилизация — консервативная, достаточно темная масса крестьян, составлявших большинство населения страны.

По сути, многие фильмы и сюжеты киножурналов были посвящены различным сторонам жизни именно лагеря «исторической власти» — это разного рода официоз и всё, что было рядом. Даже так называемые «похоронные» фильмы и фильмы на спортивную тематику носили, если угодно, верноподданнический характер. Жизнь крестьян, так или иначе, освещалась буквально в считанном количестве картин. Что касается «просвещенного общества», то разные стороны его жизни вообще никак не освещались. Так же, впрочем, как и обыденная, повседневная жизнь двух российских столиц.

В этой связи возникает интересный вопрос: как рассматривать весь этот отснятый и сохранившийся киноматериал в его неполном многообразии? Носит ли он образный характер, или это некие знаки, отсылающие сегодняшнего зрителя к различным сторонам жизни исчезнувшего навсегда прошлого?

Многочисленные кадры царской кинохроники зачастую фиксировали различные церемонии, происходившие с участием царя и членов императорской фамилии. По сути, перед глазами зрителей предстал ритуал императорской власти, который своими различными сторонами воспроизводил своеобразный сценарий власти царя Николая II.

Любой ритуал образен. В этом смысле запечатленный на киноплёнке «Царский выход с Красного крыльца» в Кремле в первую очередь является образом. Но нынешним зрителем он вообще никак не переживается. Мы смотрим и не видим в этих кадрах того глубинного сакрального смысла, который изначально в нем заложен.

Если вспомнить документальный фильм «Падение династии Романовых» (1926, режиссер Э. Шуб), то мы видим, что режиссер стремится придать этим образам иной характер. В частности, Э. Шуб использует различные хроникальные кадры как пример образов отвратительного «свинцового прошлого» России, например, тот же «Царский выход с Красного крыльца», сцены завтрака калужского губернатора и прочее. Однако сегодня можно вполне утверждать, что эти используемые ею кадры носят лобовой пропагандистский характер, возникающий из-за их явной пропагандистской подачи. При их просмотре современный зритель гипотетически обречен на осуждение увиденного. На самом деле сюжет «Царский выход с Красного крыльца в Кремле» несет в себе более глубокий

смысл, нежели ему сознательно придает режиссер и воспринимает в подаваемом ключе неосведомленный зритель. Но меняются устои общества, и этот первичный заложенный в эти кинокадры смысл обесценивается.

Возможно, изначально многие сюжеты дореволюционной жизни, запечатленные на киноплёнке, были и значимы, и образны, однако ныне они воспринимаются нашими современниками как знаки, не более того. Знаки, которые попросту отсылают нас к прошлому. Даже не к картинам прошлого, которые также могут быть наполнены смыслом, а именно к прошлому, которое ничего не значит для многих сегодня.

Соединяя визуальные свидетельства истории с самой историей, мы можем наполнить эти картины определенным конкретным смыслом и значением. Тогда знаки вскрываются, подчас превращаясь в образы. Правда, следует иметь в виду, что образы, возникающие на экране, не являются самой, ушедшей в прошлое реальностью. Они лишь репрезентируют эту реальность, становясь экранной, то есть второй реальностью. Нет никаких прямых подтверждений абсолютной идентичности того, что мы видим на экране, тому, что было исторической реальностью.

Тем не менее экранная действительность дореволюционного неигрового кинематографа, представая перед зрителем лишь в роли различных знаков, обладает скрытой потенцией нераскрытых художественных образов.

Роль приема постановочности в кинематографе Дзиги Вертова

Когда смотришь вертовский фильм «Киноглаз» (1924), испытываешь даже какую-то неловкость. Мы смотрим и отчетливо понимаем, что практически весь фильм — это сплошная инсценировка, осуществленная разными способами.

Обратимся к самому началу фильма, где титр сообщает: «Кино-глаз на церковном празднике или действие самогона на деревенских баб». И тут же возникает группа пляшущих женщин, одетых явно по-праздничному, то есть — в выходных одеждах, которые в деревне надевают именно в праздник. По одежде и погоде можно судить, что речь идет о Троице, празднике, случающемся летом. В самом этом моменте есть что-то подозрительное: если мы говорим о церковном празднике, то где же церковь? Сам-то праздничный ритуал должен быть в храме, а тут какая-то толпа веселых женщин, пляшущих под гармошку. И тут же начинаешь осознавать, что это снято

уже после праздника, именно в праздничный день, так как в 1924 году еще было невозможно ликвидировать церковные праздники как выходные дни, особенно в деревне, вот они и пляшут уже после службы в храме. Но почему же происходит такое веселье? К тому же, практически все женщины в кадре — с непокрытыми головами, то есть явно все эти пляски сняты не после церковной службы, а совершенно отдельно.

Но чтобы снять такие кадры, надо было договориться с этими женщинами, которым так весело. Тем более, что заметна методика съемки: оператор Михаил Кауфман снимает эти пляски не просто репортажно, а с многочисленными крупными планами, отдельно показывая ноги, лица танцующих, выхватывая в кадре одну женщину с двумя бутылками казенного вина (то есть она держит бутылки с этикетками, а не просто самогон в бутылках без этикеток). При этом на заднем плане мелькают зрители — другие деревенские жители, наблюдающие за этими плясками.

Все эти детали наводят на размышления. Конечно, возможно, отснятый материал относится не столько к Троице, сколько к помолвке или сватовству, которые в деревне принято было совершать именно на Троицу. Тогда понятно, почему большинство женщин — с непокрытыми головами, почему не все пляшут, а только вот эта компания. Да и, судя по кадрам, особого угара у пляшущих никакого нет, им просто весело. И Дзига Вертов с Михаилом Кауфманом договорились с ними, потому что заметно, что они не просто так пляшут, а исполняют танец показным образом — для киносъемок.

Иначе говоря, все это, показанное на экране действие не носит спонтанного характера. Дзига Вертов со своим братом Михаилом Кауфманом ездили снимать значительную часть эпизодов фильма в поселок Павловское-Лужетское Домодедовского района Московской области. Там они применяли свой метод съемки, то есть сначала проводили наблюдение и выбор объектов, а потом готовили эти съемки. Таким образом, становится понятным, что и сами съемки носили достаточно организованный характер, и снималось всё по определенному плану. Тем более, что вслед за кадрами с танцами на экране показывается целая серия эпизодов с деревенскими и городскими пионерами, перемежающимися со сценой «оживления» забитого на скотобойне быка.

При внимательном просмотре этих эпизодов понятно становится и то, что некоторые сцены снимались при поставленном свете — тени указывают на это со всей очевидностью.

Значит, опять режиссер и оператор договорились о постановочной сцене, а забойщики скота старались действовать аккуратно и показательно. Хотя стоит отметить, что иначе снять такой сюжет было нельзя, поскольку в те годы пленка использовалась малочувствительная, и в темноте ничего не снимешь. Пришлось сцену ставить.

Да и кадры с пионерами были тоже реализованы строго по определенному плану. С помощью заранее обговорённых с пионерами действий Вертов организует «коммунистическую расшифровку действительности», как он и сам определял свою деятельность, расшифровку заведомо тенденциозную. В январе 1925 года Вертов, например, говорил: «Установить зрительную («Кино-глаз») и слуховую («Радио-Ухо») классовую связь между пролетариями всех наций и всех стран на платформе коммунистической расшифровки мира — вот наша задача»².

Тут стоит напомнить и о том, что летом 1924 года деревня была практически такой же традиционно-патриархальной, какой она была в России десятилетия и столетия перед этим. Доминировало индивидуальное семейно-трудовое хозяйство. Хотя с началом НЭПа в деревне усиленно внедряли кооперацию (объединение хозяйственной деятельности по видам), но до формирования колхозов было еще далеко. Были только комбеды³, комсомольские ячейки и прочее. И среди этой патриархальности появляются пионеры. В некой форме с босоножками, стриженные (церковь они явно не посещали, батюшка бы стриженных на порог храма не пустил) и с барабаном. В те годы почти все деревенские дети ходили босиком, а если что-то на ноги надевали, значит, к чему-то готовились.

Но откуда все-таки взялись пионеры? В деревнях тогда было огромное количество детей. Значит, на экране показано заведомое меньшинство, так как отряд в кадре насчитывает около двух десятков ребят. Но возможно, их родители и сами уже стали активистами советской власти, тем более что к пионерскому строю в кадре примыкают какие-то взрослые.

Или возьмем другой пример, запечатленный Дзигой Вертовым. В городе Копчужка и Цыганенок, две девочки в белой форме и при галстуках смело расхаживают по рынку, клеят чуть ли не типографским образом изготовленные плакаты, вступают в разговоры с торговцами. Причем показ на экране идет крупными планами и с обратными точками съемки. Временами девочки оглядываются на оператора, как бы сверяя с ним свои действия. Эти сцены были явно сняты не врасплох. Остается только сказать, что это весьма мастерски исполнен-

² Вертов Д. Основное «Кино-глаза», или вернейший путь к кино-октябрю // Формальный метод: Антология русского модернизма. Том II. Материалы / под ред. С.А. Ушакина. - Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 79.

³ Комбед — так назывались Комитеты бедноты, созданные советской властью в сельской местности в годы «военного коммунизма». — Прим. авт.

ная инсценировка, — с реальными людьми, без актеров, но все-таки инсценировка, осуществленная в рамках коммунистической расшифровки действительности.

Стоит вспомнить и известную сцену подъема пионерского флага, которая содержит семь или чуть больше достаточно коротких планов, снятых с разных ракурсов, как бы последовательно друг за другом. Но ведь флаг поднимается очень быстро и нетрудно понять, что Михаил Кауфман снимал эти разные планы с различных точек. Видимо, у него было две или три камеры, а подсъемка сюжетов явно доверялась ассистенту. Однако фазы действий во время пионерской линейки не могли быть сняты одновременно, если не считать взмывающегося вверх флага. Лица, улыбки, пионерка, тянущая веревку с флагом, пионервожатый Боря, общий план — все эти мизансцены сняты не в один момент и зачастую по команде оператора, что вполне естественно в плане организации съемочных действий. И хотя в фильме все-таки присутствуют и репортажные съемки, запечатленные врасплох, вроде едущих вагонов поезда, но их не так много.

Разумеется, нет смысла обосновывать и так бросающуюся в глаза постановочность этого фильма. Сегодня многие документалисты и тележурналисты подтвердят, что такие события всегда снимаются с подготовкой, иногда командой, да еще с несколькими дублями. Так делается все документальное кино. И это верно, если не иметь в виду новостную хронику, какие-либо протокольные съемки. Но встает вопрос: насколько все это близко к репортажу, к правде жизни? Тем не менее Дзига Вертов стал первым, кому стала очевидна сила постановочной организации самого съемочного процесса.

Представляется, что Вертов это осознал в 1922 году, когда снимал фильм «Процесс правых эсеров в Москве»⁴. Известно, что он ставил свет в коридорах суда, чтобы снять проходы обвиняемых, снимал также отдельные планы публики, судей, прокурора, адвокатов. И неожиданно он, видимо, осознал, что необходимо снять сцену о том, что новости о процессе публикуют газеты. И далее, вероятнее всего, произошла подготовка и осуществление самой сцены. Можно с уверенностью сказать, что Вертов сел в трамвай, предварительно подговорив мальчишку-газетчика сунуть ему в окно газету и обговорив со своим братом Михаилом Кауфманом, с какой точки наиболее выгодно снять его, едущего в трамвае, хватающего газету и жадно ее читающего. Причем снять отдельно снаружи трамвайного вагона и изнутри⁵.

⁴ РГАКФД Уч. 1897.

⁵ Этот эпизод снят динамично на средних и крупных планах и сам по себе свидетельствует, каким образом поставлен. — Прим. авт.

И такой сюжет получился. На экране зритель видит реальный трамвай, пассажира, то есть Дзигу Вертова, тоже как бы реального, а также реальную газету. Но как относиться к этой мизансцене? Понятно, что это эпизод из области «так должно быть, хотя и не было», ведь все в нем инсценировано и построено. Иначе говоря, это чисто постановочный эпизод, который в значительной степени выполняет репрезентативную функцию, демонстрирующую живого Дзигу Вертова, имитирующего желанную реальность.

«Человек с киноаппаратом» — это фильм, снятый в иной стилистике. В нем также есть постановочность, но практически незаметная. Большинство кадров выглядит снятыми врасплох, хотя понятно, что чтобы снять лифт или начинающий работать механизм крупным планом, надо поставить свет и командовать запуском механизма. Более того, словно в порядке иронии, Михаил Кауфман снимает несколько пролетов с пассажирами-нэпманами и их семьями, при этом демонстративно показывая зрителю, что он, оператор, ожидает именно эту пролетку с пассажирами, а затем вскакивает в рядом стоящий открытый автомобиль, где его ждет ассистент с киноаппаратом, чтобы пристроиться на ходу, сбоку от пролетки. При этом зритель даже не задумывается о том, что для такой съемки нужна еще одна машина с камерой и ассистентом, чтобы снять самого Кауфмана.

Необходимо, тем не менее, подчеркнуть, что эксплуатируемые документалистами постановочные приемы позволяли и позволяют отразить в кадре значимые смыслы, чтобы наполнить документальный экран именно образами, имеющими отличие от репортажных съемок, где образность получалась, скорее, случайно или путем наполнения изображения тенденциозными смыслами, как, например, у Эсфирь Шуб.

Специфика ранних неигровых фильмов дореволюционной России. Авторская интенция

В рамках обсуждаемой проблемы весьма интересен для обсуждения один из ранних фильмов французского кинооператора Жоржа Мейера «Москва зимой» (1908), который был снят по заказу фирмы «Братья Пате», не имевшей еще в тот период своего представительства в Москве. До революции профессии режиссера документального фильма как таковой еще не существовало. Как правило, монтажом фильма занимался хозяин производящей компании совместно с оператором. Объясняется это тем, что нарратив ранних фильмов был достаточно

простым, и в процессе создания киносюжетов использовался лишь линейный монтаж. Относительно короткий фильм «Москва зимой» был весь снят именно репортажным способом, то есть врасплох, что в качестве метода провозгласил позднее Дзига Вертов.

Во время съемки Жорж Мейер просто стоит на Соборной площади в Кремле или на перекрестке улиц, залезает на колокольню Ивана Великого и самым случайным образом снимает всё, что попадает в кадр. Окружающие люди не обращают на оператора никакого внимания. Они просто идут, катятся на санях с извозчиком на облучке, а на перекрестке замер восседающий на лошади продрогший городской. Вся эта съемка производится как раз врасплох. Кинооператор поставил камеру, начал крутить ручку, и на пленку попадают случайные картины жизни, случайные виды Москвы.

Однако проходит всего полгода, и все тот же Жорж Мейер, уже от лица московского представительства фирмы «Братьев Пате», снимает фильм «В России Севастополь и эскадра в Черном море» (1908)⁶. Большая часть фильма посвящена тренировке экипажа миноноски (так тогда называли эскадренные миноносцы), хотя лента начинается с визита главного командира Черноморского флота адмирала Вирена на головной корабль эскадры.

Данный фильм четко делится на две части. Начальная часть, где показана Графская пристань, стоящие на рейде корабли и визит адмирала Вирена на линкор, снята строго репортажно. Иначе говоря, где удалось на линкоре встать оператору для съемки, оттуда он и снимает. Однако вторая часть фильма с миноноской снята исключительно постановочным образом. Первая часть фильма заканчивается отплытием эскадры на учения. И становится понятно, что ни на каком катере оператору не удалось бы догнать быстро идущие корабли. Вероятно, с самого начала Жорж Мейер договорился с тем же адмиралом Виреном, что ему позволят снять учения на миноноске, стоящей просто на якоре (на заднем плане отчетливо видна пристань), с выстроенными мизансценами и заранее оговоренными сценами.

Тем не менее основной и более интересный вопрос состоит в другом: как Жоржу Мейеру пришла мысль использовать именно такие постановочные приемы при создании фильма? Представляется, что он уже имел подобный опыт работы еще в Париже, так как там уже начинали снимать хронику именно таким образом. Например, в одном хроникальном сюжете в

⁶ РГАКФД. Уч. 12707.

качестве приемов использовались и репортаж, и инсценированные, поставленные сцены и эпизоды. Поэтому неслучайно во время Первой мировой войны постановочность как прием начинает широко применяться для киносъемки.

В те годы неигровой дореволюционный кинематограф еще не обладал, разумеется, критической оценкой реальности, чтобы запечатлеть окружающую действительность доподлинно и объективно. Это прослеживается, в частности, в картине «К делу Бейлиса» (1913, московское представительство фирмы «Братья Пате», авторы неизвестны)⁷. Но некоторая критичность взгляда на действительность обнаруживается разве что в фильме, посвященном голоду в Поволжье, — «Неурожайные губернии в России» (1911, московское представительство фирмы «Гомон», оператор П.К. Новицкий)⁸. И данный факт заставляет предположить, что консервативная действительность Российской империи, попадающая в объектив, оказывает на кинооператора немалое когнитивное воздействие, понуждая его представить свою работу сугубо в позитивном ключе. Сегодня, конечно, трудно сказать, что думали о российской действительности кинопредприниматели А. Дранков и А. Ханжонков, но в их работах прослеживается вольная или невольная симпатия к запечатленным картинам жизни.

⁷ РГАКФД. Уч. 12879.

⁸ РГАКФД Уч. 12176.

Авторская интенция Дзиги Вертова

В новаторском документальном кино 1920-х годов устанавливается иное взаимодействие между действительностью и автором фильма. Особенно, это наблюдается в картинах Дзиги Вертова, где не окружающая действительность оказывает влияние на автора фильма, а автор, в данном случае Дзига Вертов, поставивший перед собой задачу коммунистической расшифровки, стремится подчинить себе действительность. В итоге происходит некое насилие над окружающей жизнью с целью корректировки и иной расшифровки. Фактически Дзига Вертов и оператор Михаил Кауфман с помощью создаваемых экранных образов показывают зрителю будущее нашей страны, каким оно им представлялось и грезились. И знаки будущего тотально доминируют в отснятых кинокадрах, поскольку существующая в те годы объективная реальность была далека от этих пропагандистских образов.

Заключение

Приведенные в статье примеры свидетельствуют о том, что при становлении дореволюционного неигрового кинематогра-

фа *репортажность* не являлась главным приемом аудиовизуального произведения, в снимаемых кадрах скорее доминировала *постановочность*, ставшая несколько позднее, уже в советский период, ведущим принципом документального кино.

В свое время З. Кракауэр и А. Базен утверждали, что кинематограф носит подлинный характер только тогда, когда он наименее «построен». Это подтверждает и подзаголовок известной книги З. Кракауэра «Природа фильма. Реабилитация физической реальности». «Фильмы, как и фотографии, должны регистрировать и раскрывать физическую реальность», — уточняет З. Кракауэр⁹. О том же пишет и А. Базен, вводя понятие «комплекса мумии» для киноизображения: «Можно считать, что после исчезновения экспрессионистской ереси, а главное, после прихода в кино звука кинематограф непрерывно стремился к реализму. Его цель — грубо говоря — дать зрителю максимально совершенную иллюзию действительности, которая соответствовала бы логическим требованиям кинематографического повествования и современным техническим возможностям»¹⁰. В этом контексте дореволюционный неигровой кинематограф был временами более подлинен.

Что же касается оппозиции *знак или образ* в документальном кино, то в целом ситуация зависит от подачи и восприятия кинообразов, возникающих на экране. Многие образы, порожденные дореволюционным кинематографом, могли быть начинены в момент своего становления глубокими смыслами, потерявшими свою значимость и актуальность с течением времени, которые теперь воспринимаются лишь как знаки, отсылающие к картинам прошлого. В то дореволюционное время отдельные экранные факты все-таки были и оставались знаками, не более того. Тем не менее отдельные кинообразы при пристальном их изучении обладают способностью вновь обрести свою образную силу. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Вертов Д. Из наследия. Том второй. Статьи и выступления. — М.: Эйзенштейн-центр, 2008. — 648 с.
2. Зоркая Н.М. На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900–1910 гг. — М.: Наука, 1976. — 303 с.
3. Мигающий cinema: Ранние годы русской кинематографии: Воспоминания, документы, статьи [Сост. и коммент. М.И. Волоцкий]. — М.: Родина: Титул: Дом Ханжонкова, 1995. — 288 с.

⁹ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. С. 65.

¹⁰ Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. С. 262.

4. Чайковский В.В. Младенческие годы русского кино. — М.: Теа-кинопечать, 1928. — 32 с.
5. Кавендиш Ф. Рука, вращающая ручку: кинооператоры и поэтика камеры в дореволюционном русском кино // Киноведческие записки, 2004. — № 69. С. 204-245.
6. Кауфман М.А. Киноанализ / «Пути советской кинохроники» (Материалы совещания). М.: «Союзкинохроника», 1933. С. 26–32.

REFERENCES

1. Vertov D. (2008) Iz naslediya. Tom vtoroy. Statyi i vystupleniya [From the legacy. Volume two. Articles and speeches]. — Moskva: Eyzenshteyn-tsentr, 2008. — 648 p. (in Russ.).
2. Zorkaya N.M. (1976) Na rubezhe stolety: U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900–1910 gg. [At the turn of the century: At the origins of mass art in Russia 1900-1910]. — Moskva: Nauka, 1976. — 303 p. (in Russ.).
3. Migayushchy cinema: Ranniye gody russkoy kinematografii: Vospominaniya, dokumenty, statyi / Sost. i komment. M.I.Volotsky / [Flashing cinema: The Early Years of Russian Cinematography: Memories, Documents, Articles]. — Moskva: Rodina: Titul: Dom Khanzhonkova, 1995. — 288 p. (in Russ.).
4. Chaykovsky V.V. (1928) Mladencheskiye gody russkogo kino [The childhood years of Russian cinema]. — Moskva: Tea-kinopechat, 1928. — 32 p. (in Russ.).
5. Kavendish F. (2004) Ruka, vrashchayushchaya ruchku: kinooperatory i poetika kamery v dorevoluytsionnom russkom kino [The Hand Rotating the Handle: Cameramen and the Poetics of the Camera in Pre-Revolutionary Russian Cinema] // Kinovedcheskiye zapiski, 2004. — № 69. Pp. 204–245. (in Russ.).
6. Kaufman M.A. (1933) Kinoanaliz / «Puti sovetskoy kinokhroniki» (Materialy soveshchaniya) / [Film analysis / “Ways of Soviet newsreels” (Conference proceedings)]. — Moskva: «Soyuzkinokhronika», 1933. Pp. 26–32. (In Russ.).

Pre-Revolutionary Non-Fiction Cinematography. Image and Sign

Viktor K. Belyakov

PhD in Art History, Doctoral Student at VGIK, Associate Professor at the Sergiev Posad branch of S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography

UDC 778.5.03.01

ABSTRACT: The article discusses characteristic features of Russian pre-revolutionary non-fiction cinema, which has been little studied to date. The proposed analysis gives a fresh look at its place in the performing art of pre-revolutionary Russia and determines certain specific aspects of its artistic form. Can it be considered figurative cinema or is it mostly symbolic? Does it reflect all aspects of life in Russia at that time, or does it address them selectively?

A new approach to the analysis of pre-revolutionary films and their comparison with Dziga Vertov's post-revolutionary pictures make it possible to offer a more accurate description of the artistic techniques of the time, which is extremely relevant and timely in the light of unbiased assessments of the ongoing processes.

Dziga Vertov's film "Kinoglaz" (1924), which has been selected for comparison is largely a staged film, which does not shy away from dramatic techniques. Georges Meyer, one of the first documentary filmmakers who worked in Russia for a long time, shot his first film "Moscow in Winter" (1908) exclusively as a piece of chronicle, as a documentary, but his second one, "Sevastopol and the Squadron in the Black Sea" (1908) is already made using staged elements.

How should we treat surviving pre-revolutionary newsreels, as images of the past or as signs referring to the past? The purely staged film "Kinoglaz" tends toward figurative language. Pre-revolutionary non-fiction cinema is largely sign-oriented, although the so-called "tsarist chronicles", which depict the ritual of autocratic power, are therefore more figurative. The chronicle, that is, documentary approach, practiced in early films, remained a device for only a short time, soon to be supplanted by staged shots, especially since the beginning of the First World War. True, this does not apply to regularly released newsreels, where the documentary character, relying on reporting techniques, is not in question.

KEY WORDS: Pre-revolutionary newsreel, image, sign, staging, reporting, history, documentary film, Kinoglaz



Степ-чечётка как художественный мотив исторической памяти в отечественном кино эпохи перестройки

П.Ю. Зернова

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK96036>

АННОТАЦИЯ УДК 778.5с/р(09)™1980-1990*

В статье анализируется применение танца чечётки как художественного приема осмысления времени в отечественных фильмах эпохи перестройки «Зимний вечер в Гаграх» К. Шахназарова и «Слуга» В. Абдрашитова. Исследуется история развития чечётки, особенности ее исполнения в советском кино. Обосновываются принципы демонстрации и возможности семантики танцевальных образов, репрезентирующие чечётку как ритм, отражающий идею уходящего времени советского мифа¹.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА
история, проработка травмы, степ-чечётка, образ времени, искренность

¹ Статья рекомендована к публикации в журнале «Вестник ВГИК» в рамках проведения 41-го Международного студенческого кинофестиваля ВГИК.

² Например, танец «Джиги» — быстрый старинный танец, появившийся в XVI веке на британских островах, который отождествляется с сельской культурой. — *Прим. авт.*

Чечётка — русское название знаменитого танца «Степ», возникшего из сочетания корабельных танцев английских и ирландских переселенцев² с элементами характерной пластики африканских народностей. На американском континенте эти африканские и европейские традиции объединились в оформленный танец в середине XIX века, а первыми исполнителями уже узнаваемого по исполнению степа (от англ. *step* — шаг) были профессиональные танцоры, получившие название *менестрели*. Они-то в быстром темпе постукиваний каблуков о паркет «завезли» к XX веку новый танец в Европу, а затем и в Россию, где танец быстро завоевал популярность среди эстрадных исполнителей.

Чечётка как феномен советской культуры

Привлекательным свойством *степа* для эстрадных артистов стал заложенный в этом танце пульсирующий ритм, ассоциировавшийся с ускорением темпа жизни в связи с техническим прогрессом, начавшимся в одно время с рождением степа, и дальнейшей индустриализацией. Таким образом, степ стал универсальным пластичным выразителем нового ритма жизни. Об этом свойстве степа писала балетный критик, кандидат искусствоведения Н.Е. Шереметьевская. «Зрителям казалось, что

³ Шереметьевская Н.Е. Прогулка в ритмах степа / Наталья Шереметьевская. М.: ПКФ «Печ. дело», 1996. С. 16.

подошвы танцоров отбивают ритмы недавно изобретенной азбуки морзе и перестука колес локомотивов. А четкая пластика танцоров напоминала прерывистое изображение первых кинолент — еще одной технической новинки времени»³.

Эти наблюдения говорят о гомологическом сходстве образности степа и кинематографа, создавшего благоприятную почву для сближения двух искусств. Ведь и сам кинематограф начинался с образа прибывающего поезда. Танец с подобным потенциалом выразительности, казалось бы, мог легко войти в мир советских музыкальных комедий. В их «поистине виртуальной»⁴ реальности ритм чечётки с заключенным в нем движением времени вперед позволял выразить мысль о торжестве управляемого исполнителями танца прекрасного настоящего, устремленного в будущее. Однако в советское время судьба степа была трудной. Быстрое распространение танца в авангардные 1920-е годы привело к созданию нескольких артистических объединений, но с началом 1930-х годов степ был запрещен не только на театральной сцене, но и в кино как чуждый советской культуре западный танец. Во время триумфального процветания эстрадного жанра в американских мюзиклах по типу «Золотоискательниц» (1933, режиссер Мервин ЛеРой; 1935, режиссер Басби Беркли) и «Цилиндра» (1935, режиссер М. Сэндрич) советские театральные режиссеры и танцоры столкнулись с постоянным запрещением постановок с чечёткой.

Любители танца, однако, находили способы показать чечётку на эстраде через кружки художественной самодеятельности. Одним из таких компромиссно существовавших направлений был Теа-джаз под управлением Л.О. Утесова, адаптировавшего степ на советской сцене в форме танцевально-игровой миниатюры. Тогда же чечётка стала появляться и в советском кино. Это случилось в фильме Г.В. Александрова «Цирк» (1936), где героиня Л.П. Орловой выстукивала ритм чечётки на пушке перед своим полетом под куполом цирка. В финале героиня сменила свой «родной танец» на молодежные коммунистические марши под задорную песню о советской Родине.

С приближением Второй мировой войны степ, как и джаз, был вновь легализован. Это было связано с иностранными артистами⁵, которые, спасаясь от фашизма, приезжали в Советский Союз. Из политических соображений руководство страны предоставило им все условия для работы, что способствовало обмену опытом между зарубежными и отечественными джаз-исполнителями. Тогда впервые в свободный доступ попали и американские мюзиклы, в которых снимались лучшие зарубежные

⁴ Зоркая Н.М. История отечественного кино. XX век / Н.М.Зоркая. М.: Белый город, 2014. С. 205.

⁵ Например, Теа-джаз Генриха Варса, Джаз-оркестр Эдди Рознера, в который входили знаменитые танцоры Слава и Юлий Ней. — *Прим. авт.*

мастера искусства чечётки. Наибольшее влияние на советских степ-исполнителей, в том числе и послевоенного времени, оказали фильмы «Серенада солнечной долины» (1941, режиссер Х.Б. Хамберстоун) с участием братьев-степистов Николс, «Большой вальс» (1938, режиссеры Ж. Дювивье, В. Флеминг, Дж. фон Штернберг) с его по-новому звучащими старыми мелодиями и легкой романтичностью настроения танцев, а также многочисленные фильмы с известным артистом Ф. Астером.

После окончания войны стили этих исполнителей пытались изучить и использовать в своих выступлениях знаменитые танцоры советской сцены: братья Сазоновы, Гусаковы, семья чечётчиков Зерновых, многие другие. В это же время чечётка вновь стала объектом интереса кинематографистов, но пока только в качестве красивого и динамичного концертного номера. В экспериментальном короткометражном фильме братьев Никитченко «Оптические перекладки» (1946) чечётка легла в основу фантастического сюжета, которую исполнял танцор В.Б. Зернов. Невероятные по спецэффектам манипуляции с разделением на части уменьшенного изображения танцора на экране, отбивавшего чечётку, а затем воссоединение его изображения с помощью обратной сборки под мелодию «Краснофлотская пляска» (она же «Яблочко») производил Д.В. Ашкенази⁶, он же был аккомпаниатором.

После фильма «Оптические перекладки» чечётка вновь появится с триумфом только в фильме Э.А. Рязанова «Карнавальная ночь» (1956). В нем одним из номеров новогоднего концерта стал «Мексиканский танец» популярных в те годы братьев-степистов Гусаковых, схожий по ритмике исполнения и постановке с классическими голливудскими мюзиклами. Введение в новогодний карнавал запрещенной до этого чечётки, как и многих других эстрадных номеров, разрушало канцелярский бюрократизм персонажа Огурцова, и эта коллизия подчеркивала свободный дух пришедшей на смену сталинскому кино «оттепели». Вновь чечётка как важный и осмысленный лейтмотив появится в кино уже в перестроечных фильмах К.Г. Шахназарова «Зимний вечер в Гаграх» (1985) и В.Ю. Абдрашитова «Слуга» (1989), где танец превратится в самостоятельный художественный образ времени, по-разному осмысленный и использованный режиссерами.

Романтичный ритм степа

Фильм «Зимний вечер в Гаграх» К.Г. Шахназарова стал важной для артистов и любителей жанра степа премьерой, где впер-

⁶ Ашкенази Давид Владимирович (1915–1997) — советский эстрадный пианист, композитор, концертмейстер. Работал аккомпаниатором таких эстрадных артистов, как Марк Бернес, Клавдия Шульженко, Людмила Зыкина, Валентина Толкунова, Иосиф Кобзон, Марина Гордон. — *Прим. авт.*

вые главным героем стал собирательный образ советского чечётчника со сложной судьбой, схожей с судьбой самого танца в нашей стране. Этот фильм объединил многих любителей стёпа, в том числе и режиссерскую группу, влюбившуюся в танец в процессе съёмки, хотя некоторые из них обращались к этому виду эстрадного жанра и до съёмок фильма. Например, сценарист фильма А.Э. Бородянский вспоминал, что «пробовал себя, в свое время, в жанре чечётки»⁷.

⁷ Бородянский А. Новогодний гороскоп // «Советская культура», 1986. С. 8.

Большинство черт характера экранного танцора Алексея Беглова было заимствовано из жизни советского степиста А. Быстрова⁸, «талантливого и хорошего человека, не слишком удачливого в артистической карьере»⁹. В фильме роль молодого Беглова исполнял профессиональный степист — А.Э. Насыров. Да и в сцене, с которой начинается фильм, участвуют профессиональные чечётчники — Е.В. Зернов, братья Федоткины, В.И. Кирсанов. Включение стольких действительных исполнителей танца в структуру фильма придало картине «Зимний вечер в Гаграх» больше жизненности и чувственности, пусть с долей театральности, свойственной режиссеру.

⁸ Алексей Быстров (? ~ 1983) — один из первых советских степистов. Пик его популярности как исполнителя танца пришелся на 1950-е годы. К съёмкам фильма К. Шахназарова «Мы из джаза» (1983), где он обучал чечетке актеров И. Скляра и А. Панкратова-Черного. Он же обучал степиста А.Э. Насырова. — *Прим. авт.*

Фильм «Зимний вечер в Гаграх» открывается сценой с чечёткой из прошлого времени, где динамичный ритм и романтика джаза сразу воодушевляют зрителя. Этим завораживающим музыкальным движением режиссер передает ощущение времени «оттепели» с его живой и человеческой энергией, заложенной в исполнении танцев профессиональными артистами-чечётчиками. После этого зрителя погружают в современность 1980-х годов, где на смену зажигательной и романтической чечётке приходит хореография режиссеров новой эпохи ЭВМ, наполненная мистикой. Печально звучит фраза о том, что чечётку сейчас никто не танцует, как бы подтверждая идею о течении времени, о смене исторических эпох и моды на эстраде. Таким образом, в фильме противопоставляются два образа времени: этапы зажигательно динамичной и воодушевляющей чечётки и постановочных танцев Сфинкса, в которых заложено совсем иное художественное решение. Новое творчество танца связано с телом танцора, ловящего музыкальный и временной ритмы с помощью языка полубалетных телодвижений, обозначающих момент вхождения в новое время под знаком Сфинкса. При этом четкий и звонкий в своем ритме степ оказывается бессильным перед пластичной и таинственной образностью современности, не приемлющей искреннее исполнение чечётки. Из-за ухода из общественной жизни веры в миф, выразителем которого была чечётка, исчезли и мастерство ее исполнения, сами исполнители.

⁹ Шереметьевская Н.Е. Пргулка в ритмах стёпа / Наталья Шереметьевская. М.: ПКФ «Печ. дело», 1996. С. 154.

В фильме главный персонаж Беглов оказался одним из последних хранителей знания об эпохе некогда процветавшего степа. Он — воплощение глубокой печали, ностальгии по духу золотой эпохи, воплощенной в чечётке. Среди чуждых ему современных реалий, где чечётка утратила свои позиции, он и сам перестал танцевать, а его последним желанием было возвращение в тот единственно счастливый зимний вечер в Гаграх, олицетворявший миф надежды в искреннем искусстве чечётки. Похожая энергетика в чечётке как образе времени проявлялась и в американских мюзиклах 1930-х годов, когда этот танец был одним из пластических выразителей американского духа свободы и торжества личности, времени, принадлежавшего героям. Этот мир, хотя и был ограничен пространством сцены или забором, отсекавшим городской тротуар от моря, но он был прекрасным и правдивым в ритме танца, подвластного уверовавшим в него героям.

После смерти ностальгирующего чечёточника Беглова, для которого последним ударом стала продажа любимого дивана, вроде бы следовала идея о преэминентности в мире искусства и, соответственно, сохранения памяти об образе. Ведь после Беглова традицию танца продолжил герой А. Панкратова-Черного, который отбивал чечетку под музыку из старого номера Беглова «Гаучо»¹⁰, классического по форме для советской традиции исполнения этого танца еще со времен «Карнавальная ночь». Но это совсем не тот жизнеутверждающий финал, что дарил Ч. Чаплин в «Огнях рампы» (1952), где после смерти одного таланта на смену приходил другой, в ком великое искусство продолжало жить. У К.Г. Шахназарова финал трагичен по отношению к прошлому с танцующим в полном одиночестве в зале мрачного павильона для репетиций не-танцором, в ком и сам Беглов не видел таланта. В своей попытке отбивать ритмы умиравшей эпохи под мелодию из начала фильма персонаж Аркадий Грачев напоминает подстраивающегося под обстоятельства героя перестройки с иными взглядами на мир, и его исполнение танца терпит поражение, так как он не может «выстроить» из этого легендарное целое, а кино перестройки говорит, что «так жить нельзя»¹¹. Грачев не способен руководить этим ритмом, как и полностью принадлежать ему, так как в нем отсутствует искренность исполнения, которая была у его учителя Беглова. Грачев может лишь подыграть искусственно в динамике исполнения танца и дать возможность чечётке в последний раз заявить о себе. И такое раскрытие образа вполне оправдано. В современной эпохе 1980-х искренне исполнить чечётку способна

¹⁰ Костюм, а также музыкальные мотивы этого номера — отсылка к номеру братьев Гусаковых, исполнивших свой «Мексиканский танец» в фильме Э.Рязанова «Карнавальная ночь» (1956). — *Прим. авт.*

¹¹ Сапрыкин Ю. Блуждающие огни. «Тема» Глеба Панфилова / Сеанс № 69 Проблема поведения. СПб: Litres, 2021. С. 188.

только сама чечётка. А потому в какой-то момент перестук каблучков обрастает собственным фоновым шумом, напоминающим то ли звук взлетающего самолета, то ли просто сильного ветра. С помощью этого звукового решения чечётка смогла обособиться от танцора, наконец, заговорить «своим голосом», чтобы исполнить свой последний «сольник» уходящей эпохи советского мифа на высокой ноте «оттепельной» мелодии.

Возвращение забытой архаики

В фильме В.Ю. Абдрашитова «Слуга» чечётка не становится центром сюжета, как в картине «Зимний вечер в Гаграх», но образ танца несет в себе невероятную сильный идейный посыл. В лейтмотиве отбивания ритма о паркетный пол героями фильма (О.И. Борисов — Хозяин; Ю.В. Беляев — Слуга, П. Крайнов — Сын Слуги) можно распознать мотивы еще более ранней исторической эпохи, нежели в фильме К.Г. Шахназарова.

Степ является здесь одним из последних обломков прошлого, о котором главный герой (О.И. Борисов) во время исполнения танца постаревшим Слугой-шофером радостно говорит: «Не забыл!» Так Хозяин отсылает своего Слугу к воспоминаниям минувших лет, в то время когда шофер только начал исследовать образ жизни и привычки своего шефа. Тогда Хозяин поздно ночью заставил танцевать чечётку под фортепианное «Яблочко» всю команду футболистов. Это показательное массовое выступление было своего рода угрозой проигравшей команде — их переквалификацией из спортсменов в танцоры. Тогда этот эпизод рассмешил Слугу, но позднее, когда он сам станет исполнителем, танец станет для него зловещим напоминанием о прошлом, которое напомнит о себе, и этот ритм обретет свой более глубокий, трагичный смысл.

Каждая сцена с чечёткой в фильме привлекает яркостью исполнения и громкостью звуков, связанных с разновидностью степа — техникой танцоров-хуфферов. Они сосредоточены только на исполнении дробы и мало обращают внимание на движение рук и корпуса. В этом есть свой подсыл, читаемый в том впечатлении, которое производят сцены степа в фильме на зрителя. Движения ног новых и старых танцоров степа наполнены внутренней и внешней агрессией и выражаются в таком скором темпе, который схож с первобытными плясками, предназначенными некоему верховному божеству. И такая ассоциация не случайна, она отбрасывает зрителя прямиком в эпоху сталинских 1930-х годов с ее бешеным темпом индустриального движения вперед и временем рождения живых архетипов «хозяин

¹² Науменко О.Н. Вадим Абдрашитов: А что, произошла смена эпох? // Искусство кино. Архив. 2007. № 9 // URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2007/09/n9-article15> (дата обращения: 06.01.2022).

и слуги» с очевидными историческими прототипами. Это время приспособления и служения ритму, который нужно правильно суметь отбить для задающего его лидера. Это очень важное временное пространство существует в фильме, и, по выражению самого режиссера, оно не параллельно, а как бы перпендикулярно современности¹², благодаря чему создается особо сильное ощущение присутствия духа прошлого, чей вторгающийся образ материализуется Абдрашитовым, в том числе с помощью возможностей семантики танца чечётки.

С таким воинственным настроем исполняла чечётку команда футболистов, а затем, через много лет, и сам Хозяин, показывая пример и заставляя других танцевать под свою дудку. Стук его ног теперь, однако, даже пробивает трещины в потолке, обозначающая желание Хозяина ярко и не вовремя ворваться в жизнь, и одновременно это новое время лидерства Слуги. Этот стук в прямом и переносном смысле разрушает мир обжитого героями дома, в котором уже изменилось время, но вдруг оно повернуло вспять по вине самих героев, согласных вновь впустить в свой быт чечёточный ритм прошлого. Когда же Слуга наконец повторяет на эмоциональном пике предложенный Хозяином ритм, случается поворотный момент. Отношения хозяина и слуги «оказываются еще более порочными и извращенными»¹³, чем могли показаться вначале. Под одобрительные выкрики Хозяина Слуга окончательно подтверждает свою искреннюю принадлежность времени толпы футболистов, пляшущих под «ду-ду» своего любимого и одновременно ненавидимого Хозяина.

В использовании чечётки как одного из образов времени содержится попытка проработки травмы сталинского периода, отголоски которого звучат в безудержных, связанных с образом безумного поезда ритмах чечётки. И наиболее опасным моментом в этой истории оказывается эпизод, когда уже сын Слуги начинает без помощи Хозяина осознанно вытанцовывать оглушительный ритм степа, который будто бы окончательно ломает потолок выстроенной жизни. Ритм — опасный показатель времени, поддаться очарованию которого режиссеру явно не хотелось. Но подсознательно это хотелось его герою — Слуге, как бы тому не хотелось задушить беззащитного Хозяина его же галстуком. Как писал об этом российский кинокритик и историк кино А. Плахов, «...даже став впоследствии успешным дирижером, Клюев так и не может изжить в себе внутреннее рабство. Слуга остается слугой, а Хозяин — подлинным дирижером фантазмагории»¹⁴. Танец мог бы остаться частью ушедшего прошлого и не иметь последователей, если бы не искреннее,

¹³ Плахов А.С. Скан советской цивилизации // Сеанс. 2014. № 69 // URL: <https://seance.ru/articles/abdrashitov/> (дата обращения: 06.01.2022).

¹⁴ Плахов А.С. Скан советской цивилизации // Сеанс. 2014. № 69 // URL: <https://seance.ru/articles/abdrashitov/> (дата обращения: 06.01.2022).

природное желание героя Ю.В. Беляева вновь впустить в себя этот ритм и начать предугадывать в нем не произносимые вслух мысли своего Хозяина, давшего ему когда-то «путевку в жизнь», за которую пришло время расплатиться. Ведь всё, что есть в жизни героя, подарено ему Хозяином, включая дом, жену и талант дирижера хора.

Финальный концерт был настоящим гимном уходящей тоталитарной эпохе «хуферов», красотой которой восхищался и аплодировал весь зал. В ней было похоронено золотое время общерединства мыслей, духа и того самого агрессивного переступа ногами под песню «Яблочко», в которой слышался звук уходящего поезда времени хора с названием «Мы». В этой истории дух позабытой и разоблаченной секретным докладом Хрущева эпохи культа личности совершает даже двойной выход на сцену. Чтобы, с одной стороны, провести свой последний, но самый гениальный концерт с наивысшей точкой достижения катарсиса единства. С другой, проститься со слугами и триумфально уехать на поезде, уносящего с собой своего лидера и обязательного Хозяина в лице О.И. Борисова. Эта прошлая жизнь, подгоняемая ритмами степа и песнью хора, покинула вокзал с героями, бегущими за отбывающим поездом до того момента, пока не закончится перрон, боясь с ним расставаться. Но в этом тяжелом расставании есть и невероятное облегчение. Это расставание, которое неотвратно должно было произойти.

Фильм Абдрашитова «Слуга» раскрыл новые возможности танца чечётки быть воплощением образа еще одной исторической эпохи. Чечётка сопрягается с историческим временем сталинской эпохи с ее тоталитарностью и авторитарностью Хозяина и с чутким отношением к ритму времени, летящего под революционное «Яблочко» впереди паровоза... Исполнение чечётки сливается в унисон с индустриализацией и всеобщим строительством, чьи трудовые герои отождествлялись с местомимением «Мы». В итоге этот танец стал магическим элементом, который передал трагедию ухода мифа всеобщего хора этого большого времени. Используя чечётку как образ возвратившегося времени, режиссер говорит о том, что в период перестройки опасный дух танца продолжает витать в воздухе, о чем некоторые люди все еще боялись говорить вслух. В определенном смысле фильм Абдрашитова — это сеанс психотерапии, который вынес на поверхность серьезные социальные проблемы, глубоко осевшие в сознании множества людей, но нашедшие выход в особой форме отражения в искусстве кино — в образе танца чечётки.

В ритме исторической эпохи

Анализируемые кинокартины — важная часть истории отечественного кино эпохи перестройки, положившие начало процессу открытой и глубокой проработки когнитивных травм советского прошлого. Шахназаров и Абдрашитов не проходят мимо этих тем, проникая в самую глубь исторического времени. Выбрав чечётку как один из возможных путей осмысления темы исторической памяти в кино, режиссеры использовали весьма киногеничный пластический прием. В динамике исполнения танца отразилась идея ностальгии по умирающей эпохе искренней надежды с ее зажигательностью и романтичностью и выражение духа сталинской эпохи с его грозным коллективным ритмом стучащих механизмов. Такое активное использование чечётки в кино перестройки открыло новые возможности образности этого танца, превратив его в особый художественный прием выражения уходящего образа времени советского мифа.

Степ, или чечётка — один из знаковых танцев XX века, повлиявший на мировой кинематограф. Во всех формах номеров исполнения, изменявшихся на протяжении полутора веков с момента появления этого танца, степ не терял актуальности, успешно соединяясь как с народной музыкой и современными композициями, так и с мелодиями джазовых оркестров. Своей универсальностью и неутомимым ритмом степ привлекал внимание и кинорежиссеров. Начиная с американских мюзиклов 1930-х годов с виртуозным исполнением Ф.Астера и Дж.Роджерс и заканчивая (но не завершая!) советскими кинокартинами периода перестройки, степ прочно вошел в историю мирового кино как способ выражения духа времени и как знаковый и выразительный паттерн культуры. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бородянский А.* Новогодний гороскоп // «Советская культура», 1986.
2. *Зоркая Н.М.* История отечественного кино. XX век / Н.М. Зоркая. М.: Белый город, 2014. — 511 с.; ISBN 978-5-7793-2429-8.
3. *Науменко О.Н.* Вадим Абдрашитов: А что, произошла смена эпох? // Искусство кино. Архив. 2007. № 9 // URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2007/09/n9-article15> (дата обращения: 06.01.2022).
4. *Плахов А.С.* Скан советской цивилизации // Сеанс. 2014. № 69 // URL: <https://seance.ru/articles/abdrashitov/> (дата обращения: 06.01.2022).
5. *Сапрыкин Ю.* Блуждающие огни. “Тема” Глеба Панфилова / Сеанс № 69 Проблема поведения. СПб: Litres, 2021. 244 с. ISBN 978-5-0426-8118-9.

6. *Шереметьевская Н.Е.* Прогулка в ритмах степа / Наталья Шереметьевская. М.: ПКФ «Печ. дело», 1996. — 240 с. ISBN 5-88763-084-1.

REFERENCES

1. *Borodyansky A.* (1986) Novogodniy goroskop [New year's horoscope] // «Sovetskaya kultura», 1986. (in Russ.).
2. *Zorkaya N.M.* (2014) Istoriya otechestvennogo kino. XX vek [The history of Russian cinema. XX century] / N.M. Zorkaya. Moscow: Bely gorod, 2014. 511 p. (in Russ.).
3. *Naumenko O.-N.* Vadim Abdrashitov: A chto, proizoshla smena epoch? [Vadim Abdrashitov: Has there been a change of epochs?] // *Iskusstvo kino. Arhiv.* 2007. № 9 // URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2007/09/n9-article15> (data obrashcheniya: 06.01.2022). (in Russ.).
4. *Plahov A.S.* Skan sovetsoj civilizacii. [Scan of soviet civilization] // *Seans.* 2014. № 69 // URL: <https://seance.ru/articles/abdrashitov/> (data obrashcheniya: 06.01.2022) (in Russ.).
5. *Saprykin YU.* (2021) Bluzhdayushchie ogni. “Tema” Gleba Panfilova [Wandering lights. “Theme” by Gleb Panfilov] / *Seans* № 69 Problema povedeniya. Saint Petersburg: Litres, 2021. 244 p. (in Russ.).
6. *Sheremetyevskaya N.E.* (1996) Progulka v ritmakh stepa [A walk in the rhythms of step] / Natalya Sheremetyevskaya. Moscow: PKF «Pech. delo», 1996. 240 p. (in Russ.).

Step-tap Dance as an Allegory of Historical Memory in Soviet Cinema of the Perestroika Era

Polina Y. Zernova

5th-year Student of the Screenwriting and Film Studies department at the S.A. Gerasimov's All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK)

UDC 778.5c/p(09) "1980-1990"

ABSTRACT: The article studies the history of tap dance in the context of Soviet cinema and its use as an artistic device for the allegoric interpretation of time in Soviet films of the Perestroika era. The source material for the study is the films "Winter Evening in Gagra" by K. Shakhnazarov (1985) and "The Servant" by V. Abdrashitov (1988). They are the most striking and well-known examples of the use of tap dancing as an important part of the author's imagery for representing the receding times.

To complete the in-depth analysis of the above-mentioned films, the article also conducts a small study of the introduction of tap dancing and its functions in the cinema of an earlier period, when tap dancing was formally banned as a Western dance alien to Soviet culture.

The triumphant arrival of the once-banned tap dance on cinema screens in the post-Stalin cinema contributed to its rediscovery as an artistic device that carries the energy necessary to reflect the spirit of the times in a special dynamic and plastic form.

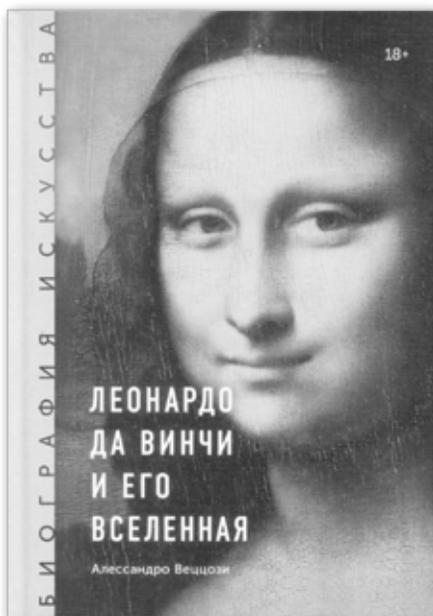
After all, the pulsating rhythm of this dance was originally related to the imagery associated with a precise tapping to mark time, resembling the sound of a moving train. And the emphasis on the sincere emotional performance of the dance became essential to ensuring the necessary perception by the audience of both the inner state of the performers and the time itself, which the dance expresses.

These features of tap dancing were used by film directors in different ways, but the relevance of the dance for perestroika cinema remained a constant, it fitted equally well into the story of the parting ghost of the "thaw" and the working through the trauma of the Stalin era.

In addition to the importance of studying the specifics of tap dancing in these films, it offers new possibilities for understanding the concept of time and taking a new look at familiar stories through the semantics of dance images.

KEY WORDS: history, working through the trauma, tap dance, image of time, sincerity

[библиотека ВГИК]



Веццози, Алессандро.

Леонардо да Винчи и его Вселенная: монография /

А. Веццози; пер.: И. Солодкова.

М.: Манн, Иванов и Фербер, 2019.

159 с.: цв. ил.

В этой книге факты из биографии Леонардо да Винчи перемежаются с его работами и детализированным их объяснением, показывая, как разные события повлияли на жизнь и творчество Леонардо. Он интересовался всем: от космических далей до морских глубин. Вдохновленный мифом об Икаре, он увлекся механикой, аэродинамикой и созданием летательных аппаратов. Размышлял он и о возможности глубоководных погружений, изобретая первый в мире гидрокостюм. Леонардо был абсолютным новатором, а его произведения актуальны и сегодня. Мечта Леонардо да Винчи — «явить невидимое». Гений Возрождения, великий ученый и изобретатель, мастер психологической живописи и аналитического рисунка стремился понять суть Вселенной. 500 лет прошло со дня смерти да Винчи, а его личность по-прежнему овеяна ореолом мифов и легенд. Алессандро Веццози, эксперт мирового уровня, крупнейший знаток творчества Леонардо, помогает увидеть его работы по-новому. Анализируя рукописи, рисунки и документы, созданные Леонардо, автор представляет основные этапы жизни мастера и показывает их влияние на его художественные, научные и технические изыскания. Леонардо предстает как творец и исследователь, не знающий ограничений в своих попытках «передать гармонию всех пропорций природы» с помощью искусства. Эта книга из новой серии «Биография искусства» дает всесторонний обзор наследия художника — от «Поклонения волхвов» до «Джоконды», включает также работы его учеников и последователей, этюды, заметки, письма, карты, инженерные и архитектурные проекты да Винчи. Всего 230 иллюстраций. (Предыдущее издание: «Леонардо да Винчи: Искусство и наука Вселенной», 2003.) Для всех почитателей творчества Леонардо да Винчи и всех любителей живописи.

ПЕРФОРМАНС ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ



Фото А. Нешина



К вопросу о типологии характеров персонажей в отечественной кинокомедии

А.С. Габлия

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK96035>

Классификация типических черт характеров киногероев нередко вызывает дискуссию в профессиональной среде, которая особенно характерна для фильмов комедийного жанра. Применительно к анализу отечественной кинокомедии в статье впервые предлагается обратиться к типологии характеров российского психолога В.И. Гарбузова, основанной на инстинктах человека. И такое обращение обоснованно. Инстинкты индивида формируют мотивацию при определении поведенческих моделей комедийного персонажа, выступают в роли эффективного инструмента построения сюжетных линий кинопроизведения.

УДК 778.5.04.072.8.01-22

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

характер,
типология
характеров,
комедия,
внутренний мотив
героя

Проблематика типологизации характеров человека изучается с древнейших времен. Вопросы о том, по каким законам развивается психотип индивида, какие внутренние энергии и импульсы им движут, интересовали не только исторически известных исследователей, ими задаются и современные психологи, социологи, драматурги, предпринимая попытку создать классификацию характеров персонажей, будь то в театре или в кино. Данная тема по-прежнему остается актуальной, так как определение типа характера киногероя способно пролить свет на коррелирующую с ним концепцию развития сюжетной линии экранного образа. О взаимосвязи характера персонажа и сюжета фильма пишет, к примеру, известный сценарист Ю.Н. Арабов в книге «Механика судеб»¹. Анализируя судьбы великих людей, он постулировал идею о том, что характер человека определяет его судьбу, влияет на ход событий и драматургию реальной жизни. С таким обоснованием можно согласиться, однако эта взаимосвязь наиболее ярко проявляется в мире вымышленном, в мире кино.

Можно ли оценивать характер человека как неизменную данность, как устоявшуюся цельность натуры? Зигфрид Кракауер

¹ Арабов Ю.Н. Механика судеб: опыт драматургии «действительной жизни». М.: Парад, 1997.

² Кракауэр З.
Природа фильма
[Текст]: Реабилитация
физ. реальности /
Сокр. пер. с англ.
Д.Ф. Соколовой;
Вступ. статья Р.
Юренива, д-р искус-
ствоведения. Москва:
Искусство, 1974.

³ Там же. С.379.

⁴ Кант И.
Критика чистого раз-
ума / И. Кант //
Соч.: в 8 т. М.: ЧОРО,
1994. Т. 3.

⁵ Сартр Ж.П.
Человек в осаде. М.:
Вагриус, 2006. С. 222.

⁶ Нехорошев Л.Н.
Драматургия фильма:
учебник для использо-
вания в образователь-
ных учреждениях,
реализующих образо-
вательные программы
высшего профессио-
нального образования
по специальности
«Драматургия» /
Л.Н. Нехорошев. М.:
ВГИК, 2009. С. 205.

в книге «Природа фильма, реабилитация физической реальности»², например, подчеркивает, что все творчество всемирно известного французского писателя XX века Марселя Пруста, внесшего вклад в мировую литературу, сводится к одной важной идее: «цельных людей не существует в природе, и человека невозможно узнать до конца потому, что пока мы пытаемся восполнить наше первоначальное впечатление о нем, он сам претерпевает изменения»³. Многие философы также утверждали, что характер нельзя назвать чем-то постоянным. Философия Канта, к примеру, также подводит к идее о том, что характер невозможно приобрести раз и навсегда, его нужно приобретать с помощью сознательного усилия над собой. В своей «Критике чистого разума»⁴ он подчеркивает способность человека к моральному совершенствованию, так как человек по кантовской философии принадлежит двум мирам — миру явлений и миру «вещи в себе». Поэтому человек не только находится во власти природного детерминизма, а поступки его зависят от обстоятельств, где он не только явление природы, подчиненное ее законам, но и «вещь в себе», следовательно, обладает разумом и независим от законов природы, обладает свободной волей.

Высказывается на сей счет и французский мыслитель XX века Жан-Поль Сартр. Как экзистенциалист, он полагал, что человек отличается от вещи тем, что вещь навсегда определена своей сущностью, а человек способен меняться, изменять свои привычки и убеждения, формироваться до самой его кончины. Он пишет: «Человек потому не поддается определению, что первоначально ничего собой не представляет. Он станет человеком позже и станет таким человеком, каким он сам себя сделает»⁵.

Интерес представляет и точка зрения советского и российского кинодраматурга, профессора ВГИК Л.Н. Нехорошева. В книге «Драматургия фильма» он не только отмечает, что характер сам по себе не отличается своим постоянством, но и настаивает на разделении понятий личности, образа героя и его характера. В качестве примера он приводит фильм «Амадей» (1984, режиссер М. Форман) и подчеркивает: «Характеры в фильмах во многих случаях изменчивы. Сравните молодого Моцарта в начале картины М. Формана “Амадеус” с Моцартом в последнем ее эпизоде. Но личность героя этого фильма от начала его и до конца вполне определена и необыкновенно привлекательна»⁶. По мнению Л.Н. Нехорошева, существует неоднозначность в трактовке образов, например, исторических лиц или литературных персонажей, которые обретают иной раз противоположное истолкование у разных режиссеров. Тем

⁷ Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма: учебник для использования в образовательных учреждениях, реализующих образовательные программы высшего профессионального образования по специальности «Драматургия» / Л.Н. Нехорошев. М.: ВГИК, 2009. С. 194.

не менее он убежден, что «характер есть данность, если хотите, “тесто” для создания образа»⁷.

В наши дни вопрос типологизации характеров при создании образа киноперсонажа не исчерпан, прослеживается необходимость в поиске новых методологических подходов для систематизации характеров киногероев. Этот аспект имеет практическую значимость для сценаристов ввиду того, что при осознании типа персонажа автор способен выстроить наиболее органичный сюжет для своего героя.

Проблема органичности персонажа в заданных обстоятельствах всегда находилась в центре внимания кинокритики, крайне актуальна она и для современного российского кино. Однако при создании кинокомедии наиболее органичным будет такой тип киногероя, который, наоборот, находится в несвойственной для него жизненной ситуации, так как комедия как жанр изначально предполагает нарушение жизненных норм. И определяя тип характера комедийного персонажа, драматург вполне может поставить своего героя в такие условия, в которых ему не хватит внутренних ресурсов для решения той или другой драматургической задачи, а может создать и такой окружающий мир, где он будет обречен на бесконечный конфликт в силу своей внутренней природы и характера. В частности, Л. Н. Нехорошев даже рекомендует сценаристам при выделении какого-либо одного качества киногероя дать ему хотя бы раз поступить не по характеру, тогда, по мнению автора, основной характер будет лучше восприниматься⁸. Но прежде, чем нарушать правила, их необходимо знать.

⁸ Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма: учебник для использования в образовательных учреждениях, реализующих образовательные программы высшего профессионального образования по специальности «Драматургия» / Л.Н. Нехорошев. Москва: ВГИК, 2009. С. 201.

Среди работ, посвященных выявлению комедийных характеров, большой популярностью пользуется труд режиссера и сценариста Скота Седдита «Восемь комедийных характеров»⁹, используемый в качестве пособия для создания ситкомов. Однако данная типология, в основе которой лежат социальные роли-маски, никак не выявляет внутренний мотив персонажа и не дает информации о глубинной потребности героя. Более продуктивно вести поиск ведущих критериев характера индивида с целью их применения к образу киногероев в научной сфере, где целенаправленно изучаются психические и когнитивные особенности человека. Психология изобилует научным инструментарием для системной оценки человеческого характера. Хорошо известны типологии К.Г. Юнга, Э. Кречмера, У.Г. Шелдона, Г. Хейманса — Р. Ле Сенна, К. Леонгарда, А.Е. Личко, П.Б. Ганнушкина, А. Лоуэна, Э. Фромма, Э.Л. Шострома, Б.С. Братусь, В.И. Гарбузова, других. Но проблема заключается в том, что не все теории

⁹ Седита С. Восемь комедийных характеров. Руководство для сценаристов и актеров / С. Седита М.: Альпина нон-фикшн / Moscow film school, 2015.

¹⁰ Упоминается типология характеров К.Г. Юнга, в основе которой лежит критерий категоризации или показатель изменения черт личности, такой как экстраверсия-интроверсия, и типология Э. Кречмера, основанная на зависимости характера от телосложения. — *Прим. авт.*

известных ученых применимы для анализа кинопроизведения. В ряде случаев кинематографического материала бывает недостаточно, чтобы отнести героя к тому или иному типу характера в силу многогранности смежных характеристик. Кроме того, бывают и такие классификации (например, К.Г. Юнга, Э. Кречмера)¹⁰, которые затруднительно использовать при создании образа киногероя, связанной с ним сюжетной линии. Однако в ряду известных типологий стоит выделить одну, которая более всего применима к анализу кинопроизведения. Речь идет о типологии отечественного психолога В.И. Гарбузова.

Типология характеров индивида, предложенная В.И. Гарбузовым, основана на фундаментальном подходе, который базируется на инстинктах человека, обладающих наибольшей жизненной устойчивостью. Такой подход способен выявить и определяющий внутренний мотив в поведении персонажа, обосновать его ведущую внутреннюю (базисную) потребность, которая обуславливает действия героя, его поступки и модель реагирования на провоцируемый ход событий. Именно поэтому классификация В.И. Гарбузова представляет особый интерес для драматургии. Она основана на семи основных инстинктах человека, что очевидно коррелирует с ведущим внутренним мотивом героя. Более того, типология характеров индивида, основанная на инстинктах, уникальна тем, что ее применение позволяет спроецировать в образе киногероя некую константу как внутренний импульс его действий, то есть то, что присуще его личности, внутренней потребности.

Стоит отметить, что применение термина «инстинкты» исторически обусловлено. Известно, что первым, кто обратил внимание на проблематику инстинктов, был Зигмунд Фрейд. Именно он впервые подчеркнул их базисный характер в моделях поведения человека, их врожденность. В его книгах «Я и оно»¹¹, а также «По ту сторону принципа наслаждения»¹² они трактуются как первичные позывы. То есть инстинкты даны нам как данность и, что немаловажно, практически не осознаваемы человеком. Иначе говоря, человек, соответственно, и киногерой, не всегда способен их распознать.

Идеи З. Фрейда развивает и В.И. Гарбузов, но он предлагает свою теоретическую классификацию врожденных инстинктов, уточняя: «Личность человека более всего характеризуют инстинктивные установки»¹³. В книге «Инстинкты и судьба человека» В.И. Гарбузов обосновывает принципы построения его типологии характеров. «В моей книге индивидуальность человека впервые рассматривается от его инстинктов, то есть

¹¹ Фрейд З. Я и Оно: Сочинения / З. Фрейд. М.: Харьков: ЭКСМОПресс; Фолио, 2000.

¹² Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. М.: Прогресс. 1992.

¹³ Гарбузов В.И. Инстинкты и судьба человека. М.: АСТ, СПб.: Астрель-СПб, 2006. С. 52.

¹⁴ Гарбузов В.И. Инстинкты и судьба человека. – М.: АСТ, СПб.: Астрель-СПб, 2006. С. 5.

от истоков психики, от глубинных (генетических) установок, от установок “подсознания”, воспринятых при жизни, особенно в детстве, до вершины психики — до мировоззрения, формируемого сознанием¹⁴. И далее он поясняет: «Я предлагаю свое видение психологии, психологии интегративной, от ее корней — инстинктивной сферы в глубинах бессознательного, до сознания, мировоззренческой системы отношений личности к себе, к другим, к жизни и смерти, к природе»¹⁵. Интересно и его замечание относительно критериев системного подхода к психологии человека: «...в современной психологии я не вижу целостной системы представлений о развитии психики человека, о взаимосвязях сознания с установочной системой человека к жизни в бессознательной сфере психики, о природе чувств и переживаний человека в их глубинных взаимосвязях»¹⁶.

¹⁵ Там же. С. 11.

¹⁶ Там же. С. 11.

Этим высказыванием исследователь подчеркивает, что после З. Фрейда и К.Г. Юнга в психологической науке не было значимых «прорывов по вертикали», несмотря на то, что в психологии как науке было разработано немало важных теорий и концепций, объясняющих законы действия психики человека. К.Г. Юнг в своей книге «Архетип и символ» отмечает, что «...то, что мы называем цивилизованным сознанием, прочно отделило себя от основополагающих инстинктов. Но эти инстинкты не исчезли. Они лишь потеряли контакт с сознанием»¹⁷.

¹⁷ Юнг К.Г. Архетип и символ. М.: «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2016. С. 84.

Заслуга Юнга в том, что он установил однозначно, что инстинкты — это результат работы нашего бессознательного психического: «То, что мы называем инстинктами, является физиологическим побуждением и постигается органами чувств. Но в то же самое время инстинкты проявляют себя в фантазиях и часто обнаруживают свое присутствие только посредством символических образов»¹⁸. В целом К.Г. Юнг также не дал полноценного ответа на то, что же собой представляют инстинкты: рефлексы ли это или, быть может, фантазии, или нечто вроде архетипов.

¹⁸ Там же. С. 71.

Что же такое инстинкты?

В переводе с латинского *instinctus* означает «побуждение». Но встает вопрос: побуждение к чему? И вариантов ответов здесь может быть множество. Гарбузов, в частности, полагает, что это ничто иное, как «побуждение животного существа обрести нечто весьма актуальное — желаемое, и касалось это прежде всего человека»¹⁹.

¹⁹ Гарбузов В.И. Инстинкты и судьба человека. М.: АСТ, СПб.: Астрель-СПб, 2006. С. 52.

Чтобы разобраться в проблеме, приведем два древнелатинских понятия: *Habitus natural*, что означает «природное свойство», и *Natura naturans* — в переводе «природа творящая». По

²⁰ Гарбузов В.И. Инстинкты и судьба человека. М.: АСТ, СПб.: Астрель-СПб, 2006. С. 52.

²¹ Там же.

мнению В.И. Гарбузова, «“природное свойство” и “природа творящая” и есть инстинкты — суть, сущность “творящая” жизнь, фундамент натуры живых существ и, в первую очередь, — человека»²⁰. Психолог заключает: «Человека сотворили инстинкты и судьба человека — инстинкты!»²¹.

В результате исследователь выделяет семь типов характера, основанных на семи базовых инстинктах. Эти «инстинкты» напрямую влияют на тип поведения человека в социуме. Приведем порядок, в котором психолог располагает их в контексте эволюционного развития человека:

1. *Эгофильный тип* (инстинкт самосохранения);
2. *Генофильный тип* (инстинкт продолжения рода);
3. *Альтруистический тип* (инстинкт альтруизма);
4. *Исследовательский тип* (инстинкт исследования);
5. *Доминантный тип* (инстинкт доминирования);
6. *Либертофильный тип* (инстинкт свободы);
7. *Дигнилофильный тип* (инстинкт сохранения достоинства).

Рассмотрим эти типы характеристик более подробно, чтобы можно было их соотнести с критериями оценки образа героев в кинематографе.

Эгофильный тип (инстинкт самосохранения)

Данный тип характера человека отличается повышенной осторожностью и вниманием к собственному здоровью, безопасности личности. Люди этого типа эгоцентричны, консервативны, готовы пожертвовать многими социальными потребностями в угоду личной безопасности. Их можно назвать тревожно-мнительными людьми, которые нередко подвержены различным фобиям, страхам, истерии. С детства они крайне осторожны, с трудом отходят от родительской опеки, боятся темноты, высоты и т. д. Они с трудом переносят болевые ощущения, часто отказываются от прохождения лечения. Их ведущий инстинкт — инстинкт самосохранения. С точки зрения эволюции, такие люди предназначены для того, чтобы с помощью самосохранения уберечь генофонд рода или племени.

В кинематографе такой тип личности реализуется в образе Петра из фильма «Желтый чемоданчик» (1970, режиссер И. Фрез), а также в образе Вани Кузнецова в картине «Призрак» (2015, режиссер А. Войтинский). Среди основных характеристик этих персонажей доминируют следующие черты:

- повышенная осторожность;
- тревожность;

- сверхбеспокойство о здоровье;
- страх потери безопасности;
- эгоцентричность;
- консервативность;
- наличие страхов, фобий.

Генофильный тип (*инстинкт продолжения рода*)

В этом типе человека преобладают иные черты характера. В центре внимания данного типа характера стоит семья, главная его ценность и цель. Собственное «Я» подменяется понятием «Мы» (семья), иногда доходя даже до отрицания собственных приоритетов. Интересы семьи у такого типа людей превыше всего, в детстве они чрезвычайно привязаны к дому, беспокоятся, когда родители его покидают. На фоне этого у них могут возникнуть депрессивные состояния. С точки зрения эволюции целесообразность существования этого типа людей в том, что они хранители генофонда рода, семьи и жизни в целом. В старшем возрасте этим лицам часто свойственна сверхтревожность в отношении будущего детей, которых они подвергают сверхопеке. Молодые же люди проявляют сверхзабоченность в отношении создания семьи, замужества, женитьбы.

В отечественных кинокомедиях к такому типу героев режиссеры прибегают достаточно часто. Например, мать Ивана Бровкина, Евдокия Макаровна в фильме «Солдат Иван Бровкин» (1955, режиссер И. Лукинский); Пелагея Демина в картине «Дон Диего и Пелагея» (1928, режиссер Я. Протазанов); Ирина в фильме «Батя» (2021, режиссер Д. Ефимович). Основные черты характера такого киногероя следующие:

- сверхзабота по отношению к детям;
- сверхтревожность относительно безопасности и здоровья членов семьи;
- заикленность на теме создания семьи;
- подмена понятия «Я» на «Мы» (семья).

Альтруистический тип (*инстинкт альтруизма*)

Люди с ведущим инстинктом альтруизма выделяются своим миролюбием, бескорыстностью, способностью к эмпатии, добротой и заботливостью. Они готовы пожертвовать собой ради других, отдать последнее. Им тяжело пройти мимо просящего о помощи. Они заботливы, внимательны к слабым или больным, к старикам. С точки зрения эволюции они хранители жизни, мира и добра.

В фильмах комедийного жанра это запоминающиеся образы Прасковьи Питуновой в фильме «Дом на Трубной» (1928,

режиссер Б.Барнет), Надежды Берестовой в картине «Неподающиеся» (1959, режиссер Ю. Чулюкин), другие. Этому типу людей свойственны такие признаки, как:

- миролюбие;
- доброта;
- забота о слабых, обиженных, обездоленных;
- бескорыстность;
- высокое чувство эмпатии.

Исследовательский тип (*инстинкт исследования*)

Данные черты характера присущи людям любознательным, творческим, самоотверженным. Занимаясь любым делом, они стремятся дойти до самой сути проблемы, обычно им свойственно страстное увлечение, в которое глубоко погружаются. Среди обладателей этого типа характера — ученые, изобретатели, путешественники. Как правило, это люди, чутко улавливающие признаки прогресса, они новаторы в науке и искусстве, способны рисковать ради интересного дела или поставленной задачи.

В комедийном жанре такой тип людей представляет, к примеру, Виктор Сорокин из кинофильма «Республика ШКИД» (1966, режиссер Г. Полока), Лев в фильме «Холоп» (2019, режиссер К. Шипенко). В характере этих киногероев становятся главными следующие черты:

- склонность к новаторству в науке/искусстве и т. д.;
- любовь к исследовательской деятельности;
- творческое мышление;
- самоотверженность в реализации творческих помыслов;
- способность к легкой смене мест ради интересов дела;
- готовность идти на риск ради интересной задачи, во имя цели.

Доминантный тип персонажа (*инстинкт доминирования*)

Люди с ведущим инстинктом доминирования стремятся быть лидерами, им свойственна жажда власти. Они обладают организаторскими способностями, умеют четко поставить цель, проявляют волю к ее достижению. Они предрасположены к решению сложных организационных задач. Это личности упорные, знающие, чего хотят, и готовые на продуманный риск. Они всегда готовы бороться за первое место. Стремление к лидерству проявляется с раннего детства. Наблюдается приоритет в пользу общего (интересы дела, коллектива) над личным.

Наиболее яркие киногерои этого плана — Катя Иванова в фильме «Девушка с характером» (1939, режиссер К. Юдин), Надя Клюева из кинофильма «Самая обаятельная и привлекательная» (1985, режиссер Г. Бежанов), другие. Приоритетными чертами характера являются:

- тяга к власти/лидерству;
- способность разрешать сложные организационные задачи;
- интерес к служебному росту превалирует над материальными стимулами;
- готовность к жесткой конкуренции, борьбе за первое место;
- приоритет общего дела или коллектива над частными интересами.

Либертофильный тип (*инстинкт свободы*)

Обладатели этого типа характера протестуют против любого ограничения свободы с раннего детства. Так они проявляют свою самостоятельность и независимость. Как правило, они упрямы и нетерпимы к любым авторитетам, что проявляется в отношениях с родителями, учителями. Они противостоят цензуре, способны идти на риск, не терпят рутины, бюрократизма. Свобода — их главная ценность, а потому этот тип людей склонен к реформаторству, протесту, революционному порыву. С их точки зрения, эволюционная целесообразность выражается в свободе личности, в признании их индивидуальности. Они часто находятся в конфликте с людьми доминантного типа характера из-за стремления последних к подавлению окружающих, всеобъемлющей жажды власти и доминирования. Этот тип людей воспринимается как хранители свободы и жизни.

В кинематографе такой типаж достаточно распространен. Это — Жан Колбасюк в фильме «Ягодка любви» (1926, режиссер А. Довженко), Максим Перепелица в картине «Максим Перепелица» (1956, режиссер А. Граник), Иван Бровкин в фильме «Солдат Иван Бровкин» (1955, режиссер И. Лукинский), подростки в фильме «Республика ШКИД» (1966, режиссер Г. Поллок), Иннокентий Четвергов в картине «Усатый Нянь» (1977, режиссер В. Грамматиков), Григорий в фильме «Холоп» (2019, режиссер К. Шипенко). Наиболее выразительными чертами их характера являются:

- склонность к протесту/бунту;
- стремление к независимости;

- протест против будничности;
- готовность к быстрой перемене мест (включая бегство);
- реформаторские/революционные настроения;
- нетерпимость к подавлению личности, любым формам ограничений;
- приоритет свободы;
- нетерпимость к цензуре;
- отрицание авторитетов.

Дигнилофильный тип (*инстинкт сохранения достоинства*)

Это последний тип характера человека в классификации В.И. Гарбузова, где доминантным признаком служит чувствительность человеческой особи к иронии и насмешке. Состояние униженности для таких людей непереносимо, как и любое ущемление их достоинства. Вопросы чести для них имеют первостепенную важность, они готовы на всё, чтобы отстаивать свои права и доброе имя. Их поведение не всегда предсказуемо, поскольку они с готовы поступиться собственной безопасностью, а их способность идти на жертвы ради чести выделяет данный тип людей из толпы. Эти люди — хранители фамильной чести, в этом выражается их привязанность к семье. Обладатели такого типа характера являются хранителями чести и достоинства человека как личности.

В отечественной кинокомедии такие герои вполне узнаваемы. Это — Яков Головач в кинофильме «Дон Диего и Пелагея» (1928, режиссер Я. Протазанов), Семен Петухов в кинофильме «Жених с того света» (1958, режиссер Л. Гайдай), Антон Иванович в фильме «Антон Иванович сердится» (1941, режиссер А. Ивановский), многие другие. Их ведущие черты характера:

- непереносимость любой формы оскорбления/унижения;
- обидчивость/мстительность;
- протест против любого ущемления прав человека;
- готовность поступиться безопасностью ради чести;
- готовность пожертвовать социальным статусом и благополучием во имя чести.

С целью более подробного анализа разберем, однако, несколько отечественных кинокомедий, чтобы понять, насколько важны для сюжета фильма, к примеру, дигнилофильный и либертофильный, доминантный, альтруистический и эгофильный типы характеров киногероя.

«Антон Иванович сердится» (1941, режиссер А. Ивановский)

В качестве одного из главных персонажей этого фильма введен профессор консерватории, уважаемый в музыкальной сфере специалист. Вокруг его мировоззренческих представлений и выстраиваются различные незатейливые, но вполне естественные сюжетные коллизии. Антон Иванович — явный представитель *дигнилофильного типа характера* с обостренным чувством собственного достоинства, который признает исключительно «серьезную», классическую музыку, и его искренне возмущает, когда Баха, его любимого композитора, называют «веселым полным человеком». Профессор совершенно не признает низкие музыкальные жанры, тем более комедийного плана, ведь он «серьезный» органист и пытается навязать свое мнение другим членам семьи. И когда он узнает, что его дочь, обладательница прекрасного музыкального голоса, будет петь в оперетте, это наносит серьезный удар по его чести и достоинству. Он пытается вразумить дочь, убедить ее в том, что выступать в таком низком жанре недостойно и даже неприлично. Как *дигнилофильный* тип человека, он пытается прежде всего спасти свою честь и входит в конфликт с дочерью, которая обладает совершенно иным типом характера — либертофильным. При этом Антон Иванович не понимает, что обращение дочери к оперетте продиктовано ее взрослением, потребностью девушки самоутвердиться, доказать право на личный выбор. И на экране зритель видит, как этот, несколько затянувшийся процесс сепарации от родителей мешает ей проявить себя как самостоятельную социальную личность. Однако именно конфликт с отцом позволяет девушке социализироваться, отстоять свое право на выбор профессии. Несмотря на конфликт, она все-таки следует своему внутреннему мотиву, истинной потребности. В итоге она дебютирует в оперетте и выбирает того избранника, которого предпочло ее сердце.

Дигнилофильный тип характера, как у Антона Ивановича, не зря сопровождается такими качествами, как ригидность и упрямство. Разумеется, такие бескомпромиссные жизненные установки тяжело поддаются корректировке, осложняют семейную жизнь. Но в этой житейской коллизии абсолютно органично предстает прием сценариста, решившего ввести в сюжет элемент фантастики (разговор главного персонажа с Бахом), с тем, чтобы создать прецедент для ментального перевоплощения Антона Ивановича. Иллюзорный разговор с непререкаемым для главного героя авторитетом из прошлого, Иоганном Себастьяном Бахом, снимает остроту житейской коллизии. В вооб-

ражении Антона Ивановича возникает образ «веселого полного человека», которому совершенно не чужды низкие музыкальные жанры. И главный герой кинокомедии меняется буквально на глазах. Теперь он не только принимает музыкальный выбор своей дочери, но и соглашается с выбором ее жениха. Этим примирением героев завершается кинокомедия.

«Холоп» (2019, режиссер К. Шипенко)

Однако совершенно иначе проявляется либертофильный тип характера в современной кинокомедии. Молодой мажор Гриша — яркий представитель *либертофильного* типа характера. Это наглый, эгоистичный и весьма высокомерный молодой человек, ведущий паразитарный образ жизни. Его основное мировоззренческое кредо состоит в том, что он не признает никаких авторитетов, ни полиции, ни своего родного отца. Не существует для него и закона, как и общепринятых моральных ценностей. Ведь любой вопрос в его окружении решается деньгами. Деньги и связи отца — вот критерии его свободы.

С детства Гриша привык, что ему все сходит с рук, потому что отец-олигарх постоянно вытаскивает его из всевозможных передряг. Но, как часто случается у лиц *либертофильного* типа характера, он не способен к серьезным отношениям. Ему нравится быть свободным, нравится пользоваться женщинами. Доминантный отец, потративший всю свою молодость на карьерные достижения, упустил время воспитания, когда Гриша был мал и нуждался в его заботе, проявляя свою любовь деньгами. Доминантный тип характера помешал отцу сформировать близость с сыном, что и лишило его авторитетности в глазах ребенка. Теперь, чтобы исправить ситуацию, отец решается на необычную авантюру. Он готов сделать из сына простого холопа, поместив его в искусственно созданную Россию XIX века. И молодому человеку приходится испытать разного рода методы, традиционные для перевоспитания крепостного, несовместимые с его представлениями о жизни.

Однако сложившийся *либертофильный* характер может стоить Грише жизни. За стремление к свободе, попытку к бегству или непослушание в России XIX века могут и казнить. Теперь его жизнью распоряжается барин, и от его решения зависит наказание. Наблюдая поведение молодого барина, в котором он узнает себя, Гриша вынужден переосмысливать свое поведение, представления о жизни. Меняется и его отношение к слабому полу, когда он встречает ту единственную во всей деревне, которой интересно слушать его рассказы про чудеса

XXI века. Так Гриша впервые проникается искренними чувствами к девушке и даже решает ради нее на героический поступок. Впервые в жизни он поставил на приоритетное место жизнь и судьбу другого человека. В складывающихся сюжетных коллизиях перевоспитание молодого человека с либертофильным типом характера, разумеется, состоялось. Однако изменился и характер доминантного отца-олигарха: он научился распознавать чувства других, особенно тех, кто ему дорог, и даже собирается сделать, наконец, предложение любимой девушке, которое долго откладывал. Так позитивно завершается эта кинокомедия.

«Неисправимый лгун» (1973, режиссер В. Азаров)

Приведем пример того, как в сюжете кинокомедии проявляется герой *альтруистического* тип характера. Перед зрителем предстает Алексей Иванович Титюрин, который более 20 лет работает парикмахером, но никак не продвинется по службе. Это беспокоит его *дигниофильную* жену, которая стыдится перед соседями. В итоге у ее супруга сложилась репутация человека, который постоянно лжет. Но Титюрин не такой, он наивный, бескорыстный человек. Его детская наивность и доброе сердце обескураживают, выдают в нем *альтруистический* тип характера. И он помогает всем, кому нужна помощь. Так, он не может пройти мимо девочки, чей мячик упал в фонтан, или возвращает владельцу потерянный портсигар приехавшего в СССР принца Бурухтана. Но из-за этих приключений, больше похожих на сказку, он постоянно опаздывает на работу. Альтруизм хорош тогда, когда не мешает основному делу. Директор и рад бы его повысить, но не может дать ему положительную характеристику из-за безответственного отношения к работе. Такому человеку, по мнению начальства, невозможно доверять. В результате главный герой начинает страдать из-за альтруизма. Лишь появление на работе благодарных героев всех его приключений помогает ему восстановить репутацию честного человека, получить долгожданное повышение по службе. Этим завершается кинокомедия.

“Призрак” (2015, режиссер А. Войтинский)

В этом фильме авиаконструктор Юрий Гордеев предстает как гордый, эгоистичный, самовлюбленный сердцеед. Его амбициозность выдает в нем представителя доминантного типа характера. Он карьерист и его главная цель предъявить миру свой новый проект «ЮГ1» (трактуемый им — «Юрий Гордеев1»),

который принадлежит не только ему, но и его другу Геннадию, чье участие в проекте главный герой обесценивает. Как доминантный тип личности, он готов на всё, чтобы вписать свое имя в историю, почивать на лаврах открытия. Неожиданная смерть в автокатастрофе срывает его планы. Став призраком, он пытается завершить свой проект чужими руками, а именно руками восьмиклассника Ивана Кузнецова, единственного, который его видит.

Но подросток Иван — представитель *эгофильного* типа характера. Он труслив, боится темноты, высоты, заикается и находится в подчинении своей *генофильной* матери, которая мечтает сделать из сына звездного танцора. Из-за страхов и неуверенности в себе у Ивана не складывается и личная жизнь: девчонка Полина, в которую он влюблен, предпочитает более смелого, “крутого” парня. Юрий Гордеев становится наставником Ивана, перевоспитывает его в обмен на то, что тот станет выполнять все его поручения с целью спасения проекта «ЮГ1». Он помогает эгофильному Ивану перебороть свои страхи, действовать непривычным для него способом. Наставничество и методы Гордеева начинают приносить свои плоды. Пройдя все испытания, постепенно избавляясь от страхов, Иван получает долгожданное признание Полины и вдруг перестанет заикаться. В итоге Гордеев, услышав упрек своего друга, участвующего в проекте, в том, что тот никогда его не ценил, тоже осознает, что был несправедлив, эгоистичен по отношению к товарищу. И в момент посадки самолета он объявляет всем о полном названии самолета — «Юрий-Геннадий1». Так герои позитивно воздействуют друг на друга. Эгофильный Иван становится примером «чистой души» для Гордеева, показывая ему пример верности тем, кого любит, а доминантный Гордеев учит Ивана бесстрашию и смелости. Таков итог кинокомедии.

Выводы

Резюмируя, стоит отметить, типология характеров личности, разработанная В.И. Гарбузовым, представляется весьма продуктивной для использования в драматургии. Ее уникальность в том, что доминирующие черты позволяют выделить основные внутренние мотивы киногероя, которыми он руководствуется в жизни, выявить его базовые потребности и спроецировать компоненты его реагирования на гипотетические жизненные ситуации. Все вместе взятое, несомненно, проливает свет на развитие сюжетных линий. Более того, характеры киноперсонажей, как известно, объединяются в диады, в

результате возникает и тип взаимодействия друг с другом, что придает импульс воображению при подготовке сценария. Так, например, дигниофильный тип характера человека зачастую находится в конфликте с либертофильным типом характера, тогда как либертофильный тип нередко конфликтует с генофильным типом человека, для которого инстинкт продолжения рода является приоритетным. Исследования в области совместимости и порождения конфликтов при взаимодействии разных типов характера человека смогут внести вклад в развитие теории драматургии, стать основой для конструирования новой методологии построения сюжетных линий в современных кинокомедиях. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арабов Ю.Н.* Механика судеб: опыт драматургии «действительной жизни». — М.: Издательский дом «Парад», 1997. — 240 с.
2. *Гарбузов В.И.* Инстинкты и судьба человека / В.И. Гарбузов. — М.: АСТ, СПб.: Астрель-СПб, 2006. — 477 с.
3. *Кракауэр Э.* Природа фильма [Текст]: Реабилитация физ. реальности / Сокр. пер. с англ. Д.Ф. Соколовой; Вступ. статья Р.Юренева д-р искусствоведения. — Москва: Искусство, 1974. — 442 с.
4. *Нехорошев Л.Н.* Драматургия фильма. — М.: ВГИК, 2009. — 342 с.
5. *Сартр Ж.П.* Человек в осаде/ Сартр Ж.П., сост., вступ. ст., примеч. Л.Н. Токарева. — М.: Вагриус, 2006. — 320 с.
6. *Седита С.* Восемь комедийных характеров. Руководство для сценаристов и актеров / С. Седита; пер. М. Десятова. — М.: Альпина нон-фикшн / Moscow film school, 2015. — 340 с.
7. *Фрейд З.* Я и Оно: Сочинения / З. Фрейд. — М.; Харьков: ЭКСМОПресс; Фолио, 2000. — 1040 с.
8. *Фрейд З.* По ту сторону принципа удовольствия. — М.: Прогресс. 1992. — 489 с.
9. *Юнг К. Г.* Архетип и символ / Сост. и вступ. Ст. А. М. Руткевича. — М.: «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2016. — 336 с.

REFERENCES

1. *Arabov Yu.N.* (1997) Mekhanika sudeb: opyt dramaturgii "deystvitelnoy zhizni" [Mechanics of destinies: the experience of dramaturgy of "real life"]. — Moskva: Izdatelsky dom "Parad", 1997. — 240 p. (in Russ.).
2. *Garbuzov V.I.* (2006) Instinkty i sudba cheloveka [Human Instincts and destiny] / V.I. Garbuzov. — Moskva: AST, SPb.: Astrel-SPb, 2006. — 477 p. (in Russ.).

3. *Krakauer Z.* (2009) Priroda filma: Reabilitatsiya fiz. realnosti [Theory of Film. The Redemption of Physical Reality] Sokr. per. s angl. D.F.Sokolovoy; Vstup. statya R.Yureneva d-r iskusstvovedeniya. — Moskva: Iskusstvo, 1974. — 442 p. (In Russ.).
4. *Nekhoroshev L.N.* (2009) Dramaturgiya filma [Dramaturgy of the film]. — Moskva: VGIK, 2009. — 342 p. (in Russ.).
5. *Sartr ZH.P.* (2006) Chelovek v osade [The Self Under Siege] / Sartr ZH.P., sost., vstup. st., primech. L.N Tokareva. — Moskva: Vagrius, 2006. — 320 p. (in Russ.).
6. *Sedita S.* (2015) Vosem komedynykh kharakterov. Rukovodstvo dlya stsenaristov i akterov [The Eight Characters of Comedy. A Guide to Sitcom Acting & Writing] / S.Sedita; per. M. Desyatova. — Moskva: Alpina non-fikshn / Moscow film school, 2015. — 340 p. (in Russ.).
7. *Freyd Z.* (1992) Po tu storonu printsipa udovolstviya. [Beyond the Pleasure Principle] — Moskva: Progress. 1992. — 489 p. (in Russ.).
8. *Freyd Z.* (2000) Ya i Ono: Sochineniya [The Ego and the Id] / Z. Freyd. — Moskva; Kharkov: EKSMOPress; Folio. 2000. — 1040 p. (in Russ.).
9. *Yung K.G.* (2016) Arhetip i simvol [Archetype and symbol] K.G. Yung; Sost. i vstup. St. A.M. Rutkevicha. — Moskva.: «Kanon+», ROOI «ReabilitaciYA», 2016. — 336 p. (in Russ.).

On the Characters' Typology in Russian Film Comedy

Alisa S. Gabliya

Postgraduate Student at the Department of Aesthetics, History and Theory of Culture, Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov (VGIK)

UDC 791.43.01

ABSTRACT: The author of this paper proposes to use the characters' typology, suggested by the Russian psychologist V.I. Garbuzov, which is based on human instincts, for the analysis of characters in Russian film comedies. She emphasizes that defining the type of a character can shed light on the type of a correlated storyline. The author notes that despite the ages-old interest in characters' typology, this issue is yet relevant for the theory of cinema.

The problem of the characters' typology is far from exhausted, and today there is a clear need to search for new methods of systematizing movie characters by type. The author notes its practical importance for scriptwriters since, having decided upon the psychological type, they will be able to elaborate the most organic arches for their heroes. And the problem of the character's natural existence in the given circumstances is still a major focus of film critics' attention and is extremely relevant for contemporary Russian cinema.

The typology proposed by the author includes 7 character types: the egophilic one (based on the instinct of self-preservation), the genophilic one (based on the instinct of procreation), the altruistic one (based on the eponymous instinct), the research one (on the instinct of investigation), the dominant type (on the instinct of dominance), the libertophilic one (on the instinct of freedom) and the dignitophilic one (on the instinct of preserving human dignity). This typology reveals the leading intrinsic motive of the hero, his basic need, it determines the type of his reaction, and also sheds light on the possible development of story lines. The researcher emphasizes the relationship between the character and the plot and illustrates it with some characters of well-known Soviet and modern Russian film comedies. She notes that characters often form dyads, according to the type of their interaction.

Thus, the dignitophilic type is often embroiled in conflict with the libertophilic one, and the latter with the genophilic one, etc. The author assumes that the use of this characters' typology can be an effective tool for screenwriters, especially at the stage of plotting story lines in a screenplay.

KEY WORDS: character, typology of characters, comedy, the character's intrinsic motive



Цифровой кинематограф в ракурсе «эффекта зловещей долины»

И.В. Зуйков

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK89358>

УДК 778.5.01.067.2:15

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается гипотетическая возможность возникновения в компьютерно-цифровом кинематографе так называемого «эффекта зловещей долины». Его суть заключается в неприятии реципиентами диссонансирующих визуальных элементов при когнитивном зрительском восприятии аудиовизуального произведения. В основе своей эта проблема имеет не технический, а гуманитарный ракурс. Анализ этой оппозиционности является основной темой данной статьи.

цифровизация,
компьютеризация,
эстетика
современного
кинематографа,
психология
восприятия,
цифровые дублеры,
мультимедиа

Современный кинематограф стремительно осваивает цифровые технологии, активно включая их в производственный процесс. По мнению ряда исследователей, цифровое кино имеет свою формулу компоновки: «...цифровой фильм = заснятое “живое действие” + живопись + обработка изображения + композитинг...»¹. Появление новых технических возможностей стало для современного киноиндустриального процесса новой точкой отсчета в плане реализации творческих идей и их оснащения дополнительными специализированными средствами художественной (технической) выразительности.

Однако любым инновационным экспериментам неизбежно сопутствуют определенные затруднения, особенно, если это связано с внедрением технологических новшеств. Проблема приобретает неразрешимый характер, если специалист не обладает необходимыми компетенциями и навыками. Технологический синтез при формировании, скажем, квазиперсонажа (цифрового двойника актера) в современном киноискусстве не всегда дает искомый результат. Реалистичность визуализации нередко оказывается «искусственной», и эта фальсификация сразу идентифицируется зрительским восприятием. Тем не менее целью синтеза новых компьютерных технологий являются характеристика и качество художественно-технологического

¹ Теракопян М.Л. Нереальная реальность. Компьютерные технологии и феномен «нового кино». М.: Материк, 2007. С. 55.

взаимопроникновения. Ведь киноискусство должно проецировать усиление эффекта зрительского восприятия за счет создания принципиально новой, иногда фантастической среды, возникающей на экране.

Гуманизация цифровых технологий

В нынешнее время открывается гигантское количество возможных путей для реализации поставленных задач, к решению которых было трудно подойти еще 20–30 лет назад. Тогда цифровые технологии не могли предоставить должного качества при создании достоверных компьютерных образов. Результаты были достаточно условными. Было видно, что на экране изображена цифровая копия вместо реального прототипа (актера). Это и вызывало когнитивный диссонанс зрительского восприятия. На современном этапе компьютеризации, когда мировая киноиндустрия повсеместно использует трехмерную графику, *проблема гуманистической адаптации цифровых технологий в искусстве* наиболее значима.

Стремление к созданию расширенных (визуальных) возможностей киноперсонажа в существующей реальности наталкивается на проблему адаптации экранного образа в зрительском восприятии, которое весьма чувствительно к идентификации признаков его достоверности. Однако, когда на высоком уровне создается цифровая модель (симулякр) как естественное подобие реальному человеку (киноперсонажу), слияние их черт и движений становится естественным и незаметным. Во всех иных случаях *цифровой дублер* предстает неправдоподобной копией подлинного *экранного персонажа*, вызывая отторжение у зрителей в силу искажения физической реальности. Качественно выполненный симулякр (цифровой дублер) инициирует формирование *феномена «рубежа подобия»*, то есть той границы, после которой человек не в состоянии отличить цифровую копию от реального киноперсонажа.

Одно из направлений, проецирующих создание «искусственности» человека докомпьютеризированным образом, использовало *мифотворческую эмпатию*, что выразилось в рождении Гёлема, персонажа древнееврейского народного эпоса, превратившегося из глины в человека. Второе направление *ориентировано на литературные источники*, где эффект ужаса перед подобием достигается посредством словесного описания, например, Виктор Франкенштейн², которого создал студент из Женевы в виде живого существа из мертвой материи — *псевдомонстра*.

² Виктор Франкенштейн — персонаж фильмов «Франкенштейн» (1931) реж. Джеймса Уэйла, снятый по мотивам пьесы Патги Уэббинг, поставленной по роману «Франкенштейн» Мери Шелли. — Прим. авт.

В экранных искусствах создание цифрового дублера, подобного киноперсонажу, является технической задачей определенной сложности, направленной прежде всего на идентификационное соответствие. Однако иногда технические возможности при максимальном приближении к оригиналу оборачиваются отторжением создаваемого образа. В научной литературе³, прежде всего англоязычной, эта сложность восприятия стала предметом анализа достаточно давно. Так появляются работы об «эффekte зловещей долины» — необычном феномене, который проявляется при создании чего-либо человекоподобного (человекообразных роботов, компьютерных персонажей для игр, цифровых кинодублеров). Казалось бы, чем больше робот похож на человека, тем более человек отождествляется с себе подобными. Но результат оказался прямо противоположным: чем больше робот походил на человека, тем большую неприязнь он вызывал у зрителей, — сбавывал «эффект зловещей долины».

Немецкий психиатр, доктор медицины Эрнст Антон Йенч (*Ernst Anton Jentsch*) охарактеризовал «эффект зловещей долины» как *ментальное состояние*, которое случается, когда человек не может определить, перед ним воображаемый объект или реальный, мертвый или живой⁴. В своей работе Э.А. Йенч привел пример человекоподобных, натуралистичных восковых фигур как объектов, которые могут вызвать абсолютно реалистичные жуткие ощущения. Он утверждал, что такие объекты вызывают «зловещесть», потому что зритель не может до конца определить, живой перед ним объект или нет. Кроме того, этот эффект может быть преувеличен, если смотреть на такой объект, по аналогии с восковой фигурой, в натуральную величину. В темноте, поскольку уменьшенное освещение затрудняет восприятие действительности, проблематично определить, является ли восковая фигура (симулякр) живым человеком. Более того, даже после идентификации искусственности объекта неприятные ощущения могут сохраняться.

Одним из первых ученых современности этот феномен начал исследовать японский робототехник Масахиро Мори, он провел опрос, исследуя эмоциональную реакцию людей на внешний вид роботов⁵. Поначалу результаты были предсказуемыми: чем больше робот был похож на человека, тем симпатичнее он казался (но лишь до определенной степени сходства). Люди перестают воспринимать робота как технологический эквивалент человека и пытаются увидеть в нем подобный себе аналог. Именно на это было ориентировано стремление к максимальной реалистичности цифровых дублеров. Однако, достигнув

³ Соответствующие компьютерные технологии (цифровые дублеры) впервые появились в экранных искусствах именно за рубежом. — Прим. авт.

⁴ Jentsch E.A. On the psychology of the uncanny, Angelaki (trans. Sellars R. 1997). Vol. 2, no. 1. Pp. 7–16.

⁵ Burleigh T.J., Schoenherr J.R. A reappraisal of the uncanny valley: categorical perception or frequency-based sensitization? / Department of Psychology (University of Guelph, Guelph; Carleton University, Ottawa) ON, Canada // URL.: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2014.01488/full> (дата обращения: 11.11.2021).

⁶ Мейринк Г. Голем: Роман / Пер. с нем. А. Солянова. Предисл. М. Рудницкого. М.: Известия, 1991. С. 35.

⁷ Аниматроник — механизм, имитирующий движения живого существа. — Прим. авт.

⁸ Masahiro Mori, Karl F. MacDorman, Norri Kageki. The Uncanny Valley [From the Field] / June 2012 IEEE Robotics & Automation Magazine. V. 19(2) // URL.: https://www.researchgate.net/publication/254060168_The_Uncanny_Valley_From_the_Field (дата обращения: 11.11.2021).

⁹ Masahiro Mori, Karl F. MacDorman, Norri Kageki. The Uncanny Valley [From the Field] / June 2012 IEEE Robotics & Automation Magazine. V. 19(2) // URL.: https://www.researchgate.net/publication/254060168_The_Uncanny_Valley_From_the_Field#fullTextFileContent (дата обращения: 20.02.2022).

¹⁰ График «симпатии» — условный график, показывающий корреляционную зависимость между человеком, и степенью его психосоматического состояния. — Прим. авт.

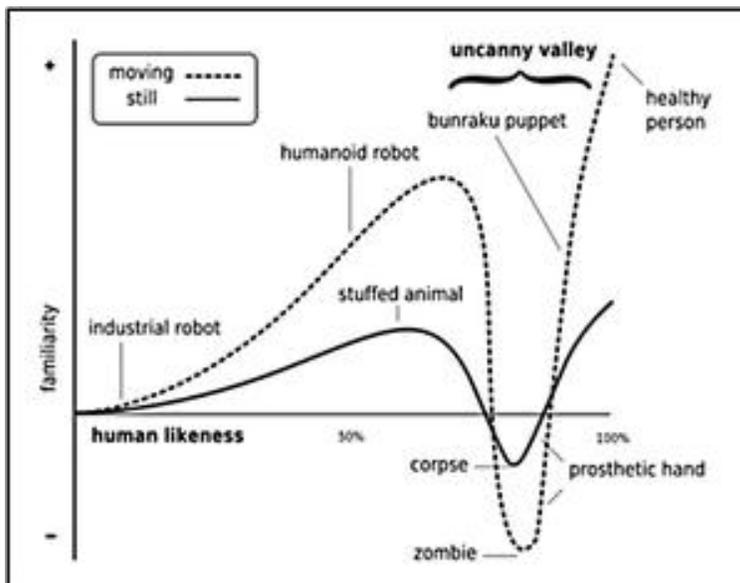
¹¹ Текстурирование — процесс создания фактуры для компьютерной модели. — Прим. авт.

¹² Шейдинг (англ. shading) — процесс создания и настройки материалов для компьютерной модели. — Прим. авт.

¹³ Риггинг (англ. rigging) — процесс создания системы деформации для компьютерной модели — Прим. авт.

этой грани визуального сходства, зритель вдруг с ужасом обнаруживает, что перед ним Голем⁶, — зомби, неодушевленное компьютеризированное существо (аниматроник)⁷, не имеющее с живым человеком ничего общего, за исключением внешнего сходства, стремление к которому — лишь зловещий камуфляж.

Человекоподобные аниматроники неожиданно оказались неприятны зрителям из-за мелких реалистичных несоответствий (неавантажный внешний вид, диссоциирующие движения, неестественные эмоции и т. д.), вызывающие чувство дискомфорта и страха⁸. Интересен следующий факт: Масахиро Мори обнаружил, что анимация может усиливать как позитивное, так и негативное восприятие⁹. Поэтому неожиданный спад на графике «симпатии»¹⁰ и был назван «зловещей долиной».



Стоит отметить, что современные инновационные технологии, применяемые в компьютерной графике, пока не позволяют полностью перешагнуть через барьер «зловещей долины» по ряду причин. В качестве примера возьмем *типовой процесс создания анимационной модели для кино*. Выделим шесть основных этапов производства компьютерной формы: а) моделирование; б) текстурирование¹¹; в) шейдинг¹²; г) риггинг¹³; д) анимация; е) освещение и рендеринг¹⁴. Каждый из этапов тесно связан друг с другом. Их можно поделить на две основные группы в контексте «эффекта зловещей долины»: 1) создание правильного внешнего

¹⁴ Рендеринг (англ. rendering) — процесс просчета освещения, материалов и текстур. Финальный этап производства, после которого получается конечное изображение — *Прим. авт.*

вида модели, классифицирующегося как *Look Development*, то есть проработка внешнего вида модели, которая включает моделирование, текстурирование, шейдинг, освещение и рендеринг; 2) создание анимации модели (сюда входят все этапы, связанные с созданием движений: риггинг, анимация). На каждом из этапов производства компьютерная модель может ухудшать визуальное зрительское восприятие. Проведем анализ каждого из них, чтобы понять, какие допущенные неточности могут привести к негативному результату.

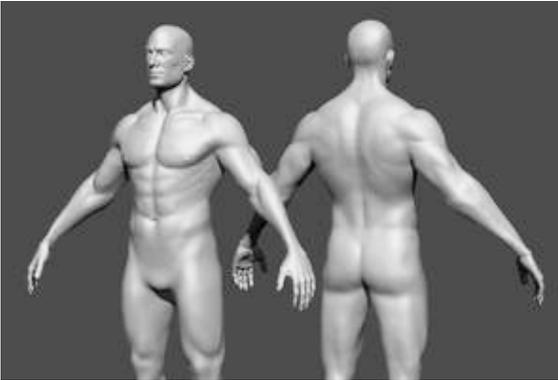
Моделирование

¹⁵ Скульптинг (англ. sculpting) — процесс очень похож на классическую лепку из глины, только в компьютерном пространстве — *Прим. авт.*

Этот процесс является одним из первых шагов к созданию компьютерного актера. Как правило, при производстве фотореалистичных персонажей для кино стадия моделирования заменяется на 3D-сканирование реального актера, чтобы добиться максимального сходства. Но когда реальный прототип отсутствует, используется *моделирование или скульптинг*¹⁵.

Основная задача специалистов на этом этапе — создание антропологически правильной модели человека. Немаловажным моментом является соблюдение корректной топологии «сетки» модели. Это имеет важнейшее значение на всех последующих

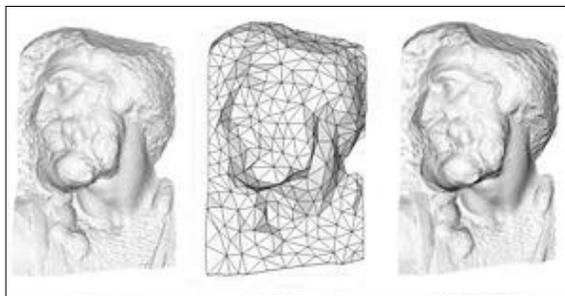
ступенях производства, особенно когда модель начинает деформироваться. Специалисты, использующие современные компьютерные программы для скульптинга, позволяют производить модели с исключительно высокой плотностью сетки, благодаря чему можно детализировать изображение, в том числе и кожные покровы персонажа.



Полигональная модель

Текстурирование

При производстве компьютерных киноперсонажей *моделирование* (как процесс создания компьютерной модели) и *текстурирование* (как процесс создания фактуры для компьютерной модели) выполняются в одних и тех же компьютерных программах, например, Maya, 3DS Max, Modo. Так что это два неразрывных процесса. На этом этапе модель «фактурируют», приближая ее сходство с оригиналом. Необходимо максимально точно,



Процесс уменьшения плотности сетки (аппроксимация)

¹⁶ Современные вычислительные мощности пока что не позволяют деформировать миллионы точек в режиме реального времени. — Прим. авт.

ется за счет качественного 3D–сканирования, которое передает не только объемы, но и цвет с последующей доработкой в программах для скульптинга. Современные 3D–сканеры обладают достаточно высокой точностью, хотя и вносят пока некоторые погрешности в детали изображения. На этом же этапе делается упрощение: детализированную сетку модели значительно упрощают для того, чтобы на дальнейших этапах производства (риггинг, анимация) модель можно было бы деформировать¹⁶. А все высоко детализированные элементы модели превращают в текстурные карты *normal* и *displacement*.

Шейдинг

Данная ступень производства позволяет модели получить законченный внешний вид. На этом этапе настраивают материалы (отражающая и преломляющая способность, прозрачность и т. д.) и выставляют тестовое освещение, чтобы понять, насколько модель максимально близка к желаемому результату. Стоит уточнить, что *текстуриг* позволяет создать лишь фактуру материала (точнее, его цвет), тогда как *шейдинг* отвечает за физические свойства материала: отражение, преломление, подповерхностное рассеивание света и прочее. Эти свойства также можно передавать шейдеру в виде текстур: такая схема реализации называется *Physically Based Rendering* и предполагает, что определенный фиксированный набор текстурных карт позволяет описать свойства практически любого материала.

Как правило, данная модель применяется для неких несложных материалов. Но при разработке элементов детализации компьютерной модели (глаз: зрачок, хрусталик, сетчатка, радужная оболочка и т. д.) дела обстоят иначе. Ведь глаза — это многослойные сложные шейдеры¹⁷. Иногда кинематографисты (техперсонал по компьютерной графике), чтобы избавиться от ощущения «мертвых глаз», используют снятые глаза актеров (оператор фиксирует их крупными планами). Но если такой

¹⁷ Многослойные шейдеры (англ. Layered Shaders) — комбинации из шейдеров, которые в итоге образуют один новый шейдер — Прим. авт.

возможности нет, приходится «рисовать» их на компьютере. Зачастую к такому подходу прибегают благодаря всевозможным трюкам с использованием удачного ракурса и маскировочного освещения, способных завуалировать огрехи.

Риггинг

Задача этой ступени производственного процесса состоит в том, чтобы придать статичной модели двигательные функции, способность деформироваться. Это можно сравнить с процедурой создания марионетки. Однако данная аналогия слишком упрощена, так как сам процесс значительно сложнее. От *специалистов по ригу* требуются высокопрофессиональные навыки, чтобы эффективно и быстро создать работающую систему деформации для компьютерной модели. Также им требуются углубленные знания в области математики, физики, анатомии, понимание *биомеханики человеческого тела*, чтобы деформационные преобразования модели были идентификационно корректны. Именно на этом этапе компьютерной модели придаются возможности улыбаться, открывать рот, поворачивать глаза и так далее. В итоге приходится постоянно балансировать между *корректностью деформации модели, производительностью систем деформации и временем производства рига*. Именно здесь возникают проблемные аспекты, которые впоследствии приводят к усилению эффекта «зловещей долины». Сильные упрощения приводят к результативной приблизительности, и это мгновенно становится заметно зрителю. Часто всевозможные мелкие деформации (например, многочисленные морщины лица) решаются с помощью *анимированных карт нормалей*¹⁸,

¹⁸ Анимированная карта нормалей — текстурированная карта, описывающая микро-детали неровностей поверхности. — Прим. авт.

Карта нормалей



потому что они достаточно точно показывают детали при сравнительно невысокой себестоимости компьютерных вычислений.

Но есть здесь еще одна существенная проблема — данная методика актуальна только для мелких, не слишком выпукло-вогнутых деталей, поскольку технология *Normal mapping* позволяет достигать лишь *ощущение объема* на основе карт нормалей: *создание псевдообъема, имитация светотени* путем компьютерной визуализации. Сама же поверхность модели в действительности не меняет форму.

¹⁹ Дисплейсмент — текстурные карты, которые позволяют создать реальный объем на основе пиксельной информации. — Прим. авт.

²⁰ Тесселяция — фрагментация компьютерной модели в более мелких частях. — Прим. авт.

²¹ Полигон — в компьютерной графике, как правило, это многоугольник, являющийся составной частью компьютерной модели. — Прим. авт.

Для более ярко выраженных деталей иногда используются анимированные карты дисплейсмента¹⁹, которые создают реальный объем и позволяют добиться фактического изменения формы модели за счет тесселяции²⁰ (дробление компьютерной модели на части) и перемещения вершин полигонов²¹ (совокупность многофункциональных геометрических фигур для компьютерного моделирования). Но эта технология требует больших вычислительных мощностей. Сначала модель разделяется на многие дополнительные полигоны, плотность ее «сетки» возрастает многократно, а потом она смещает эти полигоны в соответствии со значениями карты дисплейсмента, то есть деформация компьютерной модели приобретает *визуальную естественность и более высокий уровень качества* цифрового преобразования. Однако иногда такой подход оказывается недостаточным, потому что он охватывает ограниченный набор состояний объекта, и поэтому специалистам по компьютерной графике приходится прибегать к симуляции кожных покровов. Это наиболее

сложный подход как по настройке, так и по вычислительным ресурсам, но он позволяет добиться наибольшей достоверности цифрового дублера. Эта методика иногда используется совместно с анимированными картами нормалей и дисплейсмента для достижения оптимального результата.



Симуляция мышц лица

Анимация лица

Данная производственная ступень обладает несколькими возможными решениями. Иногда объект (например, лицо) полностью анимируется специалистом. Однако такой подход требует достаточно больших временных затрат. Поэтому чаще всего используется технология *Motion Capture*, которая позволяет копировать мимику реального актера и переносить ее на компьютерную модель. Стоит отметить, что технологии лицевого Motion Capture пока еще позволяют получать мимические образцы, но, к сожалению, далеко не в полном объеме. Таким образом, большую часть работы все равно предстоит выполнить специалисту по компьютерной графике (аниматору), исправляя возникающие неточности и корректируя их в процессе подготовки цифрового

²² Риг (англ. rig) — система деформации компьютерной модели. С помощью рига происходит анимация. — Прим. авт.

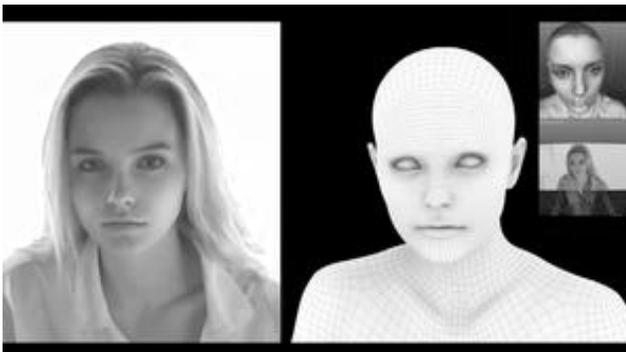
дублера. Эта производственная стадия играет не менее значимую роль, чем все предыдущие фазы подготовки компьютерной модели. Особенно это актуально для этапа *рига*²² (деформация цифрового дублера). Если риг подготовлен недостаточно точно, то даже качественный Motion Capture не сделает модель правдоподобной. Также часто оказывается, что риг просто не в состоянии передать некоторые эмоции реального человека (актера) или какие-то гримасы, поэтому, как правило, перед тем, как модель поступает в производство, делается много предварительных тестовых анимаций рига, чтобы выявить все неточности. И если таковые имеются, риг отправляется на доработку. От аниматора требуются анатомические знания в строении костно-мышечного лицевого аппарата, понимание и максимально точная реализация пластики лица. Как правило, используется *система кодирования лицевых эмоций* — FACS²³ — для того, чтобы упростить и стандартизировать процесс. Данная система позволяет соотнести эмоции с паттернами положений лицевых мышц, значительно упрощая процесс лицевой анимации.

²³ FACS (англ. Facial action coding system) — это система кодирования лицевых эмоций. Представляет из себя набор кодеров (обозначений), описывающих основные движения лица. — Прим. авт.

Освещение и рендеринг

Финальным этапом творческого цикла, завершающим комплекс производственных действий в большой группе *Look Development*, является *освещение и рендеринг* (процесс просчета освещения, материалов, текстур). Специалисты по рендеру представляют уже финальное фотореалистичное освещение и делают всё возможное, чтобы внешний вид модели был максимально похож на реального человека. Здесь, как правило, срывает множество художественных и технических трюков со светом. Сложность заключается в том, чтобы замаскировать все погрешности и неточности модели, не потеряв при этом естественного правдоподобия.

Изображение до и после этапа рендеринга



Обычно маскируют самые проблемные и выразительные части компьютерной модели, в частности, *глаза*. Важно отметить, что система рендеринга работает со значительно упрощенными моделями освещения, и лишь имитирует распространение света,

²⁴ Рендер движок — программное обеспечение, предназначенное для финальной визуализации компьютерной модели с учетом освещения, текстур и материалов. — Прим. авт.

что также является аппроксимацией реальной, физически корректной модели. Однако в современных *рендерных движках*²⁴ (компьютерные программы, занимающиеся визуализацией) это уже проблемой практически не является: они способны имитировать реальное освещение достаточно достоверно. Кроме того, на этом этапе становятся максимально видны все проблемные аспекты, в том числе визуальные огрехи, возникающие на предыдущих стадиях. Таким образом, эта часть производственного процесса способствует идентификации качества визуального продукта и, в случае необходимости, его ретракции и доработке.

Выводы

Итак, были рассмотрены основные этапы производства цифровых дублеров для кинопроизведения, проанализированы возможные ошибки и упущения, которые накладываются друг на друга и способны привести к нежелательному результату. И подобных примеров достаточно много, особенно в фильмах 2000-х годов, когда современные технологии обработки изображения только зарождались.

Проблемы из *первой группы Look development* (разработка внешнего вида, не касающегося создания анимации) гораздо более визуализированы, их проще отследить и устранить, чем проблемы из *второй группы* (подготовка и создание анимации), связанные с движениями и мимикой. Зрительское внимание в наибольшей степени концентрируется именно на правдоподобности мимических (микродвижения лица) и эмоциональных аспектах, хотя это и не снимает фокусировки с корректности остальных, этапов развития (*development*). Мировой опыт производства компьютерных актеров (цифровых дублеров) показывает, что ныне нет какого-либо оптимального решения, которое являлось бы универсальным и было применимо ко всем возможным ситуациям. Тем не менее попробуем спрогнозировать решения, которые смогут значительно повысить качество запланированного результата, базирующегося на *планировании кадров с участием компьютерных актеров*.

В первую очередь, предстоит осмысление сложности сцен с применением компьютерной графики. Данная проблема решается и планируется еще на этапе VFX-раскадровки²⁵, в которой уточняются оптимальные мизансцены как с точки зрения выразительности кадра, так и в плане простоты реализации технической задачи. Не стоит показывать 3D-модель длительное время без смены кадра, на крупном плане с долгим диалогом. Скорее всего зритель достаточно быстро идентифицирует неестественность

²⁵ VFX-раскадровка — специализированная детализация визуальных эффектов, используемая при создании сложных сцен, в которых комбинируются отснятый материал и компьютерная графика. — Прим. авт.

компьютерного персонажа, что неизбежно приведет к негативной внутриэмоциональной рефлексии. На основе VFX-раскадровки у специалистов уже есть примерное понимание объема, сложности и ресурсозатратности по созданию компьютерной графики, хронометражу. Зачастую цифровых дублеров не воссоздают полностью, а лишь заменяют компьютерной моделью лицо актера, как было сделано в фильме «Бегущий по лезвию 2049» (2017) режиссера Дени Вильнева. Если же в кадре *экишн*-фильма планируется создать цифрового дублера, то его придется делать в полный рост, но детализация будет не так важна, так как общий план съемки нивелирует микродетализацию. Стоит особо отметить, что чем *крупнее ракурс, продолжительнее экранное время и плавность работы камеры*, тем более детализированным должен быть компьютерный актер.

Таким образом, компьютерные технологии в данной области киноиндустрии обладают широким полем возможностей, но лишь создатель художественного произведения может определить степень их возможного воздействия на зрителей. И поскольку ключевая точка при создании любого киноизображения — персонаж, основная акцентуация компьютерной графики ложится на создание именно этого кинообраза. При его разработке с помощью цифровых технологий чрезвычайно важно уйти от появления «франкенштейнов», кроме тех случаев, когда это вызвано жанрово-видовой необходимостью.

Определить точку балансирования между технологией и искусством — задача непростая. Она ведет к поиску специальных приемов, практических методов реализации, освоению методологических аспектов производства цифровых дублеров и к созданию теории художественного кинопроизводства в современных условиях. И в этом смысле *принцип преодоления рубежа восприятия* (форсирование эффекта «зловещей долины») должен быть использован как основополагающий. Определение светлых и темных сторон технологического процесса неизбежно переводит на качественно иной уровень производства, если поставлена задача создания высокохудожественного произведения киноискусства.

На теоретическом уровне исследование поставленной проблемы только начинается. Помимо технологических составляющих, чрезвычайно важен и анализ зрительского когнитивного восприятия. Необходим и междисциплинарный подход к изучению качественной адаптации цифровых дублеров в современном кинопроизводстве. Наиболее полным исследованием в области художественно-эстетической парадигмы экранных

²⁶ Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Современное искусство как феномен техногенной цивилизации [Текст] / Н.Б. Маньковская, В.В. Бычков; М-во культуры Российской Федерации, Всероссийский гос. ун-т кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК). Москва: ВГИК, 2011. 208 с.

²⁷ Новиков В.Н. Влияние виртуальных новаций на язык кинематографа XXI века. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2020. 176 с.

искусств является работа российского философа, историка эстетики В.В. Бычкова и доктора философских наук Н.Б. Маньковской «Современное искусство как феномен техногенной цивилизации»²⁶. Ту же тему исследовал кандидат искусствоведения В.Н. Новиков в монографии «Влияние виртуальных новаций на язык кинематографа XXI века»²⁷.

Однако развитие цифровых технологий и визуализационные возможности создания цифровых дублеров находятся в стадии постоянного совершенствования. И разрабатывая методологию к преодолению трудностей при обращении к инновационным технологиям, важно сфокусировать внимание на потенциале компьютеризированных средств художественной выразительности, который не исчерпан. Создаваемые специалистами компьютерной графики кинообразы нередко разрабатываются на основе индивидуальных техник, с учетом персональных интеллектуальных возможностей и навыков, а также особенностей мировосприятия и мироощущений творца. Аккумуляирование и освоение опыта технологического моделирования экранного образа без огрехов ограниченности человеческой природы (на уровне компьютеризации) позволит унифицировать компьютерную модель до уровня естественного правдоподобия. Но это изучение потребует как выявления и детализации несовершенств на фоне проведения экспериментов и их анализа, так и погружения в творческий процесс создания цифровизированного кинообраза. Тогда и «эффект зловещей долины» останется в истории экранных искусств глубоко в прошлом. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Современное искусство как феномен техногенной цивилизации [Текст] / Н.Б. Маньковская, В.В. Бычков; М-во культуры Российской Федерации, Всероссийский гос. ун-т кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК). — Москва: ВГИК, 2011. — 206 с.
2. Новиков В.Н. Влияние виртуальных новаций на язык кинематографа XXI века: дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.03 / ФГБОУ ВО Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А.Герасимова]. — Москва, 2019. — 175 с.
3. Каптерев А.И. Мультимедиа как социокультурный феномен / А.И. Каптерев. — М.: ИПО Профиздат, 2002. — 223 с.
4. Мейринк Г. Голем: Роман / Пер. с нем. А.Солянова. Предисл. М. Рудницкого. — М.: Известия, 1991. — 288 с.
5. Хренов Н.А. Эстетика и теория искусства XX века [Текст] / [Т.А. Акиндинова и др.]; отв. ред. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. — Москва: Прогресс-Традиция, 2005. — 516 с.

6. *Chin-Chang Ho, Karl F. McDorman. Z.A. Pramono Human Emotion and the Uncanny Valley* // URL: <http://www.macdorman.com/kfm/writings/pubs/Ho2007EmotionUncanny.pdf> (дата обращения: 11.11.2021).
7. *Ekman P., Friesen W.V. Unmasking the Face: A Guide to Recognizing Emotions From Facial Expressions* // URL.: https://www.academia.edu/31060417/_04_2011_Paul_Ekman_Wallace_Friesen_Unmasking_the_Face_a_Guide_to_Recognizing_Emotions_from_Facial_Clues (дата обращения: 11.11.2021).
8. *Masahiro Mori, Karl F. MacDorman, Norri Kageki. The Uncanny Valley [From the Field] / June 2012 IEEE Robotics & Automation Magazine. V. 19(2)* // URL.: https://www.researchgate.net/publication/254060168_The_Uncanny_Valley_From_the_Field (дата обращения: 11.11.2021).
9. *Tinwell A. The Uncanny Valley In Games And Animation* // URL.: <https://www.routledge.com/The-Uncanny-Valley-in-Games-and-Animation/Tinwell/p/book/9781466586949#> (дата обращения: 11.11.2021).

REFERENCES

1. *Bychkov V.V., Mankovskaya N.B. (2011) Sovremennoye iskusstvo kak fenomen tekhnogennoy tsivilizatsii [Contemporary art as a phenomenon of technogenic civilization] / N.B. Mankovskaya, V.V.Bychkov; M-vo kultury Rossyskoy Federatsii, Vserossysky gos. un-t kinematografii im. S.A. Gerasimova (VGIK). — Moskva: VGIK, 2011. — 206 p. (in Russ.).*
2. *Novikov V.N. (2019) Vliyaniye virtualnykh novatsy na yazyk kinematografa XXI veka [The virtual innovation impact at cinematograph language of XXI century]: dis. ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.03 / Novikov Vasily Nikolayevich; [Mesto zashchity: FGBOU VO Vserossysky gosudarstvenny institut kinematografii imeni S.A.Gerasimova]. — Moskva, 2019. — 175 p. (in Russ.).*
3. *Kapterev A.I. (2002) Multimedia kak sotsiokulturny fenomen [Multimedia as a sociocultural phenomenon] / A.I. Kapterev. — Moskva: IPO Profizdat, 2002. — 223 p. (in Russ.).*
4. *Meyrink G. (1991) Golem [Golem]: Roman / Per. s nem. A. Solyanova. Predisl. M. Rudnitskogo. — Moskva.: Izvestiya, 1991. — 288 p. (in Russ.).*
5. *Khrenov N.A. (2005) Estetika i teoriya iskusstva XX veka [Aesthetics and theory of XXI century art] / T.A. Akindinova i dr.; otv. red. N.A. Khrenov, A.S. Migunov. — Moskva: Progress-Traditsiya, 2005. — 516 p. (in Russ.).*
6. *Chin-Chang Ho, Karl F. McDorman. Z.A. Pramono Human Emotion and the Uncanny Valley* // URL: <http://www.macdorman.com/kfm/writings/pubs/Ho2007EmotionUncanny.pdf> (дата обращения: 11.11.2021).
7. *Ekman P., Friesen W.V. Unmasking the Face: A Guide to Recognizing Emotions From Facial Expressions* // URL.: https://www.academia.edu/31060417/_04_2011_Paul_Ekman_Wallace_Friesen_Unmasking_the_Face_a_Guide_to_Recognizing_Emotions_from_Facial_Clues (дата обращения: 11.11.2021).
8. *Masahiro Mori, Karl F. MacDorman, Norri Kageki. The Uncanny Valley [From the Field] / June 2012 IEEE Robotics & Automation Magazine. V. 19(2)* // URL.: https://www.researchgate.net/publication/254060168_The_Uncanny_Valley_From_the_Field (дата обращения: 11.11.2021).
9. *Tinwell A. The Uncanny Valley In Games And Animation* // URL.: <https://www.routledge.com/The-Uncanny-Valley-in-Games-and-Animation/Tinwell/p/book/9781466586949#> (дата обращения: 11.11.2021).

Digital Cinema From the Perspective of the “Sinister Valley Effect”

Ivan V. Zuikov

3rd year post-graduate student at the Department of Aesthetics, History and Theory of Culture, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography

UDC 778.5.01.067.2:15

ABSTRACT: Modern computer technologies are constantly changing. The industry does not stand still, until recently stuntmen, life size puppets and mannequins were the main tools of filmmakers for creating action scenes. There was no question of the faces of the elderly actors looking young again on the screen. Now the customary technologies are becoming a thing of the past, although they are still in use on set.

Modern cinema uses digital doubles to achieve similar goals. The aim of computer graphics studios is to create digital doubles as similar to people as possible. At first, these were very sketchy computer models that were quite conspicuous, and there was no question of complete realism. But with the advance of visualization technologies, digital doubles have become more and more realistic. As it turns out, the method of copying reality raises problems of perception.

Solving these problems proved not an easy task, besides technological aspects there are cultural and psychological difficulties related to the perception of computer generated characters. The problem turned out to be so significant that it spawned a number of studies dealing with the causes and ways of overcoming this phenomena. There even appeared a special term — “The effect of the uncanny valley”. The mechanisms of overcoming this problem have not been elaborated yet. But nevertheless, it can be stated that the essence of the problem lies not only in the technological sphere but also in absence of an integrated approach to its solution.

The thorough differentiation of technical professions in screen arts has created a certain vacuum in creative work, and the solution for this problem may lie in a fundamentally new approach to the use of technical means.

The essence of scientific research should be the use of psychological and aesthetic analysis, which makes possible not only to overcome the negative consequences of the “uncanny valley” effect but also turn them into positive ones.

KEY WORDS: digitalization, computerization, aesthetics of modern cinema, perceptual psychology, digital doubles, multimedia



Стили и жанры киноплаката. Терминологический аспект

Е.М. Михалкина

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK104249>

УДК 769.91

АННОТАЦИЯ

В статье анализируются понятия «стиль» и «жанр» киноплаката, требующие комплексного подхода в связи с многоаспектностью их оценки. Сам киноплакат определяется как жанр плаката, но в нем можно выделить и жанр художественно-иллюстративного произведения (портрет, пейзаж, карикатура и т. д.). Учитывается и то, что на изображение влияет и жанр рекламируемого фильма. То же можно сказать и о стиле как ведущем направлении в искусстве, которое меняется со временем. Как известно, каждый художник-плакатист имеет собственный стиль, и влияние на изображение оказывает направление в кинематографе. Иначе говоря, определение стиля и жанра киноплаката — вопрос неоднозначный, и этот аспект исследуется в статье.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА
плакат,
киноплакат,
стиль, жанр,
художник-
плакатист

Понятия «стиль» и «жанр» имеют существенное значение для изобразительного искусства. Опираясь на эти термины, исследователи оценивают произведения искусства в научно-исследовательских работах. Киноплакат относится к одному из видов графического искусства, и важно определить его терминологические границы. Однако в киноплакате, как и в киноискусстве, есть немало «темных пятен», кроме того, существует некая путаница в определениях, что вызывает дискуссию. В качестве примеров выявления терминологических неточностей обратимся к наименее изученной части фонда киноплаката Российской государственной библиотеки (РГБ), относящейся к советским плакатам, рекламирующим иностранные фильмы. При этом стоит отметить важную правовую деталь: РГБ не является правообладателем хранящихся плакатных изображений, и именно поэтому иллюстративный материал в статье отсутствует. Тем не менее в примечаниях приведены полные библиографические описания киноплакатов, с помощью которых можно найти изображение разбираемых примеров.

Киноплакат и его жанровые особенности

Жанр в искусстве — достаточно сложное и спорное понятие. Даже в словаре искусствоведческих терминов ему дается два определения. С одной стороны, жанр (от фр. «род») — это исторически складывающийся тип художественного произведения, объединяющий достаточно обширную группу явлений того или иного вида искусства на основании устойчивых черт¹. С другой стороны, жанр в изобразительном искусстве представлен как понятие, характеризующее область действительности, выбранную художником для изображения (портрет, пейзаж, натюрморт и т. д.)².

В данном контексте вопрос о жанре киноплаката следует рассматривать комплексно, так как его графическое изображение изначально спроецировано на репрезентацию нескольких областей в искусствоведении. И поскольку киноплакат как художественное произведение неизменно имеет признаки жанра плаката как такового, в который вписаны образы рекламируемого фильма, можно утверждать, что этот вид искусства обладает мультимодальным кодом и является *культурным артефактом*.

Внести некоторую ясность в первый аспект проблемы поможет классификация плакатов, предназначенная для художников, специализирующихся на этом виде искусства³. В этой классификации выделяются, как правило, три основных жанровых направления:

1. Политический плакат (агитационный и пропагандистский)
2. Информационный (привлекает к мероприятию) и рекламный плакат.
3. Учебный и инструктивный плакаты.

Второй вид плакатного искусства — информационный и рекламный плакат — часто называют зрелищным, который подразделяется также по профилю применения — на *цирковой, театральный и киноплакат*. Классификация показывает, что жанр киноплаката является подвидом зрелищного плаката, или, как считает ряд исследователей, киноплакат сам является жанром. Однако прослеживаются и расхождения в определении этого термина. Например, Н.И. Бабурина, крупнейший исследователь плаката, имеющая немало трудов по данной теме, выделяет киноплакат как жанр плаката^{4,5,6}, тогда как заведующая кафедрой «Графический дизайн», кандидат искусствоведения Ю.В. Ерохина определяет киноплакат как жанр графического дизайна⁷. При этом оба исследователя называют киноплакат как *жанром*, так и *видом* плаката. Несмотря на родственность этих

¹ В мире искусства: Слов. основных терминов по искусствоведению, эстетике, педагогике и психологии искусства / [Сост.: Т.К. Каракаш, А.А. Мелик-Пашаев]. М.: Искусство в шк., 2001. С. 88.

² Там же. С. 89.

³ Художник-оформитель: Учеб. задания и метод. материалы к ним. Москва: Сов. Россия, 1973 С. 57.

⁴ Советский зрелищный плакат: Театр, цирк, балет, кино, 1917–1987 / Авт.-сост. Н.И. Бабурина. М.: Советский художник, 1990. С. 5.

⁵ Бабурина Н.И. «Ребусы метафорического языка» // Искусство кино, № 9, Сентябрь, 1995. С. 80.

⁶ Бабурина Н.И. Сергей Дацкевич. М.: Советский художник, 1973. С. 12.

⁷ Ерохина Ю.В. Российский киноплакат как феномен графического дизайна: 1890-е–1940-е гг.: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.06 / Ерохина Юлия Валерьевна; [Место защиты: С.-Петерб. гос. ун-т технологии и дизайна]. СПб, 2008. С. 3.

понятий, вид является более общей терминологической категорией, так как она выделяет конкретное направление в сфере искусства. Подобные примеры еще раз подтверждают необходимость уточнения понятийно-терминологического аппарата в отношении киноплаката.

Несомненно, плакат относится к одному из видов графического искусства⁸ и важно направлению прикладной графики⁹. Графика как вид изобразительного искусства также имеет свою жанровую систему, схожую с жанрами живописи. В графике выделяются такие жанры, как портрет, пейзаж, исторический, бытовой, натюрморт, анималистический и карикатура. Кстати, карикатура относится к специфическому жанру графики, исторически сложившемуся в массовой печати.

Если говорить о киноплакате, то наиболее распространенным его жанром является портрет, который репрезентирует образ главного героя фильма или детализированный портрет актера в зависимости от художественных целей и задач того образа, который намерен сформировать художник для заблаговременного привлечения внимания зрителей к выпускаемому в прокат фильму. Другие жанры менее распространены и рассматриваются, скорее, как часть композиции киноплаката. Однако жанр карикатуры встречается в киноплакате достаточно часто, поскольку созвучен комедийному жанру кино.

Жанр популяризируемого на плакате фильма напрямую влияет на графическое изображение. Некоторые киножанры даже указываются в плакате: комедия, музыкальный, сказка, документальный, хотя на некоторые из них опосредованно указывает и само иллюстративное изображение, например, жанр карикатуры на киноплакате соответствует комедийному фильму.

Показательным элементом для определения жанра фильма служит *шрифт* в названии кинокартины, его цветовая гамма и композиционное расположение. В кинокомедиях название нередко встроено в изображение («6 превращений Яна Пиши-ка»¹⁰, художник М. Хейфиц, 1961), или образует формы круга («Чертовое колесо»¹¹, художник В. Островский, 1966), или окаймляет изображение, которое может быть неоднородным и иметь буквы разных размеров, разную цветовую гамму («Рангом ниже»¹², художник Л. Офросимов, 1961). Как правило, названия комедий написаны разнонаправленными словами или буквами («Человек, пришедший после бабушки»¹³, художник Л. Офросимов, 1973), будто рукописно. Все эти графические элементы добавляют абсурдизма в изображение, и зритель с легкостью узнает на плакате жанр кинофильма. Шрифт может играть

⁸ Лещинский А.А. Основы графики: Учеб. пособие / А.А. Лещинский. Гродно: ІрГУ, 2003. С. 41.

⁹ Выставка советского киноплаката / [ред. М. Рубанович]. М.: Реклампфильм, 1956. С. 3.

¹⁰ 6 превращений Яна Пишика: [Изоматериал] художественный фильм: [плакат] / худож. М. Хейфиц. М.: Реклампфильм, 1961. 1 л.: офсет. тир. 30 000 экз. — Прим. авт.

¹¹ Чертовое колесо: [Изоматериал] кинокомедия: [плакат] / худож. В. Островский. М.: Реклампфильм, 1966. 1 л.: офсет. — тир. 58000 экз. — Прим. авт.

¹² Рангом ниже: [Изоматериал] кинокомедия: [плакат] / худож. Л. Офросимов. М.: Реклампфильм, 1961. — 1 л.: офсет. — тир. 60 000 экз. — Прим. авт.

¹³ Человек, пришедший после бабушки: [Изоматериал] кинокомедия: [плакат] / худож. Л. Офросимов. — [Ростов]: Тип. им. М. И. Калинина Ростовского университета, 1973. — 1 л.: цинкогр. — Прим. авт.

¹⁴ Цена одного преступления: [Изоматериал] художественный фильм: [плакат] / худож. И. Коваленко. М.: Рекламфильм, 1962. 1 л.: офсет. тир. 25000 экз. — Прим. авт.

¹⁵ Тень и свет: [Изоматериал] французский художественный фильм: [плакат] / худож. М. Хазановский. М.: Рекламфильм, 1955. 1 л.: офсет. тир. 24000 экз. — Прим. авт.

¹⁶ Искры: [Изоматериал] смотрите на экранах новый китайский художественный фильм: [плакат] / худож. Н. Хомов. М.: Рекламфильм, 1950. 1 л.: хромолитогр. тир. 10 000 экз. — Прим. авт.

¹⁷ Вторая жена: [Изоматериал] художественный фильм: [плакат] / худож. В. Сачков. М.: Рекламфильм, 1981. 1 л.: офсет. тир. 59 000 экз. — Прим. авт.

¹⁸ Великий Карузо: [Изоматериал] художественный фильм: [плакат] / худож. И. Коваленко. М.: Рекламфильм, 1960. 1 л.: офсет. тир. 51000 экз. — Прим. авт.

¹⁹ Ужичья республика: [Изоматериал] художественный фильм: [плакат] / худож. К. Антонов. — М.: Рекламфильм, 1976. 1 л.: офсет. тир. 60000 экз. — Прим. авт.

значительную роль и при определении других жанров кино, но такая репрезентация встречается реже. К примеру, в кинодрамах шрифт плаката ориентирован на добавление визуального гротеска или символа опасности, тогда название фильма может нависать над лицами героев с целью визуального устрашения («Цена одного преступления»¹⁴, художник И. Коваленко, 1962). Различия в стиле и цвете шрифта названия фильма подчеркивают противоречие противоположных лексем («Тень и свет»¹⁵, художник М. Хазановский, 1955).

Стоит подчеркнуть: цветовая гамма в плакате играет не менее значимую роль при определении жанра фильма. В комедиях преобладают яркие и светлые цвета, в драмах — темные и контрастные. Приведем пример. В начале 1950-х в Советском Союзе показывалось немало китайских политических фильмов, их сопровождали киноплакаты, схожие с политическими. В них, как правило, доминировали красный цвет и изображение главного героя, но был ряд деталей, указывающих на сюжет и жанр картины. Например, на плакате художника Н. Хомова к фильму «Искры»¹⁶ (1949) были отображены позади фигуры героя два изображения завода, и сразу возникло предположение, что сюжет картины повествует об ударнике труда. В мелодрамах наиболее часто был изображен женский портрет, что порождало ассоциацию о повествовании драматической коллизии в кинокартине. Или, скажем, на плакате художника В. Сачкова к фильму «Вторая жена»¹⁷ (1980) изображены две женщины, взгляд одной из которых пересекает желтая линия, что является намеком на мотив ревности в сюжете фильма.

Биографические фильмы в большей степени приближены к парадному портрету и содержат деталь, указывающую на деятельность героя фильма. К примеру, на плакате к известному фильму «Великий Карузо»¹⁸ (1951), созданному художником И. Коваленко, изображен портрет главного героя на фоне роскошного оперного зала, что придает образу певца величественность. Иначе преподносятся образы героев на плакате в военных фильмах, здесь неизменно присутствуют изображения людей в форме, оружие или сцены боя, иллюстрируя тематику картины. На плакате к фильму «Ужичья республика»¹⁹ (1974), написанном художником К. Антоновым, эти элементы присутствуют в полном объеме. И такую аналогию можно провести почти с каждым жанром кинокартины.

Помогая зрителю мгновенно определить жанр фильма, киноплакат выполняет одну из важнейших функций: формирует первичные когнитивные представления о тематике фильма,

²⁰ Méline Brulé. L'affiche de cinéma, un genre à part de la publicité. [Б.М.]: Editions universitaires européennes EUE, 2016. С. 37.

²¹ Хейфиц М.И. Плакат и фильм // Советский киноплакат: Сборник статей. М.: Сов. художник, 1961. С. 63.

²² Выставка советского киноплаката: творческий отчет художников ф-ки "Рекламфильм": [каталог]. М.: Рекламфильм, 1966. С. 3.

²³ Искусство рекламного плаката: учебное пособие / Г. М. Гожев, С. И. Фроленко. СПб.: ГУАП, 2012. С. 79.

²⁴ Психология восприятия и искусство плаката / П. А. Кудин, Б.Ф. Ломов, А.А. Митькин. М.: Плакат, 1987. С. 51.

жанре его сюжета. По сути, киноплакат — это первая опосредованная коммуникация зрителя с фильмом: «он интригует, пробуждает интерес, погружая в атмосферу фильма, не давая исчерпывающую информацию о фильме»²⁰. Художник-плакатист М. Хейфиц отмечал: «Плакат должен соответствовать жанру фильма и его эмоциональной окраске»²¹. Каждый фильм в пределах жанра требует от художника-киноплакатиста особого подхода, погружения в творчество. Ведь творец ориентируется как на содержание кинопроизведения и его эмоциональный строй, так и на особенности оригинального изобразительного решения в целом. Так язык кинопроизведения переводится мастером на язык плаката²².

Стилистические решения киноплаката

Вопрос выбора стиля для киноплаката столь же непросто, как и определение жанра. Считается, что стиль — это единство морфологических особенностей, отличающее творческую манеру отдельного мастера, национальную или этническую традицию, искусство эпохи, цивилизации и т. д.²³. Но как объединить эти категории в графическом изображении воедино и не ошибиться?

Одна из стилистических особенностей, присущих плакату, это лаконичность художественного решения, продиктованная необходимостью быстрой и целенаправленной передачи информации, которая не позволяет расширить глубину пространства, а количество графических планов сужается до одного-двух. Даже использование светотени в киноплакате предельно минимально, поскольку этому виду искусства присущи локальность цвета, простота и резкость контура, силуэтность изображения, отсутствие воздушной перспективы, многое другое. Кроме того, оперативное полиграфическое тиражирование киноплакатов выдвигает дополнительные требования к ограничению используемого количества цвета и к стандартным размерам листа²⁴.

Стиль в плакате менялся со временем, в связи с изменением ведущего художественного направления, с изменениями в технике печати, зависел от политических требований времени. Если в начале появления кинематографа можно заметить в киноплакате элементы модерна, то несколько позже преобладающим направлением стал конструктивизм, затем появились признаки соцреализма как направления искусства, впоследствии стили киноплакатов стали подразделять по периодам советской истории.

На плакат существенно влияет техника печати: монохромные изображения литографии или цинк-штриха оперируют контрастом черного и белого; хромолитография отличается ограниченным набором красок, четкими гранями заливок и условностью цвета; офсет позволяет сделать более плавные переходы в цветовой гамме, но утрачивает насыщенность красок. В последнее время печатники все чаще стали пользоваться фото-механической печатью, основой которой являлся кадр фильма. Кроме того, техника оригинала не менее сильно влияет на оттиск плакатной продукции. В частности, работы, выполненные гуашью, приближают плакат к станковым произведениям искусства, тогда как акварель смягчает цветовую тональность изображения, а использование аппликации придает образу оригинальность и так далее.

Стиль киноплаката разных эпох и авторов

Авторский стиль художника напрямую воздействует на плакатное произведение. У каждого художника-плакатиста — свои особенности подхода к изображению, любимые темы, способы подачи. Множественность элементов художественного стиля не позволяет представить всех киноплакатистов, а потому рассмотрим по одному плакату каждого периода, начиная с послевоенного времени.

Начнем с мастера, прошедшего почти через все эпохи. Речь идет о М. Хазановском, который работал в плакате с 1948 года²⁵ по вторую половину 1980-х. Художник пережил смену нескольких стилей, техник печати, несколько поколений плакатистов, но оставался верен своему творческому подходу, работая в реалистической манере, достоверно передавая портреты героев и их окружение, хотя и часто прибегал к иносказанию, символике в киноплакате. Хазановский работал с фильмами разных жанров, но чаще всего с военными, политическими, ему поручали антифашистские фильмы. На плакате к фильму «Голый среди волков»²⁶ (1962) изображена фигура мужчины, прячущего мальчика под пальто. Плакат решен в черно-белой манере, и только красный треугольник привлекает внимание, обозначая тему и контекст фильма. Это нашивка политзаключенного в немецком концлагере. Треугольник нашит будто на фон, имитирующий форму заключенного, в то же время полоски формы тенью падают на лицо мужчины. В плакате сочетается и реалистический портрет, и метафора нависшей опасности.

Художник-плакатист С. Дацкевич — один из ведущих мастеров киноплаката второй половины 1950-х годов²⁷. Основная чер-

²⁵ Михаил Хазановский. Хомов Николай: выставка плакатов / Авт. вступ. ст. Н.И. Бабурина. М.: [б. и.], 1964. С. 7.

²⁶ Голый среди волков: [Изоматериал] художественный фильм: [плакат] / худож. М. Хазановский. М.: Рекламфильм, 1963. 1 л.: офсет. тир. 24 000 экз. — Прим. авт.

²⁷ Советский зрелищный плакат: Театр, цирк, балет, кино, 1917–1987 / Авт.-сост. Н.И. Бабурина М.: Советский художник, 1990. С. 6.

²⁸ Онопко-Бабурина Н.И. Советский киноплакат 1930–1950-х годов: (Обзор плакатов к художественным фильмам, хранящихся в Государственной библиотеке СССР имени В.И. Ленина) // Государственная библиотека СССР им. В.И. Ленина. Труды. Т. 5. Москва, 1961. С. 189.

²⁹ Советский зрелищный плакат: Театр, цирк, балет, кино, 1917–1987 / Авт.-сост. Н.И. Бабурина – М.: Советский художник, 1990. С. 6.

³⁰ Дитте — дитя человеческое: [Изоматериал] — датский художественный фильм: [плакат] / худож. С. Дацкевич. М.: Реклафильм, 1957. 1 л.: офсет. тир. 26 000 экз. — Прим. авт.

³¹ Медальон с тремя сердцами: [Изоматериал] художественный фильм: [плакат] / худож. В. Островский. М.: Реклафильм, 1961. 1 л.: офсет. тир. 67000 экз. — Прим. авт.

³² Стенограмма обсуждения выставки киноплакатов фабрики «Реклафильм», изданных за последние 2–3 года (Творческий отчет художников «Реклафильма»), 14 декабря 1983 года. // Из личного архива Н.И. Бабуриной. М., 1983. С. 3.

та его творчества — отразить в плакате художественными средствами идею фильма, передать атмосферу киносюжета, характер героя. Мастер пытается сформулировать свое впечатление о фильме, не прибегая к элементам художественного решения кинокадра²⁸. Способность к метафорическому осмыслению темы позволила художнику оперировать разнообразными формами иносказания — символом, аллегорией, изобразительной ассоциацией; профессиональная школа живописца помогла совершенствовать мастерство, используя выразительность линии и пятна, цвета и композицию²⁹. Одна из лучших его работ — плакат к фильму «Дитте — дитя человеческое»³⁰ (1946). Художник отказывается от точного портретного сходства с героиней, концентрируясь на образе хрупкой девушки, подобном цветку в ее руках.

В начале 1960-х в «Реклафильме» начинает работать художник В. Островский, чье творчество оказало влияние на стиль отечественного киноплаката благодаря интересу к польской школе. Островский редко делал портретные работы, что нетипично для киноплаката. Он создавал сюжетные композиции, где движение направлено в глубину плакатного листа, что создавало проработанное вокруг героев пространство. Через пейзаж художник передает настроение фильма. Художественный стиль этого творца подчеркнуто условен, к реалистической передаче изображения он не стремится. Мастер работает с яркими цветами красок, заливая ими фон и фигуры, добиваясь обобщенности форм. Островский работал над плакатами к фильмам разных жанров, но лирические образы ему удавались более всего. Например, плакат к фильму «Медальон с тремя сердцами»³¹ (1961) выполнен в четырех цветах, где на переднем плане изображен силуэт девушки, смотрящей на морское судно. Мелодраматические мотивы передаются автором плаката в виде деталей интерьера и пейзажа, а отраженный свет луны в воде подчеркивает одиночество героини.

В 1970-е годы наступил период «застоя», изменения в политике коснулись и киноплаката. Творческая индивидуальность подавлялась, от художников требовались достоверность изображения и соответствие кадрам фильма. Иногда им даже не показывали фильм, они создавали киноплакат по фотокомплекту³². В этот период главным редактором издательства «Реклафильм» был художник-график И.А. Юдин, его работ встречается более всего. В его киноплакатах преобладает реалистичная манера, но встречаются и работы в классической графической манере, большое внимание уделяется шрифту, его стилизации, декоративным элементам, таким как рамка. Значительную роль

³³ Бессмертные: [Изоматериал] художественный фильм: [плакат] / худож. И. Юдин. М.: Рекламфильм, 1976. 1 л.: офсет. тир. 60000 экз. —
Прим. авт.

³⁴ ХХ век: [Изоматериал] художественный фильм: [плакат] / худож. Ю. Боксер. М.: Рекламфильм, 1990. 1 л.: офсет —
Прим. авт.

³⁵ Хейфиц М.И. Плакат и фильм // Советский киноплакат: Сборник статей. М.: Советский художник, 1961. С. 73.

³⁶ Дочери Китая: [Изоматериал] смотрите на экранах новый китайский художественный фильм: [плакат] / худож. Я. Руклевский. М.: Рекламфильм, 1950. 1 л.: хромолитогр. тир. 25 000 экз.

³⁷ Кабулиец: [Изоматериал] художественный фильм: [плакат] / худож. М. Хазановский. М.: Рекламфильм, 1959. 1 л.: офсет. тир. 20 000 экз.

³⁸ Мефистофель: [Изоматериал] художественный фильм: [плакат] / худож. П. Дюкарев. М.: Рекламфильм, 1982. 1 л.: цинкогр. тир. 74 000 экз.

³⁹ Электра: [Изоматериал] художественный фильм: [плакат] / худож. Я. Манухин. М.: Рекламфильм, 1963. 1 л.: офсет. тир. 95 000 экз.

⁴⁰ Иванов В. Как создается плакат. М.: Плакат, 1980. С. 8.

в его работах играет портрет, но и о деталях художник не забывает, совмещая в плакатах несколько изображений. К примеру, плакат к фильму «Бессмертные»³³ (1974) разделен на три части: в центральном овале групповой портрет четырех героев фильма в реалистичной манере, а снизу и сверху — изображения в стиле линогравюры с имприматурой (заливкой). Сверху пейзаж с замком, снизу сцена боя. Название фильма помещено в рамку, отделяющую изображения. Изображение тоже обведено округлой рамкой. Все эти элементы на плакате дают представления зрителю об эпохе, сюжете, жанре картины.

Во второй половине 1980-х цензура была ослаблена, и на киноплакате появилось направление с уклоном на метафоричность, сюрреализм. Художник Ю. Боксер — один из ярких его представителей. В своих работах он старался найти один образ, передающий главную идею фильма, не распыляясь на множество деталей, символов, метафор. На плакате к фильму Бернардо Бертолуччи «XX век»³⁴ (1976) изображен мчащийся на зрителя поезд, окутанный дымом. На плакате доминируют три цвета: малиновый, серо-голубой и черный, их сочетание добавляет в плакат элементы нереалистичности. Поезд предстает как метафора времени, надвигающихся перемен, что соответствует основной идее фильма.

Значимую роль в эти годы начинает играть шрифт, повлиявший на стиль плаката. Художник М. Хейфиц отмечал, что характером шрифта можно оттенить эмоциональную окраску фильма, определить время и место действия³⁵. Шрифт помогал определять жанр фильма, мог указывать на страну-производителя фильма. Например, в плакатах к китайским фильмам шрифт часто стилизовался под китайские иероглифы («Дочери Китая»³⁶, художник Я. Руклевский, 1950), в индийских картинах — под индийское письмо («Кабулиец»³⁷, художник М. Хазановский, 1959), к немецким фильмам использовался готический шрифт («Мефистофель»³⁸, художник П. Дюкарев, 1982), есть примеры стилизации под греческий алфавит («Электра»³⁹, художник Я. Манухин, 1963). В пособии для художников В. Иванов писал о важности выбора шрифта: «В идеале текст плаката должен быть слитным с изображением, должен органически включаться в образительную плоскость, то есть быть составной частью плаката не только в смысловом, но и в композиционном отношении»⁴⁰.

В неменьшей степени влияли на плакатное изображение стили и направления в кинематографе. В частности, направление французская «Новая волна» (*Nouvelle Vague*) нашло отражение в плакате Ю.В. Царева к фильму «400 ударов»⁴¹ (1960) режиссера Франсуа Трюффо. На киноплакате представлен портрет маль-

⁴¹ Четыреста ударов: [Изоматериал] французский художественный фильм: [плакат] / худож. Ю. Царев. М.: Рекламфильм, 1960. 1 л.: офсет. тир. 14 000 экз. — *Прим. авт.*

⁴² François Truffaut Une certaine tendance du cinéma français // Cahiers du Cinéma, № 3, janvier 1954. P. 15–30.

чика, который занимает почти всю площадь листа. Эмоции на лице мальчика передают глубокие переживания подростка, не находящего поддержки и понимания во взрослом мире. Появление в кинематографе направления «новая волна» отвергло традиции «папиного кино»⁴², искусственного, полного штампов, снятого в павильонах. Этот фильм может служить метафорой борьбы режиссеров с традициями коммерческого кино, как и борьбы мальчика с черствостью мира взрослых. Так в графическом изображении выразился протест художников-киноплакатистов против традиционного реалистического изображения в пользу психологического портрета.

Заключение

Подводя итог, стоит подчеркнуть: на изображение киноплаката влияет множество факторов. Значение имеют не только признаки социально-экономического строя, но и сложившиеся традиции киноплаката как особого вида графического произведения: техника печати, стиль, присущий определенной эпохе, и художественный стиль художника-автора, а также стиль и тематическое направление кинофильма. Художник-киноплакатист ориентируется прежде всего на содержание кинопроизведения, его эмоциональный строй, особенности изобразительного решения в целом.

Что же касается определения жанра киноплаката, следует отметить, что одна из основополагающих его функций состоит в том, чтобы дать первое представление о поступающем в прокат фильме, и здесь прослеживается тесная причинно-следственная связь между жанрами графического искусства и аудиовизуального произведения. При создании киноплаката эти виды жанров интегрируются. Достигается эта интеграция разными методами: применением характерной цветовой гаммы; использованием характерных изобразительных деталей с целью уточнения жанра фильма. Ярким выразителем такого взаимодействия жанров служит комедия, чей сюжет отображается в виде карикатуры. Тем не менее наиболее распространенной моделью киноплаката является показ персонажей фильма в жанре портрета, хотя нередко встречается и пейзаж, и анималистический жанр, и карикатура. Киноплакат, являясь синтетическим произведением по своим художественно-выразительным средствам, соединяет традиции изобразительного искусства и искусства кино. И обладая разнообразными жанрово-стилистическими особенностями, он занимает свое особое место как в изобразительном искусстве, так и в кинематографе. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бабуринa Н.И.* «Ребусы метафорического языка» // Искусство кино, № 9, Сентябрь, 1995 С. 80.
2. *Бабуринa Н.И.* Сергей Дацкевич. — М.: Советский художник, 1973. — 128 с.
3. В мире искусства: Словарь основных терминов по искусствоведению, эстетике, педагогике и психологии искусства / Сост.: Т.К. Каракаш, А.А. Мелик-Пашаев. — М.: Искусство в школе, 2001. — 381 с.
4. Выставка советского киноплаката / [ред. М. Рубанович]. — М.: Рекламфильм, 1956. 97 с.
5. Выставка советского киноплаката: творческий отчет художников «Рекламфильм»: [каталог]. — М.: Рекламфильм, 1966. — 55 с.
6. *Ерохина Ю.В.* Российский киноплакат как феномен графического дизайна: 1890 – 1940 гг.: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.06 / Ерохина Юлия Валерьевна; [Место защиты: С.- Петерб. гос. ун-т технологии и дизайна]. — СПб., 2008. — 222 с.
7. *Иванов В.* Как создается плакат. — М.: Плакат, 1980. — 48 с.
8. Искусство рекламного плаката: учебное пособие / Г.М. Гожев, С.И. Фроленко. — СПб.: ГУАП, 2012. — 81 с.
9. *Лецинский А.А.* Основы графики: Учеб. пособие. - Гродно: ГрГУ, 2003. — 193 с.
10. *Хазановский Михаил.* Хомов Николай: выставка плакатов / Авт. вступ. ст. Н.И. Бабуринa. — М., 1964.
11. *Онопко-Бабуринa Н.И.* Советский киноплакат 1930–1950-х годов: (Обзор плакатов к художественным фильмам, хранящихся в Государственной библиотеке СССР имени В.И. Ленина) // Государственная библиотека СССР им. В.И. Ленина. Труды. — Т. 5. — М., 1961. С. 149–229.
12. Психология восприятия и искусство плаката / П.А. Кудин, Б.Ф. Ломов, А.А. Митькин. — М.: Плакат, 1987. — 207 с.
13. Советский зрелищный плакат: Театр, цирк, балет, кино, 1917–1987 / Авт.-сост. Н.И. Бабуринa. — М.: Советский художник, 1990. — 207 с.
14. Стенограмма обсуждения выставки киноплакатов фабрики «Рекламфильм», изданных за последние 2–3 года (Творческий отчет художников «Рекламфильма») 14 декабря 1983 года. // Из личного архива Н. И. Бабуриной. — М., 1983. — 47 с.
15. *Хейфиц М.И.* Плакат и фильм // Советский киноплакат: Сборник статей. — М.: Сов. художник, 1961. С. 63–75.
16. Художник-оформитель. — М.: Советская Россия, 1973. — 108 с.
17. François Truffaut Une certaine tendance du cinéma français // Cahiers du Cinéma, №3, janvier 1954, p 15–30.
18. Méline Brulé. L'affiche de cinema, un genre à part de la publicité. Editions universitaires europeennes EUE, 2016. — 69 с.

REFERENCES

1. *Baburina N.I.* (1995) Rebusy' metaforicheskogo yazy' ka. [Rebuses of metaphorical language] // Iskusstvo kino, № 9, Sentyabr', 1995. 80 p. (In Russ).
2. *Baburina N.I.* (1973) Sergej Daczkevich. Moskva: Sovetskij khudozhnik, 1973. 128 p. (In Russ).

3. V mire iskusstva: Slov. osnovny`kh terminov po iskusstvovedeniyu, e`стетике, pedagogike i psikhologii iskusstva [In the art world: Dictionary of basic terms on art history, aesthetics, pedagogy and psychology of art] / [Sost.: T.K. Karakash, A.A. Melik-Pashaev]. – Moskva: Iskusstvo v shkole, 2001. – 381 p. (In Russ).
4. Vy`stavka sovetskogo kinoplakata [Exhibition of the Soviet film posters]/ [red. M. Rubanovich]. – Moskva: Reklamfil`m, 1956. – 97 p. (In Russ).
5. Vy`stavka sovetskogo kinoplakata: tvorcheskij otchet khudozhnikov f-ki “Reklamfil`m” [Exhibition of Soviet film posters: creative report of the artists of the “Reklamfilm”]. – Moskva: Reklamfil`m, 1966. – 55 p. (In Russ).
6. *Erokhina, Yu.V.* (2008) Rossijskij kinoplakat kak fenomen graficheskogo dizajna: 1890–1940 gg. [Russian Film poster as a phenomenon of graphic design: 1890s–1940s]: dissertacziya ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.06 / Erokhina Yuliya Valer`evna; [Mesto zashhity` : S.-Peterb. gos. un-t tekhnologii i dizajna]. - Sankt-Peterburg, 2008. – 222 p. (In Russ).
7. Ivanov V. (1980) Kak sozdaetsya plakat [How a poster is created]. Moskva: Plakat, 1980. 48 p. (In Russ).
8. Iskusstvo reklamnogo plakata: uchebnoe posobie [The art of an advertising poster: Tutorial] / G.M. Gozhev, S.I. Frolenko. – Sankt-Peterburg: GUAP, 2012. – 81 p. (In Russ).
9. Leshhinskij A.A. (2003) Osnovy` grafiki: Ucheb. Posobie [Basics of graphics: Tutorial]. – Grodno: GrGU, 2003. – 193 p. (In Russ).
10. *Khazanovskij Mikhail.* (1964) Khomov Nikolaj: vy`stavka plakatov [Mikhail Khazanovsky. Nikolai Khromov: poster exhibition] / Avt. vstup. st. N. I. Baburina. Moskva: 1964. (In Russ).
11. *Onopko-Baburina N.I.* (1961) Sovetskij kinoplakat 1930-1950kh godov: (Obzor plakatov k khudozhestvenny`m fil`mam, khranyashhikhsvya v Gosudarstvennoj biblioteke SSSR imeni V.I. Lenina) [Soviet film poster of the 1930s-1950s (Review of posters for films stored in the Lenin State Library of the USSR)] // Gosudarstvennaya biblioteka SSSR im. V. I. Lenina. Trudy`. – T. 5. – Moskva, 1961. P. 149–229. (In Russ).
12. Psikhologiya vospriyatiya i iskusstvo plakata [Psychology of perception and poster art] / P.A. Kudin, B.F. Lomov, A.A. Mit`kin. – Moskva: Plakat, 1987. – 207 p. (In Russ).
13. Sovetskij zrelishhny`j plakat: Teatr, czirk, balet, kino, 1917–1987 [Soviet spectacular poster: Theater, circus, ballet, cinema, 1917–1987]/ Avt.-sost. N.I. Baburina. – Moskva: Sovetskij khudozhnik, 1990. – 207 p. (In Russ).
14. Stenogramma obsuzhdeniya vy`stavki kinoplakatov fabriki «Reklamfil`m», izdannyy`kh za poslednie 2–3 goda (Tvorcheskij otchet khudozhnikov «Reklamfil`ma») 14 dekabrya 1983 goda [Transcript of the discussion of the exhibition of film posters of the factory “Reklamfilm”, published over the past 2–3 years (Creative report of the artists of “Reklamfilm”) on December 14, 1983.]. // Iz lichnogo arkhiva N. I. Baburinoj. - Moskva, 1983. – 47 p. (In Russ).
15. *Khejficz M. I.* (1961) Plakat i fil`m [Poster and film]// Sovetskij kinoplakat: Sbornik statej. – Moskva: Sov. khudozhnik, 1961. Pp. 63–75. (In Russ).
16. Khudozhnik-oformitel` [Graphic designer]. Moskva: Sovetskaya Rossiya, 1973. 108 p. (In Russ).
17. François Truffaut Une certaine tendance du cinéma français // Cahiers du Cinéma, № 3, janvier 1954, p 15–30.
18. Mélina Brulé. (2016) L'affiche de cinema, un genre à part de la publicité [The cinema poster, a genre apart from advertising]. Editions universitaires europeennes EUE, 2016. – 69 p.

Styles and Genres of Film Poster. Terminological Aspect

Ekaterina M. Mihalkina

Post-graduate student at the S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography; leading librarian at the Art editions department of the Russian State Library.

UDC 769.91

ABSTRACT: The notions of style and genre are of great importance for the fine arts. Many researchers write their papers proceeding from these notions. It is all the more important to define some scope of these concepts with regard to the film poster, as there are a lot of dark spots and confusing definitions related to this type of poster, as well as to film art itself.

This article uses one of the largest collections of film posters, the poster archive of the Russian State Library as its source material. All cited examples belong to the least explored part of the collection – Soviet posters advertising foreign films. The image of the film poster is influenced by a number of factors: the established traditions of this kind of posters, the printing technique, the style specific to the epoch, the artist's own artistic style, as well as the style and school of the filmic work.

The film poster artist is guided by the content of the film, its emotional tone, the peculiarities of its imagery in general. One of the main functions of the film poster is to give the first impression of the film, including its genre. This is achieved by various methods: the use of certain colors; the use of typical traits for certain film genres; thus comedy is often conveyed by caricature.

Most often the film is presented by the film poster via portrait, but there are also landscapes, animalistic images, and as mentioned above — caricature. The film poster itself is a subspecies of the spectacle poster rather than a separate genre. The film poster, which is a synthetic form with respect to artistic and expressive means, combines the traditions of fine art and cinema. Given its specific variety of genre and stylistic peculiarities, the poster has its own place in the fine art.

KEY WORDS: poster, film poster, style, genre, poster artist

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/VGIK95937>

УДК 778.5.01

АННОТАЦИЯ

В статье ставится вопрос о разработке отдельного направления в науке о кино — философии кино. Опыт авторского кино, связанный с активизацией философских подтекстов в фильмах и его связью с такими течениями, как философия жизни, экзистенциализм, постмодернизм и далее, диктует необходимость в разработке данного направления. В статье выделяются три аспекта кинематографа, требующие философского исследования. Это кинематографический опыт, специфика кинематографического времени и телесность.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

теория кино, философия кино, Б. Балаш, С. Эйзенштейн, Д. Гриффит, Ж. Делез, А. Бергсон, постмодернизм, авторское кино, кинематографический опыт, телесность, чувственность

Попытка новой периодизации кино в исследовании Т. Эльзессера и М. Хагенера

В книге Т. Эльзессера и М. Хагенера «Теория кино. Глаз, эмоции, тело»¹ предпринята попытка новой периодизации в истории кино. В этой истории выделяются ранний, классический и постклассический периоды. Но это периодизация не только фильмов, как и тех художественных приемов, с помощью которых они были созданы, но и взаимоотношений фильмов со зрителями. Это обстоятельство потребовало осознания того пути, которое было проделано в теории кино. Пожалуй, это одно из первых серьезных исследований, посвященных истории теорий кино. Существующие теоретические концепции авторы делят на две основные парадигмы: *конструктивистскую*, которую З. Кракауэр называет формалистической, и *реалистическую*, называемую А. Базеном онтологической.

¹ Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино: глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс. 2016. 440 с.

С некоторых пор конструктивистская парадигма (с ней прежде всего связаны авангардные направления в кино) уступает место онтологической парадигме. Такое положение дел можно объяснить следствием растворения кино в идеологии и пропаганде. В отечественной теории кино понижение статуса конструктивистской парадигмы произошло еще в период оттепели. Так возникает переосмысление того видения монтажа, что использовался в кинематографическом авангарде 1920-х годов. Поэтому книга З. Кракауэра, в которой акцент ставился на документальном принципе в кино, выражала развертывающуюся переоценку ценностей. Но, как полагают Т. Эльзессер и М. Хангенер, сегодня переход от аналогового кино к цифровому вновь способствует авторитетности онтологической парадигмы. Это обстоятельство продиктовало отход кино от структурно-семиотической методологии к феноменологии.

Такое положение дела радикально меняет отношения между гаптическими и оптическими способностями глаза как основы для ранней и классической фазы в истории кино. Статус оптического начала как основы более поздней системы видения уступает гаптическому началу, то есть ранней тактильно-осозательной форме, когда глаз еще ориентирован не на цвет и свет, а на линию, а та сохраняет связь не столько с глазом, сколько с рукой. Такое возвратное движение к гаптическим способам коммуникации потребовало включенности в процесс коммуникации телесного начала. Это предполагает еще один ракурс философского изучения кино. Так, согласно Т. Эльзессеру и М. Хангенеру, человечество входит в новый период репрезентации реальности в кино и в новые отношения фильма со зрителем.

Вторжение в коммуникацию телесности порождает и новое взаимодействие между конструктивистской и онтологической парадигмами. До сих пор в кинотеории существовала окулоцентристская парадигма, а кинематографический опыт рассматривался как исключительно визуальный опыт. Собственно, это обстоятельство устраняло несходство конструктивистской и онтологической парадигм. Объявляемый Т. Эльзессером и М. Хангенером новый этап означает выход за пределы зрения и большую погруженность в чувственно-телесный мир фильма. Но это обстоятельство потребовало и новых подходов к анализу кинематографического опыта, в частности подхода философского, а еще точнее, — феноменологического.

Кинематографический опыт как гаптический опыт подразумевает не только возвращение к человеческому телу, но и значимость поверхности тела, то есть кожи. Фильм воспринимается

не только глазами, но и соматически, всем телесным существом. Телесность становится условием чувственного и эстетического опыта, и когнитивные процессы в коммуникации кино со зрителем должны быть дополнены телесным компонентом. То, что образы фильма проникают в бессознательное зрителя раньше, чем происходит когнитивная обработка информации, констатировал уже З. Кракауэр. Сегодня для обоснования этих идей кинотеоретики обращаются к М. Мерло-Понти.

Поворот в кинематографическом опыте: регресс от оптической к гаптической системе видения

Почему же происходит новый поворот в кинематографическом опыте? Видимо, потому что в ситуации технологического бума и успехов цивилизации человеку для адаптации к этим современным реалиям требуются и те резервы чувственного восприятия, которые до сих пор не были востребованы. Переориентация кино с визуального восприятия на гаптическое подрывает основы классического повествования. Такие жанры, как мелодрама, фильм ужасов, фильм-катастрофа, да и даже порнофильмы, сложившиеся в классическом кино дистанцию между фильмом и зрителем нарушают. Но для повышения иммерсивности в процессе восприятия фильма в европейском кино используется также опыт этнографического кино, то есть опыт телесной коммуникации, определяемый разными религиозными, этническими и культурными установками. В такого рода экспериментах имеет место не просто вовлеченность, но сверхвовлеченность зрителя в действие. Понятно, что коммуникация на соматическом, тактильном уровне выводит за пределы классических повествовательных парадигм.

Конечно, кино при этом не порывает с визуальностью. Но применительно к новым экспериментам следует говорить о гаптической визуальности, то есть о тактильном зрении, хотя эта новая форма визуальности воспринимается не совсем привычно. Но в данном случае речь идет о функционировании глаза как органа осязания, то есть такого навыка в зрении, которое существовало на ранних этапах истории, но которое позднее было преодолено. Идея «тактильной оптики» в изложении Т. Эльзессера и М. Хагенера воспринимается абсолютным новшеством. Однако существование разных парадигм — гаптической и оптической — в теории и истории изобразительного искусства известно давно. Из этой теоретической установки исходят историки живописи, рассматривая ее на протяжении больших исторических длительностей. Т. Эльзессер и М. Хагенер

² Хренов Н.
Новая визуальность
как проблема
культуры. М–СПб.:
Центр гуманитарных
инициатив. 2019.
С. 105–128.

это учитывают, утверждая, что концепция гаптического в теории живописи была разработана еще представителем венской школы в искусствознании А. Риглем на материале позднего римского искусства и символического языка древних египтян².

В числе тех явлений, которые отечественное кино активно ассимилировало с середины 1950-х, здесь не последнее место занимало французское кино. Если уж говорить о новациях, связанных с французской «новой волной», то именно в фильмах, ее представляющих, впервые возникает один чрезвычайно важный аспект поэтики кино второй половины XX века, связанный с культом телесного начала, что, разумеется, затем стало ассимилироваться в кино остальных стран. Причем, телесного как проявления чувственного. Ж. Делёз пишет, что режиссеры французской «новой волны» породили кинематограф тела, хотя именно в это время свои фильмы ставил А. Рене, которые по отношению к телу можно считать альтернативными. Кинематограф А. Рене скорее можно было бы, вслед за Ж. Делёзом, а также Т. Эльзессером и М. Хагенером, назвать кинематографом мозга. Пожалуй, именно с этого времени кино начинает постигаться с точки зрения телесности, что тоже является проблемой философии кино.

В связи с *кинматографом тела* мысль Делёза позволяет вспомнить известную эстетическую формулу Гегеля, связанную с отношениями между внутренним, то есть духовным, и внешним, то есть чувственным. Для кино эта формула передачи внутреннего через внешнее важна. В кино ведь тоже акцент ставится на телесности. Имея в виду это обстоятельство, Делёз даже называет имена режиссеров, которым эта формула подходит в большей степени. Это, конечно, Антониони, ставший на некоторое время в кино авторитетом, а поэтика его фильмов стала почти универсальной поэтикой, в чем можно убедиться, воспринимая такие отечественные фильмы, как «Крылья» (1966, режиссер Л. Шепитько) и «Июльский дождь» (1967, режиссер М. Хуциев). «В этом направлении никто не пошел дальше, нежели Антониони, — пишет Делёз. — И вот его метод: показ внутреннего мира через поведение, — это уже не переживания, а “то, что остается от истекших переживаний”, “то, что наступает после всего, после того, как все было сказано”; такой метод с необходимостью проходит через повадки или позы тела. Это и есть серия образ — время, временная»³.

Но вопрос тела перерастает в нечто большее, что уже прямо требует вмешательства философии. Во-первых, именно ориентация на тело, что началось с «новой волны», а вообще-то с появления кино, о чем писал еще Б. Балаш в своей книге «Видимый

³ Делёз Ж.
Кино. М.: Ад Маргинем Пресс. 2016.
С. 452, 560 с.

человек», означает и смысл философского поворота в науке о кино, с чего мы, собственно, и начали в данном случае рассуждать. Кроме того, что еще более важно, тело, по Делёзу, не противостоит мысли, которая вроде бы должна нас интересовать прежде всего. Наоборот, как пишет Делёз, тело — это то, во что мысль должна погружаться, чтобы достичь невысказанного, то есть жизни. Так в кинематограф входит еще одна тема, вызванная к обсуждению той же самой «философией жизни», которая дала форму заключениям А. Бергсона. На этот раз становятся актуальными идеи другого представителя этой философии — Ф. Ницше с его волей к жизни. Жизнь как таковая — главная ценность. А вот это уже куда важнее. «Тело не мыслит, — пишет Делёз, — но, будучи упорным и косным в своих привычках, оно заставляет мыслить и принуждает к мысли ускользающее от мысли, жизнь. Теперь уже не жизнь сравнивают с мыслительными категориями, а низвергают мысль в категории жизни. Категории жизни как раз представляют собой позы тела, его повадки. «Мы даже не знаем, на что способно тело» — в своем сне, в своем упоении, при усилении и сопротивлении. Мыслить и означает учиться тому, что может не мыслящее тело, узнавать его способности, позы или повадки. Кино становится родственным духу и мысли именно через тело (даже не через посредство тела)»⁴.

Вот для того, чтобы познать все нюансы жизни тела, нужно было ждать кинематографа. Нет, все-таки принцип «органопроекции» в функционировании действия в визуальных искусствах способен объяснить что-то важное. Затронутая Делёзом тема культивирования телесного в связи с поворотом в поэтике кино в сторону тела как одного из признаков *образа — времени*, а также возрождающегося в новой поэтике гегелевского принципа «внутреннее через внешнее», нашедшего идеальное воплощение на классической фазе становления духа и утратившего эту гармонию на романтической фазе, требует объяснения. А вот кино эту уязвимую сторону романтической фазы, по Гегелю, кажется, преодолевало. Мы попытаемся этот внешний фактор, возрождающийся в кино как следствие реальности «видимого человека», продемонстрировать с помощью реабилитации в кино того, что можно было бы обозначить как чувственность. Там, где присутствуют ценности телесности, там неизбежно возникает чувственность как доминанта. Это обстоятельство позволяет разглядеть особые грани функционирования кино, требующие осознания с помощью философии. Собственно, проблематика чувственности и затронута в постоянно нами упоминаемой коллективной монографии петербургских философов.

⁴ Делёз Ж.
 Кино. М.: Ад Маргинем Пресс. 2016.
 С. 452. 560 с.

Кинематографический опыт с точки зрения аффективно-телесной вовлеченности зрителя в восприятие фильма

В самом деле, в последнем столетии имеет место, по выражению одного из авторов коллективной монографии, посвященной кинематографическому опыту, А. Радеева, экспансия поворотов. Это и лингвистический, и онтологический, и когнитивистский, и, наконец, культурологический поворот⁵. Аргументируя поворот в теории кино философского типа как поворот новый, А. Радеев пытается в то же время показать, что поворот этого типа концентрируется вокруг такого явления как кинематографический опыт. Расшифровывая содержание предложенного для рассмотрения явления, он пишет о повороте к переживанию, производству эмоций («Именно в кино переживательные элементы заявляют о себе наиболее интенсивно — и внимание к ним и обуславливают необходимость более детальной проработки феномена киноопыта»⁶). Собственно, не только у А. Радеева, но и других авторов кинематографический опыт как концепт, определяющий философский подход к кино, в большей степени соотносится с восприятием зрителя. Кинематографический опыт, по сути, сводится к кинематографическому опыту зрителя и понимается, как это формулируется в статье О. Давыдовой и Д. Поликарповой «Кинематографический опыт: история проблемы», как эмоциональная и аффективно-телесная вовлеченность. Более того, как мультисенсорный опыт.

Весьма привлекательными также являются суждения и выводы С. Никоновой, которую интересует процесс виртуализации кинематографической реальности, ее одновременная демифологизация и мифологизация на новом уровне. Это новый поворот в исследовании аффективно-телесной вовлеченности. С автором можно согласиться в том, что кино — нечто большее, чем искусство. С. Никонова продолжает идею, интересующую остальных авторов этой книги, — идею о том, что кино, продолжая эстетическую традицию, и демонстрирует прорыв чувственности, и в то же время демонстрирует ее в таких формах, которые в других видах искусства невозможны. Идея виртуализации чувственности, что выделяет кинематограф среди других искусств, весьма актуальна.

Упомянутое сочинение Ж. Делёза — не просто проект философского постижения кино, который А. Радеев в другой своей статье пытается развить и дополнить, но проект, осуществленный одним из лидеров философии постмодернизма. Это пока вклад лишь одного философского направления. Этот поворот провозглашен еще М. Ямпольским, который, не скрывая сво-

⁵ Делёз Ж.
Указ. соч. С. 452.

⁶ Радеев А.
«Поворот к переживанию»: вот, новый поворот, что он нам несет? // Кинематографический опыт. История — теория — практика. Коллективная монография. Санкт-Петербург. Порядок слов. 2020. С. 15–31; С. 21.

ей усталости и разочарования от семиотики и структурализма, берет курс на феноменологию как другое философское направление. Но и постмодернизм, и феноменология не исчерпывают всех направлений, существующих в философии XX века. Становление философии кино, несомненно, потребует четкого представления о возможности каждого из философских направлений (герменевтика, экзистенциализм, феноменология и т. д.) сделать свой вклад в понимание кино. В монографии эта тема не затрагивается. Философский подход не дифференцируется, как не дифференцируется философия на разные направления и их специфические возможности в осмыслении кинематографического опыта.

Таким образом, перевод книги Ж. Делёза, как и некоторые суждения философов, когда они обращают внимание на кино (например, М. Ямпольский), свидетельствует о том, что, кажется, в последнее время мы и в самом деле присутствуем при каком-то таком варианте поворота в исследовании кино, который может быть связан именно с философией. В принципе, если иметь в виду отечественный научный контекст, то в глаза прежде всего бросается тот поворот, который в России связан с осознанием природы и функций культуры, то есть с культурологией. Данное обстоятельство тоже имеет отношение к кино, функции которого необходимо рассматривать не только по отношению к идеологии, но и к культуре. Когда-то французский режиссер М. Л. Эрбье утверждал, что смысл кино заключается в передаче состояния мира, не преобразованного культурой⁷. Но это глубокое наблюдение — следствие ситуации первых десятилетий прошлого века. В конечном счете культура подчинила кино себе, овладела им и воспользовалась как одним из самых эффективных своих инструментов, влияющих на сознание и поведение людей. На этой основе возник и киноязык, и кинематографический опыт в целом.

Коллективная монография петербургских философов позволяет разглядеть пока еще на ранней стадии и другой поворот, о котором справедливо и уместно говорится в статье А. Радеева. Поворот в исследовании кино в сторону философии. Такой поворот давно назрел, но по разным причинам откладывался. Он назрел, поскольку результатом дифференцированного изучения кино может быть лишь его философское постижение, ибо это интегративное постижение. О. Давыдова и Д. Поликарпова справедливо утверждают, что хотя проблематика кинематографического опыта к настоящему моменту и не приобрела еще законченный вид, тем не менее, лед тронулся.

⁷ Л'Эрбье М.
Гермес и молчание // Из истории французской киномысли. М.: Искусство. 1988. С. 26–37; С. 26.

И этому интегративному постижению кино способствует удачно найденный, использованный и проведенный остальными авторами философский концепт, а именно, кинематографический опыт. В этом контексте только и можно по-настоящему оценить данную монографию.

Что же мы, в конечном счете, получаем, читая эту книгу? С ее помощью мы приближаемся к действительно новому, интегративному этапу в постижении кино. А такой поворот, действительно, назрел и даже перезрел. Ведь кинематографический опыт как концепт предполагает системность исследуемого предмета. Смысл проекта *философия кино* как раз и мог бы состоять именно в этом. Неслучайно авторы предпринимают характеристику существующих философских теорий — отечественных и зарубежных, подводя тем самым черту под предшествующей фазой в философии кино, и начинают перевод проблемы кинематографического опыта на новый уровень. В этом смысл их исследования.

Кинематографический опыт — это и опыт каждого художника, будь он традиционалистом, консерватором или модернистом, новатором и экспериментатором, и опыт коллективный в виде поколения авторов, в данном случае, режиссеров, направления, стиля, то есть всего того, что является уже надындивидуальным началом, а также художественный опыт определенного периода в истории общества. Разумеется, как и кинематографический опыт творцов в его индивидуальных, групповых и коллективных проявлениях, кинематографический опыт зрителя, публики, общества также формируется и постигается в таких же вариантах.

Конечно, во второй половине XX века в осмыслении всех этих градаций преуспела социология. Это обстоятельство способствовало повышению роли зрителя в конституировании кинематографического опыта. Впрочем, во многом этому способствовали и рецептивная эстетика, и концепция «открытого произведения» У. Эко. Но в данном случае дело не в теории и философии. По сути, выдвигание зрителя на первый план в структуре кинематографического опыта явилось следствием сдвига в социальной психологии. Этот сдвиг способствовал омертвлению того варианта киноязыка, что для советского кино успел стать традиционным, а также и для существующего уже несколько десятилетий кинематографического опыта.

Крен в сторону кинематографического опыта кинозрителя, затмевающего кинематографический опыт в других его проявлениях и ставшего репрезентативным по отношению к кинема-

⁸ Полицарпова Д. // Кинематографический опыт без зрителя: философия кино как философия кинематографической чувственности // Кинематографический опыт: история — теория — практика. СПб.: Порядок слов. 2020. С. 161.

⁹ Хренов Н. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики. М.: Наука. 1981. 304 с.; Хренов Н. Публика в истории культуры. М.: ГИИ. 2002. 496 с.; Хренов Н. Публика в истории культуры. Феномен публики в ракурсе психологии масс. М.: Аграф. 2007. 496 с.

тографическому опыту вообще, отмечают и некоторые авторы. Так, в статье Д. Полицарповой утверждается, что некоторое время в теории кино вместо философии кино на первое место вышла философия зрительского опыта⁸. Правда, этот зрительский опыт не обязательно был связан с философским истолкованием. В этом вопросе скорее лидировала социология. Один из авторов этого текста испытал воздействие активизации этого направления, о чем свидетельствуют его исследования⁹. Это справедливо. Но только следует отметить, что если логически это не всегда верно, то ситуационно вполне оправдано. Это стало выражением духа целого периода в истории кино, когда возвращение из утопии в реальность потребовало нового открытия и зрителя, и если иметь в виду Б. Балаша, человека, «видимого человека» как реальной фигуры. Эту информацию могла дать лишь социология.

Но это скорее характерно лишь для отечественного кинопроцесса. Что же касается вообще кино, независимо от того, какую страну, народ или цивилизацию оно представляет, то в данном случае при анализе кинематографического опыта следовало бы иметь в виду те функции кино, что напрямую обращены к сознанию как в его индивидуальных, даже элитарных, так и в массовых проявлениях. Правда, если исходить из используемой авторами терминологии, то точнее было бы говорить, что эти функции связаны со стихией чувственности. Какие бы частные выводы в разных статьях не делались, и к каким бы существующим в западной мысли концепциям авторы не обращались, важно одно, самое главное: какая перестройка в чувственности реципиента в процессе восприятия кино происходит? Перестройка ради того, чтобы переживание, которое, как утверждается в первой статье А. Радеева, и спровоцировало потребность в исследовании кинематографического опыта.

В этом смысле далеко не случайно авторы обращаются непосредственно или к самим философам постмодернизма, или к тем исследователям кино, которые по своим выводам оказываются близки к их концепциям. Если кино на протяжении длительного времени действительно выходило за пределы оставшейся стабильной на протяжении длительного времени системы видов искусства и становилось в центре художественной жизни XX века (возможно, этот этап заканчивается или уже закончился), то, видимо, он осуществляет какие-то такие функции, которые американский социолог Р. Мертон называет латентными. Думается, что как представители эстетики, в том числе, рецептивной, так и представители социологии, психологии и социальной

психологии двигались в направлении распознавания этой универсальной функции, может быть, определяющей в понимании главного философского концепта — кинематографического опыта, соотносимого с попыткой переориентации кино на переживание.

Кино с точки зрения отвергаемой постмодернистами классической эстетики: в чем же заключается латентная функция кино?

Прибегая к философии постмодернизма, авторы коллективной монографии о кинематографическом опыте также продвигаются в этом направлении. Но ответ на этот вопрос возможно начинать с классической философии, которую постмодернисты считают устаревшей и, в частности, с Канта, одного из первых мыслителей, реабилитирующих чувственность в форме эстетической рефлексии. Об этом удачно и убедительно пишет Д. Поликарпова в статье «Кинематографический опыт без зрителя: философия кино как философия кинематографической чувственности». Кант обращается к чувственности, чтобы понять ее роль в познавательном акте («Заботой Канта был не просто человек, но здоровый человек, у которого чувственность безошибочно скоординирована с рассудком, а каждое созерцание с понятием»¹⁰). Здесь чувственное и когнитивное постигаются в единстве.

Однако выверенная с помощью классика философского модерна формула кино, кажется, нарушается. Кино, как утверждает Д. Поликарпова, демонстрирует «торжество автономной чувственности, сорвавшейся с петель и более не привязанной ни к какому познавательному процессу»¹¹. В качестве иллюстрации автор приводит суждение по этому поводу французского режиссера Ж. Эпштейна, способное опровергнуть кантовскую формулу. Ведь пространство и время в кино могут выстраиваться не в привычном причинно-следственном порядке, регулирующем познавательный процесс. Технологические возможности кино позволяют расширять поле эмпирической чувственности, способствуют ее высвобождению.

В статье Д. Поликарповой сделано чрезвычайно существенное для понимания проблемы кинематографической чувственности, для ее особого статуса в кино и, следовательно, для осмысления кинематографического опыта обобщение. «Кинематографическая чувственность, — пишет она, — служит онтологическим основанием для аналитического обособления кино с целью рассмотреть его собственный способ взаимодействия

¹⁰ Поликарпова Д. Кинематографический опыт без зрителя: философия кино как философия кинематографической чувственности // Кинематографический опыт: история — теория — практика. С. 170.

¹¹ Поликарпова Д. Указ. соч. С. 170.

¹² Поликарпова Д.
Указ. соч. С. 174.

с миром, основанным на чувственном опыте. Кино в этом случае призывается из глубокого интереса к нему самому, и в надежде, что именно оно сможет, наконец-то, с должной степенью наглядности указать на существование сложного и особенного доступа к миру, который разрушает принятую иерархию между познанием и чувственностью, и, вместе с тем, лишает человеческую чувственность ее исключительного статуса»¹².

Таким образом, показав, что вызванная к жизни философией модерна формула соотношения между рассудком и чувственностью в кино оказывается опровергнутой (в других статьях как раз и доказывается, что кинематографическая реальность — совсем не то, что просто реальность в ее зафиксированном виде, и это-то служит основанием для дисбаланса кантовской формулы), Д. Поликарпова все же не делает однозначного вывода по поводу гипертрофии в кино чувственности, подчиненной в самой реальности рассудку. Конечно, с точки зрения логики такой вывод оправдан. И нет смысла в пересмотре формулы Канта. Но ведь есть еще и обстоятельства — и не только кинематографические, когда эта формула нарушается в самой жизни, то есть возникают ситуации, способствующие потребности в гипертрофии чувственности. Ведь эта потребность возникла в XVIII веке, когда капитализм спровоцировал распространяющийся утилитаризм, и тогда возникла необходимость в эстетике и игре, что, как никто, ощутил И. Кант, а значит, в чувственности, права которой были ущемлены. Кино эту тенденцию продолжает и усиливает, даже гипертрофирует, но только в другое время, отвечая на изменившиеся потребности. И Кант как представитель философского модерна, естественно, мог исходить из гармонии между рассудком и чувственностью. Без чувственности нет логики, но без логики не существует и чувственность. Такое представление характерно для классической философии. Эта формула приложима прежде всего к механизмам и структурам мышления. Но с этим связана и рецепция кино.

Кинематографический опыт XX века нельзя рассматривать, исходя исключительно из кино как самостоятельной сферы, тем более, только из кино как исключительно вида искусства. Необходимо во внимание принимать диагностируемую постмодернистами болезнь культуры. Постмодернисты стремятся похоронить западный логоцентризм. В этом они, пожалуй, правы. Гармония между рассудком и чувственностью нарушена, и нужно, как советует М. Хайдеггер, вернуться к истокам философии. Рассудок преобладает, рассудок пожирает предметно-чувственный мир. Знаки, а точнее, симулякры заменяют вещи.

Все свидетельствует о том, что гармония нарушена, а ведь о нарушении этой гармонии размышляли еще романтики. Вызванная ими к жизни традиция доходит до Б. Балаша.

Что же поможет преодолеть дисгармонию? Как преодолеть рационализм и логоцентризм? Сегодня человечество все больше уповает на виртуальную реальность, способную разрешить столь острые проблемы. Но ведь и кино уже является одной из таких фаз в истории становления виртуальной реальности, которая началась с возникновения фотографии, но которая еще будет продолжаться и продолжаться. С этой точки зрения весьма значима идея, высказанная в статье С. Никоновой о виртуализации в кино чувственной стихии. Эта идея весьма конструктивна, и автор пытается ее аргументировать с помощью представления кино как особого способа мифологизации. «Кино позволяет нам увидеть нечто более реальное, — пишет она, — чем сама реальность — и как в сакральных практиках древности, это «более реальное» есть миф, непосредственное вторжение фантастического, его реальное присутствие, которое оказывает на воспринимающего непосредственный захватывающий и трансформирующий эффект»¹³. Да, именно так.

Конечно же, кино — это совсем не только фиксация лишь физической реальности, как это утверждает З. Кракауэр, а реальность мифологическая, и миф позволяет в кинематографическом документализме разглядеть дорефлексивные, то есть мифологические признаки, признаки виртуальной реальности, а во всех технических видах искусства — особую историю, а именно, историю виртуальной реальности. И вот в этой реальности то, что авторы подразумевают под чувственностью, приобретает еще более гипертрофированные формы. Но это произошло уже в кино. Произошло, но оказалось недообъясненным. Эта недообъясненность свидетельствует лишь о том, что в истории виртуальной реальности точка еще не поставлена. Авторы данного издания лишь пробиваются к пониманию этого свойства кино. В этом и заключается новизна данного проекта.

Получается, что история кинематографа — это только один из этапов в истории становления виртуальной реальности¹⁴. Этот этап продолжался на протяжении всего XX века. Следовательно, важно не вообще понять кинематографический опыт, а тот опыт, что характерен именно для этого исторического периода. Эту мысль мы и продолжим в последней части исследования. ■

*Окончание статьи — в следующем номере журнала
(Том 14, № 1 (51), 2022).*

¹³ Никонова С. Кинематографический опыт и кинематографическая реальность // Кинематографический опыт: история — теория — практика. С. 87.

¹⁴ Хренов Н. Новая визуальность как проблема культуры. М — Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2019. 416 с.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гайденко П.* Трагедия эстетизма. Опыт характеристики миросозерцания Серена Киркегора. М.: Искусство. 1970. 246 с.
2. *Делёз Ж.* Кино. М.: Ад Маргинем Пресс. 2016. 289 с.
3. *Джеймисон Ф.* Постмодернизм, или культурная логика позднего капитализма. М. Издательство Института Гайдара. 2019. 427 с.
4. *Л'Эрбье М.* Гермес и молчание // Из истории французской киномысли. М.: Искусство. 1988. 287 с.
5. *Никонова С.* Кинематографический опыт и кинематографическая реальность // Кинематографический опыт. История-теория-практика. Коллективная монография. СПб.: Издательство «Порядок слов», 2020. С. 87–113.
6. *Пазолини П.* Поэтическое кино // Строение фильма. М.: Радуга. 1985. С. 45–280.
7. *Поликарпова Д.* Кинематографический опыт без зрителя: философия кино как философия кинематографической чувственности // Кинематографический опыт: история — теория — практика. Коллективная монография. СПб.: Издательство «Порядок слов», 2020. С. 203–227.
8. *Радеев А.* «Поворот к переживанию»: вот, новый поворот, что он нам несет? // Кинематографический опыт. История — теория — практика. Коллективная монография. Санкт-Петербург. Порядок слов. 2020. С. 21–34.
9. *Хренов Н.* Дискурс А. Тарковского с культурологической точки зрения: русский мессианизм без имперского комплекса // Научный журнал «Ярославский педагогический вестник». 2018., № 2. С. 169–178.
10. *Хренов Н.* Новая визуальность как проблема культуры. М.: Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив. 2019. 416 с.
11. *Хренов Н.* Публика в истории культуры. М.: ГИИ., 2002. 496 с.
12. *Хренов Н.* Публика в истории культуры. Феномен публики в ракурсе психологии масс. М.: Аграф., 2007. 496 с.
13. *Хренов Н.* Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики. М.: Наука. 1981. 304 с.
14. *Эльзессер Т., Хагенер М.* Теория кино: глаза, эмоции, тело. СПб.: Сеанс. 2016. 440 с.
15. *Эпштейн М.* Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Издание Р. Элинина. 2000. 368 с.

REFERENCES

1. *Gaidenko P.* (1970). Tragedia estetizma. Opyt harakteristiki miroszertsaniya Serena Kirkegora [Tragedy of Aesthetism. The attempt of a definition of Soren Kirkegaard's worldview]. Moscow: Iskusstvo. 1970. 246 p. (In Russ.).
2. *Delez Zh.* (2016). Kino [Cinema]. M.: Ad Marginem Press, 2016. 289 p. (In Russ.).

3. *Jameson F.* (2019). Postmodernism, ili kulturnya logika pozdnego kapitalizma [Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism]. Moscow: Izdatelstvo Instituta Gaidara. 2019. 427 p. (In Russ.).
4. *L'Herbier M.* (1988). Germes i molchanie [Hermes et le silence] // Iz istorii frantsuzskoi kinomysli. Moscow: Iskusstvo, 1988. 287 p. (In Russ.).
5. *Nikonova S.* (2020). Kinematografichesky opyt i kinematograficheskaya realnost [Cinematic experience and cinematic reality] // Kinematografichesky opyt. Istoria-teoria-praktika. Saint-Petersburg: Izdatelstvo Poriadok Slov, 2020. 360 p. (In Russ.).
6. *Pazolini P.-P.* (1985). Poeticheskoye kino [Poetic cinema] // Stroyeniye filma. M.: Raduga, 1985. pp. 45–66. 280 p. (In Russ.).
7. *Polikarpova D.* (2020). Kinematograficheskiy opyt bez zritel'ia: filosofiya kino kak filosofiya kinematograficheskoi chuvstvennosti [Cinematic experience without a spectator: The philosophy of cinema as the philosophy of cinematic sensuality] // Kinematograficheskiy opyt. Istoria-teoria-praktika. Saint-Petersburg: Izdatelstvo Poriadok Slov, 2020. pp. 203–227 360 p. (In Russ.).
8. *Radeev A.* (2020). Povорот k perezhivaniyu: vot noviy povorot, chto on nam neset? [A turn to feeling: Here's a new turn, what it will bring to us?] // Kinematograficheskiy opyt. Istoria-teoria-praktika. Saint-Petersburg: Izdatelstvo Poriadok Slov, 2020. Pp. 21–34. (In Russ.).
9. *Khrenov N.* (2018). Discurs A. Tarkovskogo s kulturologicheskoi tochki zreniya: russki messianism bes imperskogo kompleksa [The discourse of A. Tarkovsky from the cultural studies angle: Russian messianism with an imperial complex] // "Yaroslavsky pedagogicheskyy vestnik" journal. 2018., № 2. Pp. 169–178. (In Russ.).
10. *Khrenov N.* (2019). Novaya vizualnost kak problema kultury [New visuality as the problem of culture]. Moscow — St. Petersburg: Tsentr Gumanitarnyyh Initsiativ. 2019. 416 p. (In Russ.).
11. *Khrenov N.* (2002). Publika v istorii kultury [Mass audience in the history of culture]. Moscow: GII., 2002. 496 p. (In Russ.).
12. *Khrenov N.* (2007). Publika v istorii kultury. Fenomen publiki v rakurse psikhologii mass [Mass audience in the history of culture. The phenomenon of mass audience from the psychology of masses' angle]. Moscow: Agraf., 2007. 496 p. (In Russ.).
13. *Khrenov N.* (1981). Sotsialno-psychologicheskie aspekty vzaimodeistviya iskusstva i publiki (Socio-psychological aspects of interaction between art and mass audience). Moscow: Nauka. 1981. 304 p. (In Russ.).
14. *Elsaesser T., Hagen M.* (2016). Teoriya kino: glaz, emotsii, telo [Film Theory: An Introduction through the Senses]. St. Petersburg: Seans. 2016. 440 p. (In Russ.).
15. *Epstein M.* Postmodern v Rossii. Literatura i teoriya [Postmodern in Russia. Literature and theory]. Moscow: Izdanie P.Elinina. 2000. 368 p. (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





Итальянский вариант русской литературной классики в фильмах «Буря» и «Степь» Альберто Латтуады

Д.В. Захаров

кандидат искусствоведения

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK104483>

УДК 778.5.04:072.094+778.5 И

АННОТАЦИЯ

Существуют условные, «идеальные» типы киноэкранизаций, представляющие собой как бы два полюса. Один отличается строгим следованием литературной первооснове, стремится сохранить драматургию (сюжет, характеры, жанр), стилевую структуру (изобразительно-выразительные средства, темпо-ритм), основную идею и тему. Другой изначально отказывается от такого «буквального перевода», «эквивалентного воссоздания» художественной структуры и мысли, вольно используя мотивы и «образы» оригинала. Между ними находятся промежуточные варианты, к которым, в частности, относятся две экранизации русской классики, сделанные итальянским режиссером Альберто Латтуадой — «Буря» (по роману Пушкина «Капитанская дочка») и «Степь» (по одноименной повести Чехова). Поскольку Латтуада, по сути, малоизвестное имя для киноведения, статья предварена необходимой краткой прамбулой.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кино Италии,
русская
литературная
классика,
экранизация,
интерпретация,
эклетики,
революционер-
экстремист,
социальный
бандит

Отечественное киноведение, равно как и зрители, с неизменной симпатией относились к послевоенному итальянскому кино и, прежде всего, к неореализму. Студентам ВГИК достаточно хорошо известно о раннем творчестве Лукино Висконти, Витторио Де Сики, Джузеппе Де Сантиса и других лидеров этого направления, но не о своеобразном режиссере Альберто Латтуаде (1914–2005), анализ творчества которого, кажется, не попал ни в одну русскоязычную книгу о кино Апеннинского полуострова. Расцвет неореализма относится к 1948 году, когда, как свидетельствует ведущий советский специалист по итальянскому кино тех лет Г.Д. Богемский, чуть ли не одновременно, один за другим вышли фильмы «Похитители велосипедов», «Земля дрожит», «Горький рис», «Без жалости»... Все названные филь-

мы шли в отечественном прокате, удастаивались серьезных аналитических статей, кроме последнего, будто его и не было. Хотя динамичная, социально значимая картина Латтуады нашла свою актуальную нишу (речь шла об отнюдь не единичных попытках молодежи эмигрировать из развороченной войной страны, где царили, казалось, непреодолимая бедность, хаос и неразбериха).

Причина умалчивания, в лучшем случае, упоминания вскользь, но никак не анализа, видится в том, что фильм «Без жалости» был поставлен по небольшой повести декадента и ницшеанца Г.Д'Аннунцио «Джованни Эпископо» в пору увлечения писателем столь любимым неореалистами веризмом (правда, с чередой эффектов и убийством в финале). Как известно, в Советском Союзе этот автор, оказавший влияние на целое поколение русских дореволюционных мастеров высочайшего уровня (В. Брюсов, Вяч. Иванов, Вс. Мейерхольд, В. Серов, М. Добужинский), считался сторонником режима Муссолини и был запрещен. Так, один-единственный фильм, кстати, один из лучших у Латтуады, закрыл в нашей стране дорогу его неординарному многолетнему творчеству.

А ведь без Латтуады, приведенного, кстати, в режиссуру Федерико Феллини, история итальянского кино представляется неполной. Он оставил определенный след в каллиграфизме и еще больший в неореализме. В 1950-е годы миланский режиссер стал делать фильмы на пересечении «серьезного» и «смешного», обращаясь при этом к разному материалу и жанрам. Его называли

эклектиком, вкладывая в это слово неприменный критический смысл. Однако он не чувствовал себя уязвленным. «Мне даже нравится, что меня называют эклектиком, — говорил Латтуада в одном из интервью. — Каждый раз тема, которую я собираюсь раскрыть в очередном своем фильме, возникает неспроста. Она напрямую вытекает из настоящего, из моего желания высказаться по поводу чего-то актуального. Если мои импульсы разнородны и не поддаются классификации, пускай»¹.

Весомую долю в творчестве Латтуады занимают экранизации литературной классики. Среди них есть своего рода «русский цикл» — кинематографические версии четырех повестей («Шинель»

¹ Камерини К. Альберто Латтуада // Эммануэль Леви: сайт// URL: <https://emanuellevy.com/interviews/mafioso-conversation-with-italian-director-lattuada-6/> (дата обращения 21.12.2021).

Альберто Латтуада



Гоголя, «Капитанская дочка» Пушкина, «Степь» Чехова и «Собачье сердце» Булгакова). Могла состояться еще одна экранизация, но сложившиеся обстоятельства помешали планам взяться за не вполне привычного Достоевского («Село Степанчиково и его обитатели»). Равного по интенсивности (во всяком случае, в числовом отношении) интереса к нашей литературе со стороны зарубежных режиссеров история кино, кажется, не знает, что дает повод называть Латтуаду «русским итальянцем».

Его фильмы периодов каллиграфизма, веризма и неореализма ждут своего исследователя. В фокусе внимания этой статьи находятся киноверсии двух русских литературных классических произведений — «Капитанская дочка» Пушкина и «Степь» Чехова.

Пушкин в жанре истерна: экранизация «Капитанской дочки» (1958)

Выйдя из гоголевской «Шинели», в 1958 году Латтуада обращается к классическому историческому русскому роману — «Капитанской дочке» (иногда произведение относят к жанру повести). На первый взгляд, выбор неожиданный — не так просто найти столь различных авторов по творческому методу и восприятию мира, как Гоголь и Пушкин.

Пушкин, с его «прямым, непосредственным отношением к действительности» (Ап. Григорьев), уже не раз привлекал итальянских кинематографистов. Причем выбор материала и ракурс художественной интерпретации во многом определялись тенденциями, господствовавшими на том или ином отрезке времени. В 1942 году Р. Каstellани экранизирует пушкинский «Выстрел» в эстетике принципиально далекого от муссолиниевской реальности каллиграфизма. После войны, когда неореализм еще только вставал на ноги, на короткое время был востребован динамичный, наиболее насыщенный действием, «романтико-авантюрный» Пушкин. В 1946 году мастер приключенческого жанра Р. Фреда делает столь восхитивший Ж. Лурселя фильм «Черный орел» (по роману «Дубровский»), а годом позже один из самых популярных режиссеров итальянского кино 1930-х годов Марио Камерини — «Капитанскую дочку»².

Сценаристы, в числе которых был и сам Камерини, в целом следовали роману. В результате получилась достаточно живая, реалистичная, отмеченная четким монтажным построением, но несколько торопливая и в значительной степени поверхностная полуторачасовая иллюстрация истории «красивой любви» хороших благородных молодых людей на фоне масштабных и опасных для их жизни исторических событий.

² Фильм «Мечты на дорогах» (1948) М. Камерини с блистательно исполненной ролью А. Маньяни, игравшей жену безработного, хотя и смягчен забавными зарисовками, хэппи-эндом, примыкает к неореализму. Продюсером выступил Де Лаурентис, который, хотя и был королем коммерческого кино, тоже не остался в стороне от общей тенденции. В его послужном списке имеются еще две неореалистические картины: «Бандит» Латтуады и «Горький рис» Де Сантиса. — *Прим. авт.*

Десятилетие спустя продюсер этого фильма Д. Де Лаурентис, успевший к тому времени профинансировать не один коммерческий фильм, решил сделать ремейк «Капитанской дочки» для международного экрана. Он не без оснований полагал, что в историческом романе русского классика с выраженным мелодраматическим началом содержался потенциал притягательной для массового зрителя картины эпического экшена, а также — что немаловажно — была эффектная роль для его жены Сильваны Мангано, одной из главных звезд итальянского кино тех лет. Для осуществления этого замысла нужны были цветная пленка, широкий экран, англоговорящие актеры и режиссер, который доказал, что может на профессиональном уровне работать с русским материалом... Латтуада, который после «Шинели» («Пальто») оставался более или менее в рамках проблемного фильма (в частности, сделал экранизацию культового произведения Д. Верги «Волчица», содержавшего не только биологические, но и социальные мотивы), взялся за этот проект, сочетавший серьезное и развлекательное кино.

В режиссерской концепции картина «Буря» отдаленно сближалась не столько с пеплумом, сколько с другим поджанром приключенческого фильма — вестерном, а точнее, истерном, разумеется, на русском материале и «с психологией».

Фильм начинается эффектно и многозначительно: прохаживаясь в своем роскошном дворце туда-сюда по нарисованной на полу карте России, императрица Екатерина II указывает носком изящной туфельки на различные территории и властно-придирчиво расспрашивает своих генералов о масштабе поднявшегося на востоке европейской части страны бунта. Пограничный ха-

рактир зон, на которые обращает внимание просвещенная особа, и реплики приближенных о «диких племенах, которые ждут классификации»³ с самого начала заявляют Россию чем-то похожей на... Америку, то есть, колониальной страной с подвижной границей, фронтиром. Кстати, в исторически первой

³ На месте индейцев оказываются или упоминаются: в «Капитанской дочке» — башкиры и киргизы, в «Буре» спектр народностей расширяют калмыки и татары. — Прим. авт.

Екатерина II по-хозяйски «стопчет» нарисованную на мраморном полу Россию



отечественной экранизации «Капитанской дочки», осуществленной в 1928 году режиссером Ю. Таричем, недвусмысленно показано как расширяющие территорию империи русские «захватчики» вытесняют малые народности в неосвоенные цивилизацией бесплодные степи.

У Пушкина удаленная от цивилизации Белогорская крепость, куда направлен служить слегка провинившийся дворянин Петр Гринев из Санкт-Петербурга, представляет собой «окруженную бревенчатым забором деревню». С согласия могущественного продюсера Латтуада распорядился выстроить опорный пункт по всем правилам фортификации — с бастионом, башнями и валом. Оборонительное сооружение выглядит похожим на fort в каком-нибудь американском вестерне, вроде «Форта Апачи» Д. Форда (1948) или «Последнего фронта» Э. Манна (1955), но, разумеется, с достаточно тщательно проработанной русской иконографией⁴.

По сравнению с предельно концентрированной гоголевской «Шинелью», «Капитанская дочка» довольно объемна и многопланна⁵, а главное — вполне кинематографична благодаря богатой фабульно-сюжетной конструкции, основанной на переплетении драматизма «внешнего» (ход пугачевского бунта) и «внутреннего» (личные отношения персонажей). И тем не менее Пушкин назвал свой роман негромко, хотя и значительно (не дочь какого-то там рядового капитана, а смелая девушка, достойная своего отца-патриота, казненного самозванцем Пугачёвым). А тут — «Буря!» Название обретает двойной смысл — это и снежная метель, которая сводит Гринёва и Пугачева, и метафора народного гнева. Латтуада, при помощи сценариста И. Перилли⁶, вносит изменения в направлении большего эффекта. В частности, придумана роковая для Пугачева битва с Суворовым, а вместе с ней «атаманский совет» перед схваткой, пламенное обращение предводителя к народу. Сама баталия, как и штурм Белогорской крепости, была вполне достойно, без излишних пиротехнических эффектов снята превосходным оператором А. Тонти⁷.

В целом заключительная часть фильма сильно «кинематографизирована» и соответствует Пушкину разве что общей направленностью. В «Капитанской дочке» Маша рассказывает свою печальную историю случайно встреченной в дворцовом парке придворной даме, не узнав в ней императрицу. Латтуада поднимает Пушкина «на котурны» — Маша поднимается по мраморным ступеням дворца, где проходит бал, следует прямо к трону Екатерины и в присутствии придворных бросает ей упрек в несправедливости по отношению к любимому, который идет на

⁴ На Руси крепость называлась «фортеция». В фильме Тарича солдаты поют: «...Мы в фортеции живем, хлеб едим и воду пьем». — *Прим. авт.*

⁵ Известно, что Пушкин был большой мастер выдумывать сюжеты. Даже великий Гоголь в своем известном письме Пушкину просил адресата: «Сделайте милость, дайте сюжет, духом будет комедия из пяти актов, и кланюсь будет смешнее чорта». — *Прим. авт.*

⁶ Перилли принимал участие в «Капитанской дочке» Камерини, был соавтором сценариев таких вошедших в историю кино картин, как «Дам миллион» (1935, режиссер Камерини), «Пилот Лучано Серра» (1938, режиссер Г. Алессандрини), «Европа 51» (1952, режиссер Р. Росселини), «Война и мир» (1956, режиссер К. Видор). — *Прим. авт.*

⁷ К тому времени Тонти успел поработать с Висконти, Росселини, Феллини. Он снял и экранизацию Камерини, где массовые сцены выглядят заметно скромнее, что, скорее всего, ближе к реализму. — *Прим. авт.*

смерть за несовершенно предательство. Далее следует также отсутствующий у Пушкина еще более продолжительный эпизод в тюрьме, где режиссер сводит лицом к лицу Пугачева и Екатерину II; в то же время чуть ли не в соседней камере происходит последнее свидание Гринева и Маши... Конец известен: Гринева и Машу ждет совет да любовь, а бунтаря — плаха, на которую тот шествует в последних кадрах фильма, как на собственную Голгофу.

Пугачев — революционер-экстремист и/или социальный бандит

На фоне любовных перипетий выделяется персонаж формально второго плана — Емельян Пугачев. Думается, Латтуада неслучайно сделал его смысловым центром своей картины. Сыграл его хороший американский актер Ван Хефлин: ни малейшего наигрыша, ни грамма аффектации, которой до конца не смог избежать даже превосходный актер С. Лукьянов в советской версии «Капитанской дочки», которая (поразительное совпадение!) вышла в том же 1958 году. Рыжий, коренастый, с бородой и отнюдь не громоподобным голосом Пугачев в исполнении Хефлина предстает человеком с широкой натурой, не прямолинейным, умным, не без признаков человечности. Латтуада вовсе не скрывает жестокость бунтаря-самозванца, он согласен с Пушкиным в том, что «русский бунт беспощаден», и едва ли можно сказать, что режиссер героизирует выдвигающегося в центр персонажа. Но в фигуре Пугачева, в обрисовке ее исторической значимости заметна определенная оригинальность. Пугачев предстает чуть ли не революционером-экстремистом. В финале идущий под возгласы сочувствующих на смерть мудрый «дикарь» одерживает моральную победу над просвещенной императрицей.

Как будто уловив принципиальный посыл итальянского режиссера, немецкие прокатчики дали картине название «Буря на Востоке» (*Sturm im Osten*)⁸. В глазах Запада бескрайняя Россия — загадочная, общинно-патриархальная страна, где — во всяком случае, в период новейшей истории — чаще, чем где бы то ни было, происходят бунты, перевороты и революции. Название к тому же указывает на западное по отношению к восставшим регионам географическое положение Санкт-Петербурга. Объединив малые народы, крестьян и казаков, Пугачев встает во главе «Востока». В фильме Латтуады он предстает не только территорией малых народов и казаков, но и местом обитания бежавших в годы правления Екатерины II на Волгу, Урал и даже в Сибирь крестьян — одним

⁸ Примечательно, что классический фильм Всеволода Пудовкина «Потомок Чингисхана» (1928) в европейском прокате шел под названием «Буря над Азией», причем, с большим успехом. Название «Буря» как будто подсказало прокатчикам использовать апробированный рецепт. — *Прим. авт.*



Пугачев разгоняет свое окружение, чтобы поговорить с Гриневым наедине

словом, глубинной Россией XVIII века. Простые люди живут не в столице, где царит немецкая по происхождению государыня, и где купаются в роскоши. Другое дело нищий и голодный Восток. Буря на Востоке — буря дикого по форме, но праведного по сути народного гнева, на который опирается Пугачев.

В фильме 1928 года Гринев выглядит малопривлекательным барчуком-размазней. Напротив, Швабрин, можно сказать, поднимается «из грязи в князи» (по факту скорее наоборот, поскольку он дворянин) и чуть не становится главным героем — ведь, поддерживая восстание, он делает правильный с точки зрения революционной эпохи выбор.

В повести Пушкина, как и в реальной жизни, Пугачев — казак. Вместе с тем итальянский режиссер расширяет поле деятельности, Хефлин подчеркивает его крестьянское происхождение. Фильм Латтуады оказывается как бы предтечей возникших чуть позже итальянских фильмов о революции. Правда, С. Леоне или, скажем, Д. Дамиани обращались к мексиканскому материалу, причем в достаточно условной манере, но в конечном счете расстановка сил и симпатия к угнетаемым сохранялась.

«Буря» также определенным образом ассоциируется с традицией фильмов о так называемых «социальных бандитах». Примерно в одно время с картиной Латтуады выходят примечательные кинопроизведения: «Бандиты из Оргозоло» (1960) и «Сальваторе Джулиано» (1962). Особенно показателен второй фильм, отмеченный главным призом за режиссуру на Берлинале. Франческо Роззи, в полном согласии с имеющимися фактами, воспроизводит историю сицилийского крестьянина с момента, когда он становится легендарным партизаном, а затем «благородным» бандитом. Несмотря на то, что Латтуада рассказывает о другой стране и эпохе, в центре та же фигура человека вне закона, который — и не без серьезных оснований — является преступником в глазах государства, но своим сообществом

воспринимается как его защитник, вершитель справедливости, чуть ли не борец за правду.

В «Буре» пойманного Пугачева выставляют на обозрение народу, как диковинного зверя. Он и правда похож в этих кадрах на медведя или лису, а люди зачарованно смотрят на него, как на чудо. Один из них поднимает своего сынишку повыше, чтобы тот лучше видел героя, и говорит: «Когда вырастешь, будешь рассказывать, что видел самого Пугачева». Этой патетичной, откровенно декларативной сцены нет у Пушкина, который в лице Гринева, однако, испытывал определенную симпатию к этому «ужасному человеку», хотя и был далек от его героизации. Антагонист Гринева в романе и фильме Швабрин, Пугачев разбойник, а русский бунт беспощадный. Но у Латтуады он не такой уж бессмысленный, а его предводитель выглядит защитником и даже возможным спасителем простых людей.

Наибольшее количество подобных «робингудов» породили обществу с крестьянским хозяйством, в их числе Италия (в особенности Сицилия) и Россия. Неслучайно официально отечественный кинематограф начался с темы крестьянского бунта Степана Разина — фильм «Понизовая вольница» (1908, режиссер В. Ромашков). Возможно, в этом родстве наций следует искать причины интереса к пушкинскому роману режиссера, который знал и любил русскую литературу.

«Некинематографичный» Чехов: экранизация повести «Степь» (1962)

Если фильм «Буря» шел в фарватере динамичных традиций и трендов, то в начале 1960-х Латтуаде предоставился случай осуществить давнюю мечту — выразить языком кино произведение, казалось бы, совершенно для этого не подходящее: почти бессюжетную, лирико-философскую повесть Чехова «Степь». Остановив свой выбор на этой повести, Латтуада вступал не просто в terra incognita прозы Чехова, но в ее будто бы недоступный для кино уголок. В этом ему помог продюсер греческого происхождения Морис Эргас, который в принципе поддерживал многих известных режиссеров с оригинальными замыслами, начав, к примеру, с необычной антифашистской картины Росселини «Генерал Делла Ровере» (1959). Не сумевший пробиться в российские степи и снявший свой фильм в Югославии, «русский итальянец» на 15 лет опередил Сергея Бондарчука, для которого экранизация «Степи» тоже станет своего рода вызовом. (В скобках заметим, этот фильм, продуманный до мельчайших деталей, оказался близок поэтике

Чехова и отнесен к лучшим экранизациям классика. Первооткрывателю трудной для киновоплощения повести Латтуаде пресса в свое время не уделила должного внимания.)

⁹ До картины «Степь» он работал над проектами Феллини, Латтуады, Джерми. — *Прим. авт.*

Латтуада и известный сценарист Туллио Пинелли⁹ переработали текст повести в направлении тактичной драматизации и динамики. С целью перевода «литературной» умственной рефлексии в регистр эмоционального переживания некоторые события перенесены из прошлого в настоящее, из рассказов персонажей — в действие. В частности, один из персонажей сжигает свои деньги «здесь и сейчас», перед глазами зрителя. (Читается, хотя и в ином контексте, отсылка к высоко ценимому режиссером Достоевскому.) Драма бунтующего против фальшивых ценностей, думается, не претендует на трагедийные высоты «Идиота», но в силу своей зримой конкретности вызывает живой зрительский интерес. Также перенесена в настоящее жутковатая история о кушцах на постоялом дворе, рассказанная у

костра старцем Пантелеем. В фильме грабят и едва не убивают дядю главного героя, девятилетнего Егорушки, и отца Христофора. Происходящее оказывается сном мальчика, но в сознание зрителя, при вполне спокойном повествовании, вселяется волнение. Присутствует в истории и выполненный вполне в традициях Гоголя отблеск ми-



Бескрайняя степь — метафора России

стического ужаса. Богатое воображение Егорушки, помноженное на его болезненное состояние, перерабатывает образы реальности в видения о нечистой силе: старуха вдруг, к счастью, ненадолго, кажется ведьмой, а козел — чертом.

Вообще, сознание Егорушки, его восприятие неведомого мира, во многом диктует образный ряд и стилистику картины. Если у Чехова мальчик выполняет в повести в основном сюжетно-композиционную роль, то в экранизации происходящее словно пропущено через его восприятие. Особенно получилось передать впечатления от базара с его странно упорядоченной

суетой и потрясающим воображение обилием товаров. Куда ни посмотришь, все дивно — посуда из благородных металлов, украшения для женщин, обувь на любой вкус, овощи прямо с грядки... Множество людей спешит одновременно в разные стороны. Пораженный мальчик мальчик не видит ни их ног, ни голов — лишь туловища, которые словно кружатся в танце, в одеждах разных цветов, ярко играющих на солнце...

Детское восприятие позволяет уловить поэтические обертонные объективной реальности, которые ускользают от внимания занятых своими делами взрослых — вспорхнувший бекас, проходящий пароход, «скучающие» лошади... При этом непосредственное, а потому острое видение мальчика позволяет ему подмечать вроде бы совершенно прозаические, бытовые детали. Латтуада тщательно прорабатывает фон — в особенности поведение эпизодических персонажей. Выбранные для съемок из-за славянского типа лица югославские актеры (точнее — типажу) правдиво, точно изображают бытовые сцены или реакции на происходящее в мимолетных перипетиях.

Некоторые эффектные события авторами придуманы. В повести нет никого, кто готов выступить с кулаками против задиристого силача Дымова. Он воплощает в себе тип русского разудалого мужика, у которого всякое дело спорится, но он не умеет контролировать свою «дикость», а потому грубоват, порой агрессивен. В экранизации один из обозников бросает ему вызов, завязывается драка...

Время поездки максимально сжато. Егорушка и его спутники не остаются на ночь у гостеприимного хозяина постоянного двора, в дальнейшем деловому купцу Кузьмичову «некогда чай распивать» у подружки матери, будущей опекуни Егорушки. Чеховская обстоятельная экспозиция обозников свернута — зритель лишь бегло знакомится с мудрым, в значительной степени отрешенным от мира старцем Пантелеем; до слез переживающим потерю голоса певчим Емельяном; одаренным острым зрением, что оказывается отнюдь не лишним даром в бескрайней степи, блаженным Васей...

Латтуада вставляет эпизод народного праздника, в котором участвуют одетые известным художником Д. Донати не снимающие в летнюю жару папах казаки, говорливые цыгане и прочий многоголосый люд, с которым соседствуют ярмарочные медведи... Пожалуй, в своих стремлениях увлечь зрителя авторы несколько увлеклись — российская «экзотика» возникает скороговоркой и, пожалуй, с некоторым перебором. Да и полная нередка аффектированного драматизма музыка Г. Турчи

скорее подошла бы другому кино, скажем, утрамбованному потоком событий и перипетий приключенческому фильму.

Уплотнение истории приводит не только к относительному усилению темпа-ритма, но и определенной трансформации смыслового плана литературной первоосновы.

Чехов погружает действие в степные просторы и при помощи лирических описаний и рассуждений создает впечатление медленного, как будто обреченного на монотонное повторение движения. В поле зрения все так же одиноко висящий в небе



Егорушка и отец Христофор пьют чай из самовара

коршун, долбящие толстыми клювами черствую землю грачи, знакомые бекасы, перекасти-поле, как будто застывший пейзаж... Читатель попадает в пространство, где нет конца и края. Степь — метафора бескрайней России, в которой отсутствуют четкие ориентиры и, как следствие, смысл

жизни. Возможно поэтому персонажи живут ностальгией и выдумками, а размышления о настоящем от себя гонят, или как Дымов, восклицают в сердцах: «Жизнь наша пропадающая, лютая!».

В фильме процесс уступает место цели. Степь не поглощает, а подгоняет людей. Персонажи фильма полностью погружены в настоящее, их поездка сугубо практична: что-то продать, что-то купить, устроить Егорушку. Надо торопиться, цель близка, поэтому заболевшего Васю оставляют — нет, не в степи, а в деревне, под присмотром — и продолжают движение без него. Такова жизнь.

Что касается встретившихся в степи караванщиков, то они, по сути, не имеют дома и словно приговорены скитаться. У Чехова растение перекасти-поле означает анимированную воображением и мастерством писателя вещь в себе. У Латтуады этой метафоры нет. В роли неприкаянного существа в конечном счете выступает человек.

Чеховская степь, включая небо и ветер, — полноценные персонажи. Они живут какой-то своей жизнью, как, например, отдельно растущий тополь, который бог его знает, зачем

там « всю жизнь один, один... ». Природа подчас описывается в духе шопенгауэровской философии, как не просто непознаваемая, но как бесконечно далекая от человека («звезды, глядящие с неба уже тысячи лет, само непонятное небо и мгла, равнодушные к короткой жизни человека...») Итальянский режиссер, как, кстати, и Бондарчук, не делают степь «субъектом», в центре их внимания — человек. Если кто и чужд человеку, то другой человек. Страшна не гроза, пугают не равнодушные звезды. Чехов напрямую не говорит в повести о социальном неравенстве. Латтуада несколько его политизирует и дает, к примеру, такие штрихи. Брат хозяина постоянного двора, Соломон, заявляет, что «не будь он евреем, на него не смотрели бы, как на собаку». Кузьмичов поднимает на него руку, потому что тот бесправен. В сцене у костра Дымов грубо сбрасывает шапку с Егорушки не только потому, что ему «скушно», но и в силу неприязни к господам.

Вместе с тем фильм в целом держится достаточно близко к тексту. Смысловый план во многом воспроизведен. Ведь Чехов, в общем, тоже описывает Россию, во всяком случае, ту ее часть, в которой содержание жизни людей в основном сводится к прозаическому, утилитарному существованию. Латтуада словно вторит классику, выражая по поводу скучной, монотонной жизни сожаление. Недаром отец Христофор произносит: «Всю жизнь одно и то же: крутишься, крутишься...». Также крутится, продавая шерсть, и дядя Егорушки — умный купец Кузьмичов... Может, Егорушка ждет другая жизнь?

Воспроизведена и, пожалуй, главная оригинальность чеховской повести. Писатель изобразил человеческие типы, которые можно встретить на Руси. Латтуада не прописывает характеры подробно, но типы вполне схватывает и передает — юродивого Васю, лихого Дымова, старообрядца Пантелея, неизменно услужливого владельца постоянного двора, наконец, самого крупного в этих местах капиталиста, «хозяина степи» Варламова...

Заключение

Впервые в отечественном киноведении проанализированы фильмы «Буря» («Капитанская дочка») и «Степь» итальянского режиссера Альберто Латтуады, который сделал немало для ознакомления западного зрителя с русской культурой. Латтуада не только культуртрегер, но и художник-эклектик. Ему было свойственно братья за разный материал, в частности, стилиевые структуры динамичного романа «Капитанская дочка» и лирико-философской повести «Степь» едва ли в чем-то сходны.

¹² Из интервью с А. Германом-старшим // См: Трофименков М. Мой друг Иосиф Сталин. Издание «Коммерсантъ», 31.08.1999 // URL: <https://www.kommersant.ru/doc/15868> (Дата обращения: 07.12.2021 г.).

Своего рода «эkleктизм» проявляется и в творческих методах режиссера. С одной стороны, Латтуада заботится о формальном сходстве и передаче духа произведения. С другой, каждый раз предлагает оригинальный, подчас заключающий в себе неожиданную интерпретацию вариант. Так, в случае с «Капитанской дочкой» симпатия итальянского режиссера к фигуре Пугачева ведет к корректировке образа бунтаря, выдвигению его в смысловую центр. Пушкинский Пугачев отнюдь не выполнен исключительно черными красками, но возглавивший народный бунт самозванец остается в рамках определения «разбойник». Латтуада видит в нем не только разбойника, но также революционера.

Картина «Степь» также, с одной стороны, близка литературному оригиналу — характеры не изменены, воспроизведены точно схваченные Чеховым русские типы, в целом передана смысловая конструкция. Однако Латтуада творчески сдержанно трансформирует литературный источник. На этот раз не через смысловую переакцентировку, а посредством тактичной «кинематографизации», то есть путем аккуратного «перевода» художественных структур литературы на язык кино, понятого, в первую очередь, как зримое движение, череда событий, действие в настоящем времени. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Testa C.* Masters of Two Arts: Re-creation of European Literature in Italian Cinema. — Toronto: University of Toronto Press, 2002. — 351 p.
2. *Гуральник У.А.* Русская литература и советское кино. — М.: Наука, 1968. 432 с.
3. *Лоусон Дж.Г.* Фильм — творческий процесс, или Язык и структура фильма». М.: Искусство, 1965. 468 с.
4. *Хобсбаум Э.* Бандиты. — М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2020. 224 с.
5. *Шкловский В.В.* За 40 лет. — М.: Искусство, 1965. 452 с.

REFERENCES

1. *Testa C.* (2002) Masters of Two Arts: Re-creation of European Literature in Italian Cinema. — Toronto: University of Toronto Press, 2002. — 351 p.
2. *Guralnik U.A.* (1968) Russkaya literatura i sovetskoe kino [Russian Literature and Soviet Cinema]. — Moskva: Nauka, 1968. 432 p. (In Russ.).
3. *Lawson J.H.* (1965) Film — tvorcheskij process, ili Yazyk i struktura filma [A Film is a Creative Process, Or the Film Language and Structure]. — Moskva: Iskusstvo, 1965. 468 p. (In Russ.).
4. *Hobsbaum E.* (2020) Bandity [Bandits]. — Moskva: Universitet Dmitriya Pozharskogo, 2020. 224 p. (In Russ.).
5. *Shklovskij V.B.* (1965) Za 40 let [In 40 years]. — Moskva: Iskusstvo, 1965. 452 p. (In Russ.).

The Italian Version of the Russian Literature Classic in the films “Tempest” and “The Steppe” by Alberto Lattuada

Dmitry V. Zakharov

PhD of Art, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography

UDC 778.5.04.072.094

ABSTRACT: Alberto Lattuada has never got in the focus of interest of the film research in Russia. Though this original director left a mark in history of such movements in the Italian cinema as neorealism, caligraphism, verism. The article points out the reason of ignorance which can be applied to similar cases. The subject of the primary interest for the Russian researches are Lattuada’s adaptations of the Russian literature, two of which are analyzed here — “Tempest” (from the novel “The Captain’s Daughter” by Pushkin) and “The Steppe” (from the short novel by Chekhov). Topicality of the research offered is not in the Russian origin of the novels but also in their classical status — as H.-G.Gadamer mentioned: the classic opens the truth. Continual rethinking of the classical literature heritage by the means of cinema is necessary. As it is known there are notionally two kind of “polar” ways of screen adaptation. Some films pattern the literature origin. Their directors try to keep dramaturgy (plot, character sketches, genre), stylistic structure (means of depiction and expression, temporythm), main idea and subject matter. Other adaptations refuse to “translate” the literature source, to create counterpart reconstructions of the artistic structure and the ideas. They loosely exploit the motives and “images” of the origin instead. The article reveals that on the one hand being a kulturtrager Lattuada cares about the formal similarity and strives to render the “spirit” of the literary source, on the other — he creatively initiates transformations. In some cases it is done by “translating” artistic structures of literature into the film language perceived as movement, rich in the events, action at the present moment (“The Steppe”); in other cases — through changing the message (“Tempest”). As a matter of fact Lattuada’s artistic methods can be defined as eclectic. Eclecticism was peculiar to the director as far as material is concerned too. His works demonstrate that there is nothing negative in it.

KEY WORDS: Italian cinema, Russian classical literature, adaptation, interpretation, eclecticism, revolutionary-extremist, social bandit



Неиранское кино режиссера Мохсена Махмальбафа

Н.Г. Григорьева

кандидат искусствоведения

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK79945>

АННОТАЦИЯ | УДК 791.43-24

В статье исследуется творчество иранского режиссера Мохсена Махмальбафа в эмиграции. В 2005 году он, культовый режиссер Ирана, известный своими картинами в 1990-х годах, покинул родину по политическим причинам, что в корне изменило характер его творчества. Считается, что Махмальбаф не утратил интерес к профессии и пробует себя в разных жанрах, но его работы за последние 15 лет свидетельствуют об упадке его творческой карьеры.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

иранское кино,
Мохсен
Махмальбаф,
творчество
в эмиграции,
космополитизм,
иранские
режиссеры

Эффектное появление иранского кино на кинематографической арене в 1990-е годы открыло зрителям разных стран творчество Мохсена Махмальбафа. Показательно, что известный российский киновед А.С. Плахов, создавая антологию мировой режиссуры и ограничивая свой труд лишь 33 именами звездной элиты кинематографического мира, выбрал из всей плеяды иранских режиссеров именно Мохсена Махмальбафа. Как знак признания его творчества можно считать и фильм «Крупный план» (1990) его коллеги по цеху, иранского кинорежиссера, сценариста и продюсера А. Киаростами, где рассказывается, что на своей родине Махмальбаф снискал славу духовного лидера, а его творчество и «кино <...> стало не только частью духовной жизни элиты, но элементом личного и национального престижа, ценностным достоянием широких масс»¹. И ирано-американский профессор Колумбийского университета Х. Дабаша назвал Мохсена Махмальбафа «культурной иконой» страны, подчеркивая его необычайную популярность не только в Иране, но и на самых престижных «слетах» кинематографистов². Тем не менее о Махмальбафе вспоминают теперь редко. В 2005 году он вместе с семьей покинул родные места, и с тех пор его кинематографическая карьера полностью сменила свою траекторию.

¹ Плахов А. Последний лев. // Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры. Винница: АКВИЛОН, 1999. С. 214.

² Dabashi H. Makhmalbaf at Large. London-New York: I.B.Tauris. 2008. P. 22.

Махмальбаф — забытый классик иранского кино

До вынужденного, но осознанного разрыва с родиной творческая судьба Махмальбафа складывалась исключительно по восходящей. В то же время, за относительно короткий период в его мировоззрении произошли колоссальные изменения, которые он удивительно искренне сумел отразить в своем творчестве. Известный американский киновед Г. Чешир писал об этом так: «В фильме «Два невидящих глаза» (1983) он сыграл одетого в чалму аскетичного праведного революционного клерка. Двенадцатью годами позже во время съемок фильма «Габбех» (1996), не имея формального права использовать в сцене рождения ребенка женщину, он сам натянул юбку и сыграл женскую роль. Две эти роли отражают творческую одиссею художника, явно идущую вразрез с общей культурной тенденцией, — от муллы к матери, от защитника ортодоксальной религиозной нетерпимости до поэта, воспевающего чистое природное изобилие»³. Однако эти поиски отражают начальную и зрелую стадии в творчестве Махмальбафа. Между этими этапами не просто 12 лет оттачивания мастерства, а долгий путь переосмысления нравственных и жизненных ценностей в чуткой зависимости от бурных социально-политических событий, происходивших в его стране. Иранский киновед Х.Р. Садр подчеркивал, что «все его фильмы вместе составляют ясную картину самых причудливых и необычных проявлений жизни в послереволюционном Иране»⁴.

Продолжение успешной режиссерской карьеры в Иране оказалось для Махмальбафа невозможным из-за конфликта с властью. Правительство наложило запрет на упоминание имени режиссера в СМИ, а в 2013 году из Музея кино было изъято более 120 международных наград семьи Махмальбаф⁵. Славу иранскому кино сейчас создают другие люди, которые своими работами уверенно заявляют о том, что кинематограф их страны способен удержать достойное место в истории. Иранский кинематограф сегодня вполне может обходиться без Махмальбафа, но обратное неверно: имидж художника «диаспоры в изгнании» явно не вяжется с образом «льва», каковым его называли сначала В. Херцог, а потом А. Плахов.

От политики к философии

После фильма «Кандагар» (2001), где блистательно соединены элементы различных жанров аудиовизуальных произведений — роуд-муви, политическая драма, документальное кино и тележурналистика, Махмальбаф неожиданно обращается к

³ Cheshire G. Makhmalbaf: the Figure in the Carpet - Iranian film director Mohsen Makhmalbaf. Film Comment, Jul-Aug, 1997 // URL: <https://www.filmcomment.com/issue/july-august-1997/> (дата обращения: 10.08.2021).

⁴ Sadr H.R. Iranian cinema: a Political History. London - New York: I.B. Tauris, 2006. P. 202.

⁵ Мальгина А. Покушения, арест и эмиграция. Кто такой Мохсен Махмальбаф и почему его фильмы запрещены в Иране // URL: <https://www.currenttime.tv/a/makhmalbaf/30641278.html> (дата обращения: 03.08.2021).



Мохсен Махмальбаф

мелодраме и снимает фильм «Секс и философия» (2005) с весьма неприхотливым сюжетом. Суть экранной коллизии состоит в том, что в день своего 40-летия хореограф приглашает в гости четырех женщин, в которых когда-то был влюблен. Герой звонит возлюбленным и говорит, что хочет «совершить в своей жизни переворот». Переворотом оказывается его признание, что он любил всех четверых. Однако по ходу повествования становится ясно, что никакой сложной интриги в жизни героя нет и не было, и что, скорее всего, эти четыре женщины на самом деле одна, но соответствующая разным периодам его жизни. В конце картины старшая из героинь фильма совершает такое же признание в присутствии четверых мужчин и тоже называет это переворотом. В заключительных кадрах фильма герой, бесцельно разъезжая по городу, констатирует, что сегодня родилось его одиночество. Свет фар от соседних машин превращается в калейдоскоп ярких цветных капель, где каждый цвет — ассоциация с конкретным воспоминанием о прошедшей любви. И это, пожалуй, самый яркий момент фильма, который хоть как-то связывает разрозненные эпизоды. А фабула картины такова, что любовь даже к одному и тому же человеку не бывает одинаковой, но каждый виток отношений окрашивает воспоминания в определенный цвет и обогащает духовно, даже если это болезненная пощечина *vis-a-vie*.

Фильм «Секс и философия», несомненно, искренен, но излишне сентиментален. Однако его особо неприятный недостаток — плохая игра актеров, в первую очередь героинь. Как только киногерои перестают танцевать, в кадре возникает странная скованность, связанная с тем, как актеры произносят текст. Впрочем, монологи и диалоги также нескладные; гораздо лучше, чем слова, настроение и посыл передает музыка, которой в фильме много. В картине звучат два языка — фарси и русский, что отражает реальную жизнь постсоветского Душанбе. Махмальбафу интересен местный колорит: в антикварном магазине торгуют вещами Чехова, Толстого и Сталина, явно нетрезвый поэт читает стихи посетителям бара, уличные музыканты поют под аккордеон, а одна из героинь купается в парном молоке. Эти зарисовки,

хоть и любопытны, никак не уточняют бэкграунд героев, а лишь едва добавляют подробности в описание культурной и социальной атмосферы места действия. Заявленная в начале фильма тема «переворота» так и не получила развития. Кризис среднего возраста, как его описывает Махмальбаф, — это прощание с романтикой, из-за чего и возникает чувство одиночества. Странный вывод героя о том, что «любовь скоро исчезнет совсем», никак не доказывается и ничем не подтверждается. Нельзя сказать, что герой страдает от временного разочарования в любви и состояния «невлюбленности», поэтому жалеть его, в общем-то, не за что. Так и остается непонятным, прояснило ли что-то для героя то обстоятельство, что чувства его возлюбленной тоже проходили аналогичную эволюцию. При этом заикленность главного персонажа на себе граничит с безразличием, которое он пытается скрыть высокопарными рассуждениями о любви.



Кадр из фильма «Крик муравьев» (2006), в главных ролях: Махмуд Чокроллахи и Махнур Шадзи

⁶ Согласно священным писаниям индуистов, смерть и кремация на берегах священной реки Ганга позволяет выйти из бесконечного круговорота рождений и смертей, связанных с этим страданий. Погребальные костры на протяжении нескольких тысяч лет горят на каменных ступенчатых пристанях (гхатах) Маникарника и Харишчандра. Полуобгорелые трупы сбрасывают в реку и рядом происходят ритуальные омовения. — *Прим. авт.*

Следующий фильм «Крик муравьев» (2006) Махмальбаф снял в Индии. Молодожены из Ирана едут в Индию, чтобы провести медовый месяц, но в итоге тратят время на поиски «совершенного человека». Такого субъекта они находят в середине картины (недаром журналист в поезде предупредил, что в Индии иностранцу готовы продать любое чудо), им оказывается простой пастух. Героиня фильма просит написать ей мудрое наставление, и он пишет невидимый текст луковым соком на пергаменте, который надо прочитать над огнем в священном городе Варанаси. В это место стремятся тысячи больных и несчастных индусов со всех концов страны, чтобы встретить смерть на берегу Ганга и освободиться от колеса сансары⁶. Напутствие совершенного человека оказалось лаконичным в духе суфиев: «Я пересек 7 морей, поднимался на 7 холмов, прошел все долины. Пересек обширные равнины во все времена года. Я путешествовал по всему миру, а когда вернулся домой, был поражен, увидев весь мир в крохотной капле на листочке в моем саду». То есть оказывается, что «Крик муравьев» — это фильм о том, как трудно поверить в то, что смысл жизни прост.

В очередной раз в жизни, уже в зрелом возрасте, Махмальбаф переживает кризис веры и возвращается в самую раннюю стадию своего творчества, полную страстного напряжения и нагнетания. Однако на этот раз абсолютистский разрыв с исламом носит характер провокации, которая достигает стадии сведения «личных счетов». Необоснованное и неуместное обилие обнаженной натуры, особенно в эпизодах с проституткой, отражает чрезмерность протеста против прежних идеалов, но этот протест слишком наивен, хотя и сопровождается напыщенными монологами о смысле жизни. Махмальбаф, тем не менее, остается верен своему великолепному эстетическому чутью. Его прекрасные эксперименты с формой, в отличие от предыдущего фильма, занимательны, но поскольку герои остаются при своем мнении и не удовлетворены ни поисками истины, ни общением с «совершенным человеком», возникает ощущение, что сам Махмальбаф не уверен в верном направлении своих поисков. Разговор с эмигрантом из Германии дает этому подтверждение. Он оказался в Индии и стал монахом потому, что на родине не был достаточно успешен. Бегство в религию от житейских неурядиц лишь на поверхности означает обретение покоя; на самом деле — это куда более тернистый путь, требующий переосмысления ценностей и огромной работы над собой. Вера — это дар и, как любой другой дар, дается немногим. Но в фильме речь не о тех, кто обрел истинную веру, а о тех, для кого кризис веры (будь то религия, как для героини, или идеологическая концепция, как для героя) — это нормальное и естественное состояние⁷. Дабаши удивительно точно отмечает: «Два безнадежных, неуклюжих, скучных и банальных человека, малопонятные не только нам, но и самим себе, действуют так, как им повелевает вновь обретенная Махмальбафом заикленность на вопросах веры, убеждения, правды и реальности. Все они терпят неудачу — и Махмальбаф, и его актеры, и его история. Его камера, возможно, чисто интуитивно улавливает моменты, способные продемонстрировать его высочайшее режиссерское мастерство, но они не сливаются, не соединяются, а существуют сами по себе»⁸.

Поиски веры и мудрости Махмальбаф продолжает в городе Хайфа в Израиле, где снимает документальный фильм «Садовник» (2012). В этом городе находится гробница Баба, основателя религиозно-политического движения «Вера Баби», которое легло в основу запрещенной в Иране молодой монотеистической религии бахаи⁹. Фильм построен на диалогах между Мохсенем Махмальбафом и его сыном Мейсамом, а также интервью с последователями веры бахаи.

⁷ Так же в картине «Марге и ее мама» (2019) обоснованная обеспокоенность Махмальбафа беспечностью нынешнего поколения переходит в тезис о том, что вера — прибежище для тех, кто утратил надежду. — *Прим. авт.*

⁸ Dabashi H. Makmalbaf at Large. P. 216.

⁹ Бахаи — монотеистическая религия, возникшая в Иране в XIX веке. В настоящее время объединяет свыше 5 млн последователей в 188 странах и на 45 зависимых территориях. — *Прим. авт.*

Отец и сын ведут разговоры о жизни, религии, технологиях и кино. Сильной стороной фильма является звуковое решение. Сочетание медитативной музыки, пения птиц и городского «технологического» шума, включая пропеллеры вертолетов, создает для бесед уместный фон. Особенно много шумов присутствует, когда в кадре появляется сын Мейсам, — это подчеркивает его радикальный настрой и неприятие желания отца снять «пропагандистский фильм о религии». Мейсам заявляет, что религия несет ответственность за большинство мировых бед, и делает предположение, что развитие технологий объединит мир. Мохсен утверждает, что религии могут разжигать войны, но сами войны ведутся с помощью технологий. Признавая, что технологии надо развивать, он выражает свое разочарование в том, что именно они превращают кино в индустрию, ничем не отличающуюся от производства кока-колы. А его по-прежнему интересует человек. Именно поэтому, видимо, старший Махмальбаф весь фильм ходит за садовником из Новой Гвинеи Ионой, который один занят чем-то созидательным. Остальные бахаи много говорят, но мало что рассказывают. Мы узнаем, как они пришли в религию, но имеем мало представления о том, как складывается их социальная жизнь. Тяга старшего Махмальбафа к бахаи понятна. Но разумными кажутся и утверждения Мейсама о том, что любая религия, какой бы гуманной ни была, порой обретает тягу к фундаментализму и стремится к обретению религиозными структурами господствующих позиций в обществе.

Заключения Мейсама, конечно же, отдают максимализмом, но еще хуже, когда в кадре звучат риторические вопросы, как,



Кадр из фильма
«Садовник» (2012)

например, такой: «Сила религии неоспорима... — почему бы не использовать эту силу во имя мира и дружбы?» Что ж, это хороший вопрос, и Махмальбафы не первые, кого он занимает. Ислам, от которого Махмальбаф отвернулся, родился как религия примирения во время жестоких войн арабских племен

из-за недостатка питьевой воды и пастбищ, что, по сути, означало слабое развитие производительных сил. Именно ислам положил конец этой вражде, и возникло одно из самых прогрессивных и просветительских государств — Арабский халифат.

Из любви к гуманизму Махмальбаф все же пытается придать бахаи красивый положительный образ — древняя оливковая роща и луга с солнечно-желтыми цветами, великолепный сад, окружающий главный храм веры на склоне горы Кармель. Все это напоминает его шедевр «Габбех» с яркой поэтической символикой, но счастливое состояние единения с природой портят появляющиеся в кадре последователи веры. Например, молодая женщина, видимо, учительница, в каком-то странном танце вдруг притворяется птицей. Она появляется несколько раз с рассказами об истории бахаизма, о своем отказе от православия и философствованиями о связи вегетации плодовых деревьев с ненасилием. Или группа людей, идущих на мессу, которые кажутся благонамеренными, но в них присутствует какая-то блаженная пустота, что роднит их скорее с движением хиппи, нежели с предвестниками светлого будущего. В заключительных кадрах Махмальбаф пытается имитировать бахаистскую «блаженность» — он сажает камеру в землю (как цветов) и поливает ее, вызывая тем самым недоумение сына. Таким образом, прежняя одухотворенность от идей бахаи сменяется саркастической насмешкой¹⁰. А как иначе можно толковать последнюю сцену фильма, где он поспешно вырывает камеру из земли и бежит вслед за удаляющимся сыном, который довольно устойчив в своих убеждениях, и которого, видимо, не вдохновили и не убедили идеи бахаи?

¹⁰ Манихейство (предшественник бахаизма), не обретя архетипическую роль, быстро утратило свое значение и стало гонимой религией как на Ближнем, так и на Дальнем Востоке. Такая же судьба и по той же причине ждет, по-видимому, и бахаизм. — *Прим. авт.*

Тема отца и сына раскрыта в духе гармоничной преемственности поколений и не выходит за рамки постановочного психологического мастер-класса. Махмальбафу удалось показать, что он умеет общаться с молодым поколением и сглаживать вечную проблему «отцов и детей». В остальном он ограничился затянутой полемикой. Кризис веры, мучивший его в «Крике муравьев», перешел в заикленность на ненасилии, но, помимо ненасилия, для позитивного развития и благоденствия общества нужно много еще чего. И с этим, видимо, есть некоторые проблемы.

От документалистики к коммерческому кино

В следующем фильме «Президент» (2014) Махмальбаф обращается к сатире и саспенсу, что раскрывает его с совершенно новой стороны. Картина рассказывает о циничном и жестоком диктаторе (Миша Гомиашвили) в неназванной стране. Неожиданно происходит государственный переворот. Протескно гламурные жена и дочери Президента бегут из страны, но он, не веря в реальность происходящего, остается в столице с внуком

(Дачи Орвелашвили). Осознав измену своего окружения, Президент и мальчик маскируются под бродячих музыкантов и пытаются покинуть страну. Атмосфера жестокости, насилия, бездуховности и нищеты при Президенте и при режиме оппозиции заставляет сделать вывод о тщетности любых попыток что-либо изменить. Но главный конфликт заключается не в противоречии между общественными силами, а в том, что происходит в душе главных героев.

Особенно интересен образ мальчика. На свои вопросы он не может найти ответы. Почему нельзя вернуться во дворец и



Михаил Гомиашвили и Дачи Орвелашвили в фильме «Президент» (2014)

приходится спать в картонной коробке в заброшенном сарае, почему надо играть в эту странную игру, где к дедушке надо обращаться «дедушка», а не «Ваше Величество», как раньше, и переодеваться в девочку? Кругом пожары, наземь летят портреты Президента под крики «Смерть тирану!», на его глазах убивают женщину с детьми, дед с шофером автобуса убирают с дороги трупы, солдат оппозиции тащит в сарай чужую невесту, а гости на свадьбе, жених и случайные свидетели молчат, стыдливо отведя глаза. Мальчик послушно принимает роль мученика. Что может быть ужаснее для ребенка, чем услышать от разъяренной толпы, что его надо убить на глазах деда только для того, чтобы тому было больнее умирать! Махмальбафу мало найдется равных в создании отличных детских образов, и здесь он ожидаемо остается на высоте. Образ деда также проработан тщательно: зритель не видит ни раскаяния, ни сострадания, а лишь неисполнимое желание вернуть всё, как было, и убежденность, что это получится. И ведь почти получилось! Но не без воли на то Махмальбафа, который на протяжении всей картины волшебной рукой «помогает» беглецам чудесным образом скрываться от преследования. То вдруг солдаты разом отвернутся и не заметят старика с мальчиком, то примут их за пастухов или огородных пугал. Но без этих драматургических огрехов не было бы фильма. Не было бы и встреч с парикмахером и проституткой, которым Президент раздаёт пустые обещания, и драматически яркой сцены,

¹¹ Очевидно, Махмальбаф вдохновлен романом Харуки Мураками: «Пока играет музыка — танцуй. Танцуй и не останавливайся. Зачем танцуйешь — не рассуждай. Какой в этом смысл — не задумывайся. Смысла все равно нет и не было никогда». — *Прим. авт.*

когда он несет на себе бывшего политзаключенного, оказавшегося убийцей его сына, которого по ошибке не казнили за совершение теракта. Поймав беглецов, толпу занимает мысль о том, как бы помучительней убить Президента, да при этом не прогадать, потому что за его голову назначен выкуп. И тогда один умный человек предлагает: «Пусть танцует!»¹¹. Безусловно, это решение выражено в фигуральной форме. Президента ждет возмездие, но оно не искоренит жестокости и цинизма. В интересах целого народа гораздо важнее разорвать это порочное «колесо сансары».

Несмотря на то, что Махмальбаф отрицал всякие связи с политической ситуацией, сложившейся к моменту выхода картины, фильм вызывает множество ассоциаций — цветные революции, бегство Януковича из Украины, Арабская весна. Иранские кинематографисты научены использовать аллегории в своих самых провокационных заявлениях, при этом их аллюзии, как правило, можно идентифицировать с конкретной культурной или политической ситуацией. В данном фильме набор исторических обстоятельств носит слишком универсальный характер и потому оставляет ощущение общей безысходности. Высокомерие, оппортунизм и некомпетентность политических лидеров будут продолжать создавать нестабильность в XXI веке.

Заключение

Творческие скитания Махмальбафа позволяют сделать предположение, что иранское кино настолько укоренилось на политической и культурной почве страны, что режиссеры, решившие остаться в Иране (Дж. Панахи, М. Расулоф), несмотря на политические трудности, способны поддерживать удивительно творческую жизнеспособность. Есть и такие, которые в силу широты своих взглядов востребованы за рубежом, способны снимать качественные драмы в других культурных условиях. Как правило, эти фильмы воспринимаются как нечто обособленное, не иранское — достаточно вспомнить картины «Прошлое» (2013) и «Лабиринты прошлого» (2018) А. Фархади.

Обширная география Махмальбафа сделала из него скорее скитальца, а не ссыльного глашатая правды. Афганистан, Таджикистан, Индия, Грузия, Италия — все это лишь больший радиус отдаления от Ирана, где он снял свои лучшие фильмы. Мохсен Махмальбаф достиг полной реализации творческого дарования в постреволюционный период истории Ирана. Другие режиссеры, такие как А. Киаростами и Д. Мехрджуйи, пришли в кинематограф до Исламской революции, а Дж. Панахи,

Б. Кобади, А. Фархади получили мировое признание в конце 1990-х. Разорвав связи со своей страной, Махмальбаф дал основания Х.Р. Садру охарактеризовать его как «неподдающегося классификации индивидуалиста»¹², он полностью вписался и в определение А.С. Плахова, считавшего его «философом-диссидентом», который «разочаровался в политике» и «посвятил себя искусству»¹³. Вот только благодатной почвы для реализации своего бунтарского потенциала Махмальбаф пока не нашел. ■

¹² Sadr H.R. Iranian Cinema: a Political History. P. 202.

¹³ Плахов А. Последний лев // Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры. С. 215.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кефалайа («Главы»). Коптский манихейский трактат. Перевод, комментарий, глоссарий и указатель Е.Б. Смагиной. М.: Восточная литература, 1998. 512 с.
2. *Плахов А.* Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры. Винница: АКВИЛОН, 1999. 464 с.
3. *Cheshire G.* Makhmalbaf: the figure in the carpet — Iranian film director Mohsen Makhmalbaf / Film Comment, Jul-Aug, 1997 // URL: <https://www.filmcomment.com/issue/july-august-1997/> (дата обращения: 10.08.2021).
4. *Cheshire G.* The President // URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/the-president-2016> (дата обращения: 10.08.2021).
5. *Dabashi H.* Makhmalbaf at large. London, New York: I.B. Tauris, 2008. 255 p.
6. *Sadr H.R.* Iranian Cinema: a Political History. London, New York: I.B. Tauris, 2006. 303 p.

REFERENCES

1. Kefalaya (Chapters). (1998) Koptskii manikheiskii traktat [Coptic Manichean Treatise]. Moskva.: Vostochnaya literatura, 1998. 512 p. (in Russ.).
2. *Plakhov A.* (1999) Vsego 33. Zvezdy mirovoi kinoreghissury [33 of All. Internationally Renowned Film Directors]. Vinnitsa; AKVILON, 1999. 464 p. (in Russ.).
3. *Cheshire G.* Makhmalbaf: the Figure in the Carpet — Iranian film director Mohsen Makhmalbaf / Film Comment, Jul-Aug, 1997 // URL: <https://www.filmcomment.com/issue/july-august-1997/> (data obrashcheniya: 03.08.2021).
4. *Cheshire G.* The President // URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/the-president-2016> (data obrashcheniya: 03.08.2021).
5. *Dabashi H.* (2008) Makhmalbaf at Large. London, New York: I.B. Tauris, 2008. 255 p.
6. *Sadr H.R.* (2006) Iranian Cinema: a Political History. London, New York: I.B. Tauris, 2006. 303 p.

Mohsen Makhmalbaf's Non-Iranian Films

Natalya G. Grigorieva

*PhD in Arts, Associate Professor at the Russian and Foreign Languages department,
All-Russian State Institute named after S.A. Gerasimov (VGIK)*

UDC 791.43-24

ABSTRACT: The article studies Mohsen Makhmalbaf's films made outside Iran. The cult Iranian film director of the 1990s was forced to leave the country in 2005 for political reasons, which radically changed the character of his work. The author states that the phenomenal success of his films was largely predicated on the revolutionary phase in Iranian history, but the coveted freedom from fundamentalist restrictions seems to prevent the director from attaining the same heights.

The turbulent times of the 1980s and 1990s – the Islamic Revolution and the tragedy of the Iran-Iraq war – fueled Makhmalbaf's creative energy, but when the revolutionary chaos gave way to civilian life, he changed from a rebel into a traveler, from a revolutionary into a humanist.

Outside Iran, Makhmalbaf has tried himself in various genres: a philosophical parable (“Sex and Philosophy”, 2005; “Scream of the Ants”, 2006), a documentary (“The Gardener”, 2012), an action film (“The President”, 2014) and a drama (“Marghe and Her Mother”, 2019). Each new film was made in a different country, which to an extent shows Makhmalbaf's interest in other cultures, but his explorations appear too superficial, and conclusions are too banal to hold the viewer's attention.

Nevertheless, his film “The President” stands out among his émigré works and reveals the director's potential to successfully work in the genre of a suspense and satire, which is completely uncharacteristic for him. The release of the movie coincided with several political upheavals in the world.

However the numerous historical allusions in the film are too universal to emotionally affect the audience, so the conclusion is that arrogance, opportunism and incompetence of political leadership will continue to create instability and despair in the XXI century. Makhmalbaf's determination to work in different countries around the world emphasizes the process of creative search, which is not completed and shows no consistent trend so far.

KEY WORDS: Iranian cinema, Mohsen Makhmalbaf, creative work in emigration, cosmopolitanism in cinema, Iranian film directors

ТЕЛЕВИДЕНИЕ ЦИФРОВАЯ СРЕДА



Фото С. Уразовой



Видеоконтент социальных сетей как новый инструментарий экранных искусств

Б.А. Тюрин

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK96625>

Влияние социальных сетей оказалось гораздо сильнее и серьезнее, чем это можно было представить 10 лет назад. Это существенно изменило потребительские предпочтения общества, его отношение к экранным произведениям, а также модель социальных связей, оказывающей влияние на существование современного кинематографа. В статье анализируется проблема появления видеоконтента в социальных сетях, ставшего катализатором изменений зрительского восприятия и ключом к использованию новых инструментов в сфере экранных искусств.

УДК 7.01:15+798.5.01.067.2:15

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

видеоконтент, цифровизация, диджитал-пространство, скринплей, диджитал-контент, стриминг, социальная сеть

Российское кинокультурное пространство не раз меняло вектор своего существования, что обуславливалось многими факторами. В момент своего возникновения кинематограф был зависим от театральных установок, далее на него оказывали влияние многие исторические события, а с появлением телевидения ему и вовсе пророчили смерть. Ныне интернет стал одной из наиболее значительных сфер влияния на развитие массовых коммуникаций. Вторая мировая война явилась в некотором смысле катализатором процесса глобализации, послужила его ускорению. С появлением и развитием интернета этот процесс стал необратимым.

Исторически сложилось, что кинематограф, который и ранее был в значительной степени сосредоточен вокруг деятельности голливудских компаний, стал еще более централизованным. Уже в новейшее время Голливуд на Западе, Болливуд на Востоке предстали как две точки сборки мирового кино. Этому новому переустройству индустрии способствовал и интернет, в целом глобальные изменения коснулись множества сфер. Так, VHS (Video Home System) и затем DVD-носители (Digital Video Disc) предстали в виде значительной части киноэкономики, благодаря чему кинопросмотр оказался доступен в домашнем

формате. Интернет не только диверсифицировал каналы продаж кинопродукции, но и способствовал созданию нового вида видеоконтента, выпускаемого вне проката на большом экране. С появлением высокоскоростного интернета кинематограф и кинобизнес претерпели кардинальные изменения.

“Конец” эры телевидения

На примере США в 1980–1990-е годы можно рассмотреть культуру формирования проката видеокассет и дисков, которая была, однако, вытеснена в первом десятилетии 2000-х годов стриминговыми сервисами (от streaming — потоковый)¹, объединившими преимущества телеэфира и видеопроката. Исследователи оценивают потоковое вещание не только как «технологическую инновацию», но и «как культурную практику, которая объединяет аудиторию с индустрией медиа»². В итоге пользователь получил возможность смотреть кино онлайн в неограниченном количестве, не устанавливая специального программного обеспечения на компьютере. Более того, стриминговые сервисы оказались дешевле для потребителей: оплачивается подписка, и можно смотреть всё, что доступно на сервисе.

Однако прорыв этого барьера, существовавшего между кинопроизводителем и зрителем, породил серьезную проблему — пиратство. Законодательно видеопрокат успешно работал лишь в ряде западных стран, таких как, например, Германия, где эта форма обращения к экранной продукции до сих пор существует и пользуется популярностью. Но в большинстве государств кинофильмы продавались как на пиратских, так и на легальных носителях, и культура видеопроката так и не сложилась. Кроме того, интернет заполнили пиратские сайты с видеоконтентом. Хаотичное нелегальное распространение фильмов в интернете пытаются победить до сих пор. Есть и удачные прецеденты: стриминговым сервисам, таким как Netflix и Amazon, довольно быстро удалось приучить интернет-пользователей всего мира платить за просмотр фильмов и сериалов на своих ресурсах. Способствовало этому развитие цифровых технологий. Среди основных факторов — техническое совершенствование телеоборудования, позволяющего пользоваться услугами стриминговых сервисов на устройствах Smart TV³, подключение смартфонов и планшетов к высокоскоростному интернету, что стало еще одним фактором, способствовавшим укреплению позиций потокового видео⁴.

В результате стриминговые сервисы чуть ли не в одночасье убили физический видеопрокат, но наиболее сильное воздействие оказали на сферу телевидения. На традиционный кинема-

¹ Ботьчева М.Д. Стриминговое вещание как феномен современной медиасреды // Коммуникология. 2018. Том 6, № 4. С. 159–169.

² Там же. С. 160.

³ Преимуществом Smart TV является подключение ТВ-приемника к сети Интернет, наличие операционной системы, встроенных приложений и сервисов. — *Прим. авт.*

⁴ Потоковое видео — видео, которое непрерывно получает пользователь от провайдера потокового (стримингового) вещания. — *Прим. авт.*

тограф видеостриминг оказал меньшее влияние. Потребительский спрос на новые кинофильмы, размещенные на DVD или Blue-ray Disc, сохраняется, оставаясь важным этапом в реализации экономической стратегии кинопроката. Однако с середины 2010-х годов такие гиганты, как Netflix и Amazon, переродились из площадок, транслирующих видеопroduкцию, в компании, самостоятельно производящие кино и сериалы, что свидетельствует о зарождении нового порядка в распределении сил среди кинопроизводителей.

Телевидение в фокусе изменений

Параллельно с развитием стриминговых сервисов произошла настоящая революция и с платными телеканалами. Интересной и значимой для кинобизнеса стала смена концепции ТВ-вещания, произошедшая на этапе перехода в XXI век. Крупные телевизионные сети, столкнувшись с новым конкурентом в виде интернета, были вынуждены предпринимать усилия по сохранению зрительской аудитории. Многие телеканалы, в том или ином виде, обосновались в интернет-пространстве, значительно изменив свой репертуар.

Платные каналы стремились производить оригинальный качественный контент, который мог бы привлечь и удержать зрителей на длительный период. Но именно развитие интернета и компьютерных технологий позволило ТВ не только отстоять свои позиции в борьбе с интернет-ресурсами, но и потеснить кинотеатральный прокат фильмов. Появление нового поколения телевизоров, имеющих огромные экраны с изображением HDTV, подключаемые к интернету, обладающие функциями перемотки и записи контента, позволило телеканалам развиваться. В первом десятилетии 2000-х ТВ синтезировало творческие достижения кинематографа с современными техническими достижениями:

- *во-первых*, ТВ получило возможность делать ставку на зрелищность, что раньше было доступно только на больших киноэкранах. Компьютерные спецэффекты и масштабные дорогостоящие кинопроекты, такие как «Остаться в живых» (2004–2010, сериал телеканала «ABC»), «Игра престолов» (2011–2019, сериал телеканала «НВО»), стали реальностью;
- *во-вторых*, телепроекты, играющие роль флагманов на канале, приобрели черты большого кино, максимально избавившись от отличительных черт продукции в жанре мыльной оперы. Просмотр сериалов перестал требовать от зрителей постоянного нахождения перед экранами в эфирное время. Нормой стал просмотр сериалов не по одной серии, а целиком, то есть

просмотр сериала стал аналогом как бы длинного фильма, не затянутого содержательно, но растянутого по времени сериала. Появилось немалое количество *мини-сериалов* («Милдред Пирс», 2011; «Что знает Оливия?», 2014) и *сериалов-антологий* («Черное зеркало», 2011; «Американская история ужасов», 2011), которые по форме и содержанию были ближе к кино, нежели к сериалу. От большого кино они отличаются тем, что их не показывают в кинотеатрах, кроме того, они длятся дольше, чем стандартный фильм или трилогия;

- *в-третьих*, сместился баланс сил и размылись границы между ТВ и кино как креативными индустриями. Изначально телеканалы были тесно связаны с радиовещанием и мало соотносились с кинокомпаниями. Но кино- и телекомпании довольно быстро пришли к взаимовыгодному сотрудничеству, переросшему в создание конгломератов⁵. Чем мощнее становились телевизионные сети, тем больший интерес вызывали телепроекты у представителей большого кинематографа.

⁵ Под конгломератами понимаются медиахолдинги, например, «Газпром Медиа», которое занимается созданием вещательных ТВ-каналов, радио и кинопроизводством. — *Прим. авт.*

В отличие от 1950-х годов, когда Альфред Хичкок и другие кинематографисты стали работать на ТВ, массовый приход киноактеров и кинорежиссеров на телеэкраны в 2000-е годы не был вынужденным шагом и не угрожал их дальнейшей карьере в Голливуде. Стена, разграничивающая кино- и телезвезд, всегда была весьма крепкой, но лишь небольшому числу телезвезд удавалось построить карьеру в кино. Однако и кинозвезды не проявляли интереса к телесериалам — платили там мало, работать приходилось в длительных проектах, да и для имиджа это был не лучший выбор. Хотя, конечно, звезды Голливуда нередко появлялись в эпизодах различных ситкомов, телепередач в качестве приглашенных звезд. Но чем интенсивнее телефильмы и телесериалы приобретали черты большого кино, тем больше состоявшихся кинозвезд решались принять участие в телепроекте. Это было не только выгодно и достаточно компактно по времени, но и позволяло возвращаться в большое кино с новой армией поклонников, поскольку интерес к их персоне возрастал. Яркими примерами реализации этой стратегии стали телесериалы «Настоящий детектив» (2014, с оскароносными Вуди Харрельсоном, Мэтью Макконахи); «Карточный домик» (2013, с Кевином Спейси); «Молодой Папа» (2016, с Джуди Лоу, режиссер Паоло Соррентино); «Подпольная империя» (2010), где режиссером и продюсером выступил легендарный Мартин Скорсезе.

Технический прогресс и развитие интернет-площадок способствовали заимствованию малым экраном характеристик его большого брата. Но этот процесс не был односторонним. Кине-

матограф перенял в практике показа сериалов лучшее: кино породнилось с культурой сериалов. Взаимный переход проектов и идей с малого экрана на большой зародился еще с появлением ТВ. Однако в 2000-е годы эта практика переросла из единичной в процесс, превратившись в тенденцию. Удачные фильмы начали массово трансформироваться в сериалы. Так, сериал «Фарго» (2014) основан на одноименном фильме братьев Коэн (1996); сериал «Мотель Бэйтса» (2013) — на фильме «Психо» Альфреда Хичкока (1960), сериал «Ганнибал» (2013) — на полнометражных фильмах о Ганнибале Лекторе. Одновременно шел и обратный процесс: удачные сериалы трансформировались в фильмы. Например, успешный сериал «Секс в большом городе», шедший на ТВ с 1998-го по 2004-й годы, привел его поклонников в кинотеатр в 2008 году, чтобы посмотреть фильм с финалом этой истории.

Кинофраншиза как литературный роман современности

Еще большие изменения произошли в политике кинопроката. Место единичных полноценных фильмов заняли кинофраншизы⁶, связанные между собой тематически, что мотивировало зрителей посещать кинотеатр несколько раз. Более того, в практику вошло искусственное растягивание историй и деление одного полноценного фильма на две неполноценные части с помощью монтажа и включения в сюжет большей части уже отснятого материала. Так, концовки популярных экранизаций книг о Гарри Поттере — сага «Сумерки» (2008) и трилогия «Голодные игры» (2012) — были реализованы в виде двух отдельных киночастей. Ярким отражением политики «сериализации» кинопроката стала трилогия «Хоббит» (2012–2014, режиссер Питер Джексон). Этот изначально задуманный фильм-экранизация детской тонкой книги был в итоге преобразован в три больших фильма с множеством второстепенных сюжетных линий.

Долгоиграющие кинопроекты существовали всегда. Стоит вспомнить ремейки о «Звездном пути», «Джеймсе Бонде», однако такого количества кинофраншиз, сформировавшихся в 2010-е годы, не было. Вселенная «Звездные войны», которая раньше выстраивалась в рамках двух трилогий, в 2015 году сменила концепцию, превратившись в сериал на большом экране без числа серий-продолжений и со множеством дополнительных фильмов-антологий. Фильмы о супергероях, реализуемые в рамках вселенных Marvel⁷ и DC⁸, потеряли, тем не менее, самостоятельность и линейность сюжета, так как на киноэкраны стал выходить поток фильмов, где одни и те же персонажи выступают то главными героями, то частью команды, то появля-

⁶ Кинофраншиза — серия фильмов, связанных друг с другом тематически. Чаще всего, это вымышленные вселенные, существование в которых обусловлено законами, придуманными автором. — *Прим. авт.*

⁷ Marvel — это вымышленная вселенная, американская медиафраншиза, серия фильмов о супергероях, основанная на комиксах компании Marvel. Вселенная объединяет в единой сюжетной линии несколько фильмов и сериалов с общими актерами, персонажами (Человек-Паук, Халк). — *Прим. авт.*

⁸ DC — американская медиафраншиза, вымышленная вселенная, содержит серии фильмов о супергероях в виде комиксов, созданных компанией DC Comics. Путем соединения в общую сюжетную линию создаются фильмы, сериалы о событиях с общими актерами и персонажами (например, Бэтмен и Супермен). — *Прим. авт.*

⁹ Спин-офф — это художественное произведение, ответвление от другого существующего произведения, но использующее его популярность, коммерческий успех благодаря ряду элементов: персонажей, событий или тем, имевших в производстве-предшествующем второстепенную роль — *Прим. авт.*

¹⁰ В 1994 году фильм «Унесенные ветром» получил продолжение в виде мини-сериала «Скарлет» — *Прим. авт.*

ются в эпизодических ролях, как, например, в трейлере фильма «Мстители: война бесконечности» (2018).

Стоит отметить, что используемые ныне такие термины, как *сиквелы, приквелы и спин-оффы*⁹ — не изобретение 2000-х годов. Тем не менее кинематограф, пропитанный культурой ТВ-вещания, стал абсолютно по-новому выстраивать планы продвижения аудиовизуальной продукции. Прежде успешный фильм, как, например, «Унесенные ветром» (1939, режиссер В. Флеминг) или «Титаник» (1997, режиссер Джеймс Кэмерон), не утрачивал свою художественную ценность на протяжении многих десятилетий, несмотря на появление ремейков, разных тематических аудиовизуальных продолжений¹⁰ и разного рода стилизаций. «Крестный отец» (1972, режиссер Френсис Форд Coppola) превратился в трилогию. Однако дальше трех фильмов история о семье Корлеоне не пошла, хотя интерес к мафиозным сюжетам был огромным и породил немалое число тематических проектов. Сегодня популярные киноперсонажи появляются на экранах минимум раз пять (например, франшизы «Миссия невыполнима» (1996), «Форсаж» (2001), «Пираты Карибского моря» (2003).

Восприятие зрителя как «звено потребления»

Важнейшую роль в кинопроизводстве сыграло изменение потребительского поведения зрителей. Чем активнее интернет проник в 2000-х годах в повседневную жизнь людей, тем существеннее менялись их привычки. С середины 2010-х годов в онлайн переходят медиа, кинотеатры, магазины, университеты. Медиапотребители стали смотреть кино на различных интернет-площадках, получать информацию о кино из новых видов источников. Этому способствовало участие людей в глобальных интернет-коммуникациях.

Для кинематографа это означало, что эпоха единичных проектов, способных завладеть вниманием зрителей на длительный период, прошла. «Инопланетянин» (1982, режиссер Стивен Спилберг) продержался в американском кинопрокате 52 недели, оставаясь в течение 17 недель лидером кассовых сборов. Сопоставимые показатели были и у картины «Титаник». Эти фильмы становились кинособытиями года, их смотрели и пересматривали многократно. В эпоху интернета вызвать такой устойчивый длительный интерес к аудиовизуальному проекту намного сложнее. Как бы ни был интересен и оригинален новый фильм, каждую неделю на экраны выходят новые кинокартины, информация о них теряется в информационном потоке, зрительский интерес быстро угасает, утверждают социологи.

Именно поэтому все больше выходящих на экран фильмов не имеют содержательной самостоятельности, принадлежат к киновселенным и кинофраншизам. Разработка единичных проектов, требующих создания экранных образов с нуля, становится менее выгодным проектом. Диктат информации, легкость ее распространения привели к тому, что массовый интерес к фильмам/актерам/режиссерам постоянно зарождается, но длится кратковременно. Рассчитывать на успех могут лишь те фильмы, которые имеют свое фан-сообщество¹¹. Еще в 1970-е годы, когда Голливуд пришел к концепции фан-сообществ, предполагалось монетизировать «любовь зрителей» к фильму с помощью продажи различных фирменных товаров, организации любительских мероприятий, таких как Comic-Con¹². В 2000-е годы значимость фан-сообществ значительно возросла, так как именно они создают необходимый для кинематографистов информационный шум вокруг новых проектов студий, сохраняют и наращивают информационные массивы о киногероях и кинематографистах. Эта особенность зрительского поведения вызвала существенные изменения в подходе киностудий к формированию актерского состава фильмов. Помимо характерного типажа и имиджа актеров, важную роль стала играть их принадлежность к той или иной киновселенной/кинофраншизе. Так, в фильме «Люди Икс: Дни минувшего будущего» (2014, режиссер Брайан Сингер), кроме актеров из предыдущих частей франшизы, главные роли играли актеры, имевшие популярность у зрителей в связи с их участием в других громких и длительных проектах¹³. Кроме того, благодаря интернету у кинематографистов-любителей и начинающих профессионалов появился доступ к международным профессиональным площадкам/контактам.

¹¹ Фан-клуб — объединение людей с общими интересами. — Прим. авт.

¹² Comic-Con — ежегодный некоммерческий многожанровый фестиваль индустрии развлечений и комиксов, проводящийся в Сан-Диего (Калифорния) с 1970 года. — Прим. авт.

¹³ Например, актер и кинопродюсер Питер Динклейдж должен был привлечь поклонников сериала «Игра Престолов», а актер кино и ТВ Эван Питерс — поклонников «Американской истории ужасов». — Прим. авт.

Диджитал пространство

В поиске финансирования, распространения информации о готовящемся фильме, начинающие кинематографисты и состоявшиеся режиссеры освоили краудфандинговые платформы¹⁴. Привлечение будущих зрителей к финансированию еще не снятого фильма — это альтернатива классическому поиску поддержки у продюсерской компании. Для многих малобюджетных фильмов, снимаемых группой энтузиастов, не имеющих доступа к профессиональным киносообществам, стал краудфандинг. Продвижение фильмов на таких платформах требует больших усилий при подготовке и реализации промо-компаний, но высокую материальную поддержку фильмы получают редко и не всегда достигают массового распространения. Ряду проектов

¹⁴ Краудфандинговые платформы — это интернет-ресурсы, где каждый человек может профинансировать в любом объеме тот или иной культурный проект. — Прим. авт.

удается все-таки собрать краудфандинговую аудиторию. Популярными проектами, коллективно профинансированными, стали картины «Век глупцов» (2009, режиссер Франни Армстронг), «Железное небо» (2012, режиссер Тимо Вуоренсола), российский фильм «28 панфиловцев» (2015, режиссеры Андрей Шальопа, Ким Дружинин).

Параллельно с цифровизацией киноиндустрии и переходом на стриминговые площадки в интернете происходит процесс активного развития социальных сетей — «ВКонтакте», «Одноклассники», другие известные зарубежные соцсети. Причина в том, что зарубежные соцсети сделали ставку не на коммуникацию, а на потребление рекомендательного контента, использование фото, видео, историй, встроенных спецэффектов. В век активной визуализации видеоконтент, прежде всего инструментарий его изготовления, становится наиболее привлекательным ресурсом и одной из ведущих причин посещения социальных сетей. Изобилие ежедневно размещаемого видеоконтента неизбежно отражается на зрительском восприятии, поскольку скорость восприятия видеoinформации увеличивается, утверждается повсеместно и вертикальный формат смартфона¹⁵. На современном кинопроизводстве, частью которого стал интернет, это тоже отражается. Если видеоконтент в соцсетях вырастает в веб-сериалы, то из видеоблогов может быть создан документальный фильм. Процесс изменений подхода к восприятию видеoinформации порождает и новые формы киноязыка. Примером служит формат ScreenLife¹⁶ в фильме «Убрать из друзей» (2015, режиссер Леван Габриадзе, продюсер Тимур Бекмамбетов), где сюжет повествования выстроен так, будто зритель смотрит на экран компьютера, внутри которого разворачиваются действие.

Интерес представляют параллели между игровой и неигровой формой кинематографа, которые воплощаются в соцсетях: игровая форма, где видеоконтент постановочный, и где видеоконтент основан на документальности и превалирует непостановочное видео, раскрывающее момент реальности.

* * *

Резюмируя, следует отметить, что современные кинорежиссеры начинают постепенно осваивать digital-пространство. Так, в 2019 году фильм «Шторм» Бориса Хлебникова получил награду в номинации «Лучший интернет-сериал» в рамках премии The Digital Reporter. Свой предыдущий сериал «Обычная женщина» Хлебников снимал для телеканала «ТВ-3» совместно вместе с Н. Мещаниновой. Таким образом, известный режиссер

¹⁵ См.: Отчет VK Company Limited: аудированная отчетность по МСФО за 2021 год; отмечается, что VK Видео запущено в октябре 2021 года со средней дневной аудиторией 40 млн. потребителей//www.vk.com/ru. — Прим. авт.

¹⁶ Screenlife (скринлайф) — это формат киноповествования (визуального сторителлинга), где все события фильма происходят полностью на экране компьютера, планшета или смартфона. — Прим. авт.

¹⁷ Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Виртуальность в пространствах современного искусства / Науки о человеке и обществе // URL.: http://csr.spbu.ru/pub/RFBP_publications/articles/social%20sciences/2007/virtual'nost'_v_prostranstvah_07_hum.pdf (дата обращения: 17.01.2022). — Прим. авт.

«нулевых» годов преодолел в течение двух лет путь от большого экрана через ТВ к экрану смартфона. Внимания искусствоведов заслуживают и VR-технологии, воспринимавшиеся несколько лет назад как “terra incognita”¹⁷. И смещение потребительского интереса в сторону социальных сетей это подтверждает. Кинематограф чутко реагирует на новшества социальной жизни, а потому такие направления, как цифровизация, виртуальная реальность, изменяющие модели восприятия обществом экранной продукции, не могут не учитываться. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аристарко Г.* История теорий кино [Текст] / Г. Аристарко; пер. с итал. Г. Богемского. — Москва: Искусство, 1966. — 352 с.
2. *Балаш Б.* Кино [Текст]: Становление и сущность нового искусства: Пер. с нем. / [Предисл. Р.Юренева]. — Москва: Прогресс, 1968. — 328 с.
3. *Большева М.Д.* Стриминговое вещание как феномен современной медиасреды, Коммуникология. 2018. Том 6, № 4. С. 159–169.
4. *Бычков В.В., Маньковская Н.Б.* Виртуальность в пространствах современного искусства / Науки о человеке и обществе// URL.: http://csr.spbu.ru/pub/RFBP_publications/articles/social%20sciences/2007/virtual'nost'_v_prostranstvah_07_hum.pdf (дата обращения: 17.01.2022).
5. Новейшая история отечественного кино, 1986–2000 : кинословарь. Т. 1. А-И. / Сост. Аркус Л., продюсер проекта Голутва А. — СПб.: Сеанс, 2001. — 500 с.
6. *Рутман В.М.* Американский независимый кинематограф: историко-тематический анализ. Диссертация... кандидата искусствоведения 17.00.09// Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. Санкт-Петербург, 2012. — 188 с

REFERENCES

1. *Aristarko G.* (1966) Istoriya teorij kino [History of cinema theories] / G. Aristarko; per. s ital. G. Bogemskogo. — Moskva: Iskusstvo, 1966. — 352 p.
2. *Balash B.* (1968) Kino [Tekst]: Stanovlenie i sushchnost' novogo iskusstva [Cinema [Text]: Formation and essence of new art]: Per. s nem. / [Predisl. R.YUreneva]. — Moskva: Progress, 1968. — 328 p.
3. *Bolycheva M.D.* (2018) Strimingovoe veshchanie kak fenomen sovremennoj mediasredy [Streaming broadcasting as a phenomenon of the modern media environment] // Kommunikologiya. 2018. Tom 6, № 4. P. 159–169.
4. *Bychkov V.V., Man'kovskaya N.B.* Virtual'nost' v prostranstvah sovremennogo iskusstva / Nauki o cheloveke i obshchestve [Virtuality in the Spaces of Contemporary Art / Human and Social Sciences]//URL.: http://csr.spbu.ru/pub/RFBP_publications/articles/social%20sciences/2007/virtual'nost'_v_prostranstvah_07_hum.pdf (data obrashcheniya:17.01. 2022).
5. Novejshaya istoriya otechestvennogo kino, 1986–2000 : kinoslovar' [The latest history of Russian cinema, 1986–2000]. T. 1. A-I. / Sost.Arkus L., prodyuser proekta Golutva A. — Sankt-Peterburg: Seans, 2001. — 500 p.
6. *Rutman V.M.* (2012) Amerikanskij nezavisimyj kinematograf: istoriko-tematicheskij analiz [American Independent Filmmaking: A Historical and Thematic Analysis]. Dissertaciya ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.09 //Sankt-Peterburgskij gumanitarnyj universitet profsoyuzov. Sankt-Peterburg, 2012. — 188 p

Social Media Video Content as a New Toolkit for Screen Arts

Bogdan A. Tyurin

1-st year full-time Post-graduate Student at the Department of Aesthetics, History and Theory of Culture, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography

UDC 7.01:15+798.5.01.067.2:15

ABSTRACT: The influence of social networks turned out to be much stronger and more serious than one could have imagined 10 years ago, it drastically changed the structure of society and the model of social ties within it. And, as it is well known, the models of public relations inevitably influenced cinema throughout its existence.

The relevance of the study lies in the fact that the problem of integrating social networks into cinema has been very little studied. Thus, the main theoretical premise of the present paper is to use the study of social networks as an integral part of the modern media space to identify the main points of their interaction with cinema, to consider how the new audience perception affects film production and film business, as well as to determine the vector of further development of the modern film process. Of significant interest are the parallels between the live-action and non-live-action forms of cinema, which are embodied in two leading social networks: Instagram is a live-action form where all the consumed content is staged, whereas TikTok meets the basic requirements for a documentary (the most popular videos are the most truthful real-life images that capture the moment and reveal some instant of reality).

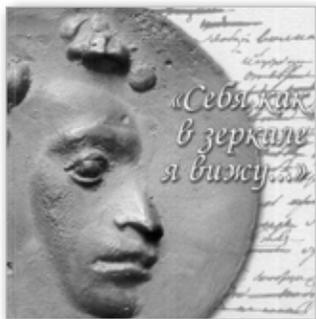
Psychologists are sure that in the new reality, when people are looking for new guidelines and are defining new norms for themselves, social networks are becoming a most important vector.

An interesting phenomenon is related to the fact that many filmmakers in the classical sense of the word are drifting into the digital space. Thus, in 2019, Boris Khlebnikov's "Storm" received The Digital Reporter's award "Best Internet Series".

A marker of the era: the iconic auteur director of the 2000s completed the transition from the big screen through television to the smartphone screen in two years. This, in turn, reflects upon modern filmmaking. These changes in the norms of perception give rise to new forms of film idiom.

KEY WORDS: video content, digital, digital space, screenplay, digital content, streaming, social network

[библиотека ВГИК]



Коршиков, А.С. «Себя как в зеркале я вижу...» Пушкиниана в произведениях медальерного искусства: альбом / А.С. Коршиков; авт. предисл.: Н. Скатов, чл.-кор. РАН; фот.: Е.С. Баевер, В.Е. Баевер. — (К 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина). М.: Практик А, 1999. — 231 с.: ил.

К 200-летию юбилею А.С. Пушкина вышло немало книг, альбомов, календарей, произведений декоративно-прикладного искусства, и это еще раз подтверждает неисчерпаемую глубину таланта поэта как явления русской культуры. Настоящий альбом впервые дает возможность увидеть образ поэта, созданный средствами малой пластики. Медаль как исторический и художественный памятник давно завоевала свое место в изобразительном искусстве. В предлагаемом альбоме представлено около 500 цветных иллюстраций, дающих возможность оценить, как скульпторы, медальеры, граверы разных поколений воспринимали образ поэта, как отразились в медальерном искусстве творчество Пушкина и места, связанные с его пребыванием. Особый интерес вызывает зарубежная Пушкиниана этого рода. Материал, представленный в альбоме, полезен музейным работникам, искусствоведам, коллекционерам, всем, кому дорог Пушкин.



Гиляровская Н. Русский исторический костюм для сцены. Киевская и Московская Русь: книга-альбом / Н. Гиляровская, С.К. Богоявленский, Н.В. Воробьев; авт. вступ. ст.: Е.Г. Киселева; сост. библиогр.: О.И. Гапонова. — Переизд., доп. — М.: Изд. В. Шевчук, 2014. — 160 с.: ил.

Книга посвящена русскому историческому костюму для сцены. Содержит более 300 иллюстраций, около 50 выкроек исторических костюмов; в конце даны библиография, указатель имен и словарь терминов. Печатается по изданию: Н.В. Гиляровская «Русский исторический костюм для сцены. Киевская и Московская Русь», М.; Л., 1945. Большая часть иллюстраций обновлена. Исторические и специальные термины и имена даны в современном написании. Книга дополнена большой статьей Е.Г. Киселевой о Надежде Владимировне Гиляровской-Лобановой, которая является автором статей и составителем, поскольку в сборник включены работы еще двух авторов: С.К. Богоявленского и Н.В. Воробьева. Издание будет полезно профессионалам, занимающимся театральным костюмом, искусствоведам, учащимся художественных учебных заведений и всем интересующимся отечественной историей и культурой.

**НАУЧНАЯ ЛАБОРАТОРИЯ
ИССЛЕДОВАНИЯ МОЛОДЫХ**



Фото С. Уразовой

СОВРЕМЕННЫЕ ФИЛЬМЫ В ОЦЕНКЕ БУДУЩИХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

В рамках XLI Международного фестиваля ВГИК прошел Конкурс киноведческих работ, на который представили свои исследования почти полтора десятка студентов разных факультетов и годов обучения. В журнале «Вестник ВГИК» (Том 13. № 3 (49), 2021) опубликованы фрагменты конкурсных работ студентов в номинации «Лучшая работа по кинокритике». В этом номере публикуются фрагменты исследований конкурсантов в номинации «Лучшая работа по теории кино».

- *Номинация «Лучшая работа по теории кино»*

«Изменение формата и зрительского восприятия является одним из важнейших вопросов современной кинематографии. Лучше всего это можно увидеть на примере наших отечественных кинокомедий, которые для отечественного зрителя или, говоря на новый лад, потребителя давно перестали нести моральную идею, над которой стоит задуматься. Комедия имеет свойство вызывать смех и симпатию у зрителя. Причин на то много, к примеру, что люди видят себя или кого из знакомых в комедии. <...> Взять фильм «Кубанские казаки», где показано, что ни последствия войны, ни засуха не навредят и не испортят план по сдаче первоклассной кубанской пшеницы. Или фильмы «Солдат Иван Бровкин», «Иван Бровкин на целине», где зрителю намекают: «непутевый — иди в армию, не хочешь в армию — осваивай целину». Итог один, зритель полюбил эти комедии потому, что видел себя — рабочего человека на экране с такими же рабочими людьми, как он.

Формат вскоре изменился с приходом главных представителей советской кинокомедии, которыми, безусловно, являются Леонид Гайдай, Георгий Данелия, Эльдар Рязанов. С 1960-х по 1990-е годы кинематографической работы можно назвать золотым временем кинокомедий. Почти за 30 лет производства на экраны вышли такие иконы кинокомедий, как «Кавказская пленница», «Берегись автомобиля», «Мимино», «Любовь и голуби» и другие. Эти комедии обладали талантом овладеть зрителем. Они открыли таких любимцев публики, как Евгений Миронов, Анатолий Папанов, Александр Демьяненко, Фрунзик Мкртчян... Чего только стоит гайдаевская троица: Трус, Балбес, Бывалый! <...>

Нынешний формат отечественных комедий легко разглядеть на киноэкране. Наконец-то, можно сказать, что зритель официально превратился в

потребителя. На протяжении почти 10 лет в кинотеатрах мы наблюдаем кинокомедии Квартета И, Comedy Club Production, а также главных комедийантов современного кинорынка Сарика Андреасяна и Жоры Крыжовникова. Вся их продукция имеет много общего, начиная от технологий съемок и заканчивая актерами. В чем же проблемы современных комедий? <...> Если в прокат выходит фильм и окупает себя, то продюсерам непременно надо снять сиквел, а лучше — два, еще лучше — три. Стало модно «высасывать соки» из советских комедий, снимая ремейки... Но, к сожалению или к счастью, ни одного хорошего отечественного ремейка, который мог бы стоять наравне с оригиналом, не снято до сих пор.

Зрительское восприятие кинокомедии, которым так дорожили режиссеры советского кинематографа, перестало быть важным аспектом в киноиндустрии XXI века. Куда важнее аспект прибыли, который достигается разными путями. Молодому поколению все тяжелее преподнести советский кинематограф, что уж говорить про литературу и прочие ветви искусства. До молодежи стоит донести, что прелесть советских кинокомедий не только в том, что их показывают в новогодние праздники».

*«Изменение формата и зрительского восприятия современной кинокомедии», автор: Авдохин Роман
Факультет: сценарно-киноведческий, курс 2-й, ВГИК*

* * *

«Для нас важно такое понятие, как постмодернизм. Потому, что все режиссеры, чьи картины будут проанализированы, считались именно последователями, основателями постмодернизма в кино... Важен разбор понятий и философских мыслей, подходов, на которых базировались режиссеры — Антониони, Коппола, Гринуэй, Де Пальма, чтобы понять, с какими именно темами они работали. Какие на самом деле вопросы задавали себе режиссеры — художники. <...> Только поняв глобальную задумку и определяющий вектор дискурса, мы можем понять далее, как замысел перерождается в структуру фильма.

Для постмодернизма характерно смешение различных жанров, включение в повествование различных техник: коллажа, аллюзии, метафоры. Постмодернизм обращается к готовому, к прошлому, уже состоявшемуся, с целью восполнить недостаток собственного содержания. «Обращение к прошлому» становится ключевым механизмом, даже если это прошлое было несколько часов назад. И сам фокус внимания переводится с настоящего на прошлое. Там есть точка, момент более наполненный, чем он есть сейчас. Также важно, что поводом для возвращения в прошлое является изображение — фотография, картина, звук, но изображение и звук не взяты отдельно от традиции, наоборот, всё в фильмах построено на дискурсе вокруг традиции живописи, рождения фотографии и кино, и с приходом звука, техники, которая дает но-

вые возможности, а также ставится под сомнение ее ценность — не является ли иллюзией то, что техника, будь то объектив или звукозаписывающий механизм, видит и слышит больше человека?».

«Постмодернизм — Текст-Фотография-Звук»,

автор: Васильева Светлана,

Факультет: сценарно-киноведческий, курс 4-й, ВГИК

* * *

«В статье «Технология озарения» Олег Ковалов поднимает вопрос коллажа в кино. Но эта художественная проблематика только обозначена. Автор показывает, что режиссеры иногда в своих картинах могут обращаться к различным коллажным приемам, но не углубляется в разбор заявленной темы. <...> Для своей работы по коллажу (полистилистике) в кино я беру за основу творчество Андрея Хржановского. <...> В справочной литературе можно увидеть, что коллаж и полистилистика обозначаются, как намеренное соединение в одном произведении подчеркнуто разнородных элементов, различных по стилистическим явлениям, различных по происхождению, контрастных по стилю. <...>

Фильм, который можно было бы назвать основным, собирающим в себе все наработки режиссера, это «Полторы комнаты, или сентиментальное путешествие на родину» (2008). Фильм, посвященный Иосифу Бродскому и вымышленному его путешествию на родину. <...> Хржановский использует в фильме несколько стилизаций. Одна из самых эффективных — это стилизация под хронику блокадного Ленинграда. Режиссер не сразу погружает в нее зрителя. Он использует полистилистическую монтажную конструкцию, состоящую из нескольких уровней. Сначала показывается игровой эпизод с И. Бродским в детстве, где он смотрит в отцовский бинокль на храм; затем включается хроника того времени (конец 1940-х, начало 1950-х), переходящая в военную (блокадную) хронику; после чего следует стилизованная игровая сцена. Адаптацию авторы сделали не только с помощью черно-белого изображения, но и через стилистику съемки, включающую общие и средние планы, а также благодаря экспозиции, где имитируется недостаток света.

По стилистике одежды героиня, мать Бродского в исполнении Алисы Фрейндлих, как бы сливается с общей толпой. Ее сложно выделить из действия. Режиссер в данном случае делает не слияние хроники и снятых игровых эпизодов, а игровой эпизод полностью подстраивает под хронику. Это такая форма интертекстуальности, потому что зритель, именно в данном случае, считывает всё, как хронику, а не как снятый игровой эпизод. Можно сказать, что здесь ведется игра со зрителем. <...> Помимо изобразительных художественных средств, автор прибегает к такому художественному элементу, как время, которое также важно для кинематографа. Особенность работы Хржановского со временем в том, что из него он также создает

коллаж. <...> Составление такого коллажа из времени нарушает линейность повествования, но это же позволяет перейти к новой структуре рассказа. Такой монтажный прием делает существенный шаг к точности показа воспоминаний. Хржановский выбрал форму, близкую к тому, как люди часто излагают какие-то случаи из жизни... Весь фильм «Полторы комнаты...» можно назвать коллажем времени».

*«Элементы коллажа в кино на примерах фильмов Андрея Хржановского», автор: Евдокимов Андрей;
Факультет: сценарно-киноведческий, курс 6-й, ВГИК*

* * *

«Текст — это всегда самоидентификация. Тексту не нужен читатель, равно как и фильму не нужен зритель, потому что любой диалог с собой — это, в первую очередь, диалог с Богом внутри себя // Автору при первом отдалении не нужны ни фильм, ни текст — ему необходим процесс // Произведение больше автора. Оно не интерпретируемо, ибо любая интерпретация текста есть его умерщвление. Интерпретация автора возможна, но только в этот момент автор становится потенциально смертен // Деконструкция есть десакрализация текста // Текст — всегда самоидентификация; и особенно важен он в условиях одиночества. Тексту не нужен читатель, но читатель нужен автору // Текст всегда содержит в себе автора, и потому истинная задача литературоведения этого автора вычлениить и разложить»..

*«Похороны литературоведения. Текст о тексте»;
автор: Завгородний Егор
Факультет: сценарно-киноведческий, курс 2-й, ВГИК*

* * *

«Проведем анализ следующих картин: Питер Гринуэй — «Контракт рисовальщика»; Микеланджело Антониони — «Фотоувеличение»; Френсис Форд Coppola — «Разговор»; Брайан Де Пальма — «Прокол». Но прежде отметим важные моменты. *Первое:* в основе всех картин, так или иначе, лежит рассказ Хулио Кортасара «Слюни дьявола». Аргентинский писатель написал его, будучи вдохновлен фильмом Альфреда Хичкока «Окно во двор», чьи мотивы, в том числе и стилистические, отчасти прослеживаются в трех названных картинах, по крайней мере.

Фабула. Это история, рассказанная фотохудожником о случае, произошедшем с ним во время прогулки. Он сталкивается с ситуацией, когда видит, как взрослая женщина пытается совратить юношу. Зафиксировав это на фото, он понимает, что женщина была инструментом в чужих руках. Истинным же растлителем был мужчина, наблюдавший за ними из машины, спрятанной в кустах. Но впоследствии у фотохудожника возникает вопрос:

действительно ли было так, или это лишь художественный вымысел, навешанный окружающим миром, а именно его элементом — «Слюной Дьявола». Так называют прозрачную паутинку на листе деревьев, которая могла при порыве ветра попасть на объектив, став авторской призмой. Другими словами, став художественной призмой, когда созданная вселенная становится реальностью, но — лишь только твоей. Это подтверждают и строки в рассказе: «Фотограф сам себе не хозяин, — и коварная камера ему навязывает свое видение мира...» Эта мысль становится сквозной для всех четырех картин. *Второе:* во всех картинах внутренним слоем затрагивается проблематика искусства, где главные герои отождествляются с художниками, мастерами своего дела, создающими иллюзорную реальность. *Третье:* во всех четырех работах, под разным смысловым «соусом», содержится мотив — «Cherches la femme!»/ «Ищите женщину!». Из чего следует, что в основе каждого сюжета, в той или иной степени, лежит детективная история. <...>

Подводя итог, отметим, что перед нами четыре великих фильма и их, не менее великая, предыстория. Альфред Хичкок снял «Окно во двор». Хулио Кортасар, вдохновившись фильмом, написал «Слюни Дьявола». Микеланджело Антониони, вычленив из этих произведений определенные мотивы, создает кинополотно «Фотоувеличение». Фрэнсис Форд Coppola, напитавшись всем этим, рождает на свет «Разговор». Брайан де Пальма создает свою картину, где прослеживаются мотивы всего предыдущего, но имеющую свое собственное лицо. И наконец, Питер Гринуэй, вдохновившись всеми ими, создал глобальное аллегорическое полотно, отражающее художественный мир вообще, а именно — само искусство. И в этой цепочке как раз прослеживается та созидательная цикличность в искусстве как таковом, где всё со временем повторяется, но имеет свою неповторимую новизну. И так будет всегда!».

*«Проблематика Искусства как архисюжет в зарубежном кино»,
автор: Станкевич Мир;
Факультет: сценарно-киноведческий, курс 4-й, ВГИК*

*Продолжение следует: публикации фрагментов
работ конкурсантов ВГИК читайте в № 1 (51), 2022*

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

**Рождение «своего» текста
из «чужого» материала**

УДК 791.43.01

Автор: Прожико Галина Семеновна, доктор искусствоведения, заместитель председателя Диссертационного совета ВГИК, руководитель творческой мастерской, профессор кафедры киноведения, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова.

Аннотация: Более точное название статьи — «Архивная кинохроника как территория творчества. Рождение “своего” текста из “чужого” материала». Поскольку в практике неигрового кино есть территория самостоятельного творчества на «чужом» материале архивной кинохроники. В статье прослеживаются пути рождения и опыт нескольких поколений документалистов — от Э. Шуб до А. Рене, П. Рота, Ф. Россифа, А. Пелешана и А. Сокурова — по созданию нового экранного авторского произведения на базе «состоявшихся» экранных текстов прошлого. Это направление именуют исторической кинодокументалистикой, или более локально — «монтажный фильм». Особое внимание обращено на приемы остранения архивного кадра, ухода из хроникальной повествовательности в образную метафоричность.

Ключевые слова: исторический документальный фильм, архивная кинохроника, монтажное кино, потенциал хроникального кадра, авторская структура документального кинофильма

**FILM THEORY AND FILM HISTORY |
AUDIOVISUAL ARTS**

**The birth of substantive text from
adopted material**

UDC 791.43.01

Author: Galina S. Prozhiko, Doctor of Arts, Deputy Head of the Dissertation Board at VGIK, Head of a creative workshop, Professor at the Film Studies Department, VGIK.

Summary: A more accurate title would be “Archival Footage as the Territory of Creation. The birth of substantive text from adopted material”. In documentary cinema there is a specific territory of creating substantive works using archival footage shot by other cinematographers. The article traces the attempts of documentarians at different times, from Esfir Shub to Alain Resnais, Paul Rotha, Frederic Rossif, Artavazd Peleshian and Alexander Sokurov, to create original movies based on the already existing screen texts of the past. This school is known as “historical documentary” or in a more local sense “montage movie”. Particular attention is given to the methods of distancing archival frames, transition from chronicle narrative to figurative metaphor.

Key words: historical documentary, archival footage, montage cinema, potential of documentary frame, author's structure of documentaries

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА

**Дореволюционный неигровой
кинематограф. Образ и знак»**

УДК 778.5.03.01

Автор: Беляков Виктор Константинович, кандидат искусствоведения, соискатель докторантуры ВГИК, доцент Сергеево-Посадского филиала ВГИК.

Аннотация: Как относиться к сохранившейся дореволюционной кинохронике: как к образам прошлого или как к знакам, отсылающим к прошлому? Для сравнения в статье рассматриваются методы работы Дзиги Вертова во время съемок кинокартины «Киноглаз», а также то, насколько сугубо инсценированная кинолента тяготеет к образному

языку. В дореволюционной кинохронике элементы постановочности применялись и при этом достигался определенный эффект. Репортажность, сиречь документальность, остается приемом лишь на короткий период, которая заменяется приемами постановочности с началом Первой мировой войны.

Ключевые слова: дореволюционная кинохроника, образ, знак, постановочность, репортажность, история, документальный фильм, «Киноглаз»

FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

Pre-Revolutionary Non-Fiction Cinematography. Image and Sign

UDC 778.5.03.01*

Author: Viktor K. Belyakov, PhD in Art History, Doctoral Student at VGIK, Associate Professor at the Sergiev Posad branch of S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography.

Summary: How should we treat surviving pre-revolutionary documentary footage — as images of the past or as signs referring to it? The article analyses the methods practiced by Dziga Vertov while shooting “Kinoglaz” and demonstrates to what extent this purely staged film tends toward figurative language. In pre-revolutionary chronicle staged frames were used to achieve a certain effect. The chronicle, that is, documentary approach, remained a device for only a short time and was supplanted by staged shots at the beginning of the First World War.

Key words: Pre-revolutionary newsreel, image, sign, staging, reporting, history, documentary film, Kinoglaz

Степ-чечётка как художественный мотив исторической памяти в отечественном кино эпохи перестройки

УДК 778.5с/р(09) “1980–1990”

Автор: Зернова Полина Юрьевна, студентка 5 курса, кафедра киноведения, ВГИК им. С.А. Герасимова.

Аннотация: В статье анализируется применение танца чечётки как художественного приема осмысления времени в отечественных фильмах эпохи перестройки «Зимний вечер в Гаграх» К. Шахназарова и «Слуга» В. Абдрашитова. Исследуется история развития чечётки, особенности ее исполнения в советском кино. Обосновываются принципы демонстрации и возможности семантики танцевальных образов, репрезентирующие чечётку как ритм, отражающий идею уходящего времени советского мифа.

Ключевые слова: история, проработка травмы, степ-чечётка, образ времени, искренность

Step-tap Dance as an Allegory of Historical Memory in Soviet Cinema of the Perestroika Era

UDC 778.5с/р(09) “1980–1990”

Author: Polina Yu. Zernova, 5th-year student of the Screenwriting and Film Studies department at the S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography.

Summary: The article studies the use of tap dance as an artistic device for the interpretation of time in the Soviet films of the Perestroika era “Winter Evening in Gagra” by K. Shakhnazarov and “The Servant” by V. Abdrashitov. The article looks at the history of tap dance as well as certain peculiarities of its on-screen performance in Soviet cinema. The article substantiates the principles of demonstrating dance images and the semantic possibilities they offer introducing the tap dance as a rhythm which reflects the idea of the receding Soviet myth.

Key words: history, working through the trauma, tap dance, image of time, sincerity

ПЕРФОРМАНС | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ

К вопросу о типологии характеров персонажей в отечественной кинокомедии

УДК 778.5.04.072:8.01-22

Автор: *Габлия Алиса Соломоновна*, аспирант кафедры эстетики, истории и теории культуры, ВГИК им. С.А. Герасимова.

Аннотация: Классификация типических черт характеров киногероев нередко вызывает дискуссию в профессиональной среде, которая особенно характерна для фильмов комедийного жанра. Применительно к анализу отечественной кинокомедии в статье впервые предлагается обратиться к типологии характеров российского психолога В.И. Гарбузова, основанной на инстинктах человека. И такое обращение обоснованно. Инстинкты индивида формируют мотивацию при определении поведенческих моделей комедийного персонажа, выступают в роли эффективного инструмента построения сюжетных линий кинопроизведения.

Ключевые слова: характер, типология характеров, комедия, внутренний мотив героя

PERFORMANCE | THE ART OF PRESENTATION

On the Characters' Typology in Russian Film Comedy

UDC 778.5.04.072:8.01-22

Author: *Alisa S. Gabliya*, Post-Graduate Student at the Department of Aesthetics, History and Theory of Culture, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography.

Summary: Classification of typical personality traits of film characters is a fre-

quent cause of discussions among screen professionals. It is most often related to the genre of comedy. The author proposes to use the characters' typology suggested by the Russian psychologist V.I. Garbuzov, which is based on human instincts, for the analysis of characters in Russian film comedies. This approach is justified. The person's instincts determine his motivation when deciding upon behavioral models of a comedic character, they are an effective tool of constructing plot lines of the filmic work.

Key words: character, typology of characters, comedy, the character's intrinsic motive

Цифровой кинематограф в ракурсе «эффекта зловещей долины»

УДК 778.5.01.067.2:15

Автор: *Зуйков Иван Викторович*, аспирант кафедры эстетики истории и теории культуры, очная форма 3-го года обучения, ВГИК им. С.А. Герасимова.

Аннотация: В статье рассматривается гипотетическая возможность возникновения в компьютерно-цифровом кинематографе так называемого «эффекта зловещей долины». Его суть заключается в неприятии реципиентами диссонирующих визуальных элементов при когнитивном зрительском восприятии аудиовизуального произведения. В основе своей эта проблема имеет не технический, а гуманитарный ракурс. Анализ этой оппозиционности является основной темой данной статьи.

Ключевые слова: цифровизация, компьютеризация, эстетика современного кинематографа, психология восприятия, цифровые дублеры, мультимедиа

Digital Cinema From the Perspective of the "Sinister Valley Effect"

UDC 778.5.01.067.2:15

Author: *Ivan V. Zuikov*, 3rd-year post-graduate student at the Department of Aesthetics, History and Theory of Culture, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography

Summary: The author looks at the hypothetical possibility of the “Sinister valley effect” appearing in computer-generated digital cinema. It is about the recipients’ refusal to accept dissonant visual elements when perceiving the audio-visual work. Essentially it is not a technological, but a humanitarian problem. The analysis of this opposition forms the basic theme of the article.

Key words: digitalization, computerization, aesthetics of modern cinema, perceptual psychology, digital doubles, multimedia

Стили и жанры киноплаката.

Терминологический аспект

УДК 769.91

Автор: *Михалкина Екатерина Михайловна*, аспирант Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова; ведущий библиотекарь отдела Изоизданий Российской государственной библиотеки.

Аннотация: В статье анализируются понятия «стиль» и «жанр» киноплаката, требующие комплексного подхода в связи с многоаспектностью их оценки. Сам киноплакат определяется как жанр плаката, но в нем можно выделить и жанр художественно-иллюстративного произведения (портрет, пейзаж, карикатура и т. д.). Учитывается и то, что на изображение влияет и жанр рекламируемого фильма. То же можно сказать и о стиле как ведущем направлении в искусстве, которое меняется со временем. Как известно, каждый художник-плакатист имеет собственный стиль, и влияние на него оказывает направ-

ление в кинематографе. Иначе говоря, определение стиля и жанра киноплаката — вопрос неоднозначный, и этот аспект исследуется в статье.

Ключевые слова: плакат, киноплакат, стиль, жанр, художник-плакатист

Styles and Genres of Film Poster.

Terminological Aspect

UDC 769.91

Author: *Ekaterina M. Mihalkina*, Post-Graduate Student at the S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography; leading librarian at the Art editions department of the Russian State Library

Summary: The article analyses the notions of style and genre of film posters which requires a multifaceted approach due to the multidimensionality of assessment. Film poster itself is considered a sub-genre of poster, but it has certain characteristics of a descriptive art work (portrait, landscape, caricature etc.). The influence on the poster image of the genre of the movie being advertised is also taken into consideration. The same can be said about style, this leading tendency in arts which changes with time. It is well known that every poster artist works in his own style and this style is influenced by the trends in cinema. In other words the definition of the style and genre of film posters is a complicated question which is studied in the article.

Key words: poster, film poster, style, genre, poster artist

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: В статье (начало — Том 13, № 2 (48), 2021; № 3 (49), 2021) ставится вопрос о разработке отдельного направления в науке о кино — философии кино. Опыт авторского кино, связанный с активизацией философских подтекстов в фильмах, и его связи с такими течениями, как философия жизни, экзистенциализм, постмодернизм и далее, диктует необходимость в разработке данного направления. В статье выделяются три аспекта кинематографа, требующие философского исследования. Это кинематографический опыт, специфика кинематографического времени и телесность.

Ключевые слова: теория кино, философия кино, Б. Балаш, С. Эйзенштейн, Д. Гриффит, Ж. Делез, А. Бергсон, постмодернизм, авторское кино, кинематографический опыт, телесность, чувственность

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 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.

Summary: The article (*for the beginning please refer to Vol. 13, № 2 (48), 2021, № 3 (49) 2021*) raises the question of elaborating a special aspect in film studies, that of film philosophy. The necessity of working out these problems is determined by the experience of cinema d'auteur where philosophical implications came to the fore in movies which were closely related to such philosophical schools as philosophy of life, existentialism, postmodernism etc. The article specifies three aspects of cinema which call for philosophical conceptualization. They are cinematic experience, the peculiarities of screen time and physicality.

Key words: film theory, film philosophy, B. Balázs, S. Eisenstein, D. Griffith, G. Deleuze, H. Bergson, postmodernism, cinema d'auteur, cinematic experience, physicality, sensuality

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС | АНАЛИЗ

Итальянский вариант русской литературной классики в фильмах «Буря» и «Степь» Альберто Латтуады

УДК 778.5.04.072.094+778.5 И

Автор: *Захаров Дмитрий Владиславович*, кандидат искусствоведения, ведущий переводчик Лаборатории зарубежного кино, ВГИК.

Аннотация: Существуют условные, «идеальные» типы киноэкранизаций, представляющие собой как бы два полюса. Один отличается строгим следованием литературной первооснове, стремится сохранить драматургию (сюжет, характеры, жанр), стиливую структуру (изобразительно-выразительные

средства, темпо-ритм), основную идею и тему. Другой изначально отказывается от такого «буквального перевода», «эквивалентного воссоздания» художественной структуры и мысли, вольно используя мотивы и «образы» оригинала. Между ними находятся промежуточные варианты, к которым, в частности, относятся две экранизации русской классики, сделанные итальянским режиссером Альберто Латтуадой — «Буря» (по роману Пушкина «Капитанская дочка») и «Степь» (по одноименной повести Чехова). Поскольку Латтуада, по сути, малоизвестное имя для киноведения, статья предварена необходимой краткой преамбулой.

Ключевые слова: кино Италии, русская литературная классика, экранизация, интерпретация, эклектика, революционер-экстремист, социальный бандит

WORLD CINEMA | ANALYSIS

The Italian Version of the Russian Literature Classic in the films “Tempest” and “The Steppe” by Alberto Lattuada

UDC 778.5.04.072.094+ 778.5И

Author: *Dmitry V. Zakharov*, PhD of Art, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography.

Summary: There are basically two kinds of “polar” approaches to screen adaptation. Some films pattern the literature origin, try to preserve dramaturgy (plot, character sketches, genre), stylistic structure (means of depiction and expression, temporhythm), main idea and subject matter. Other adaptations refuse to “translate” the literature source, to reproduce artistic structures and ideas. Instead they loosely exploit the motives and “images” of the original. Somewhere in between we find borderline works and among them are two screen versions of

Russian classics made by the Italian director Alberto Lattuada — “Tempest” (from the novel “The Captain’s Daughter” by Pushkin) and “The Steppe” (from the short novel by Chekhov). As Lattuada is virtually unknown to film scholars the article is preceded by a short introduction.

Key words: Italian cinema, Russian classical literature, adaptation, interpretation, eclecticism, revolutionary-extremist, social bandit

Неиранское кино режиссера

Мохсена Махмальбафа

УДК 791.43–24

Автор: *Григорьева Наталья Геннадьевна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского и иностранных языков, ВГИК им. С.А. Герасимова.

Аннотация: В статье исследуется творчество иранского режиссера Мохсена Махмальбафа в эмиграции. В 2005 году он, культовый режиссер Ирана, известный своими картинами в 1990-х годах, покинул родину по политическим причинам, что в корне изменило характер его творчества. Считается, что Махмальбаф не утратил интерес к профессии и пробует себя в разных жанрах, но его работы за последние 15 лет свидетельствуют об упадке его творческой карьеры.

Ключевые слова: иранское кино, Мохсен Махмальбаф, творчество в эмиграции, космополитизм, иранские режиссеры

Mohsen Makhmalbaf’s

Non-Iranian Films

UDC 791.43–24

Author: *Natalya G. Grigorieva*, PhD in Arts, Associate Professor at the Russian and Foreign Languages department, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography

Summary: The article studies Mohsen Makhmalbaf's films made outside Iran. The cult Iranian film director of the 1990s was forced to leave the country in 2005 for political reasons, which radically changed the character of his work. It is generally agreed that Makhmalbaf has not lost interest in his profession and tries working in different genres, but his works of the past 15 years demonstrate a downward trend in his creative career.

Key words: Iranian cinema, Mohsen Makhmalbaf, creative work in emigration, cosmopolitanism, Iranian film directors

ТЕЛЕВИДЕНИЕ | ЦИФРОВАЯ СРЕДА

Видеоконтент социальных сетей как новый инструментальный экранных искусств

УДК 7.01:15+798.5.01.067.2:15

Автор: *Тюрин Богдан Антонович*, аспирант 1 года очной формы обучения, кафедра эстетики, истории и теории культуры, ВГИК.

Аннотация: Влияние социальных сетей оказалось гораздо сильнее и серьезнее, чем это можно было представить 10 лет назад. Это существенно изменило потребительские предпочтения общества, его отношение к экранным произведениям, а также модель социальных связей, оказывающей влияние на существование современного кинематографа. В статье анализируется проблема появления видеоконтента в социальных сетях, ставшего катализатором изменений зрительского восприятия и ключом к использованию новых инструментов в сфере экранных искусств.

Ключевые слова: видеоконтент, цифровизация, диджитал-пространство, скринплей, диджитал-контент, стриминг, социальная сеть

TELEVISION | DIGITAL ENVIRONMENT

Media Video Content as a New Toolkit for Screen Arts

UDC 7.01:15+798.5.01.067.2:15

Author: *Bogdan A. Tyurin*, 1-st year full-time Post-graduate Student at the Department of Aesthetics, History and Theory of Culture, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography.

Summary: The influence of social networks turned out to be much stronger and more serious than one could have imagined 10 years ago. It drastically changed consumer preferences in society, its perception of screen art works as well as the model of social ties influencing modern cinema. The article analyses the problem of video content in social networks which has precipitated changes in the audience perception and has become a key to the use of new tools in the sphere of screen arts.

Key words: video content, digitalization, digital space, screenplay, digital content, streaming, social network

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; приставные 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),

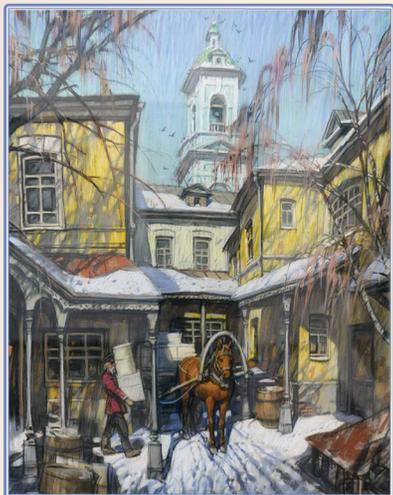
тел.+7 (499) 181-35-07; e-mail: rio@vgik.info



«ЯБЛОЧНЫЕ ВОРОТА. ДОРЕВОЛЮЦИОННАЯ МОСКВА»

Выставка картин Александра Матрёшина,
доцента кафедры рисунка и живописи ВГИК

Рязанский государственный областной художественный музей имени И.П. Пожалостина





ОБЪЯВЛЕН НАБОР В АСПИРАНТУРУ

- аспирантура, в том числе в форме соискательства, по научной специальности 5.10.3. Виды искусства. Кино-, теле- и другие экранные искусства

Подробную информацию можно получить:

Отдел аспирантуры и докторантуры ВГИК

Заведующая — Светлана Михайловна Медведева

Тел. +7 (499) 181-34-77;

e-mail: aspirantura_cm@vgik.info

<https://vgik.info/higher-education/graduate/index.php>

Всероссийский государственный
институт кинематографии
имени С.А. Герасимова
Москва, 129226,
ул. Вильгельма Пика, 3

