

В НОМЕРЕ:

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

Ю.В. Михеева

Прикосновения: невидимое
и неуиденное во внутрикадровом
пространстве фильма

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ

В.В. Марусенков, Ф.И. Шеремет

Фильм «Пиковая дама» (1982)
как анализ образной системы
одноименной повести А.С. Пушкина

КУЛЬТУРА ЭКРАНА

Н.А. Хренов, А.Н. Хренов

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

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС

М.И. Жабский

Восхождение Голливуда
к вершине конкурентоспособности
в свете социологического дискурса
Д. Прокопа



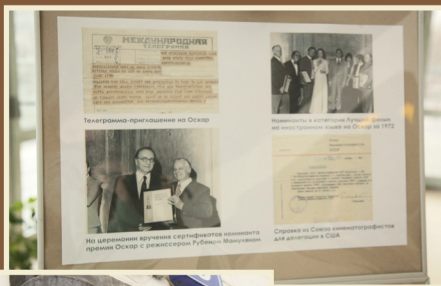
Факультет анимации
и мультимедиа ВГИК в Доме кино

№ 1 (51)
Том 14 АПРЕЛЬ 2022

КАЛЕЙДОСКОП СОБЫТИЙ



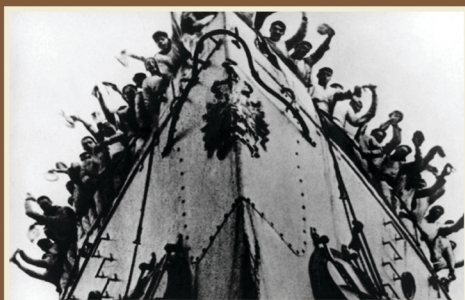
Казань. Фестиваль дипломных спектаклей «Старт в будущее»



ВГИК. В память о творческом наследии режиссеров А.А. Тарковского и С.И. Ростозкого состоялись юбилейные мероприятия, конференции, дискуссии, выставки



Э.К. Тиссэ, выдающийся оператор мирового кинематографа, один из основоположников советской кинооператорской школы, преподаватель ВГИК, во время съемки



Один из знаменитых кадров Э.К. Тиссэ в фильме "Броненосец "Потемкин" (1925)



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

ВГИК

Информационно-аналитический журнал

Свидетельство о регистрации
 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

Публикуемые в журнале научные статьи отвечают
 требованиям ВАК Минобрнауки России
 по отраслям науки — Искусствоведение и
 Философия, соответствуют паспортам научной
 специальности — 5.10.3. Виды искусства (Кино-,
 теле- и другие экранные искусства); 5.7.3 Эстетика.

Учредитель журнала:

Всероссийский государственный
 институт кинематографии
 им. С.А. Герасимова

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

Дизайн и верстка:

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

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

Дизайн-макет обложки

И. Сеничкина

Отпечатано в типографии:

ООО «Кандлер» 150008,
 г. Ярославль, ул. Клубная, 4-49
 Заказ № 2786

*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», 2022

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»

Караваяев 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

Кривцун О.А.

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

Маньковская Н.Б.

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

Молчанов И.Н.

доктор экономических наук, профессор кафедры политической экономики МГУ;

Николаева-Чинарова А.П.

профессор Департамента общественных финансов Финансового университета при Правительстве РФ

Новиков А.В.

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

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 искусствоведения

Цыркун Н.А.

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

Ясулович И.Н.

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

	ХРОНИКА В ДЕТАЛЯХ АКТУАЛЬНОЕ СОБЫТИЕ
6	КАЛЕЙДОСКОП СОБЫТИЙ
	ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА
8	Ю.В. Михеева. Прикосновения: невидимое и неувиденное во внутрикадровом пространстве фильма
	КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ ГЕНЕЗИС ОБРАЗА
26	В.В. Марусенков, Ф.И. Шеремет. Фильм «Пиковая дама» (1982) как анализ образной системы одноименной повести А.С. Пушкина
	ПЕРФОРМАНС ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ
44	А.И. Касмынин. Репрезентация внутреннего конфликта персонажа в пространстве лабиринта
	КУЛЬТУРА ЭКРАНА КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ
58	Н.А. Хренов, А.Н. Хренов. Возможна ли философия кино, и какие аспекты могут стать ее предметом? (Окончание статьи, начало публикации: Том 13, № 2 (48); № 3 (49); № 4 (50) 2021)
	МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС АНАЛИЗ
76	М.И. Жабский. Восхождение Голливуда к вершине конкурентоспособности в свете социологического дискурса Д. Прокопа
87	В.В. Виноградов. Эксцентрические образы городского пространства в кинематографе Франции
97	М.Р. Чиркина. Иранский кинематограф: игровые формы в драматургии фильма
	ТЕЛЕВИДЕНИЕ ЦИФРОВАЯ СРЕДА
114	Н.И. Утилова. Роль клипа в современной визуальной культуре
	ПРАВОВЫЕ АСПЕКТЫ РЕГЛАМЕНТ
128	Е.А. Звезгинцева. Что в имени тебе моем?.. Право на авторское имя в современных условиях
	НАУЧНАЯ ЛАБОРАТОРИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ МОЛОДЫХ
138	Современные фильмы в оценке будущих кинематографистов
42, 126	ЧИТАЛЬНЫЙ ЗАЛ КНИЖНАЯ ПОЛКА
	Библиотека ВГИК
152	SUMMARY ПРЕЗЕНТАЦИЯ АВТОРОВ
158	РЕКОМЕНДАЦИИ АВТОРАМ

ACADEMIC PERIODICAL'S EDITORIAL BOARD

CHAIRMAN

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

MEMBERS OF EDITORIAL BOARD

- Abdrashitov V.Y.** People's Artist of the Russian Federation, Professor, Fiction Film Directing Department, VGIK
- Arabov Y.N.** Professor, head of the Screenwriting Department, VGIK, Honoured Arts Worker of the Russian Federation
- Birgit Beumers**
(United Kingdom) Dr., Professor, Aberystwyth University (Department of Theatre, Cinema and TV), editor-in-chief of the "Studies in Russian and Soviet Cinema" magazine, editor of the "Kinokultura" website
- Burov A.M.** Dr. in Art, Assistant Professor, Professor of the Department of Aesthetics, History and Theory of Culture VGIK
- Voskolovych N.A.** Dr. in Economic Sciences, Professor at the Department of Economics of labor and personnel of the economic faculty of Lomonosov Moscow State University
- Gordin V.E.** Dr. in Economics, Professor of the Higher School of Economics in St. Petersburg
- Dobrosotsky V.I.** Dr. in Economic Sciences, Head of the Department of Management and Law at MGIMO
- Natascha Drubek**
(Germany) Dr., Professor, Peter Szondi-Institut, Freie Universität Berlin, chief-editor journal Apparatus: Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe
- Zhabzskiy M.I.** Dr. in Sociology, VGIK, Leading Researcher, Research Sector, FGBOU DPO "Academy of Media Industry"
- Karavaev D.L.** PhD in Art, Head of Research and Information Center of Film Training and film Education, VGIK
- Kirillova N.B.** Dr. in Culturology, Professor, Department of Culturology and Sociocultural Activities, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, Honoured Arts Worker of the Russian Federation
- Krivolutskiy Yu. V.** Dr. of Economic Sciences, Professor of faculty of industrial management and marketing Moscow aviation institute (Technical University) MAI
- Krivtsun O.A.** Dr. in Philosophy, Professor, Honored Artist of the Russian Federation, Academician of the Russian Academy of Arts, head of the Art Theory Department, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, the Russian Academy of Arts
- Mankovskaya N.B.** Dr. in Philosophy, Chief Research Fellow of the Aesthetics Department, the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences (IPGRAS)
- Molchanov I.N.** Dr. of Economic Sciences, Professor of "Political Economy", Lomonosov Moscow State University, Professor of Department of Public Finance Financial University under the Government of the Russian Federation
- Nikolaeva-Chinarova A.P.** Dr. in Philosophy, PhD in Economics, Director of the Center for Continuing Education and Advanced Training of Creative and Management Personnel in the Sphere of Culture, VGIK
- Novikov A. V.** Dr. in Philosophy, Professor of the Department of Aesthetics, History and Theory of Culture, VGIK
- Prozhiko G.S.** Dr. in Art, Professor, Cinema Studies Department, VGIK
- Reizen O.K.** Dr. in Art, Professor, Cinema Studies Department, VGIK
- Rusinova E.A.** Dr. in Art, Assistant Professor, Head of the Department of Sound Engineering, VGIK
- Sveshnikov A. V.** Dr. in Art, Professor, Department of Drawing and Painting, VGIK
- Sidorenko V. I.** PhD in Economics, Professor, head of the Producing Department, VGIK
- Sokolov S.M.** Professor, head of the Animation and Computer Graphics Department (VGIK), Honoured Arts Worker of the Russian Federation
- Urazova S.L.** Dr. in Philology, Assistant Professor, editor-in-chief of 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 **Kaleidoscope of events**

FILM THEORY AND FILM HISTORY | AUDIOVISUAL ARTS

- 8 Ju. V. Mikhееva. **Touches: the Invisible and Unobserved in the Film's Intra-frame Space**

FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

- 26 V.V. Marusenkov, F.I. Sheremet. **The screen version of The Queen of Spades (1982) as an Analysis of the Imagery in Pushkin's Eponymous Novel**

PERFORMANCE | THE ART OF PRESENTATION

- 44 A.I. Kasmynin. **Representation of a Movie Character's Inner Conflict in a Labyrinthine Space**

SCREEN CULTURE | CULTUROLOGY. PHILOSOPHY

- 58 N.A. Khrenov, A.N. Khrenov. **Is Film Philosophy Possible and What Aspects of Cinema May Become its Subject?** (Article final part; for the beginning please refer to Vol.13, № 2 (48), № 3 (49), № 4 (51) 2021)

WORLD CINEMA | ANALYSIS

- 76 M.I. Zhabskij. **Hollywood's Ascent to the Uttermost Competitive Performance in the Light of D. Prokop's Sociological Discourse**
- 87 V.V. Vinogradov. **Eccentric Images of Urban Space in French Cinematography**
- 97 M.R. Chirkina. **Iranian Cinema: Game Forms in Film Dramatic Structure**

TELEVISION | DIGITAL ENVIRONMENT

- 114 N.I. Utilova. **The Role of the Video Clip in Modern Visual Culture**

LEGAL ASPECTS | REGULATION

- 128 E.A. Zvegintseva. **What Means My Name to You?.. The Right to an Author's Name in Modern Conditions**

SCIENTIFIC LABORATORY | RESEARCH OF YOUNG

- 138 **Modern films as evaluated by future filmmakers**

- 42, 126 **READING ROOM | BOOKSHELF**

- 152 **SUMMARY | PRESENTATION OF AUTHORS**

- 158 **RECOMMENDATIONS AUTHORS**

КАЛЕЙДОСКОП СОБЫТИЙ

EDN: <https://elibrary.ru/zpkmgi>

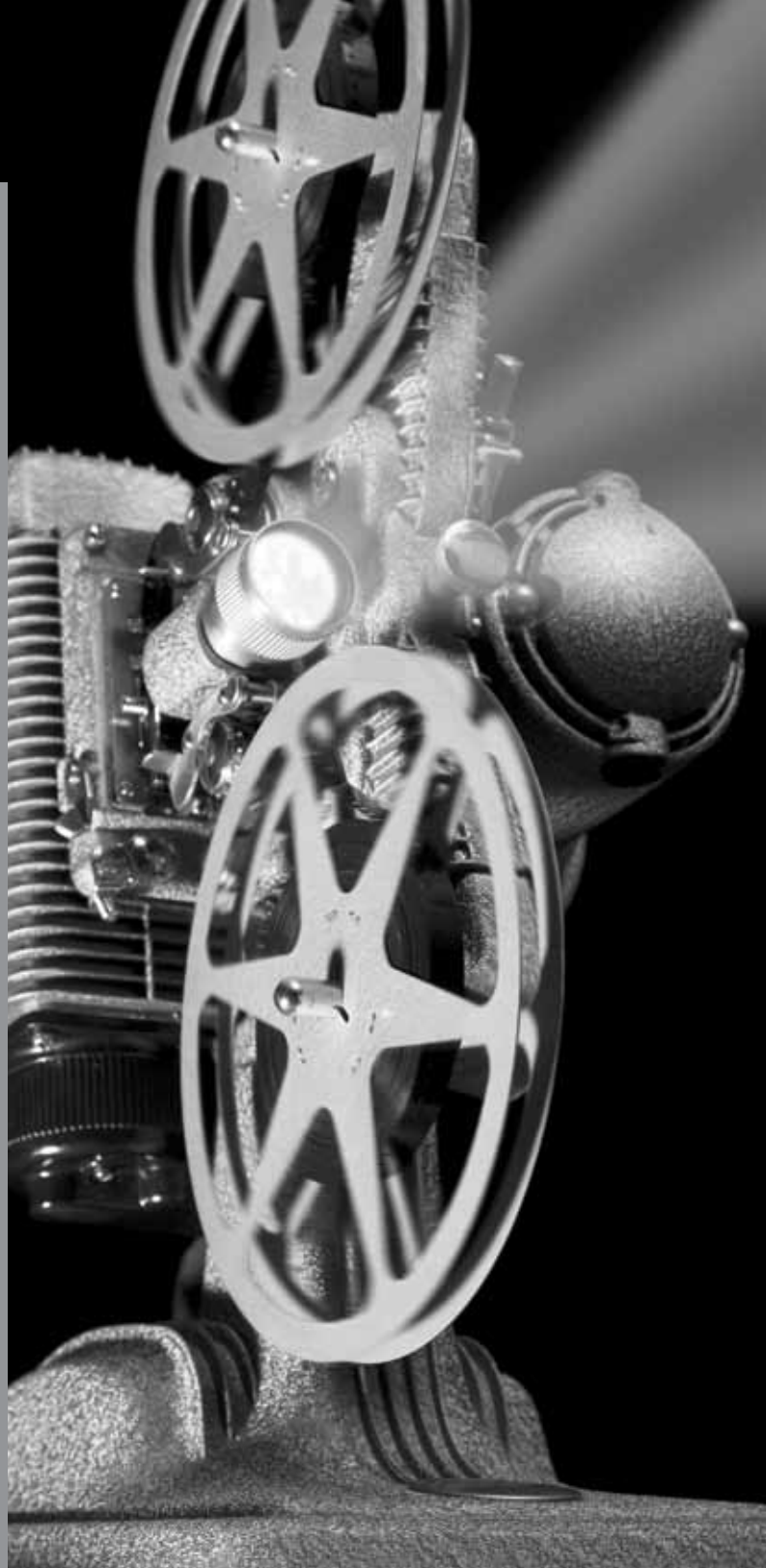
С приходом весны диапазон мероприятий, характеризующих научную и творческую деятельность ВГИК, расширился. К знаковым событиям стоит отнести прошедшую в Белом зале Дома кино презентацию *Факультета анимации и мультимедиа ВГИК, посвященную 110-летию российской анимации*. Факультет был создан в 2003 году, где начала апробироваться программа искусства анимации и компьютерной графики. Своеобразный творческий отчет факультета ВГИК получил широкий резонанс и одобрение публики, которая познакомилась с его новаторскими проектами, увидела мультимедиа-фильмы. Это — «ПАРТИЯ», режиссер Александра Максимов; «НА МЕЧТУ!», режиссер Маргарита Харьковская; «ЧАС БИТВЫ», режиссер Никита Слепнев. Все трое — студенты 4-го курса мастерской, которую ведет Елена Еременко, декан факультета анимации и мультимедиа ВГИК. В итоге организаторы от Союза кинематографистов и представители вуза договорились о регулярных показах новых работ и проектов Факультета анимации и мультимедиа ВГИК.

К инновационным формам обмена творчеством следует отнести и прошедший в Казани *Фестиваль дипломных спектаклей «Старт в будущее», организованный НО «Ассоциация учебных заведений искусства и культуры» при поддержке Президентского фонда культурных инициатив Министерства культуры РФ, Министерства культуры Республики Татарстан и Росконцентра*. В фестивале участвовали ведущие театральные вузы Москвы: Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова, Российский институт театрального искусства — ГИТИС, Театральный институт имени Бориса Щукина при Государственном академическом театре имени Евгения Вахтангова, Школа-студия МХАТ. Кроме показа театрального творчества, состоялись также выставка костюмов Художественного факультета ВГИК, мастер-классы по сценической речи и сценическому движению, кино клуб ВГИК, встречи с известными режиссерами, продюсерами и педагогами.

Резонанс вызвали и научные мероприятия, прошедшие в вузе. Это — Международная научно-практическая конференция *«Творческое наследие Андрея Тарковского. Актуальные аспекты. К 90-летию режиссера»*, организованная в рамках Программы *«Приоритет 2030»*; XIII Международная научная конференция по эстетике экранизации *«Экзистенциализм и его репрезентация в литературе и кино»*, посвященная 200-летию юбилею Ф.М. Достоевского; научная конференция и круглый стол в связи со 100-летием выдающегося режиссера С.И. Ростоцкого. Состоялся показ фильмов режиссера: «Дело было в Пенькове», «Майские звезды», «Доживем до понедельника» и «Белый Бим Черное ухо».

Подробная информация на сайте ВГИК — www.vgik.info

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА





Прикосновения: невидимое и неуиденное во внутрикадровом пространстве фильма

Ю.В. Михеева

доктор искусствоведения, кандидат философских наук, доцент
EDN: <https://elibrary.ru/zwkqkh>

В статье представлен анализ прикосновений персонажей к разным объектам во внутрикадровом пространстве фильма. Смысл прикосновения раскрывается в контексте драматургической ситуации, а также в ракурсе режиссерской эстетики. На материале кинопроизведений М. Антониони, И. Бергмана, Дж. Кэмпбелла, К. Занусси, П. Славина рассматриваются: «прикосновение–желание», «прикосновение–милосердие», «прикосновение–ненависть», «прикосновение–лицедейство», «прикосновение–проникновение».

УДК 791.43.01

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

монтаж

в кинематографе,

жест в кинофильме,

кинодраматургия,

психология

кинообраза,

внутрикадровое

пространство,

эстетика

режиссера

Жест в кадре и монтаж как организация движения

Общеизвестно, что природа кинематографа (это следует из этимологии и истории понятия) предполагает движение, прежде всего и изначально — в кадре. В то же время монтаж как основной выразительный принцип кинематографического языка призван организовывать движение между кадрами, то есть прерывать, видеоизменять или вообще останавливать внутрикадровое движение, задавая определенный ритм и смысл киноповествования. В этом динамическом поле один из важнейших видов внутрикадрового движения — жест актера — вступает в противоречивые, иногда даже конфликтные отношения с монтажом. Ю. Цивьян точно обозначил эту ситуацию: «В кино жест и монтаж — два конкурирующих начала. <...> И жест, и монтаж отвечают за движение, но жест — это движение внутри кадра, а монтаж — движение от кадра к кадру. <...> Жест — длится, монтаж — рубит»¹.

Актеры, особенно театральной школы, зачастую борются за «полную сцену», позволяющую им закончить пластически-смысловую фразу в кадре без «разрубания» сцены (цельного образа) монтажной склейкой. Действительно, в случае грубого вмешательства «монтажных ножниц» во внутрикадровое действие исполнителя роли возможны переносы акцентов и даже

¹ Цивьян Ю.
Жест и монтаж: еще раз о русском стиле в раннем кино // Киноведческие записки, 2009. № 88. С. 65-78. С. 66.

² Истории жеста, в том числе в кинематографе, посвящена монография: Булгакова О. Фабрика жестов. М.: НЛО, 2021.

изменение общего смысла драматургии, и этот факт остается предметом искусствоведческого дискурса как минимум с момента появления «эффекта Кулешова»².

Противоречие между действием актера в кадре и режиссерским монтажом снимается через понимание и усвоение простой и одновременно весьма сложной истины, выраженной С.М. Эйзенштейном в качестве резюме его рассуждений в работе «Монтаж 1938»: «...нет противоречия между методом <...> которым действует воплощающий его актер *внутри себя*, методом, которым тот же актер совершает поступки *внутри кадра*, и тем методом, которым его действия, его поступки, как и действия его окружения и среды (и вообще весь материал кинокартины), сверкают, искрятся и переливаются в руках режиссера через средства монтажного изложения и построения фильма в целом. Ибо в равной мере в основе всех их лежат те же живительные человеческие черты и предпосылки, которые присущи каждому человеку, равно как и каждому человеческому и жизненному искусству»³. Поэтому, по мысли автора, ставится вопрос о том, чтобы мастера киноискусства овладели «всеми тонкостями культурного монтажного письма»⁴. Таким образом, истина проста — мерой всех вещей провозглашается человек, но одновременно задача становится бесконечно сложной, поскольку речь идет об изучении и понимании антропологии и психологии человека, а главное — овладении *культурой*, в том числе культурой «монтажного письма».

В данном случае, не претендуя на «зияющие высоты» глобальных теоретических построений, хотелось бы остановиться на частном случае взаимодействия монтажа и одного жеста актера в кадре, который, тем не менее, имеет чрезвычайно важное значение, особенно в авторском кинематографе, предполагающем, помимо воплощения тонких нюансов внутренних состояний персонажа в динамике драматургического развития, многослойность смыслов и интертекстуальных связей самого кинотекста.

Речь идет о *прикосновении*, в большинстве случаев — прикосновении руки. Здесь следует подчеркнуть отличие прикосновения от *касания*. Эти два слова, очень близкие в языковом отношении, все же отличаются, будучи введенными в смысловой контекст кинокадра. Касание есть *обнаружение* персонажем объекта, удостоверение в его материальном существовании через тактильные ощущения, и одновременно — сообщение объекту о себе, своем присутствии (подразумевается как одушевленный, так и неодушевленный объект касания). Прикосновение же —

³ Эйзенштейн С.М. Монтаж 1938 // Избранные произведения в 6-ти т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 188.

⁴ Там же.

это выражение и сообщение объекту о своих чувствах, передача своего *внутреннего состояния* и одновременно — присвоение персонажем *реакции* объекта на прикосновение. Поэтому прикосновение — это не просто *жест-сам-по-себе*, это кульминационный момент процесса, охватывающего «до-прикосновенный» и «после-прикосновенный» периоды в развитии внутреннего переживания персонажа.

Прикосновение — смысловая точка внешне-выразительной линии жеста, но далеко не всегда факт прикосновения вполне объясняет смысл *всего* действия, то есть причину и содержание внутреннего переживания героя. Прикосновение есть жест, имеющий свою предысторию и остановленный (*встреченный*) в своем движении объектом в момент соединения с ним руки, но сама эта точка может дать импульс к большому разнообразию своего визуального продолжения и последующего толкования. Вспомним последние кадры фильма **«Приключение»** (1960) М. Антониони, где главная героиня Клаудия (Моника



«Приключение»
(режиссер
М. Антониони, 1960)

Витти), потрясенная изменой своего возлюбленного, подходит к нему, удрученно сидящему на скамейке напротив глухой каменной стены, со спины и, долго не решаясь, с полными слез глазами, борясь со своей душевной

болью, все-таки медленно поднимает руку и — через прикосновение — кладет ее на голову мужчине. Но как воспринимать этот жест? Прощает ли героиня любимого человека или прощается с ним?

М. Антониони, комментируя финал своей картины, подтверждал его неоднозначность: «Значимость финала в “Приключении” несомненна. В зависимости от того, как его воспринимать, его можно считать оптимистическим или пессимистическим»⁵. В процессе принятия Клаудией внутреннего решения, до момента прикосновения, один за другим следуют крупные планы: лицо — рука — лицо — рука. При этом лицо героини, безутешно рыдавшей за минуту до того на фоне *руин* некогда прекрасного здания, постепенно приобретает все более

⁵ Антониони об Антониони. М.: Радуга, 1986. С. 147.

спокойное и решительное выражение. После прикосновения руки женщины к голове мужчины камера уходит за спины героев, они показываются на общем плане, при этом фон кадра разделяется *надвое*: справа — глухая каменная стена, слева — гора (вулкан) Этна. Разделится ли так же надвое жизнь Клаудии — до встречи с Сандро и после окончания их скоротечной истории любви, — или они вновь сойдутся как... стена и Этна?

Прикосновения в деталях. Казус Бергмана

Смысловое разнообразие прикосновений персонажей к разным объектам можно было бы изучать по фильмам Ингмара Бергмана (один из них так и называется — «Прикосновение»). Соединение руки и лица *Другого* в кадре, во множестве драматургических контекстов, стало практически *метаприемом* киноэстетики шведского режиссера. В картинах Бергмана этот жест получает экранное воплощение и продолжение в самом широком визуально-смысловом спектре — от нежной ласки до обжигающей пощечины. И тем не менее внешне выраженная определенность (нежность или агрессия) никогда не исчерпывает смысла этого жеста: за ним всегда стоит нечто большее, — *невидимое*, впрочем, как и *перед* ним, и *после* него.

В фильме «**Молчание**» (1963) есть два эпизода, в которых прикосновения полны двусмысленности — линия соединения руки и лица выражает своего рода «двойную черту», к которой чувство, *желание* персонажа *вплотную* приближается, но за ней начинается «опасная зона»: момент прикосновения становится точкой бифуркации, которая определяет развитие дальнейшего действия, — переход персонажа через границу запретного или

«Молчание»
(режиссер
И. Бергман, 1963)



остановку в шаге от нее. По сюжету две сестры, сексапильная красавица Анна (Гуннель Линдблум) и тяжело больная Эстер (Ингрид Тулин) вместе с маленьким сыном Анны Йоханом, путешествуют на поезде и останавливаются в отеле некоего города, где жители говорят на непонятном языке. Отношения сестер носят странный, с долгой

предысторией, характер любви-ненависти, что проявляется во вполне явном (но не взаимном) эротическом влечении Эстер к Анне. В одной из сцен, когда Анна довольно цинично и провокативно рассказывает сестре во всех подробностях о своей случайной интимной связи с незнакомым мужчиной, Эстер, мучимая ревностью и одновременно болезненной слабостью, просит Анну присесть к ней на кровать. Пытаясь передать свою *внутреннюю* боль, она прикасается к лицу Анны и делает попытку обнять ее, но Анна безэмоционально снимает руку Эстер со своей шеи и уходит.

В следующем эпизоде Эстер, проявляя искреннюю женскую теплоту к племяннику, нежно прикасается тыльной стороной ладони к его щеке, но Йохан уворачивается от тетиной ласки. «Только маме можно прикасаться к тебе, да?» — пытается пошутить Эстер, но худенький мальчик в круглых очках лишь насуплено молчит. «Мы оба любим маму. Ты и я», — примиряюще говорит Эстер, однако двусмысленность этой фразы, привнесенная предыдущей сценой, оставляет дурное «послевкусие». Бергман подчеркивает важность двух объектов (лица и руки), завершая сцену фразой, которую с улыбкой, уходя от мальчика, произносит Эстер: «Знаешь, как будет “лицо” на этом языке? “Найго”. А “рука” — “кази”».

Руки становятся важным выразительным элементом драматургии в «**Прикосновении**» (1971). В первых кадрах героиня картины Карин (Биби Андерссон) узнает в клинике о смерти своей матери, наступившей 15 минут назад. Войдя в палату, Карин видит тело матери, ее еще открытые глаза, обращенные в вечность (в кадре повторяются крупные «мертвые» планы: лицо — руки — лицо — руки). А жизнь, подчиняющаяся, словами Блеза Паскаля, «закону всеобщего безразличия», продолжа-

ет свое течение — в уличных шумах, далеком колокольном звоне, доносящихся из окна, в еще свежих букетах желтых роз, срезанных Карин в собственном саду и принесенных матери в прошлый визит... Коснувшись руки и во-

«Прикосновение»
(режиссер
И. Бергман, 1971)



лос матери, Карин приникает к ней всем телом. Но настоящее осознание горя накроет героиню позже, когда она будет рыдать в темной больничной гардеробной, где в таком состоянии ее впервые увидит будущий любовник Дэвид. Именно его прикосновения в дальнейшем заставят ее, забыв про 15 счастливых лет супружеской жизни, мужа и двоих детей, сказать: «Это стоит всего на свете». Но неспроста ближе к печальному финалу истории становится известно, что у Дэвида развивается генетическое заболевание — атрофия мышц рук.

В фильме «Шепоты и крики» (1972), помимо «прикосновений-желаний», появляются «прикосновение-милосердие» и



«Шепоты и крики»
(режиссер
И. Бергман, 1972)

«прикосновение-ненависть». Три сестры — Мария (Лив Ульман), Карин (Ингрид Тулин) и Агнес (Харриет Андерссон) — соединяются вновь в доме своих родителей после многих лет в разлуке, но по весьма печальному поводу: Агнес больна раком, и эти последние для

нее дни становятся временем драматических откровений для каждой из женщин. За умирающей Агнес, мучающейся от сильнейших болевых приступов, ухаживает служанка Анна (Кари Сьюлван), и только она без страха и отвращения относится к физиологическим проявлениям болезни, утешая Агнес и утишая ее боль своими нежными словами и объятиями.

Прикосновения Анны, полные сострадания — проявления естественного для нее *милосердия* и безусловной, скорее материнской, чем сестринской, любви к безнадежно больной девушке (свою родную дочь Анна потеряла, но, думается, это не основная причина ее теплого отношения к Агнес).

В противоположность Анне, души Марии и Карин полны собственных демонов. Все жесты и действия Марии, внешне такой милой, доброжелательной и обходительной, прикрывают ложь и себялюбие — она идеальный исполнитель *прикосновения-лицедейства*. В мистическом эпизоде-видении, когда уже умершая Агнес просит Марию подойти к ней, взять за руки и согреть, та с готовностью и кроткой улыбкой отвечает: «Ты моя

сестра, и я тебя не брошу». Но когда Агнес действительно прикасается и обнимает «любящую» сестру, Мария впадает в истерику и бежит из комнаты без оглядки, оглашая весь дом диким криком.

В то же время Карин, также призванная Агнес, прямо говорит сестре о своей нелюбви к ней, о том, что всё происходящее ей отвратительно, и быстро, решительным шагом покидает комнату. Карин вообще никого не любит, но это чувство — производное от видения ею той лжи, в которой проходит и ее жизнь, и жизнь всех окружающих ее людей. В момент фальшиво-нежного прикосновения к ней Марии, она кричит: «Не трогай меня! Не подходи! Не терплю чужих прикосновений». И еще не раз Карин будет с ненавистью во взгляде упрекать Марию в том, что та посмела к ней прикоснуться. Но самое главное, Карин ненавидит саму себя. В одной из сцен, уже переодевшись ко сну, она задумчиво прикасается к острому осколку стекла, лежаще-



«Шепоты и крики»
(режиссер
И. Бергман, 1972)

му перед ней на столе, произнося при этом, — «Сплетение лжи. Кругом одна только ложь. Ложь». Затем женщина садится на стул, раздвигает ноги и вонзает осколок себе в промежность. В следующем кадре Карин, в длинной белой ночной сорочке, медленно проходит

в спальню, и на глазах своего мужа, улегшись на белоснежной постели, размазывает алую кровь по своему улыбающемуся лицу. Думается, нет необходимости напоминать о подобных сценах в фильмах «Пианистка» (2001) М. Ханеке и «Антихрист» (2009) Ларса фон Триера, которые *визуально* будто «выросли» из описанного эпизода фильма И. Бергмана. Однако ни в «Пианистке», ни в «Антихристе» героини, подвергая самую интимную часть своего тела шокирующему самоистязанию, не совершали его после медитативно-исповедального прикосновения к инструменту своей пытки.

Прикосновения, переходящие в причинение боли, нанесение ударов и даже увечий (себе и другим), как правило, — следствие долгого переживания и *прорыва наружу* невыносимой

внутренней боли. В «Прикосновении» интеллигентный Дэвид вдруг срывается и бьет Карин по лицу. В «Шепотах и криках» благообразный Йоаким, муж Марии, нежно прикасается рукой к ее щеке, уходит в свой кабинет и вонзает себе в живот длинный нож (Мария, вошедшая в комнату в этот момент, в ужасе отшатывается к дверям и отказывает мужу в просьбе о помощи). Заботливая медсестра Альма из фильма «Персона» (1966), не сумев постичь тайну души молчащей актрисы Элизабет Фоглер, зато открыв свой «ящик Пандоры», в иступлении наносит ей пощечины. В «Сарабанде» (2003) Генрик, пожилой преподаватель музыки, набрасывается на взрослую дочь-виолончелистку Карин, любящую его, но не желающую больше жить вместе с ним, по его правилам и как напоминание об умершей жене, а после отъезда дочери отец совершает двойную (!) попытку суицида. И каждый из таких эпизодов имеет свою предысторию развития непереносимой *внутри и в одиночку* боли, как правило, рассказанную самими персонажами или показанную во флешбэках.

* Мальчик из «Персоны», сын Элизабет Фоглер, — этот как бы подросток сын Анны из «Молчания», его роль исполняет тот же Йорген Линдстрем, на его лице — такие же круглые очки, и он продолжает в одиночестве читать ту же книгу «Герой нашего времени» М. Лермонтова. — Прим. авт.

Иногда «образ» внутреннего страдания, вызванного прикосновением, перемещается в звуковое пространство, и, тем самым, напрямую эмоционально воздействует на зрительское восприятие. В начальном эпизоде «**Персоны**» мальчик долго водит рукой по огромному воображаемому лицу своей матери, которое проступает из белого тумана, видоизменяясь и превращаясь в *чужое* лицо, а затем вновь обретая знакомые черты. При этом чувства, переживаемые покинутым и одиноким ребенком⁶, передаются через звук мучительно-медленно падающих капель воды и атональную закадровую музыку: изображение сопровождается долгим, пронзительным, как бы качающимся на обертонах диссонантным звуком, все более и более нарастающим в динамике и достигающим почти *физически ощущаемого* болевого воздействия (в этот момент глаза на лице матери закрываются, она будто не хочет больше видеть своего сына). В эпилоге этот кадр повторится (а по смыслу, продолжится), но под ладонью мальчика едва различимые черты лица матери уже не обретут хотя бы кратковременную четкость, напротив, они постепенно растворяются в белом свете.

Звук прикосновения, но уже во внутрикадровом пространстве, оказывает сильное воздействие на героиню «**Осенней сонаты**» (1978) и тоже отзывается внутренней болью. В сцене музицирования Шарлотты (Ингрид Бергман) первое же тихое прикосновение пальцев ее рук к клавишам рояля производит на Эву (Лив Ульман), дочь Шарлотты, эффект психологического



«Персона»
(режиссер
И. Бергман, 1966)

⁷ Бергман И.
Другие фильмы //
Бергман И. Жестокий
мир кино. М.: Вагриус,
2006. С. 390.

удара (выражение ее детски-обиженного лица мгновенно меняется, она страдальчески-заверженно смотрит на мать). С начальными звуками прелюдии Ф. Шопена Эве будто является *другая* женщина — не та великолепная, талантливая, но бессердечная по от-

ношению к собственным родным светская дама, которую она любила до самозабвения и одновременно ненавидела всю сознательную жизнь. Мать открывается дочери как *другой* человек, идущий по *иному* жизненному пути, но который, как и жизнь Эвы, связан с постоянной внутренней болью (как писал в своих мемуарах режиссер, он хотел сделать фильм «о матери-дочери, дочери-матери»⁷). Комментируя музыку, Шарлотта на самом деле открывает себя: «Это мука и мужественность, сдержанная чувственность, но не сентиментальность или слащавость... Это череда ошибок, через которые приходится продираться». Впрочем, не только в случае «Осенней сонаты» — во всех фильмах Бергмана, где есть «музыкальные» эпизоды в кадре, или использованы за кадром цитаты из произведений И.С. Баха, Ф. Шопена, Р. Шумана и других великих композиторов — звук превосходит свое внутреннее значение даже самого высокого порядка, становясь поводом и возможностью выразить нечто более значимое — для героев картины и для самого режиссера.

Прикосновения телесные и духовные

Способность киноизображения (благодаря, по большей мере, крупному плану как визуального объекта, так и звука) вызывать в зрительском восприятии буквально *физическое* ощущение действия, в том числе жеста персонажа, дала импульс для исследований в рамках так называемой «теории телесности» в киноведении, развивающей идеи феноменологической эстетики. Обзор основных из этих идей представлен, например, в

* Эльзессер Т., Хагенер М.
Кино как кожа: тело и прикосновение // Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2018. С. 248.

⁸ Синестезия (от др.-греч. συναισθησις «вместе» + αἴσθησις «ощущение») — здесь, одновременное действие независимых сенсорных каналов, в основном, зрения и слуха, в процессе зрительского восприятия кинофильма. — Прим. авт.

¹⁰ Sobchak V.
What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh // Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley, Los Angeles (CA): University of California Press, 2004. P. 63.

«Пианино»
(режиссер
Дж. Кэмпбелл, 1993)



исследовании Т. Эльзессера и М. Хагенер, которые констатируют: «...сдвиг в сторону прикосновения / кожи становится <...> ответом на тупиковую ситуацию на уровне глаза / пристального взгляда, альтернативным набором насущных вопросов»⁸. То есть «теория телесности» становится своего рода преодолением окулоцентристского киноведения. Так, одна из представителей этого направления Вивиан Собчак пишет о том необыкновенном чувственном (практически «плотском») опыте, который она испытала при просмотре кадров фильма «Пианино», где на крупном плане как бы проявляются пальцы руки героини по имени Ада. Подобный опыт Собчак концептуализировала в тезисе, который может рассматриваться как один из главных постулатов и «теории телесности», и современных взглядов в области синестезии⁹, применимых к кинематографу: «...любой фильм мы не воспринимаем только глазами. Мы смотрим, понимаем и чувствуем фильмы всем нашим телесным существом, опираясь на историю и плотское знание нашего окультуренного сенсориума»¹⁰.

В фильме «Пианино» (1993, режиссер Дж. Кэмпбелл) показано много прикосновений, в том числе к фортепианной клавиатуре, причем не только реальной, но даже нарисованной по краю кухонного стола. По сюжету, немая женщина Ада (Холли Хантер) вместе со своей дочерью отправляется из Шотландии в Новую Зеландию к мужу, за которого ее «заочно» выдали замуж, преодолевая трудный путь через океан (действие происходит в середине XIX века). Вместе с Адой на новое место жительства, в глухие джунгли, прибывает и ее неизменный спутник — пианино. Инструмент для Ады — не просто красивая вещь, это ее способ проявления в мире, выражения чувств, ее внутренний голос. Расставание с инструментом для нее почти равнозначно

смерти. Ада приезжает к новому супругу Алистеру, но судьба сводит ее с Джорджем (Харви Кейтель), которого пленяет сначала игра Ады на пианино, а потом — сама женщина. Привыкший к прагматичным торго-

денежным сделкам, Джордж пытается применить «контрактный принцип» и к молчаливой Аде, выторговывая у нее (за возможность постепенного выкупа пианино) моменты близости. Но очень скоро их отношения становятся действительно искренними и даже страстными, что приводит к трагическому эпизоду мести мужа жене (Алистер в приступе ярости отрубает жене-пианистке палец топором). Однако стоит заметить, что еще до



«Пианино»
(режиссер
Дж. Кэмпбелл, 1993)

этого страшного эпизода, Ада сама «наказывает» не любимого супруга тем, что, возбуждая его мужские чувства своими прикосновениями к его обнаженному телу, не разре-

шает ему в то же время прикасаться к ней. «Я хочу дотронуться до тебя. Почему мне нельзя коснуться тебя?» — умоляющим голосом вопрошает измученный желанием и ревностью Алистер. Но Ада уже «другому отдана».

Как ни парадоксально, в анализе драматургических особенностей фильма, в названии которого сделан символический акцент на музыкальном инструменте, оказываются важны не столько прикосновения к клавишам пианино (зачастую они являются лишь отправной точкой в развитии эпизода), сколько путь, пройденный главными героями, чтобы *по-настоящему прикоснуться друг к другу*. Ведь изначально Ада была настроена враждебно к невежественному и грубому Джорджу, а тот был уверен, что просто купит расположение понравившейся ему женщины. А то, что «куплено», по его представлению, может быть просто «взято». В начале их отношений Джордж без обиняков демонстрирует свои намерения, хватая играющую на пианино Аду сзади за шею для довольно грубого поцелуя. Но постепенно, учась более тонко чувствовать и понимать женщину (в том числе через музыку), Джордж открывает для себя особое, высшее значение нежных *прикосновений к телу и душе* Ады.

В эпилоге, который знаменует несколько идиллический финал этой драматичной истории, на экране появляется крупный

план кисти руки Ады с металлическим протезом пальца, изготовленным Джорджем, чтобы Ада продолжала играть уже на новом пианино, в своей новой жизни. Стук этого железного пальца по клавиатуре пианино становится звуковым проявлением одного из самых пронзительных по смыслу прикосновений в кинематографе.

Тема «телесности» совершенно естественна для мелодрамы, но также она дает импульс для развития современных направлений кинотеории. Однако, если сменить ракурс, нельзя не обратить внимание на другие, не менее важные для зрителя (и теоретика) образы и смыслы прикосновений, отраженные на киноэкране. В этом отношении особое место занимает духовно-нравственная проблематика, осмысленная через личную историю киногероя, отраженную на экране, в том числе, и с помощью придания особого смысла прикосновениям. Так происходит, например, в фильме Кшиштофа Занусси **«Прикосновение руки»**¹¹ (1992), где момент касания рук различных предметов, объектов и поверхностей наделяется смысловой многозначностью. Но главное в том, что смысл прикосновений не «застревает» в «мистической» сюжетной линии повествования, а постепенно выводит картину на серьезный уровень морально-духовной проблематики.

¹¹ Оригинальное англоязычное название картины — «Silent Touch», что означает «Тихое прикосновение» и более точно передает содержание фильма. — Прим. авт.

В этом фильме представлены фактически два главных героя — молодой музыковед Стефан (Лотер Блюто), обладающий не только музыкальным, но и экстрасенсорным даром, и пожилой композитор Генрих Кэшди (его роль исполняет Макс фон Сюдов, один из «бергмановских» актеров), давно отошедший от творческой деятельности и уединенно живущий в своем лесном коттедже где-то в Дании. Сорок лет назад Кэшди, уже будучи знаменитым композитором, принял добровольное изгнание и отречение от профессии в знак протеста против современной музыки, которая представлялась ему лишь «загрязнением тишины». Но не меньшее значение в совершении композитором такого радикального поступка имело и сильнейшее внутреннее потрясение: переживание трагедии Холокоста во время Второй мировой войны, которая напрямую коснулась его семьи. Возможно, как и Теодора Адорно, героя фильма Занусси мучил вопрос: как после Освенцима может существовать поэзия?

В первых кадрах фильма юному Стефану во сне «приходят» звуки некой музыкальной темы, мелодии, которую он, едва очнувшись, пытается наиграть на пианино. Осторожные прикосновения его пальцев к клавишам и напряженное лицо

¹² Стоит обратить внимание на то, что мелодия польского композитора Войцеха Килляра, звучащая в фильме, заимствована из его же произведения «Exodus» — «Исход», что проводит смысловые связи между ветхозаветной историей 40-летнего пути евреев по пустыне в Землю обетованную и сорока годами отшельничества и трудного пути Кэшиди к своей утерянной и вновь обретенной музыке. — *Прим. авт.*

отражают его внутреннее состояние — вслушивание, попытку уловить незнакомую музыку, которая преследует его как наваждение. Стефан интуитивно чувствует, что эти семь нот являются ему не случайно, что он, будучи медиумом, должен передать их людям как послание свыше. Но продолжить мелодию и воплотить ее в форме музыкальной партитуры способен, по его же внутреннему убеждению, только один человек — гениальный отшельник Кэшиди (мотив действительно оказывается началом еврейской мелодии, когда-то недописанной композитором¹²), к которому Стефан и держит путь.

Дальнейшее развитие сюжета, детали встречи и взаимоотношений героев показывают всю сложность, конфликтность и в то же время необходимость нахождения общего языка между такими разными личностями (как и между всеми людьми). И в этом процессе, возможно, наиболее значимы и результативны — терпение и терпимость, принятие *Другого*, открытость сознания, готовность проявить доброту и заботу к тому, кто за маской чудака-мизантропа прячет свое одиночество и боль. И потому прикосновение рук Стефана к голове Кэшиди, страдающего не только головной, но и душевной болью, становится не просто моментом исцеления, но жестом сочувствия, утешения и понимания. «Мы лишь сосуды, посредники. Единственный наш долг — облегчить проникновение добра в этот мир». Не это ли та малость, в которой нуждается большинство из нас? И так ли уж необходимо обладать экстрасенсорными способностями, чтобы оказать ее ближнему?

Вместо эпилога

В ноябре 2021 года в Москве прошел XVIII Международный благотворительный кинофестиваль «Лучезарный Ангел», на котором документальный фильм режиссера Павла Славина «Зеркало Кондо: видеть руками» не получил никаких наград профессионального жюри. Признавая наличие оснований для возможных претензий к работе, — как, впрочем, и принимая во внимание субъективный фактор в предпочтениях и оценках произведений искусства, — хотелось бы отметить некоторые темы и мотивы этой работы, глубина и значение которых, возможно, были не увидены в суете конкурсных просмотров.

Картина Павла Славина рассказывает о творчестве и, главное, о жизненных принципах и мировоззрении японского художника Юкио Кондо. Поводом к созданию фильма стала выставка работ Кондо, устроенная в России в небольшой художественной галерее. Композиция фильма структурируется благодаря



«Зеркало Кондо:
видеть руками»
(режиссер
П. Славин, 2020)

монтажному чередованию двух стилистически и ритмически разных линий: *первая* представляет собой вполне репортажные эпизоды, показывающие «кухню» подготовки экспозиции (разворачивание

на полу огромных холстов, размещение и развешивание полотен на стенах, переговоры с подсобными рабочими) с закадровым комментарием художника. *Вторая* линия переводит киноповествование на более высокий уровень осмысления услышанных слов и показанных картин: ритм видеоряда замедляется, внутрикадровое пространство погружается в темноту, в центре которой высвечивается лицо и фигура художника. В этих фрагментах Юкио Кондо, одетый в черное кимоно единокорца, больше похож на героя, сражающегося в одиночку с мировым злом посредством своего искусства, создание которого напоминает священнодействие. Художник, сидящий в позе лотоса, подхватывает на ладонь легкий, тончайший листик сусального серебра, парящего в воздухе. Плавные движения, сосредоточенное выражение лица, снятые в рапиде, позволяют проникнуться значением происходящего, создают ощущение наблюдения за таинственным ритуалом.

Юкио Кондо работает в японской живописной технике Нихонга: красочный материал для картин создается самим художником путем растирания и замешивания порошкообразных пигментов из натуральных минералов, кораллов, полудрагоценных камней, а также сусального золота и серебра, и их смешивания с клеем. Полученные краски, нанесенные на поверхность холста, высыхают очень долго, порой несколько лет, и их состояние должно постоянно проверяться художником тактильно, на ощупь. Об этой стороне работы Кондо говорит в фильме: «Это состояние можно назвать *душевым прикосновением*. Бывает, что художник настолько взволнован, что он просто не готов к подобному прикосновению». Но когда приходит время, картина сама уже готова к прикосновениям — и душевным, и тактильным: ее поверхность в буквальном смысле

предназначена для прикосновений, для прямого телесного и духовного контакта. Поэтому картины Кондо настолько притягательны не только для обычных посетителей галереи, но и для незрячих людей. В фильме засняты потрясающие *не постановочные* кадры, когда слепые женщины и мужчины, осторожно прикасаясь пальцами к поверхности картины, рассказывают, что на ней изображено, в точности называя объекты и описывая цветовые нюансы, но главное — передавая свои чувства и эмоции, которые они при этом испытывают. Их прикосновения можно назвать «*прикосновением-проникновением*» в глубину смысла изображения, отзывающегося в душе человека благодаря его *внутреннему зрению*.

Юкио Кондо посвятил всю свою жизнь избранной им самым гуманитарной миссии — поездкам в самые неблагополучные страны, где люди страдают от военных конфликтов, эпидемий, голода и где он делал эскизы для своих будущих картин, проникнутых болью и состраданием к человеческой трагедии. Видя огромный разрыв в уровне жизни людей в разных регионах планеты, художник обращается напрямую к людям, не испытавшим и малой толики того, что ему довелось увидеть: «Если не сказать тебе о скорби, то покажется тебе, что нет ее».

Люди, приходящие на выставки работ Кондо (среди них, кстати, много детей, которых художник очень любит и тут же приобщает к технике живописи Нихонга), думается, приобретают важный эстетический и духовно-этический опыт. Картины развешаны так, чтобы к ним имел возможность прикоснуться и взрослый, и ребенок, и обычный посетитель, и человек с ограниченными физическими возможностями. Юкио Кондо (а вместе с ним, что очевидно, и авторы фильма) неуклонно утверждает мысль о том, что через *прикосновение к искусству* люди с самыми разными возможностями и условиями жизни могут помочь друг другу и тем самым изменить мир к лучшему. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Антониони об Антониони. Статьи, эссе, интервью. Тот кегельбан над Тибром. М.: Радуга, 1986. 399 с.
2. Бергман И. Жестокий мир кино. М.: Вагриус, 2006. 464 с.
3. Булгакова О. Фабрика жестов. 2-е изд. М.: НЛО, 2021. (Серия: Кинотексты). 640 с.
4. Цивьян Ю. Жест и монтаж: еще раз о русском стиле в раннем кино // Киноведческие записки, 2009. № 88. С. 65–78.

5. Эйзенштейн С.М. Монтаж 1938. // Избранные произведения в 6-ти т. М: Искусство, 1964. Т. 2. 566 с.
6. Эльзесер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2018. 240 с.
7. Sobchak V. What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh // Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley, Los Angeles (CA): University of California Press, 2004. 341 p.

REFERENCES

1. Antonioni ob Antonioni. Statyi, esse, intervyyu. Tot kegelban nad Tibrom [Articles, essay, interview. That bowling alley over the Tiber]. Moskva: Raduga, 1986. 399 p. (in Russ.).
2. Bergman I. (2006) Zhestoky mir kino [The cruel world of cinema]. Moskva: Vagrius, 2006. 464 p. (in Russ.).
3. Bulgakova O. (2021) Fabrika zhestov [Gesture Factory]. 2-e izd. Moskva: NLO, 2021. (Seriya: Kinoteksty). 640 p. (in Russ.).
4. Tsivyan YU. (2009) Zhest i montazh: eshche raz o russkom stile v rannem kino [Gesture and montage: once again about the Russian style in early cinema] // Kinovedcheskiye zapiski, 2009. № 88. Pp. 65–78. (in Russ.).
5. Eyzenshteyn S.M. (1964) Montazh 1938 [Montage 1938] // Izbrannye proizvedeniya v 6-ti t. Moskva: Iskustvo, 1964. T. 2. 566 p. (in Russ.).
6. Elzesser T., Khagener M. (2018) Teoriya kino. Glaz, emotsii, telo [The theory of cinema. Eye, emotions, body]. Sankt-Peterburg: Seans, 2018. 240 p. (in Russ.).
7. Sobchak V. (2004) What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh // Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley, Los Angeles (CA): University of California Press, 2004. 341 p. (In Russ.).

Touches: the Invisible and Unobserved in the Film's Intra-frame Space

Julia V. Mikheeva

Doctor of Arts, PhD in Philosophy, Associate Professor, Professor, Sound Design Department, S.A. Gerasimov Russian Federation State Institute of Cinematography (VGIK)

UDC 791.43.01

ABSTRACT: The article examines a specific case of the interaction between montage and an actor's particular gesture: *a touch*. The relevance of the topic is based on the fact that this gesture plays an important role in the dramatic structure of a scene, especially if besides depicting the subtleties of the characters' inner states, the film construct entails some multilayer meanings and inter-textual links.

Unlike the character's *tactile locating* an object, the touch does not only transmit their feelings and *inner state*, but also assumes the object's *response* to the touch. Therefore, instead of being a *mere gesture*, the touch is the culminating point of a process that comprises the "pre-touch" and "post-touch" periods in the evolution of the character's emotional experience.

The analysis of different types and meanings of the touch is exemplified by a number of films by Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Jane Campion, Krzysztof Zanussi and Pavel Slavin. Special emphasis is laid on the diversity of touches in Bergman's films. The author argues that the obviousness of this gesture never exhausts its meaning: it always contains an additional inconspicuous message.

Jane Campion's "The Piano" demonstrates that the character's touches may become the subject of an academic discourse in terms of modern phenomenological aesthetics.

The analysis of Zanussi's feature "The Silent Touch" and Pavel Slavin's documentary "The Condo Mirror: Seeing with Hands" reveals the capability of the characters' touches to express the inherent moral and spiritual implications of the plot.

To vindicate the novelty of the research, the article introduces a number of terms that help codify the concepts referring to the touch in a motion picture: "touch-desire," "touch-mercy," "touch-hate," "touch-acting," "touch-penetration."

KEY WORDS: montage, gesture in a motion picture, film dramatic structure, psychology of the character, intra-frame space, director's aesthetics

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ ГЕНЕЗИС ОБРАЗА



Фото С. Уразовой



Фильм «Пиковая дама» (1982) как анализ образной системы одноименной повести А.С. Пушкина

В.В. Марусенков

кандидат искусствоведения



Ф.И. Шеремет

EDN: <https://elibrary.ru/zmb1xx>

В статье рассматривается опыт деконструкции и анализа литературного произведения экранными средствами на примере фильма «Пиковая дама» (1982) режиссера И.Ф. Масленникова. Фильм представляет собой пространство с несколькими временными плоскостями, в которых располагаются герои и повествователь, — их взаимодействие обуславливает драматическое движение картины. Анализируется выделенное режиссером структурное пространство экранизированной повести.

УДК 778.5.04.072.094

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кинематограф,
И.Ф. Масленников,
А.С.Пушкин,
время,
художественное
пространство,
дедраматизация,
киноязык,
деконструкция

В начале XX века кинематограф, эта новая, никем еще не признанная область творчества, нуждался в поддержке и авторитете настоящего искусства. Для зарождающегося художественного кино таким искусством стала литература. Европейцы делали ставку преимущественно на «своих» авторов — Гёте, Дефо, Свифт, русские режиссеры черпали вдохновение из книг отечественных писателей: М.Ю. Лермонтов, Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский и, разумеется, А.С. Пушкин. За одиннадцать лет существования дореволюционного кино их произведения были поставлены бесчисленное количество раз, в том числе прославленными режиссерами своего времени — В.М. Гончаровым, П.И. Чардыниным, Я.А. Протазановым, В.Р. Гардиным.

На заре своего существования кинематограф не обладал даже самым скудным выразительным инструментарием, и об адекватном перенесении литературного произведения на экран

¹ Ханжонков А.А. Первые годы русской кинематографии. М., Л.: Искусство, 1937. С. 37.

речь не шла. Продюсер Александр Ханжонков в своих воспоминаниях тоже довольно категоричен в отношении подобных картин: «Выбирались наиболее выигрышные сцены из них, причем не особенно заботились о смысловой связи между этими сценами, вероятно, в надежде на то, что зритель не может быть не знаком с такими популярными произведениями русской литературы»¹.

Тем не менее предпринимались смелые попытки перенести на экран и настоящие шедевры. Среди них и небольшая, но полная загадочных смыслов и символов повесть А.С. Пушкина «Пиковая дама». За 11 лет русского дореволюционного кино на ее основе было снято два значимых фильма — это картины Петра Чардынина в 1910 году и Якова Протазанова в 1916 году. Всего сегодня существует 22 экранизации повести как отечественного, так и зарубежного производства.

Однако данный анализ обращен не столько к фильмам П.И. Чардынина и Я.А. Протазанова, сколько к снятой в 1982 году картине И.Ф. Масленникова, поскольку образная система кинематографа к этому времени достигла существенных высот, и режиссер мог обратиться непосредственно к анализу повести, а не создавать экранизацию самого сюжета. Именно поэтому его картина представляет больший интерес для исследования, нежели более ранние, хотя и не менее выразительные фильмы.

Важно отметить, что отечественный кинематограф пережил к этому времени авангард, традиционалистов, «малокартинье», «оттепель» и находился в спокойном начале 1980-х, еще до перестроечного бума контркультурных фильмов. Игорь Масленников рисковал снять пусть красивую, но в целом формальную и «мелкую» киноверсию повести, существенно снизив ее внутренний пафос, проще говоря, экранизировать сам анекдот. Однако будучи не только блестящим стилистом, но и глубоким, вдумчивым режиссером, Масленников создал весьма нетипичную интерпретацию оригинала, расширившую границы искусства экранизации. Ему удалось «вскрыть» ткань первоисточника, проникнуть вглубь смыслов повести, наконец, отразить и даже воплотить их в своем фильме без каких-либо заметных искажений.

В отличие от немного художественного короткометражного фильма «Пиковая дама» (1910) П.И. Чардынина и мистического триллера «Дама пик» (2016) П.С. Лунгина, первоисточником для И.Ф. Масленникова, несомненно, послужила повесть Пушкина. Причем не будет преувеличением сказать, что картина находится в полной зависимости от оригинала, но не в «подчиненной»

взаимосвязи, когда смыслы литературного произведения как бы определяют ход и развитие сюжета, а скорее представлена в «исследовательской» форме, где повесть есть объект изучения, а фильм — его субъект. Картина 1982 года — в некотором роде научная работа, в которой «Пиковая дама» Пушкина деконструируется и подвергается тщательному анализу. Вместе с физически воплощенным в фильме повествователем (роль исполняет Алла Демидова) зритель путешествует по «ткани» произведения, наблюдая за развитием истории с позиций знающего и просвещенного наблюдателя. Рассказчица одета в современную одежду — признак того, что она принадлежит к миру, где есть Пушкин, а Германн существует лишь на бумаге.

При этом вопрос, волнующий режиссера, состоит в том, насколько «Пиковая дама» в целом и Германн в частности реальны. И тут важно не то, что такая история могла произойти в «настоящем» прошлого времени, но то, каким образом само произведение и его герои соотносятся с логикой исторического и духовного бытия. Иначе говоря, в какой степени сюжет повести «Пиковая дама» жизнеспособен, взятый и отдельно, и в контексте. В итоге фильм интерпретирует не саму историю, а повесть Пушкина, в которой эта история рассказана.

Черты «нового» Германна

Особо стоит отметить, что Масленников, следуя «букве» оригинала, не становится «рабом» Пушкина. Выявив противоречие, осознаваемое как нечто противоречащее его собственному пониманию человеческой и бытийной природы, режиссер его тут же исправляет. Ярчайший пример — сам Германн. Киновед Т. Сергеева пишет: «Пушкин любил пары героев-антиподов, своеобразные уравнивающие друг друга смысловые полюса его сюжетов... Пушкинисты подробно проанализировали, как он “играл” мотивом двойничества, как строил композицию по принципу зеркальности. Эта игра есть и в “Пиковой даме”, с одним исключением: в ней Пушкин свел смысловые полюса в одном человеке, столкнул в Германне лед и пламя, расчет и необузданность, душу мещанина и натуру игрока»². Такое понимание природы Германна сохранялось и в опере³, и во всех предыдущих (да и последующих) экранизациях: поведение героя постоянно вызывает вопросы — как минимум, почему «...человек новейшей по тем временам профессии (инженер), представитель расчетливой, образованнейшей нации доверяется анекдоту о магических трех картах, следуя указаниям приведения!»⁴.

² Сергеева Т.
«Пиковая дама»: что снится человеку...
(Из опыта обращений русских режиссеров к пушкинской повести.)
// Киноведческие записки. 1999. № 42.
С. 225.

³ В 1890 году в Мариинском театре в Петербурге состоялась первая постановка оперы П.И. Чайковского «Пиковая дама». — Прим. авт.

⁴ Коциенко И.В.
К толкованию эпиграфов повести А.С. Пушкина «Пиковая дама»
// Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2016. №-4. С. 85.

Каким же предстает образ Германна в фильме И.Ф. Масленникова? Это человек не мечущийся, но организованный и спокойный. Он не теряет самообладания даже в самых необыкновенных и жутких ситуациях: при появлении призрака графини он немного наклоняет голову и скептически щурит глаза, а проиграв все свои деньги на третий вечер у Чекалинского, он, пусть и с дрожащей нижней губой, лишь тихо произносит, грустно улыбаясь, — «Старуха...». В данном случае логично объяснение «вне» художественного пространства повести: кроме героя в кадре часто присутствует рассказчица-повествователь, вместе с которой (в некотором роде от ее имени) зритель наблюдает за развитием событий. Хотя герои повести и рассказчица находятся как бы в разных плоскостях пространства, и режиссер избегает их пересечения, — например, увидев Германна в вестибюле старухино дома, повествователь стремительно выходит из кадра, «уступая» место главному герою, тем не менее они все же знают друг о друге: на заснеженной петербургской улице Германн обращивается и коротко смотрит на идущую позади женщину.

Акцентируя на внутренней взаимосвязи *Германн–Повествователь*, режиссер постулирует причастность «своего» Германна к эксперименту, имеющемуся в анализе произведения Пушкина. Экранный Германн знает, что происходило, происходит и будет происходить с ним в любой временной точке сюжета, поэтому он так мало удивляется кардинальным поворотам своей судьбы, тогда как прямо описанные автором повести острые реакции персонажа (падение на похоронах, сумасшествие в «17-м номере») сознательно «вырезаны» из визуального ряда — их, смотря прямо на зрителя, пересказывает повествователь. Важную для понимания предлагаемой концепции идею высказал Вальтер Беньямин в своем эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». «Публика же из-за этого оказывается в положении эксперта, которому никак не мешает личный контакт с актером. Публика вживается в актера, лишь вживаясь в кинокамеру. То есть она встает на позицию камеры: она оценивает, тестирует»⁵.

Итак, Германн режиссера Масленникова — непосредственный участник эксперимента, осознающий как наличие повествователя, так и направленную на него кинокамеру (этим объясняются его довольно частые взгляды «в объектив»). Камера же в данном случае — инструмент записи, запечатления хода и результатов эксперимента. Приведенная аргументация говорит в пользу фильма как целенаправленного исследования повести в отвлеченном, «внелитературном» контексте.

⁵ Беньямин В.
Краткая история
фотографии.
М.: Ад Маргинем
Пресс, 2021. С. 88.

Роль эпитафий в раскрытии образной системы фильма

Перед тем, как начать обсуждение кинокартины, следует обозначить важный ее аспект. При указании на зависимость фильма от его первоисточника имелось в виду не только соответствие экранизации сюжету повести, характерам героев, но и ее предметно-вещная достоверность. Ведь была сохранена и архитектуроника повести — деление на главы с названиями и даже эпитафиями. Более того, эпитафии, если они взяты из иностранных «источников»⁶, читаются в оригинале (на французском), что весьма необычно для советских популярных фильмов, ориентированных, как правило, на простого зрителя. Разумеется, Масленников — не тот режиссер, который прибегнул бы к подобному отображению из-за банального стремления во всем соответствовать первоисточнику. Классическая же версия относительно эпитафий в самой повести такова: «Эпитафии “Пиковой дамы”, если прочесть их, выстроив в один ряд, намечают план повести. Обрамляют повесть эпитафии, имеющие отношение к карточной игре <...> а внутри повести они рассказывают романтически-фантастическую историю»⁷. Это мнение имеет смысл и в отношении экранизации: в сюжете можно различить механизмы, как бы приводящие героев в действие. Идея о персонажах-участниках эксперимента, работающих согласно заданному в цитате алгоритму (первая встреча, влюбленность, тайное свидание и т. п.), находит первое свое подтверждение. Тем не менее заслуживает внимания и такое наблюдение: «Эпитаграф [“Пиковая дама означает тайную недоброжелательность. *Новейшая гадательная книга*”], совмещающий несколько функций, является, прежде всего, характерологическим ключом к пониманию образа графини: она была властителем судеб не только бедной воспитанницы и Германа, но и многих родственников и домашних. Их попытки угодить и убажить полумертвую старуху можно рассматривать, как стремление задобрить судьбу. Это подтверждает выбор имени графини <...> Анна (из др. евр.) обозначает «благодать» или «милость», Федот[овна] — «богом данный» (греч.)»⁸.

Если в целом фильм следует за линией повести и тем более сохраняет эпитафии (в том числе первый, самый главный), значение фигуры старухи как персонализированного Рока также никуда не уходит, более того, в пространстве картины он вытесняет «эрос». Пусть Германн, в соответствии с текстом оригинала, и говорит о возможности стать любовником графини, сексуальное напряжение между ними сведено к нулю: молодую, привлекательную графиню нам показывают только на портрете,

⁶ Почти все эпитафии «Пиковой дамы» являются авторскими мистификациями: найти источники цитат до сих пор никому не удавалось. В научной среде преобладает мнение, что Пушкин либо выдумал эти фразы, либо позаимствовал у своих знакомых... — Прим. авт.

⁷ Кошчиенко И.В. К толкованию эпитафий повести А.С. Пушкина «Пиковая дама» // Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2016. №-4. С. 96.

⁸ Кошчиенко И.В. К толкованию эпитафий повести А.С. Пушкина «Пиковая дама» // Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2016. №-4. С. 86.

а во время передачи тайны трех карт они находятся в параллельных плоскостях.

Но вернемся к эпиграфам: они одновременно подтверждают идею об осмыслении героями повести окружающего их мира и говорят об аллегорическом «наполнении» образа графини. Логично предположить, что хотя бы экранный Германн, на правах главного «участника» эксперимента, понимал природу старухи, — значит, он сознательно вступал в противоборство с судьбой, пытался подчинить ее себе. Но зачем? Деньги его волновали в значительно меньшей степени, чем литературный типаж, — в его игре на вечерах у Чекалинского не видно вызова: он проверяет гипотезу. Деньги для него — лишь практическое средство, по которому он поймет, удалось ли его дело или нет. Потому он так сдержанно и реагирует на проигрыш всего своего состояния. То, что Германн в этот момент вспоминает Анну Федотовну, — не обвинительный вопль погибающего рассудка, а признание поражения: перехитрила, переиграла.

Германн режиссера И.Ф. Масленникова — инженер, именно ученый, жаждущий не власти и не денег, но знания: «Не страсть, но скорее любопытство потянуло его в это опасное путешествие по разгадыванию чужой тайны»⁹. Следовательно, сравнивать его стоит не с Мефистофелем, но с Фаустом, заложившим свою душу для того, чтобы проникнуть в сферы божественного сознания. Потому экранный Германн в исполнении Виктора Проскурина так мало похож на «лицо истинно романтическое», как его описывает Томский: это ни экзальтированный герой-любовник П.И. Чардынина, ни страстный «Демон» Я.А. Протазанова, ни одержимый сомнамбула П.С. Лунгина, — лицо «нашего» Германны не вызывает доверия или приязни. Рыжий, лысеющий, с усами «шеvron» и маленькими холодными глазами — в них нельзя увидеть ни любовной страсти, ни безумия, есть лишь расчет и бесконечное недоверие к окружающей действительности. Вместе с тем и сам образ Германны претерпел изменения: лишенный этого «романтического» ореола, даже романтического флёра, герой пусть и не становится обычным (так же, как никто не рискнет назвать обычным человеком Фауста), но все же вписывается в условную реальность как теоретически возможный персонаж.

Дедраматизация как метод

Первый кадр фильма — петербургский канал (Зимняя канавка) ранним утром. Вокруг никого. Камера медленно панорамирует — от арки и вдоль ограды. Наконец, появляется

⁹ Сергеева Т.
«Пиковая дама»: что
снится человеку...
(Из опыта обращений
русских режиссеров к
пушкинской повести)
// Киноведческие
записки. 1999. № 42.
С. 231.



Кадр фильма
«Пиковая дама»,
режиссер
И.Ф. Масленников, 1982

¹⁰ Пушкин А.С.
Изб. соч. С. 481.

¹¹ Пушкин А.С.
Изб. соч. С. 476–477.

женщина в модной современной шубе из мутона — это рассказчица.

История начинается. Мягкий рассеянный свет, приятный бежевый оттенок старинных домов, мерный звон колоколов — эта атмосфера не развеивается с появлением героя. Собственно, и не героя вовсе: по-

вествователь, хотя шагает по тому же снегу или паркету, что и персонажи «повести», все-таки располагается в иной плоскости, только не в пространственной, а временной. И Германн в этом пространстве не выглядит «лишним»: стоя под окнами Лизы, он ёжится от холода, переступает с ноги на ногу, и это не похоже на увиденного Лизаветой Ивановной «...молодого инженера, стоящего неподвижно и устремившего глаза к ее окошку»¹⁰, один вид которого бросал барышню в дрожь. То есть конфликта «герой — природа, пространство» нет и в помине. Исключая эпизоды с рассказчицей и не зная финала истории, можно даже подумать, что мы смотрим легкую ностальгическую мелодраму под вальсы Шуберта и хруст французской булки.

Режиссер Масленников намеренно «снимает» этот и другие уровни сюжетного конфликта, обнажая некий смысловой скелет повести, ее метафизический конструкт. В этом, по существу, и кроется главная цель экранизации: найти то мистическое зерно истории, которое не дает покоя композиторам, постановщикам, художникам, исследователям уже не один век. Но сколько еще этих «слоев» нужно снять, чтобы наконец дойти до истины?

В картине друг друга сменяют всем известные фразы: «А каков Германн! — <...> Каким образом бабушка моя не понтирует! — В то время дамы играли в Фараон»¹¹. Важно здесь то, что постановщик детально следует повести, причем до такой степени, что «версальский анекдот» Томского остается анекдотом, однако он не «оживает» на экране, как у Протазанова. Череда статичных планов изображает только молодых гуляк, балующихся мистикой. А мистики никакой и нет, разве что в

¹² Ее мог произнести как Томский, так и повествователь. — Прим. авт.

¹³ Пушкин А.С. Избр. соч. С. 478.

¹⁴ Там же. С. 492.

их воображении. Ни режиссер, ни Германн-исследователь в эту историю не верят (не зря в фильме общая¹² фраза «Однако пора спать; уже без четверти шесть»¹³ принадлежит Германну), — для них обоих это лишь повод вплотную столкнуться с судьбой. А судьба выходит за рамки магического и сверхъестественного — это понятие лежит скорее в области метафизики. Да и во всем фильме не видно ни следа мистического: эпизод в церкви мы воспринимаем лишь со слов рассказчицы, а ночная встреча с призраком снята без единого намека на паранормальное. Наконец, мистическим «кем-то», кто «...с улицы взглянул к нему [Германну] в окошко»¹⁴, оказывается рассказчица, которую герой и до того примечал.

Масленников стремился к синтезу реальностей, ведь он не просто снимал экранизацию как таковую, с художественно обособленным миром, но и работал над симуляцией, в которой реальность и вымысел сплетались чрезвычайно тесно. Во-вторых, и в самой встрече мертвой старухи-графини с Германном ничего странного нет, по крайней мере, с учетом тех правил, что задал режиссер. «Умерев», старуха перешла из разряда непосредственных участников эксперимента-симуляции в разряд наблюдателей-исполнителей, которые (в их числе и рассказчица) следят за тем, чтобы формальный сюжет не преломлялся и не деформировался персонажами. Потому-то они с Германном при встрече постоянно находятся в параллельных кадрах-плоскостях.

Рассказчица, как отмечалось, существует в том же пространстве, что и герои повести, но находится в другом временном потоке, который лишь изредка соприкасается с сюжетным повествованием. Как и в случае с математическим объемом, «геометрия» этого фильма подчиняется законам евклидова пространства: мир картины трехмерен. Помимо двух пространственных характеристик (ширина/глубина не учитываются, так как плоский экран делает и пространство фильма плоским). «Эти две материальные характеристики фильмического изображения, а именно то, что оно **двухмерно**, и то, что оно ограничено, относятся к числу основополагающих черт, определяющих наше восприятие фильмической репрезентации»¹⁵. Но возникает и третья характеристика — время. Таким образом, сама история становится объемной — об этом применительно к повести Пушкина (в частности, данный аспект прослеживается по отношению к эпиграфам, но выводы можно спроецировать на весь текст) уже отмечалось: «Существует постоянная двусмысленность, многомерность пространства текста, а лучше сказать объемность повествования»¹⁶.

¹⁵ Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 13.

¹⁶ Кошенико И.В. К толкованию эпиграфов повести А.С. Пушкина «Пиковая дама» // Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2016. №-4. С. 96.

Что дает этот объем? Он позволяет пренебречь неким мистическим началом в пользу рационального объяснения. Однако нужно понимать, что объяснение остается рациональным и логичным только в трехмерном пространстве фильма, — и любые призраки, явления, подмигивания должны вызывать у зрителя не больше трепета, чем у Германна. Лишь Германну на правах главного героя дана возможность понимать этот объемный мир, но отступить от «роли» в эксперименте он все равно не может. А что касается судьбы — это понятие метафизическое, даже появление нового измерения его не вмещает. «Рок» в данном случае есть часть того зерна, которое все — зрители, режиссер, Германн — пытаются найти.

Герой-«исследователь» и его роль

Другим значимым героем повествования остается Лизавета Ивановна, несчастная воспитанница старой графини. Почему? Для литературного Германна Лиза была лишь инструментом в его дьявольской афере, персонажем-функцией, который бы выгодно оттенил своей невинностью мефистофельские черты героя. В фильме, на первый взгляд, всё так и происходит. Однако понимание экранизации как эксперимента-инсценировки дает персонажу (в том числе и литературному оригиналу) дополнительную глубину.

Обратим внимание на появление Лизаветы Ивановны в фильме: рассказчица, стоя на улице и смотря в окна старухино дома, говорит: «У окошка сидела за пяльцами барышня, ее воспитанница»¹⁷. Далее следует действительно средний план, показывающий девушку у окошка в невзрачном сером платье. Имя ее не называется, а камера, как бы утратив интерес к барышне, движется вслед за проходящей мимо служанкой. В дверях появляется блестящий офицер Томский. Поцеловав ручку графине (*grand-maman*), он бросает в сторону барышни фразу: «*Bonjour, мадемуазель Лиза*»¹⁸. Камера продолжает фокусироваться на Томском и старухе, тогда как Лизавета Ивановна оказывается, как бы внесценическим героем, даже декорацией. Какое-то значение в пространстве кадра она приобретает лишь тогда, когда Томский обращается непосредственно к ней. И в этот момент средние и общие планы тут же сменяются на крупные, а каменное лицо барышни озаряется улыбкой. Тот же прием используется ближе к концу фильма, когда Германн является от умершей графини в спальню Лизы. Перед этим она, в полном соответствии с текстом повести, «...села, не раздеваясь, и стала припоминать все обстоятельства, в такое короткое время и так далеко ее завлекшие»¹⁹.

¹⁷ Цитата по фильму И. Масленникова «Пиковая дама», 1982. — Прим. авт.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Пушкин А.С. Избр. соч. С. 488.

Но как изобразил эту мизансцену Масленников? В-первых, он намеренно показывает нам первую реакцию Лизы, когда она заходит в комнату и не видит там Германна. Весь ее



Кадр фильма
«Пиковая дама»,
режиссер
И.Ф. Масленников, 1982

пыл, все ее внешнее обаяние испаряются, она превращается в куклу. Не одушевленная чьим-то осмысленным присутствием, Лиза возвращается к незавидной роли функции: она садится и сидит совершенно неподвижно до тех пор, пока в комнате не появляется Германн.

Согласно рассказчице, в это время она вспоминает разговор с Томским, но на лице ее не отражается никакого душевного переживания. Оживает Лиза только при контакте с кем-то другим: сама по себе она, как выразился Виктор Шкловский, «...как будто эпитафия из неосуществленного романа»²⁰.

Что же касается воспоминаний Лизы о произошедшем на балу, то в завязавшемся с Томским разговоре о Германне, тот описал своего товарища следующим образом: «Этот Германн <...> лицо истинно романическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля. Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодеяния»²¹. Это, конечно, не так, особенно если примерять злодейский наряд на экранного Германна. Девушка, однако, была впечатлена: «...это уже пошлое лицо пугало и пленяло ее воображение»²². Здесь ключевые слова — «*пошлое лицо*»! Маска, которую надели на Германна против его воли. Всю повесть (в фильме эта история повторяется) герои пытаются навесить на героя ярлык, маску. Томский называет его «лицом истинно романическим», то есть безумным глупцом, да к тому же пошлым, а Лиза с укором бросает Германну: «Вы чудовище!».

Но герой пренебрегает упреками и подначиванием, твердо идя к своей цели, более того, он способен противостоять этому «маскараду»: когда Лиза сверлит его взглядом, вспоминая фразу Томского о «трех злодеяниях», Германн слегка поворачивается и так же смотрит на нее. От всего лица героя «остается» лишь

²⁰ Шкловский В.Б. Заметки о прозе Пушкина. М.: Сов. писатель, 1937. С. 67.

²¹ Пушкин А.С. Изб. соч. С. 489.

²² Там же.

²³ Под обманом здесь имеется в виду не намеренная ложь со стороны Лизы, а скорее ее ненастоящая, «ложная» внешность, несоответствие с природой. — *Прим. авт.*

блестящий глаз, направленный, как прожектор, на «обманщицу»²³. Итак, у экранного Германна есть могучее средство против любого неприятеля — глаз, а, вернее, зрение, инструмент любого исследователя. Об этот скептический взгляд разбивается и таинственность появления мертвой графини, и трогательность очаровательной «Лизаньки». В таком случае, что остановило его победный ход? Почему Германн все-таки проиграл в последней схватке с судьбой?

Всё до банального просто: «наш» Германн хоть и является исследователем, все же он остается и главным актером этого



Кадр фильма
«Пиковая дама»,
режиссер
И. Ф. Масленников, 1982

«театра». Да, ему доступно многое, но всё это — знание, а не действие. Герой больше и лучше осознает свою и чужие роли, но выходить за рамки пьесы (в нашем случае — сценария) ему все-таки не позволено. Взглянем на поведение Гермманна, когда он «...ступил на гра-

финино крыльцо и взошел в ярко освещенные сени»²⁴. Голос повествователя «дублирует» все его движения: упоминаются даже небольшие детали вроде «легкого и твердого шага», которым герой прошел мимо задремавшего слуги. Однако стоит уточнить: не рассказчица дублирует Гермманна, а Гермманн — рассказчицу. «Голос повести» слегка опережает его действия, и возникает стойкое впечатление, что герой всего лишь следует инструкции «сверху». Тем не менее он не всегда подчинялся этим указаниям — вспомним, как идя по улице, он обернулся на рассказчицу, о которой и знать-то не должен был. Так в чем же дело?

В топосе — Гермманн находится на враждебной ему территории, где его знания и возможности не играют особой роли. Дом графини — это «храм Рока», средоточие силы, географический и временной центр повести, место обитания того самого зерна. В любой интерпретации этого сюжета тема судьбы имеет центральное значение — все Гермманна пытались обмануть,

²⁴ Пушкин А.С.
Изб. соч. С. 485.

победить, даже соблазнить (то есть умаслить) судьбу. Германн Масленникова также хотел одолеть судьбу, но несколько в ином ключе: ему нужно было познать эту силу, объемлющую весь мир и его самого. Но Рок не любит проигрывать. Германн, способный победить его отражение в других персонажах, не смог побороть (осознать) Рок в чистой форме, так как это бесконечная, онтологически непознаваемая сущность. В его (Рока) обители герой лишается всех «сил»: способность к анализу пространства искажается, становится прерывистой: когда Германн идет по коридору, его лицо то вспыхивает светом сознания, то погружается в тьму неведения.

Экранный Германн, неспособный побороть судьбу, может хотя бы осознать свою обреченность, — недаром пушкинское «Германн взбежал по лестнице...»²⁵ в картине превратилось в медленное «восхождение» — в этом кадре Масленников, снимая Германна со спины, создает для героя трудный путь к конечной цели: он поднимается на свою Голгофу. Иначе говоря, режиссер применяет здесь знаменитый театральный прием «лестница Йесснера», который выражается в создании выразительного сценического пространства с помощью введения в мизансцену лестницы, подразделяющей кадр на две противоположные точки — верх и низ, усиливая его при этом средствами чисто кинематографическими (ракурс, изменяемая крупность) и достигая двойного эффекта выразительности. Зрителю кажется, что Германн не только идет навстречу своему «падению», но и делает попытку подняться, переступить на новый структурный уровень произведения — тот, на котором обитает рассказчица и частично (до своей смерти) старуха-графиня. Однако герою, потерявшему способности исследователя, остается только покориться всеобъемлющей судьбе, которая поглощает и растворяет его.

Завершающий этап исследования экранизации

Итак, экранный Германн погибает, причем не как главный герой, с пафосом и крупным планом, а за кадром. Его судьбу зрителю объявляет рассказчица — он не умер, но сошел с ума; казалось бы, участь лучшая, чем небытие. Однако Пушкин считал безумие самым страшным наказанием, худшим, чем смерть, а для Германна, поклонника всего рационального, тем более для Германна-ученого, потеря разума означает гибель, полную аннигиляцию. Бормоча «...необыкновенно скоро: тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!...»²⁶, герой окончательно «врастает» в первый, сюжетный, материальный (то есть имеющий

²⁵ Пушкин А.С.
Изб. соч. С. 485.

²⁶ Пушкин А.С.
Изб. соч. С. 495.

отношение не к структуре, а к рассказываемой истории) уровень повествования, — его духовный взор исчезает, и он остается не жить, но существовать как предупреждение тем, кто хочет побороть Рок.

Однако «смерть» Германна не напрасна: теперь режиссер и зрители могут завершить свое исследование. Одна из главных особенностей повести — ее необыкновенная топология. Вернее, будь это топология как таковая, примененная к некоей фигуре в пространстве, она была бы типической. Но когда речь идет о роли топологии в литературном произведении, акценты слегка смещаются, и центром повести становится дом графини. Согласно архитектонике произведения, Германн находится там всю «центральную» — седьмую — главу. В этом доме (хотя точнее называть его топосом) содержится главная сущность истории — персонифицированная судьба, старуха.

Германн, оказавшись в спальне графини (брачное ложе как начало всего сохраняет эротический посыл и включает в себя новый — мифологический), вступает в финальную конфронтацию с Роком. Иначе говоря, в этом месте с координатами 0-0-0 (последний 0, как известно, означает время), причудливо сочетается XIX век, к которому относится сам Германн, и XVIII век — обои, картины, мебель. Но течение времени здесь нарушено, и проще «отмотать» его значение в самое начало, так как старуха-судьба — это концепция вневременная. В этом поединке Германн, разумеется, проигрывает, но его формальная цель — «разрушить» (обмануть, познать, выполнить деконструкцию) — выполнена. Оболочка сущности судьбы погибает, однако это ведет не к «очищению» художественного пространства, а наоборот, к его тотальному «порабощению». Лишенные «точки притяжения», волны Рока распределяются по всему пространству повести, проецируясь не только на последующий текст, но и ретроспективно — на предшествующий!

Гений Пушкина проявляется в том, что помимо обычного, литературного сюжета он вводит в текст еще один — структурный, как бы «надсюжет», который и определяет всё движение повести. «Героями» этого *надсюжета* являются повествователь (абстрактный, но заметный в повести, персонифицированный в фильме) и старуха — не как живое/мертвое тело, но как идея екатерининского времени, фаворитизма, затухания жизни, эроса, Танатоса, наконец, судьбы²⁷. Однако эти уровни сцеплены так прочно, что сказать, где же находится первопричина всего «движения» повести, почти невозможно.

²⁷ В этом плане поражает и то, что автору повести удалось «зафиксировать» на бумаге абстрактную философскую сущность судьбы. — Прим. авт.

Лишь благодаря фильму-исследованию И.Ф. Масленникова удалось определить «зерно» повести, ее структуру, «траектории» ее персонажей. Однако рассуждать об этой картине только через призму интереса к Пушкину было бы не совсем верно. Из четырех «главных» отечественных экранизаций «Пиковой дамы», а это фильмы П.И. Чардынина (1910), Я.А. Протазанова (1916), И.Ф. Масленникова (1982) и П.С. Лунгина (2016), исследованная нами экранизация самая необычная и новаторская по своей выразительности.

Мир картины И.Ф. Масленникова — это строго очерченная площадка, но «художественно нереальная» вдвойне. Это подтверждается тем, что рассказчица, предстающая как воплощение нескрываемого дискурса, является по существу фиктивным нарратором и таким же героем, что и умершая старуха-графиня, фиксируя также, что «авторский уровень» из этого произведения никто не удалял. При этом режиссер не пытается отвлечь зрителя эффектною постановкой (как Протазанов) или трюками (как Чардынин), не пугает излишним фатализмом и «открытостью» своих героев (как это делает Лунгин). Экранизацией «Пиковой дамы» Масленников предлагает зрителю проследить и изучить всю историю вместе с ним, чтобы, наконец, понять, в чем кроется «секрет» первоисточника. В этом и состоит открытие «новых граней искусства экранизации», которое не подразумевает наблюдение за субъективной интерпретацией литературного сюжета, но включает режиссера и зрителя в совместную его деконструкцию. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Бенъямин В. Краткая история фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2021. 128 с.
2. Кошценко И.В. К толкованию эпитафий повести А.С. Пушкина «Пиковая дама» // Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2016. № 4. С. 86-96
3. Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 248 с.
4. Пушкин А.С. Избранные сочинения. М.: Художественная Литература, 1990. 654 с.
5. Сергеева Т. «Пиковая дама»: что снится человеку... (Из опыта обращений русских режиссеров к пушкинской повести) // Киноведческие записки. 1999. №-42. С. 219–232.
6. Ханжонков А.А. Первые годы русской кинематографии. М., Л.: Искусство, 1937. 176 с.
7. Шкловский В.Б. Заметки о прозе Пушкина. М.: Сов. писатель, 1937. 144 с.

REFERENCES

1. *Benyamin V.* (2021) *Kratkaya istoriya fotografii* [A Short History of Photography]. Moskva: Ad Marginem Press, 2021. 128 p. (in Russ.).
2. *Koshhienko I.V.* (2016) *K tolkovaniyu epigrafov povesti A.S.Pushkina «Pikovaya dama»...* [To the interpretation of the epigraphs of Pushkin's story "The Queen of Spades"] // *Vestnik Pskovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Socialno-gumanitarnye nauki.* 2016. № 4. Pp. 86–96. (in Russ.).
3. *Omon Zh., Bergala A., Mari M., Verne M.* (2012) *Estetika filyma* [The aesthetics of the film]. Moskva.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. 248 p. (in Russ.).
4. *Pushkin A.S.* (1990) *Izbrannye sochineniya* [Selected works]. Moskva: Xudozhestvennaya Literatura, 1990. 654 p. (in Russ.).
5. *Sergeeva T.* (1999) «Pikovaya dama»: chto snitsya cheloveku... (Iz opyta obrashhenij russkix rezhisserov k pushkinskoj povesti) [The Queen of Spades: What a Man Dreams of... (From the experience of Russian directors' references to Pushkin's story)] // *Kinovedcheskie zapiski.* 1999. № 42. Pp. 368 p. (in Russ.).
6. *Xanzhonkov A.A.* (1937) *Pervye gody russkoj kinematografii* [First years of russian cinema]. Moskva, Leningrad: Iskusstvo, 1937. 176 p. (in Russ.).
7. *Shklovskij V.B.* (1937) *Zametki o proze Pushkina* [Notes on Pushkin's Prose]. Moskva: Sov. pisately, 1937. 144 p. (In Russ.).

The Queen of Spades (1982) as an Analysis of the Imagery in Pushkin's Eponymous Novel

Vyacheslav V. Marusenkov

PhD in Art History, Associate Professor (Higher Attestation Commission), Professor at the Chair of Film Studies, Dean of the Department of Scriptwriting and Film Studies at S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK)

Feodor I. Sheremet

2nd year student, Department of Scriptwriting and Film Studies at S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography

UDC 778.5.04.072.094

ABSTRACT: The article looks at the deconstruction and analysis of a literary work by screen means using the example of *The Queen of Spades* (1982) directed by Igor Maslennikov.

In the film both the characters and the narrator are placed in a certain space with several time planes, and their interaction determines the dramatic movement of the picture. The authors outline and analyze the structural space of the screen version of the story. The article deals with the analysis of Igor Maslennikov's film *The Queen of Spades* (1982), in which the space of the film becomes a platform for the deconstruction of A.S. Pushkin's eponymous story by screen means.

Along with preserving the plot and individual details, the film copies the architectonics of the original material, including the epigraphs. In the film they reflect the analyzed structure of the story and reveal its characters as abstract entities, e.g. Hermann as *Explorer*, the Countess as personified *Doom*.

The original story is deliberately de-dramatized, in order to expose its basis, its «skeleton». The artistic world of *The Queen of Spades* is considered artificial but perfectly realistic, in which there is no place for the magical or the supernatural, and all extraordinary occurrences are the result of the author's structural manipulations. Hermann is transformed into a character beyond the storyline but still interacting with the plot: he is aware of the artificiality of his surroundings, but accepts the "rules of the game" in order to find the artistic and structural center of the story - the Countess's boudoir.

The film opens up new facets of the art of film adaptation — its viewing does not imply just watching the subjective interpretation of the literary plot, but its joint deconstruction (by the director and the spectator).

KEY WORDS: cinema (filmmaking), I.F. Maslennikov, A.S. Pushkin, time, artistic space, dedramatization, cinematic language, deconstruction

[библиотека ВГИК]



Школин Анатолий Фомич.

Тревожная весна: альбом / А.Ф. Школин; худож. оформл., верстка: А.В. Андреев; авт. текста и фот.: А.А. Школин.

М.: Магистраль, 2019. 31 с.: цв. ил.

Анатолий Фомич Школин — заслуженный художник России, ветеран Великой Отечественной войны, педагог, талантливый поэт и фотограф. Для творчества мастера характерно равнодушное отношение к любому предмету, ко всему, с чем бы ни соприкасалась его деятельность. Произведения художника, будь то живопись или графика, отличаются гуманным содержанием, высоким профессионализмом, наполнены любовью к Родине, России, красоте ее природы, к

людям. Представленные в альбоме работы А.Ф. Школина, созданные на протяжении многих лет, отражают его многогранное, разнообразное творчество. Для любителей русской живописи.



Донсков Владимир.

Мой выбор — кино. Поиски, эскизы, фильмы: учеб. пособие / альбом / В. Донсков; фот.: А. Федоров; авт. ст.: Ст. Соколов, реж., худож., засл. д. искусств, проф. ВГИК.

М.: ВГИК им. С.А. Герасимова, 2021.

138 с.: ил.

В издании представлены биография известного художника-постановщика В.А. Донскова и его работы. Альбом богато иллюстрирован эскизами и экспликациями, кадрами из фильмов, кинодекорациями, которые дают яркое

представление о работе художника в кино, повествуют о тонкостях профессии и о том, как создается изобразительное решение фильма. Книга предназначена студентам художественных вузов, будет интересна всем любителям кинематографа.

ПЕРФОРМАНС ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ



Фото А. Нешина



Репрезентация внутреннего конфликта персонажа в пространстве лабиринта

А.И. Касмынин

EDN: <https://elibrary.ru/zofwje>

В статье рассматривается проблема репрезентации в кинематографическом произведении внутреннего конфликта персонажа. Выявляется глубинная связь духовного движения героя со структурой художественного пространства фильма. Показано, что внутренний поиск реализуется через движение в лабиринте. Характер этого движения определяется содержанием внутреннего конфликта и целью духовного поиска. Развитие внутреннего конфликта персонажа как движения в лабиринте рассматривается в контексте пространственного анализа фильмов «Головокружение», «Нелюбовь», «Паразиты», «Криминальное чтиво».

УДК 778.5.04.072:8.011

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

лабиринт,
сюжет, структура,
художественное
пространство,
поиск, внутренний
конфликт

В целом всякий сложный процесс внутреннего поиска в кино моделируется через лабиринт, понимаемый как особый способ организации сюжета фильма. Для него характерно странное, запутанное, искривленное пространство, являющееся репрезентацией вывернутого, исковерканного внутреннего мира героя. Что можно искать, совершая внутренний поиск? Почему внутри себя можно заблудиться? Как в процессе такого поиска становится невозможно найти выход? И что вообще следует тогда считать выходом из лабиринта? Эти вопросы становятся определяющими при оценке образа и характера киногероя.

В кино важна визуальная репрезентация поиска разрешения внутреннего конфликта. И чем сложнее поиск, тем более сложная модель организации пространства фильма требуется для его сюжетного воплощения. Структура лабиринта, описанная Умберто Эко в качестве способа построения сюжета неомодернистских романов, подразумевает глубинную связь пространства и действия.

Художественное пространство можно определить как интегральную характеристику произведения искусства, сообщаящую ему определенное внутреннее единство и завершенность

¹ Никитина И.П.
Эстетика: учебник
для бакалавров. М.:
«Юрайт», 2012. С. 251.

и в конечном счете обеспечивающую придание ему характера эстетического явления¹.

Хайдеггер так размышлял о пространстве: «Пока мы не видим собственного существа пространства, речь о каком-то художественном пространстве тоже остается туманной. Способ, каким художественное произведение пронизано пространством, при первом приближении теряется в неопределенности. <...> Профанные пространства — это всегда провалы сакральных пространств, часто оставшихся в далеком прошлом. <...> Простор есть высвобождение мест. Эту черту пространства слишком часто просматривают. И когда ее удастся разглядеть, она все равно остается еще трудноопределимой, особенно пока физически-техническое пространство считается тем единственным, к которому заранее должна ожидать привязки всякая пространственная характеристика»².

² Хайдеггер М.
Время и бытие. М.:
«Республика», 1993.
С. 312–316.

В широком смысле лабиринт представляет собой пространство со сложно расположенными переходами, отделенное от остального мира стенами. Структура лабиринта в сюжете фильма подразумевает наличие сложно организованного художественного пространства. Умберто Эко в «Заметках на полях „Имени розы“» (1983) и в более поздней своей работе «От древа к лабиринту» (2007) выделяет три типа лабиринтов: *первый* — «уникурсальный» античный лабиринт, который неизбежно приводит к центру, а оттуда — к выходу; *второй* — древовидный «маньеристический» лабиринт, в котором заканчиваются тупиком все ответвления, кроме одного, и есть пространство выбора, где поиск выхода ведется методом проб и ошибок; *третий* — бесконечная сеть-ризома, не имеющая ни центра, ни периферии, ни выхода. Структура лабиринта в сюжете фильма обогащается введением понятия *центральной комнаты*, где происходит кульминация путешествия, момент инициации, встреча с Минотавром, если таковой предусмотрен повествованием.

Движение персонажа к иллюзорной цели, разрушение реальности

Удивительным образом реализуется движение персонажа сквозь пространство в фильме «Головокружение» (1958) Альфреда Хичкока, над сценарием которого работали Алек Коппель и Сэмюэл А. Тейлор. В открывающей сцене детектив Джон Фергюсон, которого знакомые зовут Скотти, преследуя преступников на крышах Сан-Франциско, сталкивается со смертельной опасностью, повиснув на карнизе. Ему удается

избежать падения, но его сослуживец срывается вниз. После этого эпизода у Скотти развивается боязнь высоты, проявляющаяся непреодолимым головокружением, и он принимает решение подать в отставку. Лишь просьба старого друга Гэвина Элстера заставляет его вновь вернуться к прошлому — к работе детектива. Скотти предстоит следить за Мадлен — женой Гэвина, который подозревает, что она душевнобольна.

Нуар фильмы имеют особую тональную окраску пространства, которую можно назвать экзистенциальной, то есть акцент делается на уникальности бытия человека с преобладающей идеей преодоления, а не раскрытия человеком собственной сущности, и большим акцентом на глубину эмоциональной природы. К тому же основная идея нередко выражается в том, что цель, преследуемая персонажами, оказывается ложной, при этом истинная цель оказывается недостижимой. В коррелирующем ключе высказался Шпенглер: «То, что вступает в сферу протяженного, вместе с началом получает и конец. Существует какая-то глубинная и рано прочувствованная связь между пространством и смертью»³.

Внутренний конфликт Джона Фергюсона вызывает не сразу. Это происходит в процессе преодоления лабиринта, который создал для него Гэвин Элстер, задумавший избавиться от собственной жены и скрыть следы преступления с помощью ее двойника. Едва увидев подменную Мадлен, за которой ему необходимо следить, Скотти оказывается зачарованным. Встреча происходит в ресторане с пурпурными стенами, Мадлен выделена зеленым цветом, это один из двух цветов ее платья.

Но постепенно выясняется, что у Мадлен есть прабабушка Карлотта, которая совершила самоубийство в ее возрасте. Скотти, все больше втягиваясь в процесс слежки, приходит к выводу, что Мадлен одержима предком и может тоже попытаться покончить с собой. Его целью становится поиск выхода из подобного сценария. Иными словами, его целью становится поиск способа исцелить Мадлен. На этот выбор явно влияют его чувства к ней.

Структура *древовидного* лабиринта в сюжете фильма подразумевает наличие ложных путей и тупиков. Здесь важно подчеркнуть, что находясь на ложной тропе, герой не подразумевает того, что избранная тропа неверна.

Скотти стремительно сближается с Мадлен после того, как она делает шаг в воду у моста «Золотые Ворота», и он, оказавшись в нужный момент рядом, спасает ее. Происходит их первый разговор. Ложный путь, пространство ошибок *древовидного*

³ Шпенглер О.
Закат Европы. М.:
«Мысль», 1993. С. 227.

лабиринта приводит его к моменту столкновения с тупиком. Скотти не может подняться по лестнице старой колокольни, чтобы разоблачить истинного преступника. Всплывает его прошлое, от которого он по-настоящему не избавился, и головокружение, вызванное боязнью высоты, преграждает путь к истинной *центральной комнате* этого лабиринта, попасть в которую можно только в определенный момент времени. Если бы Скотти оказался там вовремя, то он бы пережил момент разрушения образа Мадлен. Но он продолжает испытывать к ней чувства и, давая показания в суде, рассказывает о своем движении по ложному пути.

Скотти, не сумев предотвратить того, что ему показалось самоубийством, оказывается в психиатрической лечебнице, где попадает во власть прошлого. Марджори Вуд, его бывшая невеста, ухаживает за ним и практически превращается в заботливую мать. Скотти видит странный сон, в котором он двигается по еще одному ложному пути, приводящему к свежей могиле. Это видение пересекается с рассказами подставной Мадлен. Головокружение родственно потере контроля. Даже находясь в ситуации крайней необходимости, Скотти не смог преодолеть лестницу наверх, ему требуется полгода, чтобы вернуть контроль над своими чувствами. Но смог ли он получить этот контроль?

Вновь оказавшись в пространстве выбора, Скотти отправляется на поиски Мадлен. Посещает связанные с ней места, оказывается в ресторане с пурпурными стенами, где видит женщину, отдаленно ее напоминающую. Его реакция, надежда и разочарование, показывает, что именно чувства заставляют Скотти двигаться по этому пути.

Внезапно Скотти встречает Джуди и понимает, что она ужасно похожа на Мадлен. Не догадываясь, что это одна и та же женщина, он пытается с помощью нее оживить призрак. Это становится целью Скотти, и он ее достигает. После ужина в ресторане с пурпурными стенами светящаяся зеленым цветом призрачная Мадлен предстает перед ним.

Стоит сказать, что хотя главный герой «Головокружения» и не попадает в истинную *центральную комнату* вовремя, она появляется на экране. Зритель знает, что Скотти движется по неверному ответвлению. Призрачный образ становится репрезентацией полной потери контроля Скотти над собственными чувствами. Но эти чувства позволяют ему пережить момент достижения невозможного, он даже на мгновение переносится в прошлое — на конюшню у старой колокольни. Это происходит в круговом движении кадра, передающем ощущение головокру-

жения. Позже Скотти замечает, как Джуди надевает ожерелье, а оно могло принадлежать только Мадлен, так как досталось ей в наследство от предка. Таким образом, он оказывается в новом тупике: ведь мертвые не возвращаются по-настоящему, и в основе его чувств чья-то ложь.

Они вновь едут к старой колокольне, по дороге Скотти говорит: «Мне нужно сделать еще кое-что, и я распрощаюсь с прошлым». Его внутренний конфликт обретает цель и способ разрешения.

Скотти оказывается на вершине колокольни, в новой *центральной комнате*, где ему является истина того, что Джуди в прошлом исполняла свою роль по заказу Гэвина Элестера. Мадлен всегда была призраком. Если на первом ответвлении



Кадр из фильма
«Головокружение»,
1958,
режиссер
Альфред Хичкок

древовидного лабиринта Скотти стал невольной жертвой собственных чувств, то во второй раз он сам искал их повторной реализации. Эта истина разрушает прошлое, вместе с этим разрушается и

образ Мадлен. Скотти высказывает все свои обвинения в адрес Джуди. Но затем она вновь оказывается в его объятьях. Внезапно на вершину колокольни поднимается монашка, и появление свидетеля возникновения истины невыносимо для Джуди. Она срывается вниз. Скотти подходит к самому краю и смотрит, будто его больше не преследует головокружение и страх высоты.

Внутренний конфликт Скотти формируется при столкновении его иллюзий и реальности. Пережив травматический опыт, он приобретает иррациональный страх перед пространством. Став жертвой собственных чувств, Скотти ищет их реализации, затем, столкнувшись с разрушением идеала, породившего эти чувства, начинает искать способ взять их под контроль, но вместо этого провоцирует уничтожение субъекта, порождающего иллюзии.

В фильме «Головокружение» реализуется внутренний конфликт столкновения иллюзий и реальности. Структура *древо-*

видного лабиринта здесь примечательна наличием ложной центральной комнаты, куда в итоге попадает герой. Скотти мог бы достигнуть истинной *центральной комнаты*, если бы отказался от иллюзии страха высоты, лестница на вершину колокольни, хотя и страшна в виду перенесенного травматического опыта, не представляет реальной угрозы. Но восхождение по ней привело бы к моментальному разрушению его иллюзий.

Древовидный лабиринт как пространство заблуждения. «Нелюбовь». Неустрашимый изъян и его фатальная деструктивность

Разрушение пространства отношений приводит к началу процесса поиска, обреченного на провал в фильме Андрея Звягинцева «Нелюбовь» (2017) по сценарию Олега Негина. Семья администратора салона красоты Жени и менеджера по продажам Бориса готова вот-вот прекратить свое существование. У обоих партнеров образовались новые связи, которые сулят обретение личного счастья. Борис готовится вновь стать отцом, а у Жени появился богатый любовник. Осталось лишь решить, что делать с их общим ребенком, 12-летним Алешей, и квартирой, которая являлась пространством их отношений. Когда приходят потенциальные покупатели, Алеша запирается в собственной комнате. Позже он подслушивает ссору родителей, в ходе которой выясняется, что каждый из них воспринимает его как помеху в новой формирующейся жизни. И по дороге в школу мальчик бесследно исчезает. Для него нигде больше нет места. Это «нигде» представлено полосатой полицейской лентой, запутавшейся в ветвях дерева, стоящего у воды.

Женя и Борис ищут пропавшего ребенка внутри лабиринта, где нет правильного пути. Потому что они лишены основной способности, без которой невозможно осуществить данный поиск — у них нет возможности любить. В этом скрыт неустрашимый изъян героев, их фатальная деструктивность, выражающаяся в вечном блуждании. За каждым новым поворотом будет обнаружено лишь отсутствие цели.

Структура *древовидного лабиринта*, пространства заблуждений, моделирует это пустое движение. Таким образом, данная форма организации художественного пространства становится основой репрезентации внутреннего конфликта персонажей, заключающегося в их постоянном избегании конфронтации с главным и важным. Их бурная деятельность — бесцельный поиск, это не что иное, как бегство. Они не будут меняться, так

как им успешно удастся убежать даже от осознания того, что перемены необходимы.

Женю и Бориса будто уже ждут новые жизни, где, кажется, все сложится по-другому. Но пространство поиска пропавшего ребенка не спешит выпускать их на волю. При этом оно разрушается и распадается. Отказавшись от защиты совместной квартиры, Женя и Борис вынуждены блуждать по переходящим в зиму опустевшим лесам, заброшенным постройкам, по отделениям полиции, посещать бабушку, которая никому не рада, чье единственное опасение заключается в том, что ребенка в итоге скинут на нее.

В сцене в море не дается точного ответа, является ли мертвый ребенок Алешей. Женя говорит, что у него нет характерного родимого пятна, но отказывается от генетического теста. Поиск остается незавершенным, потому что сохраняется и внутренний конфликт избегания.

В эпилоге становится ясно, что, оказавшись в новых пространствах, герои будто бы остаются застрявшими в поиске, который невозможно завершить. У Бориса новая семья, но он отрешен, начинает проявляться раздражение. Женя остается одна в холоде и пустоте дорогого интерьера квартиры любовника. Полосатая полицейская лента отражается в воде около дерева, и как будто Алеша находится там — по ту сторону, но никто уже не может пересечь эту границу. Бывшая квартира, которая могла бы стать потенциальной *центральной комнатой*, де-



Кадр из фильма
«Нелюбовь», 2017,
режиссер Андрей
Звягинцев

конструируется, там идет ремонт. Такой финал обрекает героев вечно блуждать по ложным тропам *древовидного лабиринта*, и в процессе этого поиска им необходимо реализовывать движение, нельзя

останавливаться, ведь избегать приходится не только внутренней трансформации, но и осознания ее необходимости.

В фильме «Нелюбовь» герои занимаются пустым движением, имитируя бурный поиск. Их внутренний конфликт заключается в постоянном избегании внутренней трансформации.

Структура *древовидного лабиринта* как нельзя лучше подходит для реализации подобного поиска, так как там, оказавшись в очередном тупике, можно не прерывать действие, а сразу же бросаться в иное ответвление, пусть и ведущее к еще одному тупику.

Поиск справедливости. «Паразиты»

При анализе фильма «Паразиты» (2019), сценаристом и режиссером которого является Пон Чжун Хо, складывается впечатление, что перед нами история об укреплённом городе, по классификации Хорхе Луи Борхеса. Его штурмуют и обороняют герои, но он обречен мечу и огню, а сопротивление бесполезно.

В «Паразитах» построению пространства уделяется огромное внимание. Многие зрители узнают о прошлом персонажей, видя кадры их жилищ. В заплесневелом полуподвале, расположенном на самом дне, куда стекаются все городские сточные воды, висят дипломы и почетные грамоты, принадлежащие отцу семейства Ким Ким Ки Тхэку. Эта семья находится на грани нищеты, но не пытается избежать жалкой участи из-за тяжелой работы, которую, видимо, считает недостойной, веря, что, по справедливости, заслуживает большего.

А на вершине мира расположен шикарный особняк, в котором проживает семья Пак, честолюбивые и чопорные представители высшего класса южнокорейского общества. Само расположение двух домов и статус живущих там людей проецирует социальный конфликт. Следующее за этим повествование рассказывает о том, как семья Тхэк, посредством обмана и манипуляций, пытается закрепиться в шикарном особняке, выдавая себя за различных специалистов, чьи услуги необходимы семье Пак.

Но в середине фильма, в момент удара молнии, бьющей в газон перед шикарным особняком, выясняется, что у дома семьи Пак есть тайна. В подвале от долгов скрывается Кын Сэ, и о нем по мере сил заботиться его жена Мун Гван, бывшая экономка дома Паков, которую безжалостно сместила с должности семья Ким. Но семья Ким не намерена расставаться с достигнутым, и между представителями низшего класса происходит жестокая драка.

Если до этого момента фильм «Паразиты» можно было назвать авантюрной комедией, то после возникшей на экране коллизии он превращается в триллер и социальную драму, чья развязка представляет собой массовый акт насилия. Но как все

могло дойти до такого насилия? И главное, какая структура в сюжете может связать все эти противоречивые мизансцены в единое и целостное повествование?

Данный фильм, где сообщается, что на одно рабочее место претендует 500 вузовских выпускников, затрагивает прежде всего проблему справедливости. «Справедливость — общая нравственная санкция совместной жизни людей, рассмотренной главным образом под углом зрения сталкивающихся желаний, интересов, обязанностей; способ обоснования и распределения между индивидами выгод и тягот их совместного существования в рамках единого социального пространства»⁴.

Семья Ким действует, исходя из собственных представлений о справедливости. Но личная справедливость не отменяет и не изменяет правила сюжетопостроения фильма. Жесткость результативности этих правил приводит к формированию внутреннего конфликта, обнаруживает несоответствие социальных представлений и реальных фактов. В итоге семья Ким пытается противостоять правде ради своих представлений о справедливости. В частности, правда состоит в том, что они связаны родственными узами, но в особняке Паков им приходится это скрывать.

В поисках справедливости члены семьи Пак входят в лабиринт, не подозревая, что за поворотом их ожидает столкновение с Мун Гван и ее мужем. Существование социального неравенства — объективная правда, отображенная в фильме. *Центральная комната лабиринта «Паразитов»* расположена в подвале особняка и заставляет героев столкнуться с объективной правдой, не подвластной их замыслам и внутренним представлениям.

Правда прорывается на свободу, проявляясь в плохих погодных условиях и в запахе подвального жилища, против которых бессильны ухищрения ловкачей из семьи Ким. Когда глава семьи Пак делает Ким Ки Тхэку замечание относительно исходящего от него запаха, выдающего выходца из подвала, правда прорывается на свободу и проявляется в насилии. В то же время из подвала освобождается Кын Сэ, запертый вместе с умирающей Мун Гван.

Высвобожденное насилие внезапно ставит богатых и бедных на один бытийный уровень. Поиск внутренней справедливости приводит к обретению объективной справедливости, которая реализуется в виде убийства трех человек во время детского дня рождения.

⁴ Гусейнов А.А. Справедливость / Философский словарь под Редакцией И.Т. Фролова. М.: Издательство «Респу-блика», 2001. С. 536.



Кадр из фильма
«Паразиты», 2019,
режиссер Пон Джун-Хо

⁵ Эко У.
От древа к лабиринту.
М: «Академический
проект», 2016. С. 53.

ты столь же фантазийны, сколь и внутренние представления о справедливости, отправившие членов семьи Ким в *универсальный лабиринт*. По У. Эко, «...войдя в него, нельзя не достичь центра (а из центра нельзя не найти выхода)»⁵.

В «Паразитах» внутренний конфликт героев выражен в несоответствии их представлений о справедливости порядка, установленного в мире. *Универсальный лабиринт*, объединяющий множественные художественные пространства, приводит их к *центральной комнате*, где представления о справедливости сталкиваются с правдой.

Универсальный лабиринт и открытие истины.

«Криминальное чтиво». Целостность героического образа

Сюжет фильма «Криминальное чтиво» (1994) Квентина Тарантино, над сценарием которого работал также Роджер Эвери, не содержит единой структуры лабиринта. Тем не менее в нем содержится эмерджентная⁶ структура *универсального лабиринта*. Эпизод, содержащий данную структуру, называется «Золотые часы».

Фильм «Криминальное чтиво», где смерть и насилие являются центральной связующей темой, предлагает простую, но внятную истину: пока ты жив, — ты жив, когда ты мертв, — ты мертв. А затем, посредством нелинейного расположения эпизодов, ставит ее под сомнение, вновь оживляя на экране персонажей, чью смерть зрители уже наблюдали.

Боксер Бутч выиграл поединок, который должен был проиграть, и присвоил себе крупные деньги, подставив таким образом криминального босса Марсселласа Уоллеса. Все, что Бутчу остается сделать, — это уехать из города. Но с утра он обнаруживает, что золотые часы остались в квартире. Выместив злость на мебели, к страху собственной девушки он отправляется в *универсальный лабиринт*, пространство постоянной опасности, где в любой момент может произойти все, что угодно.

⁶ Эмерджентность (от англ. emergent) — в теории систем означает появление у системы новых свойств, не присущих ее элементам в отдельности. — Прим. авт.



Кадр из фильма
«Криминальное чтиво»,
1994, режиссер Квентин
Тарантино

Ради чего он так поступает? Неужели часы являются ценнее его собственной жизни? В своей квартире Бутч забирает часы, встречает Винсента Вегу и убивает его,

удачно обнаружив огнестрельное оружие. Бутч — воин, в нем присутствуют качества героического персонажа. Герои — это дети Богов (или их потомков) и смертных людей. Герои отличались от Богов тем, что смертны, но они обладали исключительными и зачастую сверхъестественными способностями. Герои совершали подвиги.

Внутренний конфликт Бутча заключается в постоянном выборе между поведением простого смертного и поведением героя. В «Криминальном чтиве» вопрос сохранения целостности героического образа — это вопрос жизни и смерти, ведь простой смертный здесь обречен. Такие правила задает повествование. Путь героя — единственный путь для Бутча, если он хочет жить. Но для этого ему необходимо каждый раз совершать героический выбор.

Поэтому Бутч, встретив на дороге своего главного врага, минавера Марселласа Уоллеса, не может просто объехать его. Он должен его сбить. Это действие приводит Бутча в *центральную комнату* лабиринта. Там он подвергается максимальной опасности, оказавшись в плену садистов, но, будучи героем, побеждает всех и совершает героический выбор — прощает злейшего врага и освобождает его. За это ему даруется искупление и возможность беспрепятственно покинуть город.

Боксер Бутч, находясь в *уникальном лабиринте*, вынужден постоянно совершать героический выбор, отвергающий логику и здравый смысл. Но именно это позволяет ему выжить и выбраться победителем из смертельно опасной ситуации.

Выводы

Структура лабиринта является средством репрезентации внутреннего конфликта персонажа в художественном пространстве фильма. Данное исследование, в том числе с разделением по типам лабиринтов, с обозначением *центральной*

комнаты, позволяет выявить способы сюжетного построения, обеспечивающие связь пространства и действия в процессе поиска способа разрешения внутреннего конфликта персонажа. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Баиляр Г. Избранное: Поэтика пространства. — М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. — 376 с.
2. Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. — Екатеринбург: У-Фактория, 2007. — 672 с.
3. Лефевр А. Производство пространства. — М.: Strelka Press, 2015. — 432 с.
4. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. — М.: Республика, 1993. — 447 с.
5. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». — М.: Астрель, 2011. — 160 с.
6. Эко У. От древа к лабиринту. Исторические исследования знака и интерпретации. — М.: Академический проект, 2016. — 559 с.
7. Юнг К.Г. Архетип и символ. — М.: Ренессанс, 1991. — 304 с.
8. Gell A. Art and Agency. Oxford: Oxford University Press, 1998. — 271 p.

REFERENCES

1. Bachelard G. (1994) Izbrannoe: Poetika prostranstva [Favorites: Poetics of space]. — Moskva: Rossiyskaya politicheskaya enciklopdia (ROSSPEN), 2004. — 376 p. (in Russ.).
2. Deleuze G., Guattari F. (2007) Anti-Edip: Kapitalizm i shizofreniya [Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia]. — Ekaterinburg: U-Faktoriya, 2007. — 672 p. (in Russ.).
3. Lefevr A. (2015) Proizvodstvo prostranstva [Space production]. — Moskva: Strelka Press, 2015. — 432 p. (in Russ.).
4. Heidegger M. (1993) Vremya i bytie: statyi i vystupleniya [Time and Being: Articles and Speeches]. — Moskva: Respublika, 1993. — 447 p. (in Russ.).
5. Eko U. (2011) Zаметки na polyah «Imeni rozy» [Notes in the margins of “The Name of the Rose”]. — Moskva: Astrely, 2012. — 160 p. (in Russ.).
6. Eko U. (2016) Ot dreva k labirintu. Istoricheskie issledovaniya znaka i interpretatsii [From tree to labyrinth. Historical studies of sign and interpretation]. — Moskva: Akademicheskij proekt, 2016. — 559 p. (in Russ.).
7. Yung K.G. (1991) Arhetip i simvol [Archetype and symbol]. — Moskva: Renessans, 1991. — 304 s. (in Russ.).
8. Gell A. Art and Agency. Oxford: Oxford University Press, 1998. — 271 p.

Representation of a Movie Character's Inner Conflict in a Labyrinthine Space

Aleksey I. Kasmynin

3d-year PhD student, Screenwriting Department, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK)

UDC 778.5.04.072:8.011

ABSTRACT: The article examines the representation of a character's inner conflict in a work of film art. The fundamental connection between the character's spiritual quest and the structure of the film's artistic space is revealed. The visual representation of this quest is essential for cinema. And the more complex it is, the more elaborate model of organizing the filmic space is required. The structure of the labyrinth, defined by Umberto Eco as a way of constructing the plot of neo-avant-garde novels, implies a close relationship between space and action. We can say that any complex process of internal search in cinema is modeled via a labyrinth. And the strange, confusing and twisted space in such cases is the reflection of the character's twisted and warped inner world.

The article shows how the internal quest is manifested through the travel in the labyrinth. The nature of this travel is determined by the internal conflict and, ultimately, the goal of the spiritual search. What can be sought by doing an internal search? Why can you get lost inside yourself? And what should be considered then as the exit from the labyrinth? "Vertigo" features the internal collision of illusions and reality. The structure of a tree-shape labyrinth here is notable for the presence of a false central room, where the protagonist ends up. In "Loveless," the characters are engaged in pointless activity, simulating a hectic search. Their internal conflict lies in the constant avoidance of not only internal transformation, but also the awareness of its necessity. In "Parasite" the internal conflict of the characters is expressed in the discrepancy between their idea of justice and the order established in the world of the film. Boxer Butch from "Pulp Fiction" dwelling in a unicursal labyrinth, is forced to constantly make heroic choices that negate logic and common sense.

KEY WORDS: labyrinth, plot, structure, artistic space, search, inner conflict

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

EDN: <https://elibrary.ru/yxgnof>

УДК 778.5.01

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

В заключительной части статьи (начало: Том 13, № 2 (48); № 3 (49); № 4 (50) 2021) внимание уделяется заметному повороту в истории кино в сторону повышения значимости телесного начала. Это прослеживается и в стихийной практике кинорежиссуры, и в попытках отрефлексировать этот поворот в теории кино. Кинематограф трудно представить вне телесного начала, о чем свидетельствует уже ранняя эпоха в его истории. Однако радикализм модерна с присущими ему политическими и идеологическими установками препятствовал выходу телесности на экран в первой половине XX столетия. Иное дело — последующая эпоха и в особенности рубеж XX–XXI веков. Активное вторжение телесности в экранную культуру рассматривается как значимая проблематика кинематографического опыта, о котором и шла речь в предыдущих частях статьи.

философия кино, кинематографический опыт, телесность, тактильное кино, чувственность, компенсаторная функция, феноменология, Ж. Делёз, гаптическая система видения

Принцип историзма в исследовании кинематографического опыта

В предыдущей части статьи было сформулировано положение о том, что история кино — это лишь один из этапов в истории становления виртуальной реальности¹. Этот этап продолжается на протяжении всего прошлого столетия. Следовательно, важно понять не просто кинематографический опыт как предмет исследования, а кинематографический опыт именно конкретного исторического периода. Что же

¹ Хренов Н.
Новая визуальность
как проблема культуры.
М., СПб.: Центр
гуманитарных иници-
атив. 2019. 416 с.

для этого периода характерно? Если следовать циклической логике О. Шпенглера, то европейский мир с некоторого времени вступает в один из циклов своей истории, который этот философ называет цивилизационным. Для него характерен сдвиг, происходящий на самых разных уровнях. Рационализм как один из главных признаков европейской культуры предстал в гипертрофированных формах, а чувственная стихия продолжала угасать. Человек все больше погружался в мир абстракций.

Этот мир стал барьером для контактов человека с физической реальностью. Мы перестали видеть много явлений, составляющих повседневность. Мы слишком много знаем о них, и это мешает их увидеть такими, какие они есть на самом деле. Наши знания о явлениях заслоняют их и не позволяют видеть эти явления такими, какие они есть в реальности. В сознание человека вторгаются религиозные, мифологические, идеологические, наконец, научные представления. Всё это и приводит к утрате видения окружающего материального мира.

Искусство стремилось этому сопротивляться. Это заметно, например, по тому, как поэзия начала XX века, будет ли это символистская или футуристическая поэзия, пытается вернуть архаические эпохи становления языка, свободного от абстракций. Но ведь именно эту же функцию с момента своего появления начинал по-своему осуществлять и кинематограф. Вот эта универсальная функция, которую можно назвать компенсаторной, и есть та самая латентная функция, о которой пишет Р. Мертон. Она и оказывается в основе кинематографического опыта XX века. В этом случае, определяя особенности кинематографического опыта, мы следуем принципу историзма. Разумеется, этим процессом преодоления отчуждения от предметно-чувственного мира смысл кино не исчерпывается.

Призыв «назад к вещам»:

феноменологическое постижение бытия на экране

Реакцией на этот барьер оказывается призыв «назад к вещам», который возникает в философии. Необходимо видеть вещи такими, какие они есть в реальности. Это направление в философии назвали феноменологией. «Призыв “к самим вещам” имеет прежде всего позитивную цель и предлагает нам обратиться к феноменам, которые были скрыты из виду опережающими их теоретическими моделями»². Так в философии возникает целое направление — феноменология. Но удивительное дело, этот призыв имел место именно в тот момент, когда

² Шпигельберг Г.
Феноменологическое
движение. Историческое
введение. М.:
Лорос, 2002. С. 424.

появился кинематограф. Тут явно можно фиксировать сдвиг, который происходил во всей культуре.

Когда появилось кино, стало очевидным, что призывать к самим предметам и вещам даже и не нужно. Они уже возникают перед нами в тот момент, когда мы смотрим фильм. Это имеет отношение к раннему кино, но не только. Это обстоятельство зафиксировано в теории кино, правда, с некоторым запозданием. Например, З. Кракауэр писал следующее: «Запечатлевая и исследуя физическую реальность, кино показывает нам мир, прежде невидимый, — мир, столь же неуловимый, как и похищенное письмо в рассказе Эдгара По, которое никто не может найти. Потому что оно у всех под рукой. Речь идет, конечно, не о каких-либо научных открытиях, не связанных непосредственно с нашей повседневной жизнью, а только о самом нашем физическом окружении. Может показаться странным, что мы до сих пор не видели улиц, человеческих лиц, вокзалов и тому подобного, — то есть того, что находится перед нашими глазами»³.

³ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. С. 380.

Эту мысль подтверждают феноменологи. «Феноменологический метод должен научить нас видеть вещи, которые мы обычно склонны не замечать, находясь в нашей повседневной практической установке сознания, и видеть их в их уникальной чуждости или сущности без привычных попыток привести нас только к обеднению и фальсификации феноменов. Первостепенная цель феноменологии, таким образом, привести нас к феноменам и прояснить наши представления о них»⁴.

⁴ Шпигельберг Г. Указ. соч. С. 217.

Высказывая эту мысль, З. Кракауэр вовсе не имел в виду лишь ранний период в истории кино. А это его высказывание, пожалуй, в большей степени относится именно к этому периоду. Именно этой фиксацией материального мира раннее кино и привлекало. Но время шло, кинематограф нагружался разнообразными функциями, а также представлениями — и научными, и идеологическими, и политическими, и культурными. Предметно-чувственный мир на экране лишался своей чистоты, приобретая знаковые свойства. Кино стало предметом изучения семиотики, то есть предстало как знаковая система.

Но только ведь наравне с позитивной стороной в нем вместе с этим возникла и негативная сторона, ущемляющая кинематограф как вид искусства. Он снова оказывался во власти всепроникающей абстракции. И тогда кинематограф раздвоился на два направления — *формалистическое* и *реалистическое*, хотя эти два направления разные теоретики называют по-разному. *Формалистическое* кино, а к нему относятся авангардные фильмы,

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

демонстрировало с помощью монтажа ментальные конструкции, расходящиеся с физической реальностью, которая в этом случае утрачивала всякую ценность. *Реалистическое* направление возвращало эстетику самоценного предметно-чувственного мира. Эти две тенденции опять-таки пытался осмыслить З. Кракауэр, хотя в опыте кино они уже были открыты и освоены. На самом же деле, выражаясь философским языком, второе, то есть реалистическое направление, реабилитирующее предметно-чувственный мир, следовало бы обозначить как онтологическое направление, что превратило бы кино в предмет не вообще философии, а в предмет онтологического направления в философии.

Если в первой половине XX века, особенно в 20-е годы этого столетия, когда авангард переживал расцвет, формотворческая традиция была востребована. Она соответствовала футуризму и утопизму эпохи и вообще такому восприятию времени, когда будущее становилось доминантой. Это и есть время модерна. Но кинематограф постепенно начинал стихийно культивировать онтологическую тенденцию как оппозиционную по отношению к формотворческой или конструктивистской.

Однако со временем сама онтологическая тенденция начала видоизменяться. На рубеже XX–XXI веков, а, еще точнее, по мере приближения к эпохе цифровых сетей, возникает интерес к телесности, которая несколько примиряла формалистическую и реалистическую тенденции в кино, о чем пишут в своей книге Т. Эльзессер и М. Ханегер. Вот это снятие оппозиционности между двумя тенденциями в кино, как утверждают эти авторы, и происходит в результате поворота кино к телесности. «Благодаря особому вниманию к телу, восприятию и органам чувств, таким образом не только пересекаются границы между формалистами и реалистами, но и наводятся мосты между теориями авторского замысла и зрительского восприятия»⁵.

Более того, Т. Эльзессер и М. Ханегер выражают надежду на то, что «...поворот кино к телесности позволит преодолеть разрыв между кино фотографическим и кино после пленки — не отрицая различий, а подтверждая сохранность кинематографического опыта и в то же время напоминая нам об иногда удивительной и неожиданной, но все-таки желанной взаимодополнительности теоретических подходов, возникших в течение первого столетия развития кинематографа и на первый взгляд противоречащих друг другу»⁶. Просто фиксации материального мира в кино было уже недостаточно. По мнению Т. Эльзессера

⁵ Эльзессер Т.,
Ханегер М.
Теория кино. Глаз,
эмоции, тело. СПб.:
Сеанс. 216. С. 36.

⁶ Эльзессер Т.,
Ханегер М.
Указ. Соч. С. 36.

и М. Хагенера, с некоторого времени кино, эстетика которого базировалась на окулоцентрической парадигме, начинает выходить за пределы зрения.

Здесь не может не напрашиваться вопрос: так что, в ситуации поворота к телесности мы входим в эпоху угасания визуального начала? Это же абсурд, особенно применительно к кино. Нет, говорят теоретики, речь не идет об отрицании визуального начала в кино, а только о внимании к телесной природе зрения и сенсорной стихии в кино. Судя по всему, эти сдвиги в кино понятны лишь на фоне более универсальных процессов, характерных и для всей сферы искусства, и культуры в целом. А эту тенденцию, пожалуй, точно фиксирует Х. Зедльмайр. Он утверждает, что искусство XX века пронизывает мощная тяга к бессознательному, древнему и изначальному, к темному и глухому, к «низу»⁷.

До некоторых пор кинематографисты сторонились тела, поскольку оно противостоит разуму и критической рефлексии. Однако фильмы зритель воспринимает не только на уровне интеллекта, но и соматически, всем телом. Кинематографические образы опережают осознание их смысла. Вот эту особенность кино старались не эксплуатировать. А сегодня возникает эпоха так называемого «тактильного кино». Проявлением «тактильного кино» оказывается и поворот кино к соматическому и тактильному контакту и, как к частному случаю такого поворота, — ностальгии по раннему кино, что и в самом деле имеет место. Это кино было открыто заново.

Но чтобы понять смысл этого нового поворота в эстетике и поэтике кино, а главное — в трансформации кинематографического опыта, можно прибегнуть к истории визуальности в формах живописи. За свою многовековую историю пластические искусства переживали немало трансформаций. Нечто похожее на переживаемый нами переход уже имело место в истории культуры. Такой сдвиг в истории живописи был осмыслен историками изобразительного искусства, в частности, искусствоведами венской школы в искусствознании А. Риглем и Г. Вельфлиным. Именно эти исследователи показали, что в истории изобразительного искусства существуют две системы видения — гаптическая, то есть тактильно-осозательная, и оптическая. Движение в истории визуальности в формах живописи развертывалось от гаптической системы видения к оптической. Если первая система видения основывалась на линии, сохраняющей связь с рукой, а рука — орган осязания, то вторая система включала линию и культивировала свет и цвет.

⁷ Зедльмайр Х.
Утрата середины. М.:
Прогресс -Традиция.
Издательский дом
«Территория будущего»,
2008. С. 156.

Т. Эльзессер и М. Ханегер знают об этой трансформации пластических искусств. Они, опираясь на исследование В. Собчак, приходят к такому заключению: наши пальцы уже заранее знают, что мы увидим на экране. Оказывается, что зрение не исключает тактильности, а значит, можно говорить о гаптической визуальности. Но если иметь в виду то, что сегодня происходит в кино, а именно, как выражаются Т. Эльзессер и М. Ханегер, гаптический поворот в кинематографическом опыте, то получается, что логика становления нового киноязыка увлекает вспять, в архаику, которую имеет в виду Х. Зедльмайр. Впрочем, этим успешно занималась авангардная живопись на протяжении всего XX века.

**От гаптической системы видения в истории
изобразительного искусства к оптической: выход
современного кинематографа за пределы традиционной
изобразительной парадигмы**

В чем же смысл такого поворота? Если исходить из идей Т. Эльзессера и М. Ханегера, то получается, что этот поворот есть следствие недооценки в кинематографическом опыте телесной компоненты, сведения восприятия фильма к интеллектуальному пониманию. Остается выяснить, где имеются неиспользованные резервы для того, чтобы компенсировать сенсорный дефицит современного зрителя. По мнению цитируемых теоретиков, разрушение классического режима нормативного повествования развертывается по линии чувственной избыточности, существующей в таких жанрах, как мелодрама, фильмы ужасов и даже эротические фильмы. Здесь следует также иметь в виду этнографическое направление в кино. Содержащиеся в этих жанрах раздражители разрушают привычную дистанцию между фильмом и зрителем. В этом случае имеет место сверхвовлеченность зрителя в действие. Классическая парадигма здесь уже не работает. Таким образом, гаптический поворот в кино возвращает в культуру те культурно-исторические пласты, что были отвергнуты литературой, письменностью и печатной культурой. Кино в большей мере становится зрелищем. Хотя, конечно, функционирование кино определяла в это время не только компенсаторная функция.

Вот почему в последних столетиях проблема чувственности выходила на первый план и в XX веке предстала острейшим противоречием. Цитируемый в монографии З. Кракауэр, кстати, это обстоятельство тоже отмечал, хотя, кажется, что оно противоречит основным положениям его теории. Но го-

раздо более фундаментальные положения на этот счет можно обнаружить у С. Эйзенштейна, пытавшегося эту проблему перевести на уровень методики. Оно и понятно, он же прежде всего — практик. Неслучайно он изучал закономерности прагматического мышления, и по Л. Леви-Брюлю, и по Э. Кречмеру. Это всё то же стремление избавиться от рационалистических конструктов и вернуться к предметно-чувственной стихии, что является главным в феноменологии, столь востребованной в XX веке, к которой петербургские философы при объяснении кинематографического опыта часто прибегают.

Что же касается Канта и равновесия между рассудком и чувственностью, то ведь и у него гармония уже не совсем получалась. Потому он в последний завершающий период совершенно неожиданно для себя открывает сферу эстетики, связывая ее (вспоминая при этом Эпикура) исключительно с чувственностью, с чувственным наслаждением. Установки Канта как мыслителя эпохи модерна, кажется, не позволяют ему это открытие сделать, но новая реальность обязывала. И культивирование эстетики на длительное время позволяло преодолевать нарушение во взаимодействии человека с миром гармонии. Это объясняет структуру того, что можно было бы назвать эстетическим опытом. Кинематографический опыт — это, разумеется, в том числе, и эстетический опыт, его продолжение. Но именно поэтому он и является философским опытом, хотя только к нему он не сводится. В XX веке этот опыт выходит за пределы той эстетики, что сложилась в классическую эпоху.

Однако здесь возникает еще один актуальный аспект кинематографического опыта, связанный с соблюдением или, наоборот, разрушением конвенциональных особенностей восприятия фильма в разных культурах. Культивирование телесности в кинематографе, представляющем европейский мир, давно уже связано с включением в процесс коммуникации с фильмом тех особенностей, что присущи другим культурам, например, восточным. В 1960-е годы на отечественных экранах имел место бум японского кино. На рубеже XX–XXI веков возрастает интерес к китайскому кино. Всё это можно считать резервом нового понимания телесности.

Следовательно, вопрос о телесности требует уточнений культурологического характера. А это означает, что философия кино обязана считаться с той парадигмой, которая сегодня называется культурологической. В отношении к телу существуют разные установки. Эти установки зависимы от типа культуры. Естественно, что в русской культуре существуют

* Гайденко П.
Трагедия эстетизма.
Опыт характеристики
миросозерцания
Серена Кьеркегора.
М.: Искусство, 1970.
С. 181.

свои особенности, которые проявляются и в кино. А что касается западной культуры, то в свое время вопрос о чувственности применительно к образу Дон Жуана рассматривался С. Кьеркегором. Эта тема в России обсуждалась еще в 1960-е годы в весьма популярной в то время в кругах гуманитарной интеллигенции книге П. Гайденко⁸. Интерес к ее книге подстегивался интересом к философии экзистенциализма в России в эпоху оттепели. П. Гайденко, касаясь мыслителя, вызвавшего к жизни в философии целое направление — экзистенциализм, утверждает, что проблема гипертрофированной чувственности, приобретающей напряженно-эротический и даже в иных случаях демонический характер, становится актуальной по мере утверждения христианства. Ведь языческий мир этого напряжения в разрешении чувственности, какое будет иметь место на христианском Западе, не знал. В этом мире духовное и чувственное уравнивались, составляя гармонию.

Возникновение и утверждение христианства связано с установками аскетизма, с обузданием чувственности, без чего не бывает духовности. Иначе говоря, с возникновением христианства доминантой стало уже не чувственное, а духовное. Так, во всяком случае, провозглашалось, но в реальности не всегда имело место. Языческая стихия постоянно сопровождала христианство. Да, в христианстве ни телесность, ни чувственность вроде бы не подлежали запрету, но сам факт доминирования духовного превращал чувственное в маргинальную сферу и делал ее подобием греха, что воспринималось чем-то вроде дьявольского искушения. Эту мысль можно проиллюстрировать, обращаясь к фильмам Ф. Феллини, например, к фильму «Восемь с половиной» (1963). Герой вспоминает свои детские годы, школу с ее жестокими католическими наставниками. На плотское, телесное накладывается жесткий запрет. Но запрет провоцировал еще больший интерес к телу и полу, что получило выражение в гротескном образе женщины по имени Сарагина, проживающей в землянке на берегу моря, куда дети постоянно приходят, чтобы ее увидеть.

Установка христианства реальна и в католицизме, и в протестантизме. Но она также реальна и в тех культурах, которые функционировали на основе православия, а значит, и в России. Но если мы имеем в виду Россию XX века и кинематографический опыт этой эпохи, а также опыт тех десятилетий, которые нас здесь интересуют, то приходится говорить о том, что в поздней истории вопрос о телесности обостряется. Эти изменения были присущи уже эпохе Серебряного века. Но, как и в

начале XX века, этот вопрос не стал менее актуальным в конце того же века. Ведь и в том, и в другом случае мы имеем дело с переходными процессами, предстающими в форме вечно повторяющейся в истории смуты. Одним из признаков такой смуты является кризис религиозных установок и стихийная реабилитация тех сект и религиозных систем, что либо предшествовали христианству, либо существовали одновременно с христианством, или даже подчас входили в христианство и растворялись в нем. В качестве примера можно сослаться на гностицизм, который в Серебряном веке заметно активизировался и был отрефлексирован, например, В. Соловьевым и не только им. Но очевидно, что, когда перестают действовать установки христианства, активизируется язычество. А это означает повышение значимости и телесности, и чувственности. В этот новый период человечество вступает уже в начале XX века и продолжает соответствовать его установкам во второй половине этого столетия.

Конечно, в вопросе проявлений телесности и чувственности западная культура все же оказалась более терпимой, нежели русская православная культура. Тем не менее кинематографический опыт России по отношению к западному кинематографическому опыту не был независимым. По отношению ко всему, что появлялось и развивалось на Западе, отечественные кинематографисты оказывались весьма чувствительными. Так, очевидно, что уже в 1960-е годы в американском кино перестал действовать так называемый кодекс Хейса, который по отношению к вопросу о недопущении слишком вольной трактовки чувственности советской цензуре не уступал. Что касается российского кино последних десятилетий XX века, то здесь этот процесс разворачивается с запозданием, хотя в первых десятилетиях XX века он уже намечался.

Возрождение гаптической системы видения с культурологической точки зрения

И все же для России специфичным оказалось то, что в этой культуре уже в эпоху оттепели возникает нечто альтернативное тому, что мы ассоциируем с телесным и чувственным. Возникает нечто вроде возрождения религии, о чем свидетельствует вся религиозно-метафизическая фаза в советской культуре, отмечаемая М. Эпштейном⁹, что, например, проявилось в популярности сочинений священника Александра Меня, как и его личности. Он даже появляется на экране. Это произошло в фильме М. Калика «Любовь» (1968). Но что означает возрождение

⁹ Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Издание Р. Эллина. 2000, С. 8.

¹⁰ Хренов Н. Посттоталитарный период в истории российского кино: религиозная традиция и массовая ментальность // Артикульт. Научный электронный журнал факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета, 2017. № 1 (25). С. 6–17.

религии в России? Какой религии? Той, которую пропагандировала почти задушенная официальная церковь, еще продолжавшая существовать, правда, ценой сотрудничества с преступной властью? Церковь скомпрометировала себя после 1917 года, и печать этого проявилась и в религии. Но нас сейчас интересует проблема не церкви и религии, а то, как реагирует на это возрождение религии кино¹⁰.

Возрождение интереса к религии, а точнее, к сверхчувственному, породило даже целый стиль в мировом кино, который П. Шрейдер обозначил как трансцендентный стиль. Правда, П. Шрейдер находит проявление этого стиля во всех странах. Что касается России, то здесь этот стиль представлен фильмами А. Тарковского. Кинематограф А. Тарковского был настоящим прорывом в новую поэтику, задававшую отечественному кино особое и новое направление. Авангард 1920-х оставался далеко позади. Смысл этого прорыва заключается в возвращении к той религиозной традиции, которая для православной церкви в России не была определяющей, но все же явилась весьма существенной. Речь идет о той традиции, которая избегала связи с государством, даже такую связь исключала. Но не будучи определяющей, эта традиция все же время от времени здесь возрождалась, накладывая печать на то, что происходило в искусстве.

Речь идет о традиции исихазма¹¹, к которому был причастен Андрей Рублев. Так что А. Тарковский неслучайно в качестве героя в своем фильме выбрал именно его. Но и увлечение Тарковского Достоевским тоже свидетельствовало об активности в его творчестве этой традиции, ведь, как известно, Достоевский тоже в XIX веке данную традицию возрождал. Иногда в связи с А. Тарковским не всегда уместно его стиль противопоставлять стилю В. Шукшина. Противопоставление тут, однако, имеет место, но совсем иного рода. Оно улавливается на уровне культуры. Во второй половине XX века российское кино раскалывается на кинематограф религиозного горения, что проявляется в возрождении в творчестве Тарковского традиции исихазма, и на кинематограф, в котором разворачивается карнавализация с сопутствующим ей культом телесности и чувственности.

О возрождении в творчестве А. Тарковского традиции исихазма нам уже приходилось писать¹². Что же касается альтернативной традиции, то мы ее продемонстрируем на примере некогда запрещенного к показу в прокате фильма А. Смирнова «Осень» (1974). В советском кино еще в 1970-е годы была пред-

¹¹ Исихазм — христианское мистическое мировоззрение, древняя традиция духовной практики. — *Прим. авт.*

¹² Хренов Н. Дискурс А. Тарковского с культурологической точки зрения: русский мессианизм без имперского комплекса // Научный журнал «Ярославский педагогический вестник», 2018. № 2. С. 169–178.

принята попытка сделать телесное начало предметом внимания. Это произошло, например, в фильме А. Смирнова «Осень», который, хотя и не основывается на прогулке или праздном фланировании, как это получается у Ж. Делёза, когда он характеризует поэтику кино второй половины XX века, но все же отпуск, который герои, покидая столицу, проведут в какой-то далекой северной деревеньке, можно приравнять к чему-то подобному. И хотя фильм фрагментируется на главы — день первый, второй и так далее, но события в нем совершенно отсутствуют. Ведь не назовешь же рыбалку, например, этим самым событием или действием, о кризисе которого в кино этого периода пишет Делёз. Эту тенденцию продолжает и фильм М. Хуциева «Июльский дождь» (1967), и фильм Л. Шепитько «Крылья» (1966). С последним фильмом картину «Осень» роднит то, что в центре его сюжета — героиня размышляющая. Но только М. Булгакова в роли «Петрухи» у Л. Шепитько делает это талантливо, а роль актрисы Е. Рудой в фильме А. Смирнова слабее. Зато актриса Рудая выдвигает на первый план телесное, чувственное начало, что в фильме Л. Шепитько начисто отсутствует. Ведь «Петруха» должна была заново родиться, чтобы адаптироваться к круто изменившейся жизни, и родиться духовно. Но этого не произошло и произойти не могло — слишком резко изменилась жизнь, превращая героиню с ее прежними военными подвигами в музейный экспонат.

Однако героиня Александра в фильме «Осень» оказывается просто копией хуциевской героини, чьи размышления сосредоточены на частной жизни. Она наконец-то должна сделать свой выбор относительно будущего мужа, исходя из нравственных критериев. В ту же ситуацию, по сути, поставлена и героиня А. Смирнова. Но у нее этот выбор протекает в острых эмоциональных формах, на грани истерики. Ей свойственна то чрезмерная близость к любовнику, с которым она проводит свой отпуск, отправившись с ним в деревню, то, наоборот, прослеживается отчуждение от него. Отпуск заканчивается разрывом. Кажется, героиня находит в себе силы обуздать свою чувственность, которую в избытке дарит своему любовнику, но долг перед мужем (она — замужем, как, впрочем, женат и ее любовник) ее останавливает. Однако в последний момент страсть снова возникает. Ночью, следуя какому-то иррациональному порыву, она внезапно просыпается и спешит к любовнику. Чувственное начало в ней все-таки берет верх.

Что же все-таки подвигло эту героиню на то, чтобы преодолеть чувство долга. Вот тут-то как раз и появляется то нищен-

анское, что формулируется в его философии как воля к жизни. Наконец переполняющая ее страсть утопает в жизни, в которой есть всё: и добро, и зло, и нравственное, и безнравственное. И никакие нравственные кодексы этому противостоять не могут. Решающую роль в том, что она эту жизнь принимает, сыграли в фильме две героини, с которыми она сталкивается. Во-первых, деревенская женщина Дуся в великолепном исполнении Н. Гундаревой, которая учит героиню на примерах из своей жизни, ставя акцент на том, как следует действовать с мужчиной, коль судьба распорядилась так, что он становится ее мужем. Во-вторых, ее подруга, сослуживица, у которой героиня временно останавливается, прибыв из отпуска и порвав с любовником. У подруги, как и у деревенской женщины Дуси, тоже существуют правила общения с мужьями. А главное, чем гордятся и чем счастливы эти две, столь разные женщины — деревенская и городская, — это дети. У подруги Александры куча детей, но она с ними как-то легко справляется, они ей не в тягость. Но вообще-то детьми больше занимается не столько она, сколько ее любящий и покорный муж. Вот и привиделось Александре, что это и есть самое настоящее счастье, и что она, бросив своего мужа и отбив мужа у другой женщины, превратит любовника в такого покорного мужа и будет тем счастлива. Наконец-то она находит решение и делает выбор. Выбор-то, конечно, далек от нравственности. Это явно не героиня из хуциевского фильма, которая вроде бы решала ту же проблему. Неслучайно фильм не вышел в прокат и был отправлен на «полку» до лучших времен. Такая нравственность не вязалась с моральным кодексом советского человека. Не вязалась, а все же в сознании дерзкого А. Смирнова пригрезилась и реализовалась в кинематографических образах.

Возвращаясь к вопросу о конструировании кинематографического опыта: роль массовой аудитории в трансформации кинематографического опыта

В выводах постмодернистов есть, конечно, истина. Вот кинематограф в XX веке и работал с той стихией чувственности, что выходила за пределы классической нормы. С этим связано и содержание кинематографического опыта. Но ведь что такое норма, когда культура к этому времени успела радикально трансформироваться. В этих границах и складывался кинематографический опыт. На этом пути колоссальным прогрессом было то, что эстетический опыт эпохи модерна делало кино массовым, всеобщим. Правда, это омассовление эстетическо-

го опыта было одновременно и его понижением. По мнению Ж. Делёза, «великие декларации» о кино как искусстве для масс сегодня воспринимаются «музейными документами». И он задается вопросом: «Чем становится саспенс Хичкока, шок Эйзенштейна и возвышенное Ганса в руках посредственных режиссеров?»¹³. В кино мы больше не наблюдаем ни возбуждения мозга, ни рождения мысли. «Тем не менее, — продолжает Делёз, — повседневная заурядность никогда не препятствовала появлению шедевров живописи; и все-таки ситуация меняется в условиях индустриального искусства, когда доля отвратительных произведений прямо-таки ставит под сомнение существеннейшие цели и способности. Итак, кино умирает от собственной количественной заурядности»¹⁴.

Это действительно становится проблемой. Так ощущает ситуацию и Ф. Джеймисон. Согласно этому философу, расцвет кино в большей степени связан с эпохой модернизма, а модернизм, утверждая ценности обращенной в будущее элиты, не считал возможным отрыв от зрительской массы, ведь, в конечном счете, все эти революции, являясь способом реализации проекта модерна, осуществлялись в пользу массы, которая в реальности результаты этого проекта не всегда воспринимала с благодарностью. Вот так, стремясь поддерживать контакт с массой, кино и раздваивалось. Ф. Джеймисон не согласен с теми, кто считает, что в XX веке господствующим видом искусства является не живопись, не литература, а кино. По его мнению, это не соответствует реальному положению дел. Определяющим видом является все же литература, которая «...оставалась на протяжении всего периода модерна идеологически господствующей парадигмой эстетического и продолжала держать открытым пространство, в котором осуществлялись наиболее содержательные инновации»¹⁵.

Возможно, в данном случае в качестве противников своей точки зрения Ж. Делёз имеет в виду П. Пазолини, на которого он в своей книге ссылается. По мнению Пазолини, приблизительно с середины 1930-х годов, а точнее, с появления фильма Чаплина «Новые времена» (1936), «...кинематограф всегда опережал литературу, хронологически предшествовал ей, хотя бы уже потому, что служил бурным катализатором глубинных социополитических мотивов, которые как раз с этого времени в какой-то степени стали присущи литературе»¹⁶. И Ф. Джеймисон не так уж не прав. Но то, что не удавалось делать литературе, удавалось кино. Ведь оно не могло допустить разрыва с массой, а потому, как выражается Ф. Джеймисон, у кино

¹³ Делёз Ж.
Кино. М.: Ад Маргинем Пресс. 2016.
с. 426.

¹⁴ Делёз Ж.
Указ. соч., с. 426.

¹⁵ Джеймисон Ф.
Постмодернизм, или
культурная логика
позднего капитализма.
М.: Издательство
Института Гайдара,
2019. С. 196.

¹⁶ Пазолини П.
Поэтическое кино //
Строение фильма. –
М.: Радуга, 1985. С. 65.

¹⁷ Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. М.: Издательство Института Гайдара, 2019. С. 197.

существуют две идентичности, которые последовательно возникали и проигрывались в истории кино. «...Сперва немой период, когда была доказана жизнеспособность некоего побочного слияния массовой аудитории и формального или модернистского момента (формы и решения, определившие эту жизнеспособность, мы больше понять не способны, что определяется нашей специфической исторической амнезией); потом — звуковой период, возникший как господство масскультурных (и коммерческих) форм, которые медиум должен мучительно прорабатывать, пока не изобретет снова, но уже по-новому, формы модерна, благодаря великим auteurs 1950-х годов (таким, как Хичкок, Бергман, Курасава, Феллини)»¹⁷.

* * *

Но кто сказал, что кинематографический опыт может проявляться лишь в идеальных формах, то есть так, как представляли эстетический опыт философы модерна? Кинематографический опыт следует изучать во всех его проявлениях, формах и вариантах, ибо он не существует в застывших, неизменных формах.

И появление коллективной монографии «Кинематографический опыт: история, теория, практика» питерских философов позволяет, таким образом, прийти к заключению, что в науке о кино, принявшей в XX веке междисциплинарный характер, наконец-то, в самом деле намечается что-то вроде нового поворота, и этот поворот обретает философские очертания. Хочется надеяться, что выполненный петербургскими философами проект послужит отправной точкой для активизации киноведения как гуманитарной науки. Совершенно очевидно, что активность этой дисциплины в последние десятилетия сильно понизилась. Этому к тому же способствовали усилия власти, провозгласившей проведение в жизнь того, что сегодня называют оптимизацией. В результате оказался расформированным научно-исследовательский институт, занимавшийся историей и теорией кино. Между тем, оживление в этой сфере необходимо, в том числе по той причине, о которой пишут авторы в упоминаемой монографии. Именно в теории кино методология, приходящая со стороны и извне, в том числе, и из культурологии, и из философии, обретает внутреннюю оправданность и становится для кинематографа органичной. Будем надеяться, что данное исследование послужит «запальником» для подъема в теоретическом и научном осмыслении как кинематографического опыта, так и кино в целом как социального института. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гайдено П.* Трагедия эстетизма. Опыт характеристики мирозерцания Серена Киркегора. М.: Искусство. 1970. 198 с.
2. *Джеймисон Ф.* Постмодернизм или культурная логика позднего капитализма. М.: Издательство Института Гайдара, 2019. 427с.
3. *Делёз Ж.* Кино. М.: Ад Маргинем Пресс. 2016. 560 с.
4. *Зедльмайр Х.* Утрата середины. М.: Прогресс-Традиция. Издательский дом «Территория будущего», 2008. 640 с.
5. *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. 424 с.
6. *Пазолини П.* Поэтическое кино // Строение фильма. М.: Радуга. 1985. 280 с.
7. *Хренов Н.* Новая визуальность как проблема культуры. М.: Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив. 2019. 416 с.
8. *Хренов Н.* Посттоталитарный период в истории российского кино: религиозная традиция и массовая ментальность//Артикульт. Научный электронный журнал Факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета, 2017. № 1 (25). С. 6–17.
9. *Хренов Н.* Дискурс А. Тарковского с культурологической точки зрения: русский мессианизм без имперского комплекса // Научный журнал «Ярославский педагогический вестник». 2018., № 2. С. 159–178.
10. *Шпигельберг Г.* Феноменологическое движение. Историческое введение. М.: Логос, 2002. 680 с
11. *Эльзессер Т., Хагенер М.* Теория кино: глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс. 2016. 440 с.
12. *Эпштейн М.* Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Издание Р. Элинина. 2000. 368 с.

REFERENCES

1. *Gaidenko P.* (1970). Tragedia estetisma. Opyt harakteristiki miroszertsaniya Serena Kirkegora [Tragedy of Aesthetism. The attempt of a definition of Soren Kirkegaard's worldview]. Moskva: Iskusstvo. 1970. 246 p. (In Russ.).
2. *Jameson F.* (2019). Postmodernism, ili kulturnaya logika pozdnego kapitalizma [Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism]. Moscow: Izdatelstvo Instituta Gaidara. 2019. 427 p. (In Russ.).
3. *Delez Zh.* (2016). Kino [Cinema]. Moskva.: Ad Marginem Press, 2016. 289 p. (In Russ.).
4. *ZedlmayrKh.* (2008). Utrataserediny [The loss of the middle.]. Moskva: Progress-Tradirsiya. Izdatesky Dom "Territoriyabuduschego". 2008. 640 p. (In Russ.).
5. *Kracauer, Z.* (1974) Prirodafilma. Reabilitatsiafizicheskoiirealnosty [Theory of Film: The Redemption of Physical Reality]. Moskva: Iskusstvo.1974. 424 p.

6. *Pazolini P.-P.* (1985). Poeticheskoye kino [Poetic cinema] // *Stroyeniye filma*. M.: Raduga, 1985. 280 p. (In Russ.).
7. *Khrenov N.* (2019). Novaya vizualnost kak problema kultury [New visuality as the problem of culture]. Moskva — Sankt-Petersburg: Tsentr Gumanitarnykh Initsiativ. 2019. 416 p. (In Russ.).
8. *Khrenov N.* (2017). Post-totalitarniy period v istoriirossiiskogokino: religioznayatradiitsiyaima ssovayamentalnost' [Post-totalitarian period in the history of Russian cinema] // Scientific electronic journal of the Art History Department, Russian State University for the Humanities "Articult". 2017. Issue 1 (25). 6–17 p
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 pedagogichesky vestnik" journal. 2018., № 2. Pp. 169–178. (In Russ.).
10. *Shpigelberg G.* (2002). Fenomenologicheskoye dvizhenie. Istoricheskoye vvedenie. [Phenomenological movement. Historical introduction]. Moskva: Logos. 2002. 680p. (In Russ.).
11. *Elsaesser T., Hagener M.* (2016). Teoriya kino: glaz, emotsii, telo [Film Theory: An Introduction through the Senses]. Sankt-Petersburg: Seans. 2016. 440 p. (In Russ.).
12. *Epstein M.* Postmodern v Rossii. Literatura i teoriya [Postmodern in Russia. Literature and theory]. Moskva: 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





Восхождение Голливуда к вершине конкурентоспособности в свете социологического дискурса Д. Прокопа

М.И. Жабский

доктор социологических наук

EDN: <https://elibrary.ru/xqavhq>

УДК 778.58.004

АННОТАЦИЯ

На материалах исследования социально-экономической истории американского кинематографа (1896–1970), осуществленного классиком социологии кино Д. Прокопом, анализируется исторический процесс формирования Голливуда как индустриальной системы, его восхождение к вершине конкурентоспособности. Знакомство с историей кино в этом аспекте позволяет лучше понять и учитывать в практической кинополитике внешние глубинные корни дефицита конкурентоспособности российского, как и почти любого национального, кинематографа, а также находить перспективные асимметричные подходы к его преодолению.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

русский
кинематограф,
американская
киноиндустрия,
Голливуд,
конкуренция,
рационализация,
формы рынка,
кинополитика

Предварительные замечания

Речь пойдет о реалиях социально-экономической истории американского кинематографа, реалиях очень далеких, но при всем том связанных цепью исторических событий с нынешним сложным положением постсоветского русского кино на собственном зрительском рынке. Связанных настолько тесно, что, упуская эти реалии из виду, нельзя комплексно понять внешние и внутренние исторические корни дефицита конкурентоспособности почти любого национального кинематографа и в теоретической перспективе формы и методы его преодоления. В этом отношении многое позволяет прояснить дискурс классика социологии кино Д. Прокопа, касающийся исторической смены форм рынка в американском кинематографе и становления в рамках этого процесса международного монополиста.

С позиций историзма немецкий социолог исследовал влияние разного рода структур капиталистического общества на кинематограф. В России этот предмет исследования и методологический подход к нему представляют значительный научный и практический интерес, о чем свидетельствуют, в частности, два факта из

¹ Кулешов Л.В.,
Хохлова А.С.
50 лет в кино.
М., 1975. С. 69.

истории национального кинематографа. В 1920-е годы практики российского кино искали и находили его специфическую идентичность, заимствуя художественные наработки американского кино¹. В дальнейшем его влияние было сведено к минимуму,обретенный им опыт привлечения зрительского внимания к фильму в основном отвергался. Но три десятилетия назад в нашей стране начался поворот к рынку, на рельсах которого двигался кинолокомотив США, а вместе с ним — и поворот к опыту американского кино в его коммерческой модальности.

Итак, с 1990-х годов российское постсоветское кино прежней защиты «железным занавесом» от зарубежных производителей фильмов не получает. За это время вместе с американскими фильмами в текущий кинопроцесс широко внедрялись связанные с ними способы дистрибуции, рекламы, показа, зрительского восприятия. Таков практически неизбежный результат столкновения российского кинематографа с американским в статусе *международного монополиста*, функциональные возможности которого К. Стэбинер охарактеризовала следующими словами: «Ни одна другая страна в мире не экспортирует большинство создаваемых фильмов столь регулярно. Ни одна национальная кинематография, кроме американской, не находится в постоянном ожидании высоких доходов от проката и не стремится обеспечить зрителей на всем земном шаре самым дешевым развлечением»².

² Stabinar K. Selling American Films Abroad // New York Times Magazine. New York, 30 November. P. 135.

При всем том в новом веке российское кино приподнялось с колен. Перед ним *объективно* встала задача обрести, по возможности, в условиях постсоветской киноситуации и государственной финансовой поддержки «свою» новую идентичность в соответствии с некогда поставленной ЮНЕСКО задачей сохранения культурного разнообразия в мире. Эта задача, с точки зрения стратегии ее решения, не являлась сугубо практической, как она была понята российскими топ-менеджерами киноиндустрии. Требовалась предварительная теоретическая ее проработка. Важно было, в частности, сделать научно обоснованные практические выводы из истории восхождения Голливуда к вершине своей конкурентоспособности и обретения им главного конкурентного преимущества. А именно — реальной способности осуществлять *рационализированную суперзатратную — и, следовательно, непосильную для других участников мирового кинорынка — инвестиционную конкуренцию*. В рамках *государственной поддержки национального кино* коммерческому вектору конкурентной борьбы логично было изначально противопоставить асимметричный — нацеленный на сохранение культурного разнообразия — вектор.

От свободной конкуренции — к олигополии

Голливуд является продуктом взаимодействия различных структур кинопроцесса на началах рыночной экономики и исторического развития форм рынка в американском кино. В качестве социального института возник и постоянно развивался он как индустриальная система, нацеленная на извлечение прибыли путем производства и распространения фильмов³. В период 1896–1908 годов американский кинорынок существовал в форме *полиполии*, то есть свободной конкуренции между множеством мелких производителей фильмов⁴. Вместе с тем постепенно происходила концентрация производственных мощностей и капитала у наиболее успешных предпринимателей. В итоге возник и на протяжении 1909–1929 годов действовал ряд крупных киностудий — «Парамаунт», «Фокс», «Уорнер Бразерс» и другие, занимавших доминирующее положение на внутреннем кинорынке. Полиполию в американском кино сменила *олигополия* — господство немногих производителей фильмов.

Появление олигополистов поначалу происходило главным образом в рамках конкурентной борьбы на собственном рынке. Постепенно между ними устанавливались союзнические отношения, происходило формирование Голливуда как институциональной структуры, способной монополизировать национальный кинорынок. Стимулировался этот процесс увеличением рисков по причине роста издержек производства, обострением из-за этого конкурентной борьбы и пониманием наличия у олигополистов общих интересов. Ставка делалась на производство дорогих постановочных картин, непосильных для остальных кинопроизводителей. За сравнительно небольшой период 1921–1929 годов общие издержки голливудского кинопроизводства увеличились с \$ 77,397 млн до \$ 184,102 млн⁵. Упор на производство дорогостоящих фильмов приводил к банкротству конкурентов, не обладавших крупным капиталом. Высокие издержки фильмопроизводства, подчеркивает Д. Прокоп, являлись сознательно используемым олигополистами средством конкурентной борьбы, а не результатом некоей имманентной логики «средств кинотворчества»⁶.

Производство дорогостоящих фильмов и связанная с ним инвестиционная конкуренция являлись, согласно Д. Прокопу, «фундаментом монопольного предложения» олигополистов. Но самими фирмами такая кинополитика могла осуществляться только при условии привлечения внешнего капитала. Это вело к возникновению надзора со стороны банков за производственным процессом. Специальный представитель (*producer*)

³ Gomery D. The Hollywood Studio System. A History. London: British Film Institute, 2005. P. 1.

⁴ Prokop D. Soziologie des Films. Darmstadt und Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag, 1970. Pp. 26–27.

⁵ Ibid. P. 54.

⁶ Ibid. P. 55.

supervisor) банка следил за соблюдением кинематографистами установленных кредитором требований. Отсюда рационализация менеджмента в кино, утрата кинофирмами финансовой и творческой независимости. В период олигополии фильмопроизводство, таким образом, становилось процессом с усложняющейся системой разделения труда и иерархической его организацией. Творческий и технический персонал уступал менеджерам права принятия решений, что значительно ограничивало возможность формальных и содержательных экспериментов⁷. Фильмопроизводство нацеливалось главным образом на запросы среднего класса. Возникла ориентированная на его предпочтения престижная кинополитика олигополистов. Решающими аргументами в инвестиционной конкуренции становились звезды кино, постановочный характер фильмов и так далее. Творческие рецепты, оправдавшие себя в этой зрительской среде, подвергались стандартизации.

⁷ Ibid. P. 57.

Посещаемость кино и связанные с ней доходы предпринимателей, однако, изменялись не так, как предполагалось. Усилившаяся по требованию инвесторов-банков стандартизация фильмов обернулась снижением интересов публики к кино. Своей крайней точки спад зрительского интереса к кино достиг в 1926 году⁸. Выход из сложившейся ситуации можно было попытаться найти путем перехода к звуку, что, однако, требовало больших дополнительных затрат на новую съемочную и проекционную аппаратуру. Стремясь избежать банкротства, на эту весьма рискованную операцию решилась фирма «Уорнер Бразерс». Ее фильм «Певец джаза» (1927, режиссер Э. Кросленд) с бюджетом в \$ 500 тыс. принес доход в \$ 2,5 млн. «Эта инновация вызвала внезапный подъем интереса публики и дала толчок всеобщему переходу к звуковому кино»⁹.

⁸ Ibid. P. 74.

⁹ Prokop D. Soziologie des Films. Darmstadt und Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag, 1970. P. 74.

От олигополии — к национальной монополии

Создать открытую монополию олигополистам не позволял закон. Поэтому в 1922 году они решили объединиться в торговую организацию, названную «Продюсеры и дистрибьюторы американского кинематографа» (MPPDA), преобразованную позже (с 1945 года) — в «Ассоциацию американских кинопромышленников» (МРАА). На этой организационной основе в рамках американского рынка возникла монополистическая структура — *национальная монополия* (1930–1946 годы)¹⁰. В этом формате олигополисты заключили между собой ряд договоров и соглашений, позволявших им контролировать киноситуацию в США. Свидетельством в этом отношении является,

¹⁰ Ibid. P. 73.

¹¹ Ibid. P. 77–81.

например, рассредоточенная дислокация кинотеатров, принадлежавших разным фирмам¹¹. С монополистами конкурировало Общество независимых производителей фильмов.

Доля Общества независимых производителей фильмов на внутреннем рынке в 1946 году составляла лишь 10%. Объясняется это, в частности, тем, что к концу 1930-х годов на долю объединившихся фирм приходилось 62,2% всех игровых фильмов. И главное, — им принадлежали все картины категории «А». Независимые поставляли на рынок большей частью вестерны и мелодрамы, не имевшие выхода на экраны лучших кинотеатров. Этот факт установила и зафиксировала специально проведенная проверка деятельности крупных кинофирм. Формального нарушения установленных правил конкуренции в сфере фильмопроизводства ею не было обнаружено. Монополизм нашли в сфере дистрибуции и кинопоказа. Дело в том, что кинотеатры первого показа, от успеха в которых зависели общие сборы фильма, принадлежали крупным фирмам. Этим независимые производители фильмов лишались возможности свободной конкуренции. Так, в 1939 году монополисты контролировали прокат 90–95% наиболее конкурентоспособных картин. Им принадлежали 70% кинотеатров первого показа в 92 городах с населением свыше 100 тыс. жителей. В 1945 году для контроля над всем кинохозяйством США монополистам достаточно было владеть лишь 17,35% кинотеатров. По существу, в киноиндустрии существовала вертикальная интеграция¹². Она-то и была упразднена решением суда в 1946 году¹³.

Отмеченный выше переход голливудских фирм к звуковому кино, связанный со значительным ростом себестоимости производства фильмов, объяснялся угрозой их банкротства. Д. Прокоп отмечает, что в последний год олигополии средний бюджет фильма составлял \$ 200–400 тыс. В 1938 году показатели себестоимости производства фильма в шести крупных американских фирмах оказались намного выше. За этот год они сняли 251 картину. Из них бюджет 172 картин (68,5%) был ниже \$ 500 тыс., 60 картин (23,9%) — \$ 0,5–1,0 млн и 19 картин (7,6%) — свыше \$1,0 млн¹⁴. Приведенные цифровые показатели свидетельствуют о возникновении двух векторов в кинополитике Голливуда: производство немногих дорогих фильмов категории «А» и многих сравнительно дешевых категории «Б», сбыт которых поначалу осуществлялся пакетом — вместе с фильмами категории «А». Выход на экран они получали примерно так же, как плененные воины гомеровского Одиссея, которые благодаря хитрости своего полководца благополучно выбирались из

¹² Вертикальная интеграция в данном случае — объединение структур производства, дистрибуции и театрального показа фильмов в единый бизнес-процесс. — Прим. авт.

¹³ Ibid. P. 79.¹⁴ Ibid. P. 81.

пещеры на свободу. Примечательно, что в дальнейшем число фильмов категории «А» увеличилось кратно, с категорией «Б» этого не происходило. Д. Прокоп усматривает в этом свидетельство того значения, которое придавалось «престижной кинополитике» для удержания основанных на капитале позиций на рынке¹⁵.

¹⁵ Ibid. P. 81–82.

Заимствование крупными фирмами средств для производства дорогостоящих фильмов увеличивало возможность инвестиционного риска и, следовательно, необходимость максимального его ограничения. Это обстоятельство стимулировало влияние банков на практическую кинополитику. «К началу 30-х гг. контроль за важнейшими крупными фирмами оказался в руках финансовых групп Моргана и Рокфеллера. Деятельность этих фирм подвергалась грубой рационализации, вызванной новым кризисом в американской киноиндустрии в период с 1930 г. до примерно 1935 г. Влияние банковского капитала Восточного побережья не позволяло режиссерам и продюсерам проявлять в достаточной мере свободу поиска. Слишком сильная стандартизация фильмов и слабый учет запросов местной публики при формировании программы производства привели к новому спаду зрительского интереса»¹⁶.

¹⁶ Prokop D. Soziologie des Films. Darmstadt und Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag, 1970. P. 82–83.

От монополии национальной — к международной

Снижение посещаемости кино на внутреннем рынке США требовало активизации деятельности Голливуда на внешнем рынке. В 1946 году с этой целью им создается новая структура специально для работы на внешнем рынке — Американская ассоциация экспортеров фильмов¹⁷. Ее задача — обеспечение голливудским картинам, по возможности, более свободных торговых путей выхода на национальные кинорынки. Американское кино, по замыслу, должно обладать таким же доступом к киноэкрану, как и национальное. С 1947 года Голливуд, согласно Д. Прокопу, становится *международным монополистом*.

¹⁷ Ibid. P. 146.

Немецкий социолог указывает на события, оказавшие особенно сильное влияние на самоокупаемость крупных фирм внутри США и необходимость экспансии на внешних рынках. Прежде всего это реструктуризация досуга населения под воздействием распространения телевидения и процесса автомобилизации в стране¹⁸. Из-за этого падала посещаемость кинотеатров, а с ней и доходы от показа фильмов. По цепной реакции сократилось число кинотеатров. От былых 20 тыс. кинозалов послевоенного времени осталось 11 335. По приблизительным расчетам в сокращении внутреннего зрительского рынка

¹⁸ Ibid. P. 139–140.

¹⁹ Ibid. P. 139.

американского кинематографа телевидение повинно на 54,5%, автомобилизация — на 29%¹⁹.

Сказывалось и то, что крупные кинокомпании утратили монопольное положение в сфере проката фильмов. Решением американского суда (1946) они лишились права продавать свои фильмы пакетами. Приобретая престижный фильм категории «А», кинотеатры уже не должны были покупать в качестве довески несколько картин категории «Б». Кроме того, крупные кинокомпании лишилась права иметь в своем подчинении кинотеатры и диктовать им репертуарную политику. В результате вертикальной дезинтеграции кинопроцесса престижные премьерные кинотеатры обрели возможность показывать и фильмы независимых производителей. Кроме того, устраивать премьерные сеансы могли теперь также кинотеатры, не относящиеся к числу престижных премьерных.

²⁰ Ibid. P. 140–145.

Ситуация на внутреннем кинорынке существенно изменилась²⁰. В частности, открылись новые возможности развития для независимых производителей фильмов, сразу давшие о себе знать. В 1945 году в США насчитывалось 40 независимых фирм, в 1947-м — 100, в 1957-м — 157. В 1960 году доля европейских фильмов на американском рынке составляла 50,3%, но в 1961-м их объем возрос — 69,2%. Наибольшей популярностью пользовались английские (соответственно, 23% и 41%) и итальянские (12,2% и 11,1%) картины²¹. Примерно с 1946 года по 1960-й картины европейских и японских режиссеров (Ф. Феллини, И. Бергман, А. Курасава, Л. Бунюэль и другие) потеснили фильмы американских мастеров — Дж. Стивенса, С. Кубрика, Дж. Хьюстона, С. Крамера, других. В этой ситуации в исследовательской среде возникла мысль о возможности создания «демократической атмосферы в плюралистическом обществе»²². Но статистического подтверждения фактами кинопосещаемости эта идея, однако, в дальнейшем не получила²³.

²¹ Ibid. P. 140.

²² Ibid. P. 141.

²³ Подробнее см.: Жабский М.И. Кино и глобализация. Вестник ВГИК. 2017, № 1 (31). С. 13–16.

Реакцией крупных кинофирм на ослабление своих конкурентных позиций на внутреннем рынке и необходимость стабилизации кинопосещаемости явились дорогостоящие технические нововведения. Д. Прокоп отмечает, что в 1959 году в США функционировало 4 768 автокинотеатров, дававших киноиндустрии 25% ее доходов. В орбиту американского кино возвратились примерно 20% прежних кинопосетителей. Важную роль сыграли также другие новации, связанные с совершенствованием техники съемки и проекции фильмов. Цветное и широкоэкранное кино стало обычным явлением. Кинореклама, сделавшая технические нововведения своим главным аргументом,

²⁴ Prokop D. *Soziologie des Films*. P. 140–143.

способствовала сохранению за картинами крупных кинокомпаний имиджа зрелища высокой выставочной ценности, а за самими компаниями — статуса единственного поставщика престижных фильмов. В результате им удалось вернуть ранее утраченное доминирующее положение на рынке²⁴. Свою роль сыграла при этом и установка на производство дорогостоящих развлекательных фильмов, участие в них популярных кинозвезд, экранизацию литературных произведений, являвшихся бестселлерами.

Заметим, что снижение посещаемости кино в США началось еще до распространения телевидения. Согласно Г. Джоувит, потери происходили прежде всего среди населения в возрасте 31–60 лет. Более чем четырем миллиардам проданных кинобилетов кинематограф был обязан всего лишь активности 30 млн жителей — в основном моложе 30 лет, посещавших кино несколько раз в неделю. Голливудскую картину категории «А» смотрели 13–15 млн жителей. «Реальная проблема, — замечает Г. Джоувит, — заключалась в том, как привлечь старшие возрастные группы, не отчуждая от кино тех, кто моложе 19-ти». В этой связи объективно требовалось выяснить, почему большая группа потенциальных зрителей отказывалась от кино, чего сделано не было²⁵. Как, впрочем, это не сделано сегодня и российской киноиндустрией в отношении отказа многочисленных кинопосетителей смотреть ее картины. Сказывались и другие факторы.

²⁵ Jowett G., and Linton J.M. *Movies as Mass Communication*. 2nd edition. — Newbury Park, Calif., 1989. P. 343.

Несмотря на спад кинопосещаемости, крупные фирмы продолжали наращивать производственные расходы. Связано это было, в частности, с внедрением техники широкоэкрannого и цветного кино. В 1958 году средний бюджет 18-ти фильмов фирмы «Метро-Голдвин-Майер» составлял \$ 1,926 млн. В послевоенные годы стоимость производства фильма в среднем увеличилась в четыре раза²⁶. С помощью солидного капитала крупным фирмам удалось оттеснить на задний план и своих конкурентов в сфере дистрибуции. В 1961 году доход десяти крупных компаний от проката 62 импортных фильмов составил \$ 46,7 млн. Независимые конкуренты, купив права на прокат 880 зарубежных картин, довольствовались в два раза меньшими сборами — \$ 22,4 млн²⁷.

²⁶ Prokop D. *Soziologie des Films*. P. 142–143.

²⁷ Ibid. P. 145–146.

Свое конкурентное положение на рынке крупные фирмы упрочили и тем, что осуществили удачную продажу имевшихся у них старых фильмов. Кроме того, для укрепления своего положения на аудиовизуальном рынке они начали снимать и телефильмы. В 1961 году их сделка с ТВ принесла \$155 млн

прибыли, прокат своих картин в американских кинотеатрах \$ 267 млн²⁸.

²⁸ Ibid. P. 145.

²⁹ How the global box office is changing Hollywood // URL: <http://www.bbc.com/culture/story/20130620-is-china-hollywoods-future> (дата обращения: 03.03. 2022).

³⁰ См.: Жабский М.И., Тарасов К.А. Развлекательное насилие в кинодуге учащейся молодежи // Высшее образование в России. 2018, № 4. С. 76–85; Тарасов К.А. Аудиовизуальная культура и образование // Высшее образование в России. 2005, № 5. С. 90–96; Насилие в фильмах: три условия миметического воздействия // Вестник ВГИК. 2016, № 2 (28). С. 84–96; Репрезентация насилия в киноиндустрии // Социологические исследования. 2018, № 8. С. 65–73.

• • •

В последующие годы монопольное положение Голливуда на мировом зрительском рынке не раз подвергалось испытаниям из-за спада посещаемости кино и доходов от показа фильмов. К началу 1970-х годов киноаналитики заговорили о «неопределенном будущем» киноиндустрии, о признаках упадка американского приоритета в мировом кино. Профсоюзы кино протестовали против безработицы, требовали от правительства изучения проблемы. Озабоченось и оно само. Кризис в итоге был преодолен. В новом — XXI веке — видный британский журналист, исследователь кино Т. Брук (2013) обратил внимание публики на вызывающее беспокойство расширение глобализации в сфере кинематографа. Голливуд, констатировал он, распространяется «по земному шару, словно спрут со щупальцами... в последние годы зарубежные рынки, особенно в Китае и России, стали в возрастающей степени важными»²⁹. Гегемония Голливуда на кинотеатральном рынке России установилась, как известно, в 1990-е годы, поставив на повестку дня множество острых вопросов. Достаточно сослаться на проблему эскалации экранного насилия и ее последствий³⁰. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Жабский М.И. Кино и глобализация. Вестник ВГИК. 2017, № 1 (31). С. 8–17.
2. Жабский М.И., Тарасов К.А. Кино — свобода от цензуры... М.: «Канон+ РООИ «Реабилитация», 2021. 320 с.
3. Жабский М.И., Тарасов К.А. Развлекательное насилие в кинодуге учащейся молодежи // Высшее образование в России, 2018. № 4. С. 76–85.
4. Кулешов Л.В., Хохлова А.С. 50 лет в кино. М., 1975. 185 с.
5. Тарасов К.А. Аудиовизуальная культура и образование // Высшее образование в России, 2005. № 5. С. 90–96.
6. Тарасов К.А. Насилие в фильмах: три условия миметического воздействия // Вестник ВГИК. 2016, № 2 (28). С. 84–96.
7. Тарасов К.А. Репрезентация насилия в киноиндустрии // Социологические исследования, 2018. № 8. С. 65–73.
8. Тарасов К.А. Мотив социального насилия в пространстве кинокоммуникации // Вестник Московского университета. Серия 18. Социология и политология, 2021. № 3. Том 27. С. 167–186.

9. Gomery D. The Hollywood Studio System. A History. London: British Film Institute, 2005. 333 p.
10. Jowett G., and Linton J.M. Movies as Mass Communication. 2nd edition. — Newbury Park, Calif., 1989. 160 p.
11. Prokop D. Soziologie des Films. Darmstadt und Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag, 1970. 374 p.

REFERENCES

1. Zhabskij M.I. (2017) Kino i globalizaciya. [Cinema and Globalization] // Vestnik VGIK, 2017. No. 2 (28). Pp. 8–17. (In Russ.).
2. Zhabskij M.I., Tarasov K.A. (2021) Kino — svoboda ot cenzury. [Cinema — The Freedom from Censorship...]. Moskva: «Kanon+» ROOI «Reabilitaciya», 2021. 320 p. (In Russ.).
3. Zhabskij M.I., Tarasov K.A. (2018) Razvlekatel'noe nasilie v kinodosuge uchashchiejsya molodezhi // Vysshee obrazovanie v Rossii, 2018. № 4. C. 76–85. (In Russ.).
4. Kuleshov L.V., Hohlova A.S. (1975) 50 let v kino [50 years in Cinema]. Moskva., 1975. 185 p. (In Russ.).
5. Tarasov K.A. (2005) Audiovizual'naya kul'tura i obrazovanie // Vysshee obrazovanie v Rossii. 2005. No. 5. Pp. 90–96. (In Russ.).
6. Tarasov K.A. (2016) Nasilie v fil'mah: tri usloviya mimeticheskogo vozdejstviya [Violence in films: three preconditions for the mimetic effect] // Vestnik VGIK, 2016. No. 2 (28). Pp. 84–96. (In Russ.).
7. Tarasov K.A. (2018) Reprezentaciya nasiliya v kinoindustrii // Sociologicheskie issledovaniya [Representing violence in cinema industry]. Sotsiologicheskie issledovaniya, 2018. No 8. Pp. 65-63. (In Russ.).
8. Tarasov K.A. (2021) Motiv social'nogo nasiliya v prostranstve kinokommunikacii // Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 18. Sociologiya i politologiya [The Motif of Social Violence in the Space of Cinematik Communication] // Vestnik Moskovskogo Universiteta. Seriya 18. Sotsiologiya i politologiya, 2021. No 3. Vol. 27. Pp. 167–186. (In Russ.).
9. Gomery D. (2005) The Hollywood Studio System. A History. London: British Film Institute. 333 p.
10. Jowett G., and Linton J.M. (1989) Movies as Mass Communication. 2nd edition. Newbury Park, Calif. 160 p.
11. Prokop D. (1970). Soziologie des Films. Darmstadt und Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag. 374 p.

Hollywood's Ascension to the Pinnacle of the Competitiveness In Light of D. Prokop's Sociological Discourse

Mikhail I. Zhabskij

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

UDC 778.58.004

ABSTRACT: Drawn upon the proceedings of research on the social-economic history of American cinema (1896–1970), conducted by the classic of the sociology of film D. Prokop, this analysis is of the historical process by which Hollywood formed as an industrial system and ascended to the pinnacle of its competitiveness. Learning of cinema history in this regard affords a better understanding of and a better consideration for, in an actual film policy, the furthestmost external roots of deficient competitiveness on the part of nearly any national cinema, and the finding of auspicious asymmetrical approaches to its reversal. Researched are market forms and factors for the emergence in the American film industry of the orientation toward rationalized supercostly investment competition, beyond the capabilities of other members of both the domestic and the foreign market. Within the initial market framework – that of free competition among small filmmakers – there gradually took place a certain concentration of production resources and capital in the hands of the most successful entrepreneurs. As a result, a number of firms got established which assumed the domination of the market. Free cinema competition gave way to an oligopoly. In 1922 its members incorporated themselves into a trade organization in order to facilitate the combination, among themselves, of competition and of cooperation in areas of shared interests. It was on this basis that the members gained the status of the national monopolist (1930–1946). The decline of cinema attendances taking place in the US before and after the Second World War, and the related exacerbation of the cost-effectiveness issue for film production, objectively necessitated the increase of Hollywood's activeness on the foreign market. In 1945 a special export organization was created for supplying Hollywood films with a better access to national markets. Since 1947 Hollywood has been advancing as the international monopolist. In that capacity, in the 1990s, it gained a practically unlimited access to Russia's theatrical market. A multitude of acute and complex issues became the agenda for Russian film policy.

KEY WORDS: Russian cinema, American film industry, Hollywood, competitiveness, rationalization, market forms, film policy



Эксцентрические образы городского пространства в кинематографе Франции

В.В. Виноградов

доктор искусствоведения

EDN: <https://elibrary.ru/ybxcv>

УДК 778.5.04/с

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена вопросам репрезентации городского пространства во французском кинематографе. Материалом для анализа служат фильмы — «И бог создал женщину» Р. Вадима, «Мои ночи прекраснее ваших дней» А. Жулавского, «Пленница» Ш. Акерман, «Отель Америка» А. Тешине, «Со стороны берега» А. Варда, «По поводу Ниццы» Ж. Виго, «Набережная туманов» М. Карне, «Луна в сточной канаве» Ж.-Ж. Бенекс. В работе обосновывается принадлежность прибрежных городов к эксцентрическому типу, связанному с такими понятиями, как театральность, мираж, призрачность.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кинематограф,
театральность,
французское
кино,
эксцентризм,
репрезентация,
городское
пространство

В романе В. Набокова «Другие берега», в воспоминаниях автора возникает образ города Биарриц — «места, в те годы еще сохранявшего свою тонкую сущность». Понимание этой сущности сводится у Набокова к описанию чего-то эфемерного, обманчивого и порой комичного, как упоминание о невероятно изгибчивом медиуме Daniel Ноте, гладившего босой ступней («ладонью» вызванного духа) по доверчивой щеке императрицы Евгении; и одновременно природно-иллюзорного и недолговечного — вроде пляжа, трепещущего кружевными оборками как цветник, через который проносится залетная бабочка...

Набоков описывает городских персонажей, превратившихся в сознании ребенка в своеобразных морских звезд из фильма Ман Рея, покоящихся в стеклянных баночках-ячейках. Память же самого писателя напоминает ту самую бабочку, кружащуюся над биаррицевским пляжем-клумбой и демонстрирующую на своих крыльях рисунки детских влюбленностей автора — маленьких абрикосово-загорелых эльфов, играющих в осколки фиолетовых ракушек (с одним таким эльфом рассказчик убегает и скрывается от погони в иллюзорном мире небольшого кинотеатра, расположенного рядом с казино).

Образы Биаррица превращаются в разнообразный фантастический калейдоскоп, правда, с выпадающими порой из его рисунка стеклышками, пустые места от которых Набоков пытается заполнить, погружаясь в воспоминания, напоминающие попытки Марселя Пруста обрести утраченное время благодаря особым «внешним очагам» памяти. Так, например, забытая кличка фокстерьера своего возлюбленного эльфа всплывает только тогда, когда возникнет островок-память — ручка-сувенир с волшебным хрусталиком, вставленным в микроскопическое оконце на противоположном от пера конце, в котором было видно цветную фотографию залива и скалы, увенчанной маяком.

Эту радостную и тонкую игру между явью и фантазией, увиденную сквозь призму волшебного хрусталика, можно было бы объяснить чувством ностальгии, овладевшим автором, погруженным в свои воспоминания. Но почему-то именно прибрежные города так часто рождают, и не только у Набокова, восприятие мира, связанное с миражом, декорацией, театром. Причем надо отметить, что образами этой игры могут быть порой не радостные набоковские миражи, а и довольно мрачные фантомы.

По мысли Ю.М. Лотмана, подобные прибрежные городские образования носят безусловный эксцентрический характер. И важно здесь именно их пограничное расположение. Например, Лотман пишет об особом эксцентрическом треугольнике Стамбул — Венеция — Петербург, — городах, расположенных не только на границе двух стихий: Земли (преображенной человеком) и Воды (естественной, природной), но и на границе Востока и Запада (границе двух культур). В отличие от концентрического типа города, выступающего посредником между Землей и Небом (находящегося на горе), эксцентрический *город* «расположен “на краю” культурного пространства, на берегу моря, в устье реки. Здесь актуализируется не антитеза “земля/небо”, а оппозиция “естественное — искусственное”»¹.

О похожем феномене эксцентризма писал и Георг Зиммель. Его концепция основывалась на том, что город в принципе представляет некое автономное образование. Причем это образование бывает двух видов — в одном случае, оно подлинное (воплощает некую метафизическую истину), а в другом — ложное, представляющее собой ложную сущность. Венеция, например, относится именно к таким городам с ложной сущностью. Ее дворцы, по мнению Зиммеля, напоминают «изохренную, напыщенную игру». Как и в лотмановском Петербурге, Венеция разделяется на сценическое и закулисное пространство: «Театральность петербургского пространства сказывалась в отчетливом разделении

¹ Лотман Ю.М.
Избранные статьи:
в 3 томах /

Ю.М. Лотман. Таллинн:
Александра, 1992–1993.
Т. 2. С. 10.

его на “сценическую” и “закулисную” части, постоянное сознание присутствия зрителя и, что особенно важно, — замены существования “как бы существованием”: зритель постоянно присутствует, но для участников сценического действия “как бы не существует”: замечать его присутствие — означает нарушать правила игры. Также все закулисное пространство не существует с точки зрения сценического. С точки зрения сценического пространства реально лишь сценическое бытие, с точки зрения закулисного — оно игра и условность. <...> Постоянное колебание между реальностью зрителя и реальностью сцены, причем каждая из этих реальностей, с точки зрения другой, представляется иллюзорной и порождает петербургский эффект театральности»². Фасады домов разнятся с их внутренней жизнью, вводя зрителя в некоторое заблуждение. Это мираж, особый фантастический «покров, чьи складки повинуются только правилам собственной красоты и указывают на протекающую за ними жизнь только тем, что ее скрывают»³. Отсюда все эпитеты такого города — лживый, искусственный, театральный, двусмысленный и прочее.

«Флоренция никогда не станет одной только маской, поскольку явила себя как подлинный язык действительного бытия; но здесь [в Венеции], где все безмятежное и веселое, непринужденное и свободное служило только фасадом для мрачной и жестокой, безжалостно целесообразной жизни, после ее конца осталась только бездушная театральная декорация, лживая красота маски. В Венеции люди как будто передвигаются по сцене — все действия здесь разворачиваются словно на переднем плане, за которым второй, внутренний план отсутствует»⁴.

Для другого крупнейшего исследователя городской культуры Вальтера Беньямина любой город представлялся эксцентрическим феноменом, где жизнь человека превращается в определенного рода спектакль. Его метод описания города основывался на понимании того, что жизнь горожанина связана с определенным количеством топосов (место службы, кафе, театры, магазины, места прогулок, встреч и т. д.), которые определяют характер его жизни. Эти места похожи на некие театрализованные сцены, а само поведение человека напоминает игру. Именно они, обладая мощным эксцентрическим потенциалом, овладевают сознанием человека и диктуют ему определенную форму поведения.

Понимание этой формы поведения у исследователей разнится, так, например, Беньямин пишет о фланере, которым в людском потоке овладевает апатия, а Зиммель отмечает формы эксцентрического поведения, которые выбирает человек, чтобы выделиться из толпы и справиться с этой апатией.

² Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Труды по знаковым системам. Т. 18. Тарту, 1984. С. 39–40.

³ Цит. по Турома С. Семиотика городского пространства Ю. М. Лотмана: опыт переосмысления // НЛО: журнал, 2009. № 98. С. 66.

⁴ Там же. С. 67.

Беньямин также понимает, что природа эксцентризма связана с определенным рода разделением, границей. И городской эксцентризм определяется борьбой между искусственностью и природой. Город побеждает природу, естественность и является воплощением искусственности.

Эксцентризм прибрежных городов

Совершенно естественно, что подобный феномен был отмечен и в кинематографе. Эксцентризм человеческого поведения в городе — это мотив, который существует в том или ином фильме, и говорить о нем без какой-либо конкретики невозможно. Интересно обнаружить наиболее яркую форму репрезентации подобного городского эксцентризма в картинах, где действие разворачивается в прибрежных городах.

Как подчеркивалось, прибрежный город, как правило, всегда связан с той или иной формой миража. Тем более это касается города-курорта, выступающего в качестве архетипа райского места на земле. Счастливый город-мираж часто становится пространством, где возникает тема неведения, заблуждения героев. Как, например, в комедии «Укол зонтиком» (1980, реж. Ж. Ури). Конечная цель путешествия главного героя — Сен-Тропе, место, где он должен, по сценарию фильма, убить торговца оружием. Считая, что ему предлагается роль в фильме, а не реальное убийство, эксцентрический герой Пьера Ришара пребывает в комическом неведении относительно действительно происходящих событий.

С Сен-Тропе связана и другая картина — «И бог создал женщину» (1956) Р. Вадима, где эксцентрична и сама история, и характер ее главной героини. Эксцентризм проявляется буквально во всем, например, в поступках, которые совершают герои, дабы завладеть сердцем девушки, взбалмошной и непредсказуемой. Сен-Тропе — курортное место на берегу Средиземного моря, где само пространство благоволит к человеку, а море и суша — хоть и две разные стихии, но здесь они существуют в неразрывной гармонии и чаще накладываются одна на другую, создавая особый фантастический эксцентрический образ.

И напротив, ощущение разделения возникает, например, в Биаррице, где перед нами уже не Средиземное море, а океан и два образа стихий, скорее, противостоящих друг другу, определяя границы, которые всегда мистичны.

Один из наиболее ярких образов этого города был создан в картине А. Жулавского «Мои ночи прекраснее ваших дней» (1989). Биарриц здесь выступает неким пограничным пространством между реальностью и фантастическим театрализованным представлени-

ем, между жизнью и смертью. Главный герой фильма заболевает неизлечимой смертельной болезнью. Его переживания выливаются в особое пограничное состояние, выражающееся в эксцентрическом, театрализованном поведении. Он влюбляется в девушку, с которой случайно знакомится в кафе. Она оказывается цирковой прорицательницей, и герой следует за ней в Биарриц, туда, где должны проходить ее гастроли. Действие фильма разворачивается в главной гостинице Биаррица — Du Palais, расположенной у самого берега океана, и в казино, находящемся рядом с гостиницей. Все происходящее с героем напоминает фантасмагорию, сон, грёзу, мрачный фантастический спектакль с погружением в ретроспекцию. Город выглядит как декорация, как мираж. Окружают героя персонажи, скорее похожие на героев мистерии: маг, вводящий в транс весталку, таинственный карлик-коридорный с хорьком в кармане, не менее театрализованный персонаж портье. Перед зрителем возникает череда бесконечных переодеваний, перевоплощений, таинственных игр, заканчивающихся погружением главных героев в океанский прибой, «по ту сторону жизни».

Биарриц — идеальное пространство грёзы, в котором некий образ выбрасывается на берег океанской волной, и так же легко и таинственно забирается, символизируя путь человека в мире. Именно таким пространством воображения, памяти, самых потаенных чувств и переживаний становится Биарриц. Символично, что его образы были включены в картину «Пленница» (2000) Ш. Акерман, снятую по мотивам одноименного романа М. Пруста. Фильм начинается с кадров любительской пленки, на которых запечатлена стайка «девушек в цвету» на биаррицевском пляже.

Девушка и море — устойчивый мотив в творчестве писателя. Например, в романе «У Германтов» он напишет: «Чарующие сочетания девушки с берегом моря, с заплетенными косами церковной статуи, с гравюрой, со всем, из-за чего мы любим в девушке, как только она появляется, прелестную картину, — эти сочетания не очень устойчивы»⁵. Это скорее напоминает мираж, фантазм.

В романе Пруст описывает Нормандию, родину импрессионизма, в картине же возникает Биарриц. Быть может, для фильма это более точная пространственная координата. Биарриц — мираж, сотканный из нитей приглушенных тонов и освещенный неярким солнцем, собственно, весьма схожий с воздушным пространством прустовской Нормандии. Однако в Нормандии еще ощущается надежда на возможную гармонию. Так по пляжу Довилля гуляют влюбленные герои картины К. Лелуша «Мужчина и женщина» (1966), которым хоть и не удастся быть вместе, но попытка сделана, и те счастливые часы, которые они проведут

⁵ Пруст М.
У Германтов / Марсель
Пруст; Перевод с фр.
Н. Любимова. М.:
Худож. лит., 1980.
С. 357.

вместе, будут связаны с этим местом. Океанский пейзаж вызывает, безусловно, двоякое впечатление. С одной стороны, он может быть идиллией, напоминать нам о гармонии, а с другой — это стихия, неподвластная человеку, как главной героине фильма неподвластной оказывается ее собственная память.

В отличие от Довилля, в Биаррице острее чувствуется граница между мирами и, быть может, благодаря этому именно здесь так часто возникает тема перехода рубежа между жизнью и смертью. Этот город — воплощение тихой печали, охватывающей человека при виде океанского горизонта, напоминающего ему о вечности.

Образ этого города — идеальное место для болезненной, трагической грезы. Не обязательно фантастической, как у Жулавского или Набокова, а, например, как у А. Тешине в картине «Отель “Америка”» (1981). Но все равно, это образ, несущий в себе мотив разделения. Главный герой фильма (роль исполняет Патрик Деваэр) — молодой человек, влюбленный в женщину старше него (К. Денев). Женщина отвечает взаимностью, но в ней нет такой безумной страсти, которую испытывает герой. Для нее это обычный роман.

Показательно, что Биарриц оказывается не просто декорацией, на фоне которой разыгрывается эта история, а персонажем, напрямую участвующим в сюжете картины. Когда-то океан навсегда забрал мужа героини и теперь воплощает собой мрачную тень прошлого, которая не позволяет героине полностью отдаться новому чувству. В этом суть основных драматических коллизий этого фильма. С одной стороны, — безумная страсть молодого человека, а с другой — охлажденное сердце героини К. Денев. Прийти к гармонии чувств они никогда не смогут.

Биарриц становятся на экране воплощением темы разделения людей и их одиночества. Часто знаменитый *Hôtel du Palais* с его огромными величественными холлами превращается в декорацию к создаваемым образам. Кроме вышеназванных «Пленницы» и «Мои ночи прекраснее ваших дней», можно вспомнить как подтверждающий типологию этих образов фильм «Банкирша» (1980) Ф. Жиро, в центре которого — портрет одинокой богатой женщины Эммы Экерт (в исполнении Р. Шнайдер) в роскошном интерьере биаррицевской гостиницы...

Конфликт Земли и Воды

Прибрежные города, не имеющие статуса «райского места», часто превращаются в пространство конфликта, который сводится к мифологическому конфликту между двумя стихиями — Земли и Воды.

Образ пограничного пространства может порой преобразить даже «концентрический» в основе своей город, например, такой, как Париж. Вспомним фильм «Атланта» (1934) Ж. Виго, где столица является пространством, в котором конфликт между стихиями Воды и Земли достигает своей наивысшей точки. Вода в мифологии Виго — это жизнь, радость, справедливость, ясновидение; Земля же с ее городским обольщением — это пленение человека. Отсюда возникает образ города как миража, соблазняющего, а затем похищающего свою жертву. Только вырвавшись из объятий этого миража, можно действительно стать счастливым.

Прибрежный город — это всегда мираж. В одном случае, в нем подчеркнута граница между мирами, в другом — она размыта. Она размыта в Сен-Тропе, размыта в Ницце.

Бегство в Ниццу (в мир иллюзии) заканчивается разочарованием, как, например, в картине А. Астрюка «Улисс, или Дурные встречи» (1955).

Собственно, об этом в кинематографе говорится достаточно давно. Можно вспомнить и документальный фильм А. Варда «Со стороны берега» (1958), в котором о Ницце рассказано как о прекрасном мираже, иллюзорном воплощении рая на земле. Эта работа наследовала некоторые образы знаменитой короткометражной ленты Ж. Виго «По поводу Ниццы» (1930), ставшей своего рода мифом, лежащим в основе работ, посвященных городу как миражу.

В этой работе Ж. Виго и Б. Кауфман показали Ниццу с разных точек зрения, проведя зрителя сначала через город фешенебельный, туристический, а затем — через его неприглядные дворы, подведя к общеполитическим понятиям жизни и смерти. Жизнь и радость быстротечны, хотя и кажутся вечными. Рифмой этому настроению возникает картонный муляж бабочки, который готовят для праздника, — она символ красоты, но и символ недолговечности.

Правда, Ж. Виго не собирается мириться с таким положением вещей, а пытается противопоставить этому миру реальность человеческого созидания. Символически преодолев черту смерти, показав город-мираж, город-иллюзию, режиссер пришел к спасительному, как ему кажется, образу *Ното faber* (лат. — *Человек творящий*).

Город на берегу — это мираж, повторяют многие режиссеры. Рядом с фильмом «По поводу Ниццы» Ж. Виго пролегал и «Набережная туманов» (1938) М. Карне. С самых первых кадров в фильме появляется набережная, корабли и туман как некий мираж, несущий надежду главному герою. Музыка Жобера, декора-

ции Траунера — окутанный туманом барак, улица с блестящей от дождя мостовой — придают пейзажам грустное очарование. Отраженный свет как важнейший визуальный символ призрачности надежд, неудачной жизни, — есть характерный фон, присутствующий повсюду. Блеск отраженного света — это вспышка надежды, но уже изначально несбыточная. Она изредка появляется на фоне пейзажа и «быстро гаснет», растворяясь в главном образе фильма — тумане, делающем иллюзорными мечты, надежды и, в конце концов, саму жизнь персонажей.

В семидесятые годы Ж.-Ж. Бенекс в своей барочной картине «Луна в сточной канаве» (1983), повторяя знакомые черты «поэтического реализма», также поселит своих персонажей в Гавре. Здесь вновь всё будет напоминать мираж. Портовый город (как в «Набережной туманов», 1938) и разыгрывающаяся в нем романтическая драма с традиционными рифмами — любовь, кровь, ревность. Окраина города — пустынная, угрожающая и по-особому поэтичная. Если у Карне газовый свет отражался на мокрой брусчатке, то у Бенекса луна отражается в сточной канаве, в которой видны следы крови. Если у М. Карне свет электрического газового фонаря, отраженного на мокрой брусчатке, был мотивом возвышения, создающим трагическое поэтическое звучание, то у Бенекса все иначе.

Вместо поэтического «гризя» пришел усиленный, болезненно-агрессивный цвет. Бар из «Набережной туманов» превращается в ночной бар «Микадо», но это уже иное заведение. Здесь не всегда хорошая погода и далеко не всегда можно остаться на ночлег, когда некуда идти и не на что выпить. Теперь это нечто похожее на американские бары со всевозможными дикими турнирами...

В своей книге «Современные французские режиссеры» П. Лепроон подчеркивает особую призрачность атмосферы «Набережной туманов», которая, как нам кажется, может относиться и к работе Бенекса: «...его (реализма — прим. В.В.) нет ни в персонажах, ни в действии, ни даже в декорациях, которые сознательно сделаны такими условными, как и всё остальное, как и место действия трагедии, подобное террасе Эльсинора: окутанный туманом барак, улица с блестящей от дождя мостовой, лавочка безделушек и «злачные» места — дансинг, ярмарочные гуляния. Вокруг этого скорее подсказанные, чем показанные пути бегства: погрузка корабля, море, дорога, по которой в конце уходит в ночь собака — еще один отмеченный роком персонаж... Здесь действует чудо, подобное тому, которое заложено в теме. Этот чисто поэтический мир лишь кажется реальным. Он существует в нас, как те пейзажи из сновидений, в которых нам случается иногда заблудиться»⁶.

⁶ Лепроон П.
Современные французские кинорежиссеры
[Текст]: Пер. с фр. /
[Послел. С. Комарова].
Москва: Изд-во иностр.
лит., 1960. С. 364–365.

* * *

Таким образом, можно констатировать, что образ побережного города в его культурной репрезентации (литература, кинематограф), несмотря на различные интонационные акценты, традиционно связывается с понятиями миража, призрачности, обманчивости. Именно в городе такого типа возникает ощущение пограничности, связанное с переживанием отношений реального и фантастического миров, порождающее особую театрализованность, призрачность происходящего, — словом, того, что можно назвать эксцентричностью.

Эти черты становятся основными характеристиками типологической принадлежности прибрежного города, который вписывается в характеристику эксцентрического пространства. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Города в кино: сборник статей / Мин-во культуры РФ, НИИ киноискусства; [сост. О. Рейзен]. — М.: Канон+, 2013. — 271 с.
2. Лепроон П. Современные французские кинорежиссеры [Текст]: Пер. с фр. / [Послел. С. Комарова]. — М.: Изд-во иностр. лит., 1960. — 842 с.
3. Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 томах / Ю.М. Лотман. — Таллинн: Александра, 1992–1993.
4. Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Труды по знаковым системам. Т. 18. Тарту, 1984.
5. Пруст М. У Германтов / Марсель Пруст; Перевод с фр. Н. Любимова. — М.: Художественная литература, 1980. — 647 с.
6. Турома С. Семиотика городского пространства Ю.М. Лотмана: опыт переосмысления // НЛО: журнал, 2009. № 98// URL.: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/4/semiotika-gorodskogo-prostranstva-yu-m-lotmana-opyt-pereosmysleniya.html> (дата обращения: 09.01.2022).

REFERENCES

1. Goroda v kino: sbornik statey //Ministerstvo kultury RF, NII kinoiskusstva; [sost. O. Reyzen]. Moskva.: Kanon+, 2013. — 271 p.
2. Leproon P. (1960) Sovremennye frantsuzskie kinorezhissery: Per. s fr. / [Poslesl. S. Komarova]. — Moskva: Izd-vo inostr. lit., 1960. — 842 p.
3. Lotman YU.M.(1992-1993) Izbrannye statyi: v 3 tomakh / YU.M. Lotman. — Tallinn: Aleksandra, 1992–1993.
4. Lotman YU.M. (1984) Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda // Trudy po znakovym sistemam. T. 18. Tartu, 1984.
5. Prust M. (1980) U Germantov / Marsel Prust; Perevod s fr. N. Lyubimova. — M.: Khudozhestvennaya literatura, 1980. — 647 p.
6. Turoma S. (2009) Semiotika gorodskogo prostranstva Yu.M. Lotmana: opyt pereosmysleniya // NLO: zhurnal, 2009. № 98

Eccentric Images of Urban Space in French Cinematography

Vladimir V. Vinogradov

Doctor of Arts, Professor at the Film Studies Department, Head of the Analytics Department and Deputy Director at the Centre for Research in Film Education and Screen Arts

UDC 778.5.04/c

ABSTRACT: The article dwells upon the urban space representation in the French cinema. The analysis is mainly based on the films “And God Created Woman” by R. Vadim, “My Nights Are More Beautiful Than Your Days” by A. Zulawsky, “The Captive” by Ch. Ackerman, “Hotel America” by A. Téchiné, “Coasting the Coast” by A. Varda, “About Nice” by J. Vigo, “Port of Shadows” by M. Carné, “The Moon in the Gutter” by J.-J. Beineix. The author takes up the study of comprehension of urban eccentric and concentric spaces formerly undertaken by Yu. Lotman, G. Simmel, W. Benjamin. As put it some of these researchers, almost every city seems to be an eccentric phenomenon which turns a man’s life into a kind of performance. Still, the author believes that the concept of eccentricity provides a basis for another related characterization — a phantom city. Not just the city as such provokes eccentricity, but there is a certain type of cities in which this quality reveals to the maximum extent. The most strikingly it is represented in the films set in coastal cities which are normally associated with some kinds of mirages. The author comes to the conclusion that the image of a coastal city in its cultural representation (in literature and films), whatever its intonation or accent, is traditionally associated with the concepts of mirage, ephemerality and fallacy. Such cities arouse feelings of marginality, of being in between the real world and a fantastic one, a sense of theatricalization, illusiveness of action – in a word, of eccentricity. These are the key typological features of coastal cities fitting into the characteristics of eccentric spaces.

KEY WORDS: cinematograph, theatricality, French cinema, eccentricity, representation, urban space



Иранский кинематограф: игровые формы в драматургии фильма

М.Р. Чиркина

EDN: <https://elibrary.ru/yuppeu>

Игра со всей своей абсурдностью способна создавать привлекательные игровые формы, таящие в себе опасность краха иллюзий после выхода из игры в пространство реальной жизни. В статье на примерах ряда современных иранских фильмов рассматриваются конфликты, возникающие от столкновения играющих в игры персонажей с их драматическими жизненными реалиями.

УДК 778.5.04.072+778.51(Иран)

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

иранское кино,
игровые формы
в драматургии
фильма,
иллюзия
реальности,
метафизика игры

Введение

Игра всегда сопровождала жизнь человека, создавая параллельную реальность, иллюзию другого бытия с иррациональными внутренними связями. Потребность игры возникла из желания людей преодолеть невзгоды, страхи, угрозы, которыми был полон мир вокруг. Игровое пространство в своем претворении в воображаемую реальность давало на время чувство защищенности и успокоения. Игра как всеобъемлющая категория человеческого существования лежит в основе зарождения культуры и разных видов искусств. По словам Й. Хёйзинги, игра старше культуры, о чем свидетельствуют игры животных. Она выходит за границы физиологической деятельности, приносит смыслы в происходящее действие и несет в себе «некую нематериальную стихию»¹. «Существование игры не связано ни с какой-либо ступенью культуры, ни с какой-либо формой мировоззрения»². Творя через игровые формы вымышленный мир, люди стали создавать мифы, погружая в них человеческие деяния в сферу божественного. В мифах наглядно отразилась сущностная двоякость игры — ее шутиливость и серьезность. Высокоразвитой игровой формой стал древнегреческий театр. Стройной игровой системой оказались спортивные олимпийские игры.

«Очаровательная серьезность, которая принадлежит игре»³ безусловна. Игра сама по себе ни для игроков, ни для зрителей

¹ Хёйзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. С. 11.

² Там же. С. 13.

³ Бьеркергор С. Страх и трепет. 5-е изд. М.: Академический проект, 2018. С. 139.

не комична. Возбуждающее смех комическое носит для игры второстепенный характер. Смех вызывает содержание комического действия, а не сама игра. Комическое сопрягается с глупостью, в то время как игра не глупа. Игра самобытна, она лежит вне противопоставления таких категорий, как мудрость — глупость, правда — неправда. Тем более вне пары — «добро и зло». Являясь игрой духа, игра не имеет отношения к морали, равно как к добродетели или греху. Цель игры — сама игра. По отношению к жизни игра избыточна, она не является моральной обязанностью или физической необходимостью, имеет характер свободы, ибо только так в игре можно получать удовольствие и наслаждение. В игре присутствует важнейший аспект «понарошку», что дает участникам некое осознание ее неполноценности, несмотря на всю серьезность действия.

«Само понятие игры как нельзя лучше охватывает это единство и неразрывность веры и неверия, это соединение священной серьезности с дурачеством и притворством»⁴. Воображение человека простирается за пределы собственного существования с желанием сотворить виртуальную реальность. Игра сводит на нет детерминированность мира. Многие аспекты, характеризующие игру, не поддаются биологическому анализу, логика рассудка так же бессильна объяснить их. Игра не есть настоящая жизнь, она создает временную реальность внутри обычной жизни, отгораживаясь от нее. В этом коротком временном мире игра создает эмпирическую реальность инобытия. Она воплощает некое заданное совершенство, единицу самодостаточности благодаря своим правилам и принятым условиям ведения игры. Упорядоченность формы и свойственные ей критерии, такие как напряжение, ритм, контраст, чередование, вариативность, завязка и развязка, зачарованность и увлеченность, торжественность и вдохновение, радость и удовольствие, эйфория и экстаз, красота и внутренняя гармония, забавность и потеха — суть эстетической природы игры.

Игровое виртуальное поле как благодатная духовная почва породило множество символов, метафор и знаков, тайн, культов. Игра в своем обособлении от повседневности обретает форму таинственности. Латентность⁵ инобытия в игровом пространстве делает ее заманчивой для людей извне и заряжает находящихся внутри игроков. Игре могут быть свойственны сакральные ритуалы, которые участники держат в секрете от чужаков. Таинственность вызывает к жизни мнимые действия, выраженные в образах при помощи переодевания, изменения облика, маски, что вызывает эстетическое восприятие происхо-

⁴ Хёйзинга Й.
Homo ludens. Человек играющий. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. С. 44.

⁵ Термин «латентность» (от лат. *latentis* — скрытый, невидимый) — свойство объектов или процессов находиться в скрытом состоянии, не проявляя себя явным образом. — *Прим. авт.*

⁶ Термин «реципиент» (лат. *recipiens* — человек, принимающий, слушающий сообщение или информацию; адресат. — Прим. авт.

⁷ Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. 2-е изд. перераб. и дополн. М.: СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 305.

дающего, уводя в предлагаемый игрой виртуальный микромир. «В процессе формирования художественных образов и символов *реципиент*⁶ активно переживает (сопереживает) возникающие в его внутреннем мире события и состояния как предельно реальные, хотя при этом он практически всегда сознает периферическими областями сознания, что участвует в восприятии произведения искусства, а не в реальном событии»⁷. Явление игры нельзя расценивать с точки зрения полезности, утилитарности. По своей сущности игра не материальна. Социальная детерминированность в анализе темы игры умаляет роль эстетического наслаждения от погружения в виртуальное инобытие. В основе игры лежит фундаментальное свойство человеческого духа творить воображаемые новые миры и постигать своеобразную красоту ощущений.

В современном мире многие явления называются играми — политические, военные, дипломатические, спортивные, биржевые и прочие. Но в жизни обычных людей игры также продолжают функционировать.

Иранские кинополотна известны своей самобытностью и метафоричностью, что своеобразно отражает национально-культурные традиции древней персидской культуры, табуированность и скрытность в поведении людей Востока, а также культ исламской идеологии. Игра как чуткое метафизическое пространство жизни впитывает в себя эти аспекты жизни иранцев и развивает интересные художественные модели историй. В сюжетах картин, приведенных для анализа, персонажи прибегают к созданию вымышленных ситуаций и пребывают в своем иллюзорном пространстве относительного благополучия. Но игра и жизнь вступают друг с другом в противоречие и создают драматические конфликты. Что происходит с героями кинокартин в игровом временном промежутке, и чем оборачивается их выход из игры в реальное пространство жизни, где законы морали, понятия добра и зла вновь возымеют силу, как они переживают момент истины?

«Скелет в шкафу»

Увлекательная, таящая в себе тайну эта игровая модель, как правило, говорит о семейных секретах в прошлом и настоящем персонажей, их скрытых мотивах поведения, предоставляя богатые возможности в создании полных драматизма историй.

То, что происходит с главным героем Фаридом после смерти его матери в фильме «Сын» (Иран, режиссер Нушин Мераджи, 2021) не назвать иначе, как игрой с буквальным утаиванием



Сцена героя с братом из фильма «Сын» (2021), режиссер Нушин Мераджи

* Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. – 2-е изд. переработанное и дополненное. М.: СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 305.

трупа в холодильнике шкафу. Действие фильма происходит в камерной обстановке арендованной большой квартиры, куда после продажи старого разваливающегося частного дома

переехала жить пожилая женщина со своим 40-летним сыном Фаридом. Их общение проходит в постоянной перепалке, в перебранстве колкостями, что порой вызывает смех у зрителя, хотя ни матери, ни, тем более, Фариду – не до смеха. Фарид имеет привычку исподтишка снимать на фотоаппарат молодых женщин, наблюдая их из окна своей квартиры. Учитывая строгость нравов в современном иранском обществе, эта игра Фариды очень предосудительна и чревата серьезным наказанием. Все замечания и предупреждения матери Фарид пропускает мимо ушей, продолжая развлекаться.

Основным предметом спора с матерью является тема взаимоотношений главного героя со старшим братом Фархадом. Мать не видела старшего сына с тех пор, как он уехал 20 лет назад в США. Она настоятельно просит Фариду вызвать брата в Тегеран. И это обстоятельство Фарид разыгрывает, как козырную карту, с выгодой для себя, ловко манипулируя желанием матери. Он соглашается позвонить брату, передать ее просьбу, если взамен мать согласится на оставшиеся от продажи дома деньги купить ему машину. Странное поведение Фариды говорит о его инфантилизме и, возможно, о психической недоразвитости. Налицо проявление детской игровой модели поведения. «Подобной виртуальностью отличаются и детские игры, участники которых полностью преображаются в виртуальных персонажей и принимают пространство игры за реальность»⁸.

Когда мать внезапно уходит из жизни по причине сердечного приступа, Фарид продолжает вести себя, как дитя. Он просто-напросто прячет тело матери в старый холодильник. Не умея мыслить самостоятельно, Фарид пытается заполнить пустоту жизни всеми возможными для него способами, продолжая пребывать в мире фантазий. Присутствие тела матери в квартире никоим образом не смущает его. Чтобы справиться с одиночеством, он приглашает каждый вечер с улицы проходящих мимо

его дома разных девушек. Как-то он сталкивается со своей соседкой, которую он тайком фотографировал, и говорит ей, что мать попала в больницу, а он остался один, без нее. Фарид явно получает удовольствие от того, что ему удалось скрыть ото всех смерть своей матери. Сердобольная соседка приходит ему на помощь. Почувствовав к девушке доверие, Фарид ей признается, что мать умерла, но утаивает, где находится ее тело.

Приезд спустя несколько дней старшего брата Фархада ничего не меняет в его поведении. Фарид скрывает правду от брата, говорит, что мать в больнице, придумывает причины, из-за чего нельзя пока посетить мать. В этой игре с фантазиями кажется, что у Фариды не остается места горю по утрате матери. Но Фарид словно выходит из игровой зоны и хочет выяснить волнующие его все эти годы вопросы со старшим братом, оставив факт смерти матери нераскрытым. Когда-то в детстве у Фархада случилась драма, их семейный «скелет в шкафу». Фарид до сих пор сильно переживает, думая, что он виновен в том, что не смог выручить своего старшего брата. За выпадами против Фархада у Фариды скрывается нежная, любящая душа ребенка, который все эти годы чувствовал себя брошенным, обделенным любовью брата. Неприспособленность к жизни Фариды способна вызвать недоумение и порой порицание. Возможно, этим объясняется его бегство в иллюзорную реальность с выдумками, детскими шалостями. И не этот ли придуманный микромир помог сохранить ему искренность и детскость в выражении своих чувств, душевную прозрачность и тепло?

Через горячие споры с братом сознание Фариды прорывается в реальный мир чувств и мыслей. Он выдает брату правду о смерти матери. Демонстрация трупа в холодильнике, как аккордное завершение затеянного зрелища, шокирует Фархада. Но горе сплывает братьев. Как два мальчика, оставшихся сиротами, они вспоминают мать, смешные моменты из детства. Оба давятся от смеха, который переходит в скорбный плач по матери, по безвозвратно ушедшему детству.

Трактовка образа Фариды в отношениях с матерью и со старшим братом неоднозначна, противоречива. Это история о трудностях в выстраивании взаимоотношений между кровными родными и любящими людьми. Бегство в придуманную главным героем реальность не защитило его от потерь и боли. Смех и плач главного героя можно оценить как некое высвобождение из запутанной игры с родными и с самим собой. Фарид играл в эту странную игру с трупом матери, возможно, сам не осознавая до конца мотивов своего поведения. Уход в вымышленное

пространство, защищенное от жестокой реальности, смягчил удар судьбы, помог пережить это неимоверно трудное для его детской натуры время до приезда брата.

Герметичное пространство фильма, в котором разворачивается сложная в своем переплетении с игрой реальность с сокрытием тайны смерти и «скелетом в шкафу» из прошлого, наэлектризовано драматическим напряжением. Обертоны и нюансы в звучании реплик, недосказанность и недомолвки, разные оттенки настроения, тонко переданные мимической игрой актеров, контрастность и абсурдность истории создают богатый глубинными смыслами абрис кинокартины.

«Дочки-матери»

Когда героиня иранского фильма «Воображаемая прямая» (2020, режиссер Фарнуш Самади) молодая учительница Сара игнорирует недомогание маленькой дочки Рахи, выслушивает категорическое несогласие мужа Хамида ехать им на свадьбу, она представить себе не может, к каким трагическим последствиям приведет ее своеволие.

Игра в дочки-матери является, пожалуй, одной из самых древних сюжетно-ролевых игр про семейную жизнь, в которую играют девочки. Это игра помогает им взрослеть, определить

свое место в будущем. Обязательным атрибутом игры является кукла. Но стратегию игры взрослые женщины могут применять в сложных семейных отношениях. Нередко дети становятся «предметом» для спекуляций на чувствах родственников. Безответственность взрослых родителей, манипулирующих детьми, забирает у



Сцена героини с куклой из фильма «Воображаемая прямая» (2020), режиссер Фарнуш Самади

детей радость детства, приносит страдания, оставляя неизгладимый болезненный след в их взрослой жизни.

Главная героиня Сара, не отдавая себе отчета, можно сказать, что играет в своей семье именно в такую игру с манипуляциями. Муж Сары уезжает в командировку, и она, воспользовавшись этим, едет с дочкой к родне на праздник. Женщина просит поддержать своих родителей и родственников в обмане мужа о свадьбе. Даже маленькую дочку убеждает не говорить

правду папе, объясняя малышке, что поездка на свадьбу – их маленький с мамой секрет. На каждый звонок мужа, который сильно волнуется за ребенка, Сара отвечает нехотя, утаивая правду. Но игра в «воображаемую прямую», по которой героиня привыкла двигаться, сталкивается с драматическими перипетиями и своей упрямой неизбежностью сводит эту прямую на «нет».

Холодной ночью от утечки газа из обогревателя погибает маленькая Раха. И тут происходит не поддающееся логике игровое действие. Сара, застывшая в своем горе, испытывая колоссальное чувство вины, скрывает правду смерти дочери от мужа. Абсурд происходящих в своем стремительном, как снежный ком, развитии событий, шокирует. Игра сливается с жизнью. Слово в наваждении, Сара разворачивает детективную интригу с придумыванием обстоятельств гибели дочки якобы в аварии в Тегеране. Погружаясь в иллюзорный мир, она использует все возможные средства, вплоть до разыгрывания сцены с куклой. Она эмпирически ощущает себя в контексте вымышленной реальности, вырванной из реальной жизни. Переступив запретную черту, Сара продолжает действовать с полной отдачей, без всяких оговорок. Вне контекста игры – логика поведения Сары не поддается анализу.

Когда правда всплывает наружу, что рано или поздно не могло не случиться, и Сара оказывается разоблаченной, Хамид обвиняет жену в неумышленном убийстве и сокрытии правды. В свое оправдание Сара, ни разу не заплакав, не произносит ни слова. Игра исчерпывает себя. Сара огорошена, она похожа на увлеченного своими действиями игрока, которого неожиданного вышибли «из седла» на пике своей игры. До ее сознания мучительно начинает доходить смысл происходящего вокруг. Ее бегство от гнетущей действительности со всеми ее игровыми манипуляциями потерпело поражение. Стараниями судьи, квалифицировавшего смерть девочки как несчастный случай, вмешательством и просьбами обеих семей супругов удастся убедить Хамида в невинности Сары и простить ее. Но Сара, столь активная в вымышленном своем мире, словно перестала жить чувствами в реальной жизни.

Новым тяжелым гнетом обвинения ложится на Сару другая страшная новость о гибели ее ученицы. Сара знала о беременности старшеклассницы и с легкостью дала девушке обещание скрыть от родителей этот факт. Но расскажи Сара правду матери о проблеме дочери раньше, мать смогла бы спасти дочь. «Воображаемая прямая» и в этом случае повела ее опасными

зигзагами судьбы. Парадигма правил, когда, казалось бы, ложь бывает во спасение и помогает пришвартоваться в тихой домашней гавани, не выдержала драматического натиска судьбы.

Да, смерть маленькой дочурки была роковой случайностью. Однако гибель школьницы явно осталась на совести героини, ведь этого могло не произойти, не прояви Сара привычное для нее потакание — смолчать, свести на «нет» проблему. Уход в параллельный мир с проигрыванием безумных для реальной жизни ситуаций, который, возможно, диктовался неосознанным желанием переложить ответственность за случившееся на мужа, чтобы уменьшить острую душевную боль, не спас Сару. Для Хамида, мужа Сары, потеря их маленькой дочери – страшное горе. Но он смог понять и простить Сару. Для Сары это не только неимоверная боль и потеря, мучительное прозрение, но и крушение системы жизненных ценностей и ориентиров, это ее момент истины. В героине произошел исключительный надлом. Сара делает свой последний шаг, на этот раз не по «воображаемой прямой». Она добровольно уходит из жизни, потерпев моральное и нравственное фиаско в реальной жизни.

Режиссер фильма Фарнуш Самади изображает своих персонажей без осуждения, с любовью и сочувствием, доносит глубокий смысл: в каждом простом дне есть много потаенного, когда любая перипетия или неверный шаг могут привести к невероятным и не всегда радостным последствиям и открытиям о нас самих. И спасение надо искать не в уходе от реальности, играя в ложь и обман, а в умении проявить душевную храбрость – посмотреть правде в глаза.

«Охотники за сокровищами»

Кинорежиссер Маджид Маджиди, известный кинокартинами о детях, посвятил свой фильм «Дети солнца» (2020) миллионам маленьких жителей планеты, вынужденных зарабатывать своим непосильным трудом на жизнь. Атмосфера фильма пропитана теплом, неподдельной любовью к детям и надеждой на добро и свет в их жизни.

Охота за сокровищами испокон веков является интересной игровой формой, увлекающей своих участников не только целью обрести богатство, но и испытать приключения.

В центре повествования социально-психологической драмы с элементами криминально-детективной канвы «Дети солнца» лежит история жизни четырех подростков, живущих на грани нищеты. Дети зарабатывают кражами, выполняя заказы взрослых боссов, беспощадно эксплуатирующих детский труд.



Сцена из школьной жизни «Дети солнца» (2020), режиссер Маджид Маджиди

У каждого мальчика свои трудности в семье. У кого-то нет отца, у другого отец — опустившийся наркоман. Самый младший мальчик — из семьи беженцев-афганцев, его старшая сестра тоже работает, продавая про-

тивозаконно мочалки в вагонах метро. Лидером команды подростков является 12-летний мальчик Али. Он мечтает забрать свою мать из психиатрической больницы, куда она попала после пожара в доме и гибели его младшей сестрелки.

Криминальный босс предлагает мальчикам найти клад с древними золотыми монетами. Так ребята добровольно, без какого-либо принуждения затачиваются в эту авантюрную игру. Выигрыш сулит каждому большие надежды на светлое будущее. Первоначальным условием игры является их возвращение в благотворительную школу для работающих детей «Дети солнца». В подвале этой школы надо прорыть выход к кувшину с сокровищем. «Присущее участникам игры чувство, что они совместно пребывают в некоем исключительном положении, совместно делают одно важное дело, обособляясь от прочих и порывая с общими для всех нормами, простирает свои чары далеко за пределы продолжительности отдельной игры»⁹.

Сотворив игровое пространство с его жесткими правилами, чтобы не оказаться обнаруженными во время их работы в подвале, ребята существуют как бы в двух параллельных пространствах. Реальная жизнь в школе диссонирует с условиями игры, но и затягивает их в свое активное поле. Занятия в школе преобразуют мальчиков. У некоторых обнаруживаются недюжинные способности в разных областях. И каждый раз кто-то из участников «охоты на сокровища» выпадает из игры. Семья талантливого в математике мальчика возвращается в Афганистан. Другого способного мальчика счастливым образом определяют в детский футбольный клуб. Третий сам уходит из школы по требованию отца-наркомана. Когда возникают проблемы со спонсорским обеспечением школы, она закрывается. Но все

⁹ Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. СПб.: Азбука-Аттикус, 2019. С. 26.

эти обстоятельства не останавливают Али. Он как последний фанатичный участник игры с самоотверженным упорством, с опасностью для жизни, в одиночку пробивается к обозначенному месту нахождения клада. Достигнутая цель оказывается ловким обманом криминального авторитета. На месте сосуда с золотыми монетами под решетками водоканала оказывается плотный пакет с порошком героина, который выкинул когда-то мафиози, пряча улики от полиции. Не это мечтал увидеть Али. В гневе Али рвет пакет и рассыпает порошок в поток воды, чудом выбирается наружу из подземного лабиринта. Игра-профанация, состряпанная мафиози, оказалась для Али игрой на выживание. Но она не обернулась разочарованием для главного героя. Истинным вознаграждением в непридуманной жизни для него стало улучшение состояния матери. Стоя за решетками забора клиники, мальчик с любовью наблюдает, как в первый раз за все это время мама громко и весело смеется, играя с другими пациентками.

Живописное название школы «Дети солнца» действительно создает метафорическое пространство света и надежды. Привычные для детей опасные игры с зарабатыванием денег вымещаются истинной добротой, заботой о них в реальной школьной жизни. В лице школьного учителя мальчики впервые сталкиваются с открытым, честным, уважительным отношением к себе. Время пребывания в школе оставляет в детях хорошие ростки. Теперь они смогут стремиться к знаниям, как к солнцу. Изобразительно в кинокартине много солнечного света. В фильме есть изумительный световоздушный импрессионистический кадр с детьми в бассейне, в котором блики солнца отражаются в воде в радостном сиянии. Это и есть ценность реальной жизни в противопоставлении с игрой. «Жизнь в основе вещей, несмотря на всю смену явлений, несокрушимо могущественна и радостна»¹⁰.

¹⁰ Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. М.: РИПОЛ классик; СПб: Пальмира, 2017. С. 66.

«Братья Каин и Авель»

Фильм «Утопающие» режиссера Мохаммеда Карта (2020) был показан на XVII Казанском фестивале. Другое название кинокартины «Заплыв Парване» более образно раскрывает латентность характера событий с жесткими игровыми правилами, куда приводит «заплыв Парване». В сюжете фильма выявляется архетипическая игровая форма с конфликтом между двумя родными братьями.

Молодая замужняя женщина Парване (в переводе с фарси — бабочка), тренер детей по плаванию, которую исподтишка не-

известный снял на мобильник в купальном костюме и загрузил видео в соцсети, становится жертвой своего ревнивого мужа Хашема, честь которого бесповоротно оказалась попорченной. Тот буквально в припадке ярости убивает свою жену на глазах своего младшего брата Ходжата. Так чья-то грязная игра с честью молодой женщины в строгом иранском обществе оборачивается жестокой драмой. У европейского зрителя поначалу может возникнуть недоумение от реакции иранского социума на этот безобидный в европейском представлении видеоролик с женщиной-тренером по плаванию, а поведение иранского мужчи-

ны вызвать осуждение. Но механизм детективного расследования, в которое погружается младший брат, чтобы найти виновника, настолько тонко закручен, что постепенно приоткрывает главную тему фильма — экзистенциальный выбор главного героя, Ходжата. Интрига затягивает зрителя в происходящее, когда расследова-



Сцена из фильма
«Утопающие» (2020),
режиссер Мохаммед
Карт

ние Ходжата погружает его в непонятную для него игру с неизвестными координатами. Драма гибели Парване обнаруживает страшную тайну для младшего брата. В поисках врагов брата, снявших на видео его жену, Ходжат приходит к страшным открытиям. Все эти годы он находился в неведении истинного отношения к себе своего старшего брата, его нечестной подковерной игры. Ходжат не подозревал, что именно по вине брата был несправедливо обвинен в контрабанде наркотиков и отсидел несколько лет в тюрьме. Разоблачение старшего брата вызывает у нас не только у героя, но и у зрителя.

Так автор своим фильмом выходит на уровень библейской притчи об Авеле и Каине, создает криминальную драму на самом высоком психологическом уровне, в центре которого вызывает скрытый межличностный конфликт между братьями. Глубина и точность погружения во внутренний мир всех персонажей в контексте нравов и менталитета современного иранского общества достигается режиссером благодаря драматургически цепко выстроенной истории с потаенным меха-

низмом игровой модели взаимоотношений персонажей, с архетипом, лежащим в основе мифологического ветхозаветного сюжета.

Смерть «понарошку»

У многих народов известны древние культы с проведением обрядов и ритуалов, иницирующих смерть. Архетип сакрального отношения к смерти является устойчивым аспектом также в психологии современных людей.

В короткометражном фильме «Ретушь» (2017) *режиссера Каве Мазехери* действие фильма разворачивается в коротком временном промежутке, что характеризует кинокартину как жанр новеллы.

Обычное утро не предвещало молодой женщине Мариам беды. Во время упражнений ее муж Сияваш роняет штангу себе на горло, зовет жену на помощь. Сначала Мариам неумело пытается ему помочь, затем застывает в оцепенении, не зовя на помощь соседей. Она смотрит на задыхающегося мужа, его последние судороги, как безнадежно чужая, словно не осознавая реальность происходящего. Начинается странная игра Мариам. Вся серьез-



Героиня фильма Мариам из фильма «Ретушь» (2017), режиссер Кавех Мазарехи

ность жизненной ситуации переходит в иллюзорную реальность ее переживаний. Сбой привычного хода жизни не останавливает героиню. Мариам, как ни в чем не бывало, забирает малень-

кую дочь и выходит из квартиры. Отдает девочку в ясли и идет в офис, где она работает ретушером. Обсуждает фронт работ с коллегой. На виду у всех Мариам звонит мужу на работу, узнает, что он не приходил туда. Раззванивает всем близким и выражает явное волнение. Шлет смски, звонит мужу на мобильник. Когда ее напарница предлагает пойти ей домой и проверить, все ли в порядке с мужем, Мариам соглашается и идет забирать малышку из детсада. Придя домой, она репетирует свой испуг. Принимая действительность за парадоксальную игру, героиня не может ощутить истинное горе. Случившееся непостижимо серьезно для Мариам, чтобы его принять и оценить. Но, замерев на какое-то время перед телом своего мужа, она, борясь со своим невери-

ем, проникается правдой случившегося, и на этот раз ее крики о помощи, действительно, неподдельны.

В этой киноленте раскрыта своеобразная метафизическая игровая модель, когда нелепость, абсурдность происходящего в жизни представляется игрой в ретуширование. Эта, своего рода, защитная функция игры смогла выхватить Мариам из реальности только на короткое время, отведя тяжесть удара судьбы. Но прозрение как неминуемая реальность разрушает заколдованный круг игры в неверие в смерть близкого человека, диктует необходимость принять жизнь во всем своем драматическом противоречии.

Заключение

Каждая история в сюжетах картин завязывается с включением героев в игру, развивается в драматическом переплетении с обычной жизнью и развязывается в кульминационном столкновении игры с реальностью. Соприкосновение иллюзорной жизни с реальной приводит к их неизбежной борьбе. Игра вступает в конфликт с действительностью.

В каждом фильме столкновение с жестокостью очевидно-сти оказывается столь сильным для героев, что их желание погрузиться в игру на первых порах, действительно, кажется им спасительным действием. Форма игры внушает действу некий смысл, превращает всю абсурдность происходящего в мнимую упорядоченность. Самообман помогает героям обрести на время чувство беспечной ответственности, почувствовать вкус обмана и лжи, тогда как такие моральные чувства, как справедливость, добро, ответственность за свои поступки, — бездействуют. Для погруженных в вымышленный мир персонажей это «более высокий уровень переживаний и эмоций, чем при деятельности человека в реальной действительности, а главное — эстетическое наслаждение, сопровождающее весь акт восприятия/бытия этой реальности»¹¹.

В фильме «Сын» с утаиванием тела умершей матери игра разворачивается в относительно безобидном ключе. Она на короткое время, действительно, дает небольшую передышку в ожидании героем своего брата. Но именно выход из игры в реальное пространство жизни, желание добиться у брата правды о «скелете в шкафу» из прошлого спасает Фариду от переживаний и душевной боли.

Героиня фильма «Воображаемая прямая» Сара не пренебрегает в своем поведении кажущимися ей безобидными недомолвками, укрупнительством и всякой другой мелкой ложью

¹¹ Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. 2-е изд. переработанное и дополненное. М.: СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 305.

во имя иллюзорного спокойствия в жизни. В своей крупной игре с моделированием взаимосвязи дочери-матери она подходит к точке невозврата и терпит крах. Пребывание в иллюзии бессмысленно, жизнь останавливает ее игру. Игра выжимает из Сары все ее жизненные силы: она не видит себя способной жить дальше.

Подростки в фильме «Дети солнца», включенные в заказанное криминальным авторитетом мероприятие в поисках многого сокровища, воспринимают пространство школы по его условиям, как игровое поле. Но школьная жизнь реальная, и она затягивает их своими знаниями и учебными играми. Погрузив детей в подземелье, игра помогает проявиться солнечному свету внутри них. И каждый из мальчиков по-своему выходит победителем из жестокой и циничной игры, обретает ценность и радость настоящих переживаний в пространстве жизни.

В фильме «Утопающие» изначально заданная игра в социальной сети заставляет главного героя искать виновника беды. Это заводит Ходжата в неизведанное им игровое поле, обозначенное его старшим братом. Преодолевая будто бы уровни сложности в компьютерной игре, он обнаруживает страшную тайну. Парность мифологических персонажей налицо. Но киногерою «Авेलю» удастся на этот раз спастись от козней брата «Каина».

Ужас смерти мужа в фильме «Ретушь» толкает молодую женщину Мариам в парадоксальную игру. Смерть молодого мужа изумляет и отталкивает Мариам своей агонической некрасивостью, несет в себе что-то фантастически ненастоящее – смерть «понарошку». Рассматривание бездыханного тела мужа после ее возвращения домой позволяет героине освободиться от отворачивания, притупленности чувств, возможно вызванных нелепостью случившегося, и преодолеть эти неуместные чувства. И тогда торжественность смерти и красота горя открываются ей со всей силой, из ее груди вырываются крики горечи и спасительные рыдания.

Анализ данных кинокартин позволяет прийти к выводам о том, что многие причинно-следственные мотивы участия в играх героев сокрыты в тайнах мироздания, что они по природе своей метафизичны. «В истории никогда не бывает простой победы одной противоположности над другой: неустанно творя сама себя, она непредставима в своих решениях, непредсказуема в своих синтезах»¹². Две неинтегрируемые друг с другом реальности, в которых существуют герои фильмов, создают невероятно широкое поле для придумывания многомерных сюжетов. Древняя персидская культура со своими символами,

¹² Барт Р.
Мифологии. 5-е изд.
М.: Академический
проект, 2019. С. 322.

метафорами, проникновением поэтического мировосприятия в обычную жизнь людей является ценным источником для творцов в создании живописных, богатых глубокими смыслами иранских кинополотен. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Мифологии. 5-е изд. — М.: Академический проект, 2019. — 351 с.
2. Кьеркегор С. Страх и трепет. — 5-е изд. — М.: Академический проект, 2018. — 154 с.
3. Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. — 2-е изд. переработанное и дополненное. — М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. — 496 с.
4. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. — М.: РИПОЛ классик; СПб: Пальмира, 2017. — 206 с.
5. Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. 400 с.
6. Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма. — М.: ВГИК, 2009. — 342 с.

REFERENCES

1. Bart R. (2019) Mifologii [Mythologies]. 5-e izd. — Moskva: Akademicheskij proyekt, 2019. — 351 p. (in Russ.).
2. Kyerkegor S. (2018) Strakh i trepet [Fear and trembling]. — 5-e izd. — Moskva: Akademicheskij proyekt, 2018. — 154 p. (in Russ.).
3. Mankovskaya N.B. (2016) Fenomen postmodernizma. Khudozhestvenno-esteticheskij rakurs [The phenomenon of postmodernism. Artistic and aesthetic perspective]. — 2-e izd. Pererabotannoy e i dopolnennoye. — Moskva; Sankt-Peterburg.: Tsentr gumanitarnykh initsiativ. 2016. — 496 p. (in Russ.).
4. Nitshe F. (2017) Rozhdeniye tragedii. ili Ellinstvo i pessimizm. [The birth of tragedy, or Hellenism and pessimism]. — Moskva: RIPOЛ klassik; Spb: Palmira. 2017. — 206 p. (in Russ.).
5. Kheyzinga Y. (2019) Homo ludens. Chelovek igrayushchiy. [Homo ludens. A man who plays]. Sankt-Peterburg.: Azbuka. Azbuka-Attikus. 2019. — 400 p. (in Russ.).
6. Nekhoroshev L.N. (2009) Dramaturgiya filma [Film Dramaturgy]. — Moskva: VGIK, 2009. — 342 p. (in Russ.).

Iranian Cinema: Game Forms in Film Dramatic Structure

Maria R. Chirkina

Russian Federation Filmmakers' Union member, lecturer, VGIK

UDC 791.43/.45

ABSTRACT: A pervasive category of human existence, the game underlies the birth of culture and art. But people create various game situations in ordinary life escaping to a parallel reality. The game is a goal in itself. It negates the determinism of the world. The inner mechanism of the playing area is indigenous. Being a game of the spirit, it has nothing to do with morality as well as with virtue or sin. The specific features of the game should be considered in terms of such aesthetic notions, as beauty, harmony, joy, tension, amusement, and the ecstatic involvement of the players. The erroneous treatment of the game as something insignificant apparently diminishes its role in the life of human society. Such an important feature of the game as freedom allows the players to enjoy it. Another essential characteristic is mystery that consecrates the playing area. The peaceful coexistence of the real world with an illusory one is only possible in culture, art, sports, etc.

Notwithstanding its absurdity, the game is capable of creating enticing playing forms in everyday life, fraught with the danger of disillusionment after shifting from game to reality. The characters' motifs often seem illogical from a mundane perspective. The game is anything but real life, so a make-believe world collides with reality and brings about negative consequences.

Through the example of several modern Iranian films, the article examines the conflicts arising from the collision of game playing with dismal reality. Rich in symbols, metaphors, mythological and artistic images, ancient Persian culture holds great potential in representing game forms in the movies, providing an in-depth analysis of human existence.

KEY WORDS: Iranian cinema, game forms in drama of the film, the illusion of reality, metaphysics of the game

ТЕЛЕВИДЕНИЕ ЦИФРОВАЯ СРЕДА



Фото С. Уразовой



Роль клипа в современной визуальной культуре

Н.И. Утилова

доктор искусствоведения, профессор

EDN: <https://elibrary.ru/yyclza>

УДК 7.072.2

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается роль клипа в современной визуальной культуре как части экранной субкультуры массмедиа, его влияние на развитие зрелищных форм развлекательного телевидения. Выделяется проблема взаимодействия вербальной и визуальной составляющих, обосновываются вопросы формирования зрительских стереотипов. Отмечается, что при размещении музыкальных клипов в интернете расширяются социальные и коммуникативные связи. Внимание фокусируется на разных позициях при оценке видеоклипов из-за подхода к вопросам эстетического вкуса.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

массовое и индивидуальное сознание, клиповое и понятийное мышление, альтернативная субкультура, клип, саундтрек

Клип-культура и ее влияние на общество

С момента зарождения экранного искусства (кино, затем и телевидение) музыкальное сопровождение становится частью структуры фильма и телевизионного контента, оказывая значительное влияние на чувственное восприятие экранных произведений и добавляя в синтезе с изобразительным рядом развитию сюжета новые смыслы, что придает дополнительную психологическую характеристику аудиовизуальным образам.

Музыкальное сопровождение отвечает нескольким направлениям и потребностям публики. А именно — соответствует возрастным характеристикам разных поколений; способствует усилению характерных черт персонажа и отражению состояния определенного слоя общества, к которому адресовано музыкальное произведение-послание¹, или просто выполняет развлекательную функцию. Как известно, музыка является регулятором и навигатором повседневного состояния общества, а дополненная тестом может выполнять роль манипулятора, агитатора, пропагандиста, становиться средством управления массовым сознанием.

Музыка как сложная часть отражения жизни общества, которое формирует его чувственное восприятие действительности,

¹ Музыкальное произведение может быть выражено как в протестной, так и развлекательной форме, а также меланхолической, романтической и т.д., отражая состояние основной части общества на текущий момент. — *Прим. авт.*

подразделяется на два направления — *массовое искусство* и *андеграунд* (протестное и пограничное состояние). Современная музыка «доходит» до потребителя по нескольким каналам: концертным, телевизионно-стадионным, интернет-платформам, каналам распространения кинофильмов. Это особенно ярко проявляется в эпоху цифровой культуры, новых технических возможностей создания контента под влиянием быстро развивающихся ИТ-технологий, телекоммуникаций, стримингового вещания. Но и в современных условиях распространения многие процессы музыкального развития во многом схожи с тем, как это происходило в 1960-е годы, во время взрыва молодежной культуры: возрастает конкуренция между старыми формами распространения музыкального контента и новыми формами репрезентации видео.

Современная клип-культура, корни которой заложены в начале XX века «печатным станком Гуттенберга», получила выход на широкую массовую аудиторию с многочисленными подкастами, вытесняя телевизионную фрагментарность, не лишенную во многом причинно-следственных связей из-за традиционного подхода к программированию и привязке телеканалов в связи с их направленностью и привязанностью к эстетическим и коммуникативным приоритетам, а также их целевой аудитории.

Яркой иллюстрацией тут служит появление соцсети «Тик-Ток», возникшей первоначально как платформа «20-летних» со «стриминговым» вещанием и тезисной подачей информации «здесь и сейчас». Из российских музыкальных исполнителей можно назвать Дину Саеву (Мадина Басаева), Алексея Савко, Юлию Гаврилину, Даню Милохина, Валентину Карнаухову, Клавву Кока, Марьяну РО, Ваню Дмитриенко, других.

Их путь к популярности, разумеется, различался, но есть и типические признаки. В качестве примера можно взять историю Вани (Иван) Дмитриенко, быстро завоевавшего признание благодаря, как считается, шоу «Вечерний Ургант», которое смотрят миллионы телезрителей², где молодой исполнитель с успехом исполнил песню «Венера-Юпитер». Однако, это не совсем так. Чтобы зрители полюбили малоизвестного исполнителя в образе русского Маленького Принца (удачный маркетинговый ход), ему нужно было проложить путь в шоу-бизнес через различные телешоу и записи каверов³ на известные песни. И показательным в этом плане стал его клип «Пускай», где исполнитель создал портрет мальчика, которому понравилась девочка, не обратившая на него внимания. Содержательно этот клип построен примитивно просто, наподобие американских сериалов

² Шоу «Вечерний Ургант» сделано по лекалу американского шоу «Поздняя ночь» (франшиза) NBC. — Прим. авт.

³ Кавер-версией называют как простую, так и сложную обработку музыкального оригинала с элементами новой аранжировки. — Прим. авт.

из жизни подростков колледжа. В результате этот образ легко узнаваем молодыми ребятами, каждый из которых хотел бы занять место Вани, «жить» так же непринужденно, как представлено в «картинках-эпизодах» и воспроизводится на экране.

«Картинки-эпизоды» будто сняты на телефон, смонтированные тут же в программе, заложены в гаджеты, выложены в сеть. И эта облегченная семантика «картинок-эпизодов» быстро воспринимается многими подростками: не надо о чем-то думать, нужно просто развлекаться, любить, читать и писать рэп, петь про любовь, про обиды. Быстро сменяющийся калейдоскоп из этих мини-эпизодов привлекает молодежь своей красочной пустотой и расслабленностью: надо наслаждаться жизнью — это весело, даже если ты оказываешься в бассейне после того, как туда тебя толкнула твоя девушка. А завтра? Завтра ты пройдешь мимо нее, не оборачиваясь, ведь рядом столько девушек, которые не прочь провести с тобой время. Легко читаемый сюжет подсказывает решение для тех, кто поставит лайки и будет с восторгом подражать в обыденной жизни тому, чему «научил» экран, как подсказали на ток-шоу, как предложил очередной сингл, раскрывающий новые отношения героев. В этом их убеждают с экрана Макс Корж, Монатик или Скриптонит, формируя на уровне визуализированных и ритмизированных образов повторяющихся слов-посылов мировоззрение 12–15-летних юнцов. Интернет и новые технологии создали мощный инструмент возможностей заявить о себе этому поколению, для которого информация во многом не нуждается в сохранении причинно-следственных связей, главное, чтобы был предъявлен «факт», и не столь важен ответ.

Тем не менее стоит подчеркнуть, что с приходом многоканального ТВ-вещания телевидение первым создало предпосылки для быстрого перехода к клиповому мировосприятию, а затем и к усилению выборочного визуального «выхватывания» информации, где тезисом служит формула — «Я так вижу» происходящее в глобальном мире через легко узнаваемые симулякры. Разные социальные слои достаточно быстро привыкли к многоэкранному миру повседневности. Мир гаджетов как носителя информации и развития нового типа мышления фактически изменил отношение к понятию «здесь и сейчас», к пространству и времени, породил новые направления компьютерного творчества. Появилась и стала развиваться новая эстетика электронной культуры.

Сегодня визуальный контент получает возможность существовать и как в экранном виде, и как голографические объекты

(проекции, возникающие благодаря лазерным установкам, фигурирующие на различных пространствах — улицах, стадионах, выставках, в концертных залах), и как компьютерная объемная графика, что расширяет наше представление о времени и реальности с ее производными. Все эти преобразования повлияли и на процессы интеграции массового искусства и андеграунда.

В 1980–1990 годы «с появлением новых электронных технологий, с расширением возможностей мультимедиа изменились не только программное обеспечение, цифровые технологии создания экранных контентов, компьютерных игр и другой продукции»⁴, но и видоизменились «способы воздействия на ощущения человека, происходящие при его взаимодействии с цифровыми средами (шлемы, джойстики и т. д.)»⁵. Это преобразовало как способы получения визуальной информации, так и способы воздействия на чувственные ощущения, отмечает А.В. Крапивенко в своем исследовании «Технологии мультимедиа и восприятие ощущений»⁶. И с этим нельзя не согласиться. В результате огромного потока информации наши современники стали привыкать к информационному «шуму», однако стремятся при этом вычлнить необходимую им информацию, скорректировать свое информационное пространство. Одновременно возникла и немалая потребность в развлечениях, появилось желание сделать свой мир таким же ярким, как электронный, виртуально становясь его частью.

Видеоклипы как формат отраженного мира

Именно в период бурного развития экранных технологий, начиная с середины XX века появляется новый формат — видеоклипы: рекламные ролики, музыкальные иллюстрации песен, музыкальные зарисовки. Эта форма массовой коммуникации представляла собой некую авторскую последовательность кадров на ту или иную тему классического или популярного музыкального произведения или просто иллюстративный ряд, где центром клипа являлся сам исполнитель/автор этого произведения⁷.

По своей структуре клипы стали отражением клипового мышления, которое формировалось в эпоху постмодерна, сочетая в себе элементы массового искусства и дизайна. Одновременно с этим клипы выполняли и социальную роль, пропагандируя стиль жизни, социально-политические установки, отражая настроение молодого поколения.

С появлением новых форм саундтреков как части драматургического построения сюжета изменяется структура музыкаль-

⁴ Выставочное арт-искусство — это включение видео- в театральное действие, фрагменты клипов в концертные выступления исполнителей. — *Прим. авт.*

⁵ Крапивенко А.В. Технологии мультимедиа и восприятие ощущений. М.: Лаборатория знаний, 2015 // URL: <https://dokumen.pub/3nbsped-9785996326464.html> (дата обращения: 10.02.2022).

⁶ Крапивенко А.В. Технологии мультимедиа и восприятие ощущений: учебное пособие / А.В. Крапивенко. Москва: Бином. Лаб. знаний, 2009. 271 с.

⁷ Центр исследования искусственного интеллекта (ЕЦИПСИИ). Программирование и компьютерные науки // URL: <https://intellect.icu/category/programirovanie-i-informatika> (дата обращения: 10.02.2022).

ного киноязыка, а видеоклипы создают возможность быстрого продвижения музыкальных произведений, заняв достаточно заметное место в экранной развлекательной субкультуре.

Еще в XX веке возникали опасения, что клиповая культура как субкультура синтеза рекламы и продвижения различных видов искусства, сотканная из «мелькания чего-то, похожего на картинки, кадры, музыкальные звуки, и их примитивная ритмика с обязательно сексуально-эротическими элементами — основного набора средств выразительности»⁸, станет эрзацем, упрощением визуального ряда с его примитивностью подачи материала, приведет к поверхностному мировосприятию. Так представляли будущее клип-культуры критики, культурологи, социологи. Но, как и каждая субкультура, она стала развиваться по своим законам. В ней сосуществуют клипы, направленные на развлечение массовой аудитории; рекламные клипы; авангардные формы клипов (андеграунд); внеэкранные клипы и клипы, которые отвечают эстетике современной культуры; иллюстративно-примитивные музыкальные клипы; есть даже клипы, которых опасались в период их возникновения, — клипы дурновкусия. Но в целом клиповый стиль подачи экранного материала стал неотъемлемой частью экранного творчества и визитной карточкой шоу-бизнеса.

Воздействие клипов на формирование вкусов и мировоззрение общества

Сегодня многие исследователи обратили внимание на проблему влияния клипов на изменение мировосприятия целого поколения, на то, как мозаичная форма подачи информации во взаимодействии с вербальным текстом и изображением (визуальный или иконический текст, иллюстрации) переформатировало клиповое мышление в визуальное. И если Вяч.Вс. Иванов, Ю.М. Лотман стали первыми исследовать особенности киноязыка, применяя семиотический анализ, то для современных исследователей анализ экранных искусств как «синкретических текстов» является основным (определение Р.О. Якобсона), что характеризует отход от описательности к поискам скрытых смыслов и посланий. Именно с этой точки зрения и рассматриваются авторские клипы как послание, а не как обычные рекламные ролики.

Современное поколение, выросшее, по меткому определению М. Маклюэна, в «электронном обществе» или в «глобальной деревне»⁹, воспринимает клипы, слэшеры, синглы как часть своего личностного пространства, где «развитие электронных

⁸ Массовая культура: Учеб. пособие для вузов социал.-гуманит. профиля / [К.З. Акопян и др.]. М.: Альфа-М: Инфра-М, 2004. С. 13.

⁹ Маклюэн Г.М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева. 2-е изд. М., 2007. 464 с.

¹⁰ Маклюэн Г.М.
Понимание Медиа:
Внешние расширения
человека / Пер. с англ.
В. Николаева. 2-е изд.
М., 2007. 464 с.

средств коммуникации возвращает человеческое мышление к дотекстовой эпохе, и линейная последовательность знаков перестает быть базой культуры»¹⁰. Для поколения, рожденного в ХХI веке, переход от одной реальности в другую (в компьютерную игру, «погружение» в музыкальные порталы и на другие интернет-платформы или видео) не представляет большого труда. Яркий мир шоу, предстающий в свете софитов, для них такая же реальность, как и повседневность, ибо в наушниках или в гаджетах молодой человек вписывается в ритм обыденной жизни как часть бытия, это как привычный ритм «здесь и сейчас». К тому же время настолько спрессовано, что оно течет как бы в двух плоскостях — линейно и вертикально одновременно.

И это не поверхностное восприятие информационных потоков, а совершенно иной подход к формированию представлений о мире и о личности в этом многомерном мире. При этом вертикальные композиции «повторяют» архитектуру мегаполиса, а многоуровневые смыслы легко вписываются в бытие, словно повторяя ландшафт многоярусных шоссеиных дорог с их бесконечными туннелями и графическими указателями, дополненные электронным голосом навигатора, где условные знаки и символы предстают как виртуальный мир, населенный Другими, — двойниками реального.

Ныне уже привычное клиповое мышление легко трансформирует различные информационные потоки, ибо современное молодое поколение смело управляет несколькими параллельными смыслами/действиями одновременно. Мозг достаточно быстро выделяет из потока событий только основной смысл/момент, отторгая при этом причинно-следственные связи между прошлым и будущим, включая его прогнозирование. Это разрушает привычные логические связи, приводит к их ослаблению. Отсюда и мозг дает сигнал к быстрому принятию решения, формируя тем самым новые логические связи, часто вызванные прямыми ассоциациями и графическими символами.

В итоге возникает немало вопросов. Рассеивается ли при этом внимание, или происходит формирование новых личностных связей, где собственное мировоззрение, коллективное «Я» и «память Другого» — это историческая память? Ослабевают ли укоренившиеся веками нравственные и эстетические ценности, или человек разрывает их с архетипами под воздействием фрагментарного монтажа индивидуализированного мировоззрения? Насколько привычная линейность восприятия трансформируется под воздействием массмедиа и как формируются новые представления о пространственно-времен-

ных границах и трансформации социокультурного поля при мозаичном восприятии окружающего мира клиповым мышлением? Какой заряд несет «home-video», размещенное на интернет-платформах?

Клиповое мышление и разрыв с доминантой повествования

В середине XX века, как уже отмечалось, начинает формироваться клиповое мышление, основой которого становится фрагментарное восприятие информационных потоков, придающее предметному миру некую выборочность и хаотичность. «При определенной последовательности его “мелькания” вызывают у человека личностный многозначный символизм или визуальную метафору, вплетенную в общую картину мира»¹¹, о чем писал Э. Тоффлер в книге «Третья волна».

Этот известный американский футуролог считал, что человечество достаточно быстро адаптировалось к восприятию клип-культуры с ее мозаичными формами краткой информации, короткими телесюжетами. Отмечалось, что с приходом IT-технологий внутри огромного потока информации возникают и достаточно слабые причинно-следственные связи, а порой они отсутствуют полностью, связанные только способом передачи (технично-технологический цикл) или временным отрезком, — по принципу «сенсации», «важности» сообщения для социума, вкусовым предпочтениям в данный момент. Из этого следует, что «особенностями “клиповости” являются быстрота обработки данных, преобладание визуального воздействия, проблемы с восприятием длительной линейной последовательности и однородной информации»¹², с чем трудно не согласиться. И далее отмечается, что «...в условиях ускоренного ритма человеку необходимо быть многозадачным и способным выполнять одновременно несколько действий. Информация поступает хаотичными потоками, и у человека не всегда остается время для глубокого и сосредоточенного анализа»¹³. Как отмечает психолог С.Ю. Кличников, автор книги «*Мастер жизни. Психологическая защита в социуме*», в данном случае клиповое мышление выступает в роли «фильтра» перед информационными перегрузками¹⁴.

Однако не все психологи с этим согласны, полагая, что существуют разные типы мышления, которые либо доминируют, либо существуют в сочетании: *логическое* — ориентация на смысловые связи между различными компонентами информации; *клиповое* — фрагментарное, где события не связаны между собой. Есть и иное мнение. Психологи А. Подольский,

¹¹ Тоффлер Э. Третья волна. М.: АСТ. 2004 С. 35.

¹² Моноклер. Клиповое мышление: чем отличаются люди экрана от людей книги // URL.: <https://monocler.ru/klipovoe-myshlenie/> (дата обращения: 8.02.2022).

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Гиренок Ф.И. Клиповое сознание [Текст]: [клипы в науке, клипы в философии, клипы в политике, клипы в искусстве, клипы в образовании, неклиповое] / Ф.И. Гиренок. Москва: Проспект, 2018. 254 с.

Н. Логинов, М. Филикман, к примеру, полагают, в отличие от точки зрения Ф.И. Гиренка, предложившего делить людей на «людей книги» и «людей экрана»¹⁵, что наукой не доказана смена мышления на сугубо клиповое и что клипового мышления как такового не существует.

Тем не менее перечисленные особенности нередко являются структурой клипов, которые и рассчитаны на быстрое чувственное восприятие информации без аналитического осмысления, что, кстати, заложено в перцепции рекламных роликов с целью быстрого продвижения товара, продвижения объектов культуры и шоу-бизнеса. Кроме того, клипы выполняют и роль социально-политической пропаганды.

Современные клипы, сохраняя свой формат, становятся определенной частью нишевой культуры в интернете, которая отодвигает телеэкран на «второй» план. Однако на телевидении развлекательные музыкальные шоу сохраняют определенные черты видеоклипов в той или иной форме, не исключая самого их размещения. Всё это удерживает интерес зрителей к телеканалам. А рекламные блоки встраиваются как часть внеэкранного «реального мира», несмотря на их условную форму, как бы напоминая о существовании параллельного мира — воображаемое и реальное в них срастается. Так *Online* и *Offline* соперничают между собой.

Таким образом, можно провести интересную параллель, связанную одновременно с развитием клипов и преобладанием такого явления, как рок, ибо многие клипы андеграунда строятся в своих вариациях именно на нем. Музыкальные группы, возникшие на пике его волны, до сих пор черпают энергию рока и модифицируют найденную форму, при том, что некие элементы клипа являются базовыми (можно назвать более 200 музыкальных жанров, которые произошли от рок-н-рола).

Также встает вопрос о взаимосвязи, существующей между ними, — *линейной*, которая доминировала последние столетия и формировала цепкое взаимодействие направлений: историческое прошлое/традиции, настоящее/«здесь и сейчас» и проекция в «будущее», или происходит создание *нового конструкта* — *вертикального*, где определение индивидуальной идентичности в социуме и есть некий механизм, формирующий модель поведения и отношение к прошлому и будущему?

Это крайне интересно проследить на отношениях молодого поколения к восприятию экранных искусств, к их новым формам, которые одновременно вторгаются в прошлое — выставочное пространство в сочетании с медиа и в настоящее — уличное

пространство как пространство для медиа. Однако там и там происходит размывание границ, создаваемое самим понятием «экран», которое отождествляется с рамкой, окном, дверью и представляющее как грань между двумя мирами — «своим» и «чужим», действительностью и воображением, рациональным и чувственным мирами. Кинематограф, а затем и телевидение — первыми создали симулякры через экранные образы идеальной «реальности», в которую так заманчиво попасть, где даже зло обрело определенную привлекательность.

Экранная культура и новые медиа

В социокультурном пространстве появилось два полюса — социокультурное пространство реального мира и социокультурное пространство как имитация бытия, как новая среда обитания человека в виртуальном пространстве, которое конструирует с реальным.

Изменения условий новых информационных реалий отразились в личностном восприятии человека предметного пространства, что не могло не повлиять на изменение его культурного поля. Все это привело к новым зрелищным формам развлечения, в том числе, и к созданию видеоклипов, которые стали рекламной витриной шоу-бизнеса, создали новые связи коллективного мышления.

Именно то, что изображение, созданное на компьютере, перестало быть привязанным к определенному пространству и времени, позволило по-другому посмотреть на возможности создавать/моделировать новую реальность — виртуальную при помощи компьютерной графики, где совмещаются объекты реального и ирреального миров, создается новый вид коллажа.

Быстрая смена информации, простота узнаваемости содержания кадра дают ощущение некоего объединения реальной и экранной «жизни», происходящей перед зрителем, тем самым размывая границы их своеобразного «документального» восприятия этого единства, где трудно отделить события в жизни от событий на экране, фрагмент от целого, грань между реальностью и виртуальной реальностью. При этом человек начинает себя чувствовать в большей безопасности в виртуальном мире, так как в него можно легко вносить изменения. Но при этом перед ним одновременно возникает два пути — путь к себе и путь в фантазийный ирреальный мир.

В результате трансформировалась и визуальная медиакultura, где одной из форм становятся проекты, которые строятся как генеративное искусство, где дизайнер-художник прописывает

¹⁶ Разработчиками таких проектов в нашей стране являются Э. Домнич, Дм. Гельфанд, В. Эпштейн и др. Интервью «Суть генеративного творчества — создавать процессы, а не законченные произведения» / Медиахудожник Вадим Эпштейн о том, что такое «квантовый дизайн»... // URL.: <https://skillbox.ru/media/design/epshtejn-interview/#stk-2> (дата обращения: 29.01.2022).

вает в генератор определенные алгоритмы и текст с определенной задачей, и создается некий сюжет с добавлением информации. Это, например, имена художников, стиль которых уже был раньше заложен. И запускается программа, которая генерирует новый проект¹⁶. Таким образом, современные медиаискусства формируют возможность создания новой эстетики, которая будет развиваться по своим законам и развивать свои, новые формы условности.

За последние годы медиаискусство создало целую галерею субкультур или направлений, таких как преферанс, видео-арт, видеоинсталляции, видеоклипы. В то же время — на уровне внерационального восприятия — цифровой алгоритм создает иное изображение, нежели фотография, киноизображение и даже аналоговое видеоизображение, особенно, если их можно отредактировать при помощи электронных программ. Человеческий глаз начинает постепенно воспринимать эти виртуальные изображения как нечто более яркое, зрелищное, втягивающее зрителя в глубину экранного пространства, которое обладает некими пограничными состояниями, экзотичностью. Всё это создает особый зрелищный мир видеоклипов со своими приемами и своей эстетикой.

С ростом потребности получать все большее и большее количество оригинальных впечатлений, удовольствий и развлечений клиповая субкультура начинает срastаться с контентом, где доминирует виртуальная реальность с ее интерактивными формами современных аттракционов в онлайн и офлайн. При этом в клиповой субкультуре, где музыкальные клипы играют доминирующую роль в угоду пропаганде шоу-бизнеса, модели содержания и подход к эстетическим вкусам потребителя медиаконтента по-прежнему различаются, что легко достигается благодаря мозаичности, коллажности, аттракционности и монтажа коротких планов этих произведений. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т.В. Эстетическая теория / Теодор В. Адорно; [Пер. с нем. А.В. Дранова]. Москва: Республика, 2001. 526 с.
2. Адорно Т.В. Философия новой музыки / Теодор В. Адорно; [Пер. с нем. Б. Скуратов]. М.: Логос: XXI в., 2001. 343 с.
3. Бодрийяр Ж. Общество потребления. М.: АСТ, 2021. 384 с. Общество потребления: его мифы и структуры / Жан Бодрийяр; [пер. с фр., послесл. и примеч. Е.А. Самарской]. М.: Республика: Культурная революция, 2006. 268 с.
4. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции [Текст] / Жан Бодрийяр; [пер. с фр. А. Качалова]. М.: Постум, 2015. 238 с.

5. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Рипол-Классик, 2021. — 512с.
6. Гиренок Ф.И. Клиповое сознание [Текст]: [клипы в науке, клипы в философии, клипы в политике, клипы в искусстве, клипы в образовании, неклиповое] / Ф.И. Гиренок. М.: Проспект, 2018. — 254 с.
7. Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма [Текст]: Художественно-эстетический ракурс / Н.Б. Маньковская. СПб; М.: Центр гуманитарных инициатив, 2009. 495 с.
8. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н.Б. Маньковская. СПб: Алетейя, 2000. 346 с.
9. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека / Маршалл Маклюэн; Пер. с англ. В.Г. Николаева. М.; КАНОН-пресс-П; Жуковский: Кучково поле, 2003 (ОАО Можайский полигр. комб.). 462 с.
10. Тоффлер Э. Третья волна / Элвин Тоффлер; [пер. с англ. К.Ю. Бурмистрова и др.]. М.: АСТ: АСТ Москва, cop. 2009 (Архангельск: ИПП Правда Севера). 795 с.

REFERENCES

1. Adorno T.V. (2001) Esteticheskaya teoriya [Aesthetic Theory] / Teodor V. Adorno; [Per. s nem. A.V. Dranova]. Moskva: Respublika, 2001. 526 p. (In Russ.).
2. Adorno T.V. (2001) Filosofiya novoy muzyki [Philosophy of new music] / Teodor V. Adorno; [Per. s nem. B. Skuratov]. Moskva: Logos: XXI v., 2001. 343 p. (In Russ.).
3. Bodryyar Zh. (2006) Obshchestvo potrebleniya: ego mify i struktury [Consumer Society: Its Myths and Structures] / Zhan Bodryyar; [per. s fr., poslesl. i primech. Ye.A.Samarskoy]. – Moskva: Respublika: Kulturnaya revolyutsiya, 2006. 268 p. (In Russ.).
4. Bodryyar Zh. (2015) Simulyakry i simulyatsii [Simulacra and Simulation] / Zhan Bodryyar; [per. s fr. A.Kachalova]. Moskva: Postum, 2015. 238 p. (In Russ.).
5. Bodryyar Zh. (2021) Simvolichesky obmen i smert [Simulacra and Simulation]. Moskva: Ripol-Klassik, 2021. 512 p. (In Russ.).
6. Girenok F.I. (2018) Klipovoye soznaniye: klipy v nauke, klipy v filosofii, klipy v politike, klipy v iskusstve, klipy v obrazovanii, neklipovoye [Clip consciousness: slips in science, clips in philosophy, clips in politics, clips in art, clips in education, non-clip] / F.I. Girenok. Moskva: Prospekt, 2018. 254 p. (In Russ.).
7. Mankovskaya N.B. (2009) Fenomen postmodernizma [Tekst]: Khudozhestvenno-estetichesky rakurs [The Phenomenon of Postmodernism: Artistic and Aesthetic Perspective] / N.B. Mankovskaya. Sankt-Peterburg; Moskva: Tsentr gumanitarnykh initsiativ, 2009. 495 p. (In Russ.).
8. Mankovskaya N.B. (2000) Estetika postmodernizma [Aesthetics of Postmodernism] / N.B. Mankovskaya. Sankt-Peterburg: Aleteyya, 2000. 346 p. (In Russ.).
9. Maklyuen M. (2003) Ponimaniye media: vneshniye rasshireniya cheloveka [Understanding media: The Extensions Of Man] / Marshall Maklyuen; Per. s angl. V.G.Nikolayeva. Moskva; KANON-press-Ts; Zhukovsky: Kuchkovo pole, 2003 (OAO Mozhaysky poligr. komb.). 462 p. (In Russ.).
10. Toffler E. Tretya volna [The Third Wave] / Elvin Toffler; [per. s angl. K.Yu. Burmistrova i dr.]. Moskva: AST: AST Moskva, cop. 2009 (Arkhangelsk: IPP Pravda Severa). 795 p. (In Russ.).

The Role of the Video Clip in Modern Visual Culture

Natalia I. Utilova

Doctor of Art History, Professor, Department of Film Studies, S.A. Gerasimov Russian Federation State Institute of Cinematography (VGIK)

UDC 778.5.01

ABSTRACT: The article examines the role of the video clip in modern visual culture as part of the mainstream audiovisual media subculture and its impact on the development of entertainment television. It reveals the interaction of the verbal and visual components in the current digital environment and its effect on the sensory perception of audiovisual content. It also dwells on the formation of audience's stereotypes based on the rapid growth of digital technology. The author points out the connection of these stereotypes with the evolution of screen language, where the music score, as one of the structural elements of film and TV content, adds new meanings to the narrative arc and supplemental psychological characteristics to audiovisual images.

Special attention is focused on two prominent phenomena: *conventional art* and *underground*, highlighting a special type of their symbiosis in the era of digital culture. At the same time, the author emphasizes an apparent increase in the competition between the old music content distribution and new forms of video representation, since modern clip culture has gained access to a wider audience via numerous podcasts, rapidly ousting TV music channels.

It is noted that the Internet and new technologies have created a powerful tool of self-expression for the younger generation which does not expect the information to have any cause-and-effect relationships. This leads to an increase in selective visual "snatching" of information, in compliance with formula "I see it this way", which seems to suggest: your life should be colorful and relaxed, as in "picture-episodes," quickly flashing on the screen, where the quick pace creates the illusion of kaleidoscopic events.

This simplified semantics of "picture-episodes" appeals to the young due to its picturesque flippancy. Such is the structure of most clips which reflects the mosaic thinking molded in the postmodernist era, combining elements of popular art and design. The emergence of new format soundtracks as part of the story's dramatic pattern alters the musical film language structure. Music videos integrated into entertainment industry allow for a quick promotion of musical compositions. This influenced the change of the cultural atmosphere, filled with new spectacular forms of entertainment, where video clips became a media advertising showcase and created new associations in collective consciousness, which led to the illusion of combining real life with an on-screen "life". It became difficult to separate real events from those on the screen, a fragment from the whole, to draw the line between actual and virtual reality. Eventually, a person begins to feel safer in the virtual world, since it is easily amendable. But at the same time, one has to make a choice between two paths: one to himself, another one to an imaginary world.

KEY WORDS: mass and individual consciousness, clip and conceptual thinking, alternative subculture, clip, soundtrack

[библиотека ВГИК]



Пожидаев Леонид.
Анимация. Графика: альбом /
Л. Пожидаев; авт. текста:
С. Соколов, Н. Горский-Чернышев,
Л. Хоботова.

М.: ВГИК им. С.А. Герасимова, 2018.
132 с.: цв. ил.

Альбом Л.Г. Пожидаева «Анимация. Графика» состоит из эскизов к анимационным фильмам, как реализованным, так и незаконченным по разным причинам. Большой раздел посвящен книжной графике автора — художника широкого диапазона, талантливо проявившего себя в анимации, станковой

живописи, в журнальной и книжной графике, в качестве режиссера-аниматора и руководителя мастерской художников анимации и компьютерной графики на самом молодом факультете ВГИК — факультете анимации и мультимедиа. Издание предназначено для студентов художественных вузов и широкого круга читателей.



Стекольщиков Антон Вячеславович.
Методика творчества. От природы
к образу: учебное пособие /
А.В. Стекольщиков; ред. Т.Н. Исаева;
авт. вступ. сл. проф., д-р искусств. В.
Манин; авт. послесл. канд. иск.,
доцент В.Е. Калашиников.

М.: ВГИК им. С. А. Герасимова, 2018.
142 с.: цв. ил.

Это пособие написано специально для студентов ВГИК с учетом особенностей будущей профессии. Главной задачей действующего художника станковой живописи, преподавателя кафедры рисунка и живописи ВГИК было по-

делиться в доступной форме собственным опытом, обозначить методы для наилучшего достижения цели по данной теме. Книга предназначена студентам всех художественных вузов.

НАУЧНОЕ ЦИТИРОВАНИЕ ПРАВОВЫЕ АСПЕКТЫ





Что в имени тебе моем?..

Право на авторское имя в современных условиях

Е.А. Звегинцева

кандидат юридических наук

EDN: <https://elibrary.ru/wreyzf>

В статье рассматривается личное неимущественное право автора — право на имя. На основании исследованных норм действующего законодательства и судебной практики анализируется механизм правовой защиты псевдонимов. Изучается отличие псевдонима от никнейма. Хотя псевдоним гражданина может быть использован третьими лицами только с его согласия, нередко возникают проблемные ситуации.

УДК 347.78+347.77

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

авторское право,
личные
неимущественное
права,
право на имя,
псевдоним,
товарный знак

Охрана прав и законных интересов создателей и исполнителей произведений является чрезвычайно важной в эпоху бурного развития новых технологий, интенсивного информационного обмена. И хотя чаще всего нарушения касаются области исключительных прав автора и связаны с неправомерным использованием объекта, реализация личных неимущественных прав, в частности права на имя, нередко вызывает практические сложности и порождает конфликты.

Согласно статье 1265 Гражданского кодекса РФ право автора на имя — это право использовать или разрешать использование произведения под своим именем, под вымышленным именем (псевдонимом) или без указания имени, то есть анонимно, неотчуждаемо и непередаваемо, в том числе при передаче другому лицу или переходе к нему исключительного права на произведение и при предоставлении другому лицу права использования произведения. Отказ от этих прав ничтожен, то есть недействителен.

Таким образом, становится очевидно, что право на имя автор (или исполнитель) может реализовать различными способами: указав как настоящее, так и вымышленное имя, или прибегнув к анониму. Любой из выбранных способов является корректным. Так не является секретом, что многие авторы (в частности, сценаристы) и исполнители предпочитают использовать в своей творческой деятельности не свое подлинное, а вымышленное имя — псевдоним. Причин тому может быть множество: неблагозвучие

родной фамилии, опасение, что публика неблагосклонно отнесется к созданному, желание известного человека попробовать свои силы в новой области и так далее.

Стоит отметить, что *криптоним* — обозначение одних лишь инициалов с целью скрыть личность автора произведения — может рассматриваться в качестве анонима, а раскрываясь в случае успеха, превращаться в псевдоним. Например, известный русский поэт и переводчик, великий князь Константин Константинович Романов подписывал созданное им «К.Р.», разделяя, таким образом, разные сферы своей деятельности. Как отмечалось, в силу закона использование условного имени является совершенно допустимой практикой — за автором всегда признается право на имя, будь оно настоящее или вымышленное (псевдоним). Имя автора охраняется в силу Закона.

Тем не менее нередко с псевдонимом полностью отождествляют прозвище, имя пользователя в сети Интернет. Однако здесь важна, прежде всего, цель использования данного обозначения. Исследователи не без оснований отмечают: «**Никнейм** (от англ. «nickname») представляет собой «прозвище; уменьшительное имя» <...> Словарь по сути признает слова «никнейм» и «прозвище» синонимами. По нашему мнению, отличительным признаком этих понятий является сфера применения. Если *никнеймы* чаще всего используются для общения на различных веб-сайтах или для индивидуализации пользовательских аккаунтов в социальных сетях, то *прозвища* употребляют преимущественно в устной или письменной речи. **Псевдоним** — это вымышленное имя <...> Но некоторые правоприменители не видят особой разницы между никнеймом и псевдонимом, если последний используется в сети Интернет в связи с доведением до всеобщего сведения каких-либо результатов интеллектуальной деятельности»¹.

Однако следует знать, что в соответствии с п.п. 4 и 5. статьи 19 Гражданского кодекса РФ имя физического лица или его псевдоним могут быть использованы с согласия этого лица другими лицами в их творческой деятельности, предпринимательской или иной экономической деятельности способами, исключающими введение в заблуждение третьих лиц относительно тождества граждан, а также исключающими злоупотребление правом в других формах. Вред, причиненный гражданину в результате нарушения его права на имя или псевдоним, подлежит возмещению. При искажении имени гражданина либо при использовании имени способами или в форме, которые затрагивают его честь, умаляют достоинство или деловую репутацию, гражданин

¹ Защита никнеймов и псевдонимов // URL: <https://vc.ru/u/432187-ip-view/110258-zashchita-nikneymov-i-psevdonimov> (дата обращения: 05.03.2022).

вправе требовать опровержения, возмещения причиненного ему вреда, а также компенсации морального вреда.

Аналогичный подход характерен и для судебной практики. Как отмечается в Обзоре судебной практики Верховного Суда Российской Федерации, «действующее законодательство не относит имя к объектам исключительных прав. Однако использование имени конкретного физического лица без его согласия другим лицом в качестве псевдонима в его творческой деятельности, а также причинение вреда носителю имени другим его носителем не допускается.

<...> При искажении имени гражданина либо при использовании имени способами или в форме, которые затрагивают его честь, умаляют достоинство или деловую репутацию, гражданин вправе требовать опровержения, возмещения причиненного ему вреда, а также компенсации морального вреда. Таким образом, право гражданина на имя, под которым он приобретает и осуществляет права и обязанности, включает в себя, в частности, не только право иметь имя, но и право при определенных обстоятельствах запрещать другим лицам пользоваться тем же именем. По смыслу указанных выше норм права использование имени конкретного физического лица в качестве псевдонима другим лицом в его творческой деятельности является правомерным при соблюдении двух условий: получения согласия на использование имени соответствующим физическим лицом, а также не причинения вреда носителю имени другим его носителем»².

Как защитить псевдоним

Однако правоприменители нередко трактуют право на имя ошибочно, а нередко и вовсе игнорируют это личное неимущественное право авторов и исполнителей.

Как справедливо отмечают специалисты: «к сожалению, на практике право на псевдоним обычно понимается как авторское право, а псевдоним причисляют к объектам интеллектуальной собственности, права на который могут отчуждаться по договору.

Такая ошибка, в частности, имела место в известном деле, в котором ООО «Стар Продакшнс» предъявило к ООО «Продюсерская компания "Союзконцерт"» и ООО «Велес Торг» требование о признании ничтожным договора в части передачи «исключительных имущественных прав» на использование псевдонима «Дима Билан». <...> В то же время псевдоним представляет собой не результат интеллектуальной деятельности, а идентификатор субъекта прав, выделяющий его из числа иных лиц, неразрывно с ним связанный и не допускающий отчуждения (п. 1 ст. 150 ГК РФ)...»³.

² Обзор судебной практики Верховного Суда Российской Федерации № 1 (2018) — Утвержден Президиумом Верховного Суда Российской Федерации 28 марта 2018 года [// URL.: <https://www.vsrfl.ru/documents/practice/26591/> (дата обращения: 05.03.2022г.).

³ Рожкова М.А. Творческий псевдоним как товарный знак / Доклад на секции «Правовая охрана и защита прав на товарные знаки», проходившей в рамках X Международного форума «Интеллектуальная собственность — XXI век» // Закон.ру. 2017. 25 апреля [// URL: https://zakon.ru/blog/2017/04/25/tvorcheskij_psevdonim_kak_tovarnyj_znak (дата обращения: 05.03.2022г.).

При опубликовании произведения анонимно или под псевдонимом (за исключением случая, когда псевдоним автора не оставляет сомнения в его личности) издатель, имя или наименование которого указано на произведении, при отсутствии доказательств иного считается представителем автора и в этом качестве имеет право защищать права автора и обеспечивать их осуществление. Это положение действует до тех пор, пока автор такого произведения не раскроет свою личность и не заявит о своем авторстве.

Несмотря на то, что псевдоним гражданина может быть использован третьими лицами только с его согласия, нередко возникают проблемные ситуации. Как автору доказать, что под вымышленным именем скрывался именно он? Как обезопасить псевдоним от тех, кто не против погреться в лучах чужой славы?

Действующее законодательство не предусматривает какой-либо процедуры регистрации псевдонимов, поэтому те авторы и исполнители, которые стремятся дополнительно защитить свое творческое имя, могут использовать, в частности, такие пути, как:

1. Предприниматели вправе зарегистрировать в установленном порядке имя или псевдоним как товарный знак, то есть на обозначение, служащее для индивидуализации товаров юридических лиц или индивидуальных предпринимателей (статья 1265 Гражданского кодекса РФ), ответственность за незаконное использование которого предусмотрена действующим законодательством. Так, по требованию правообладателя может быть уничтожена продукция, на которой изображен товарный знак, идентичный и схожий до степени смешения с принадлежащим правообладателю. Также он может претендовать и на возмещение причиненных убытков или компенсации в размере от десяти тысяч до пяти миллионов рублей, или в двукратном размере стоимости продукции, на которой незаконный товарный знак был размещен, или двукратной стоимости использования соответствующего товарного знака.

Этот способ защиты получил широкое применение в практике в силу многих объективных и субъективных факторов. Среди последних можно отметить, в частности тот, на который справедливо обращают внимание исследователи в области авторского права: «...уже давно в юридическом сообществе, особенно среди специалистов в сфере интеллектуальной собственности, присутствует некая убежденность или стереотип, в соответствии с которыми правовая охрана объекта, подтвержденная полученным от государственного органа правоустанавливающим документом, является всеобъемлющей и более

⁴ Защита никнеймов и псевдонимов // URL.: <https://vc.ru/u/432187-ip-view/110258-zashchita-nikneymov-i-psevdonimov> (дата обращения: 05.03.2022г.).

эффективной, нежели правовая охрана, следующая прямо из закона, из совершения какого-либо действия субъектом (создания произведения и т. д.)»⁴.

Однако защищая авторское имя подобным образом, необходимо учитывать, что не могут быть зарегистрированы в качестве товарных знаков обозначения, тождественные имени (статья 19 ГК РФ), псевдони́му (пункт 1 статьи 1265 и подпункт 3 пункта 1 статьи 1315 ГК РФ) или производному от них обозначению, портрету или факсимиле известного в Российской Федерации на дату подачи заявки лица, без согласия этого лица или его наследника. Подобное ограничение полностью оправдано: нередко в качестве заявителей фигурируют сторонние лица, не имеющие никакого отношения к подобному лицу и, по сути, паразитирующие на чужой популярности, получая прибыль благодаря использованием имени известной персоны, чьи интересы при этом нередко страдают.

Подобные ситуации не редкость в практике патентных поверенных: «...показательным случаем является судебный процесс в отношении товарного знака №392266 «ЗОТОВ», зарегистрированного ЗАО «ОЛМА Медиа Групп». Со стороны писателя Зотова Г.А. было подано возражение против регистрации данного обозначения по классам 9 и 16 МКТУ.

Хотя между истцом и ответчиком ранее был заключен авторский договор, от автора не было получено письменное согласие на использование его имени в качестве товарного знака. В связи с этим его возражения были признаны законными. Так несогласие автора может служить причиной отказа в регистрации обозначения, даже если оно выполнено латинскими буквами»⁵.

В настоящее время также разработан проект федерального закона «О внесении изменений в часть четвертую Гражданского кодекса Российской Федерации», предусматривающий возможности регистрации товарных знаков на имя граждан Российской Федерации или иностранных граждан, а не только юридических лиц и индивидуальных предпринимателей. Как следует из текста пояснительной записки, «согласно пункту 1 статьи 23 ГК РФ в редакции Федерального закона от 26 июля 2017 г. № 199-ФЗ «О внесении изменений в статьи 2 и 23 части первой Гражданского кодекса Российской Федерации», с одной стороны, гражданин вправе заниматься предпринимательской деятельностью без образования юридического лица с момента государственной регистрации в качестве индивидуального предпринимателя, а с другой стороны, в отношении отдельных

⁵ Бондарева О. Регистрация личного бренда в качестве товарного знака // <https://ezybrand.ru/blog/registracziya-lichnogo-brenda-v-kachestve-tovarnogo-znaka/> (дата обращения: 05.03.2022г.).

видов предпринимательской деятельности законом могут быть предусмотрены условия осуществления гражданами такой деятельности без государственной регистрации в качестве индивидуального предпринимателя.

Так, Федеральным законом от 27 ноября 2018 года № 422-ФЗ «О проведении эксперимента по установлению специального налогового режима «Налог на профессиональный доход» предусмотрено, что в ряде субъектов Российской Федерации физические лица вправе вести отдельные виды деятельности без государственной регистрации в качестве индивидуальных предпринимателей. Следует также отметить, что в настоящее время регистрация товарного знака на имя физических лиц допускается в ряде зарубежных стран. В частности, это относится к Австрийской Республике, Федеративной Республике Германия, Канаде, Китайской Народной Республике, Соединенному Королевству Великобритании и Северной Ирландии, Соединенным Штатам Америки. Отсутствуют ограничения в отношении субъектов, обладающих правом на товарный знак такого интеграционного объединения, как Европейский Союз. Таким образом, иностранные заявители оказываются наделенными правом регистрации товарного знака в Российской Федерации без подтверждения статуса, соответствующего индивидуальному предпринимателю.

<...> Учитывая изложенное, законопроектом предлагается внести изменения в статьи 1477, 1478 и 1492 ГК РФ и предоставить гражданам Российской Федерации и иностранным гражданам, осуществляющим предпринимательскую деятельность без государственной регистрации в качестве индивидуального предпринимателя, право регистрации товарных знаков, и тем самым уравнивать их в правах с индивидуальными предпринимателями и иностранными заявителями»⁶.

2. Если в качестве псевдонима используется имя, отличающееся от указанного в паспорте или свидетельстве о рождении, то можно его «легализовать», внося соответствующие изменения в записи актов гражданского состояния, чтобы творческое имя превратилось в настоящее и не требовало каких-либо дополнительных подтверждений и формальностей. Подобный путь стоит рекомендовать в том случае, если обладатель псевдонима намеревается использовать его и в дальнейшем, имя получило широкую известность и «приросло» к автору или исполнителю. Так, например, поступил известный современный художник Арсений Пыженков, официально изменив имя в паспорте на свой псевдоним — Покрас Лампас.

⁶ Пояснительная записка к проекту федерального закона «О внесении изменений в часть четвертую Гражданского кодекса Российской Федерации» / Адвокатская газета № 11 (316), 2020 // URL.: https://www.advgazeta.ru/upload/medialibrary/77e/2020_11_16_2_Poyasnitelnaya-zapiska.pdf (дата обращения: 05.03.2022г.).

3. Возможным способом защиты имени автора может стать регистрация в специализированных организациях. Следует отметить, что отечественное законодательство не предусматривает обязательности подобной процедуры, тем не менее, в ряде зарубежных стран, особенно с англо-американской системой права, это стало весьма распространенной практикой.

Так, подобного рода регистрацию осуществляет Международное агентство ISNI (International Standard Name Identifier), составляющее специальный реестр, в котором содержатся имена (в том числе и псевдонимы) создателей произведений и иных объектов, носящих творческий характер.

Для регистрации носителю псевдонима (имени, наименования) требуется представить следующие сведения:

- имя (псевдоним);
- дата и место рождения;
- вид произведения (музыкальное, литературное, аудиовизуальное, научное и т. д.);
- роль в создании произведения (например, автор, исполнитель, продюсер, изготовитель фонограммы, издатель);
- заголовок зарегистрированного произведения;
- для юридических лиц — URL-адрес на дополнительную информацию об организации.

Также возможно и объединение двух или более регистраций, в частности, когда речь идет о лице, использующем несколько псевдонимов, или о соавторах. В РФ, начиная с 2015 года, регистрацию имен авторов и псевдонимов осуществляет официальный член Международного Агентства ISNI (ISNI-IA) — неаккредитованная организация по управлению правами на коллективной основе (далее — ОКУП) «Копирус».

Вместе с тем, в российской правоприменительной практике стороны редко используют охранные документы, выданные по результатам регистрации псевдонима по системе ISNI.

4. Заключая договоры с пользователями, авторы и исполнители должны четко указывать, как будет реализовано их право на имя, как будет использован соответствующий псевдоним.

Возможны, разумеется, и иные способы защиты псевдонима.

* * *

Подводя итоги, следует отметить, что в настоящее время авторы и исполнители обладают весьма широкими возможностями как защитить, так и распорядиться своим правом на имя, однако в эпоху активного распространения цифрового контента вопрос статуса авторского имени и его охраны становятся чрезвычайно актуальным. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Защита никнеймов и псевдонимов // URL.: <https://vc.ru/u/432187-ip-view/110258-zashchita-nikneymov-i-psevdonimov> (дата обращения: 05.03.2022).
2. Звезгинцева Е.А. Правовые аспекты творческого предпринимательства. Практикум кинопродюсера. — М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2021. — 303 с.
3. Кинодистрибуция. Теория и практика (под ред. В.И. Сидоренко, Л.А. Ланиной, Н.Б. Ромадановской). — М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2021. — 399 с.
4. Кинопроект. Практикум начинающего продюсера (под ред. В.И.Сидоренко). — М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2021. — 415 с.
5. Комментарий к Гражданскому кодексу Российской Федерации части четвертой (постатейный) / Ответственный редактор к.ю.н. Л.А. Трахтенгерц. М.: Юридическая фирма «КОНТРАКТ»: «ИНФРА-М», 2009.
6. Комментарий к Гражданскому кодексу Российской Федерации (постатейный). Часть четвертая / Э.П. Гаврилов, О.А. Городов, С.П. Гришаев [и др.]. М.: ТК Велби, Проспект, 2007.
7. Комментарий к Гражданскому кодексу Российской Федерации. Часть четвертая: учебно-практический комментарий / под ред. А.П. Сергеева. Москва: Проспект, 2016.

REFERENCES

1. Zashchita nikneymov i psevdonimov [Protection of nicknames and aliases] // URL.: <https://vc.ru/u/432187-ip-view/110258-zashchita-nikneymov-i-psevdonimov> (data obrashcheniya: 05.03.2022). (in Russ.).
2. Zvezintseva Ye.A. (2021) Pravovye aspekty tvorcheskogo predprinimatelstva. Praktikum kinoproduysera [Legal aspects of creative entrepreneurship. Film Producer Workshop]. — Moskva: YuNITI-DANA, 2021. — 303 p. (in Russ.).
3. Kinodistributsiya. Teoriya i praktika (pod red. V.I. Sidorenko, L.A.Laninoy, N.B. Romadanovskoy) [Film distribution. Theory and practice]. — Moskva: YuNITI-DANA, 2021. — 399 p. (in Russ.).
4. Kinoprojekt. Praktikum nachinayushchego prodyusera (pod red. V.I.Sidorenko) [Film project. Beginner Producer Workshop]. — Moskva: YuNITI-DANA, 2021. 415 p. (in Russ.).
5. Kommentarij k Grazhdanskomu kodeksu Rossijskoj Federacii chasti chetvertoj (postatejnyj) [Commentary on the Civil Code of the Russian Federation, part four (itemized)]. Otvetstvennyj redaktor k.yu.n. L.A. Trahtengerc. Moscow: YUridicheskaya firma "KONTRAKT": "INFRA-M", 2009. (In Russ.).
6. Kommentarij k Grazhdanskomu kodeksu Rossijskoj Federacii (postatejnyj) [Commentary on the Civil Code of the Russian Federation (itemized)]. CHast' chetvertaya. E.P. Gavrilo, O.A. Gorodov, S.P. Grishaev [i dr.]. Moscow: TK Velbi, Prospekt, 2007. (In Russ.).
7. Kommentarij k Grazhdanskomu kodeksu Rossijskoj Federacii [Commentary on the Civil Code of the Russian Federation. Part four: educational and practical commentary]. CHast' chetvertaya: uchebnoprakticheskij kommentarij; pod red. A.P. Sergeeva. Moskow: Prospekt, 2016. (In Russ.).

What Means My Name to You?.. The Right to an Author's Name in Modern Conditions

Ekaterina A. Zvegintseva

PhD in Law, Assistant Professor, Producing Department, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK)

UDC 347.78+347.77

ABSTRACT: The protection of the rights and legitimate interests of creators and performers is of utmost importance in an era of rapid development of new technologies and intensive information exchange. And although most often violations relate to the area of exclusive rights and are associated with the misuse of the legal object, the implementation of personal non-property rights, in particular, the right to a name, often causes practical difficulties and gives rise to conflicts.

The author (or performer) can exercise the right to a name in various ways: by indicating his real name as well as a fictitious one, or by resorting to anonymity. Each of the chosen methods is correct. So, it is no secret that many authors (screenwriters, in particular) and performers prefer to not use their real name, but a fictitious one, i.e. a pseudonym, in their creative activity. In accordance with paragraphs 4. and 5. of Article 19 of the Civil Code of the Russian Federation, the name of an individual or his or her pseudonym can be used with the consent of this person by other persons in their creative, entrepreneurial or other economic activities in ways that exclude misleading third parties regarding the identity of citizens, as well as excluding abuse of law in other forms.

However, law enforcers often interpret the right to a name erroneously, or even worse, completely ignore this personal non-property right of authors and performers. Despite the fact that the pseudonym of a citizen can be used by third parties only with his or her consent, problematic situations often arise. How can the author prove that it was he or she who was hiding under an assumed name? How to secure a pseudonym from those who do not mind basking in the rays of someone else's glory? The current legislation does not envisage any procedure for registering pseudonyms, so those authors and performers who seek additional protection of their creative name can use various ways and legal mechanisms. Nowadays, while authors and performers have a wide range of opportunities to both protect and dispose of their right to a name, in an era of active distribution of digital content, the issue of the status of the author's name and its protection becomes extremely relevant.

KEY WORDS: copyright, personal non-property rights, right to a name, pseudonym, trademark

НАУЧНАЯ ЛАБОРАТОРИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ МОЛОДЫХ



Фото С. Уразовой

СОВРЕМЕННЫЕ ФИЛЬМЫ В ОЦЕНКЕ БУДУЩИХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

EDN: <https://elibrary.ru/mutias>

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), № 4 (50), 2021) были опубликованы фрагменты конкурсных работ студентов в номинациях — «*Лучшая работа по кинокритике*», «*Лучшая работа по теории кино*». В этом номере публикуются фрагменты исследований конкурсантов в номинации «*Лучшая работа по истории отечественного кино*».

• Номинация «*Лучшая работа по истории отечественного кино*»

«Искусство по природе своей галлюциногенно. Эту особенность отмечал, среди прочих, В.И. Михалкович в своей книге «Избранные российские киносы»¹. Ониричность («*сноподобность*») литературы, театра и кинематографа подчёркиваются в его работе не только в связи с сюжетами и тематикой произведений, но и с особенностями их восприятия, подчас — даже создания. Всё же сам процесс просмотра фильма в кинотеатре особенно похож на забытьё: «*темнота зала, усыпляющая музыка, мелькающие тени на светящемся полотне — все убаюкивают зрителя, и он погружается в полусон, в котором впечатляющая сила зрительных образов подобна власти видений, населяющих наши подлинныя сны*»². Однако, звук, по мнению Рене Клера и других теоретиков кино, режиссеров и философов XX столетия, снижает ониричность кинозрелища, делая его менее образным, а значит, менее похожим на *инобытие*, на другую реальность. Таким образом, «Великий немой» потенциально больше остальных видов и подвидов искусств может приближать зрителя к состоянию инобытия и, соответственно, творца — к созданию альтернативной реальности. И если сон — продолжение существующей реальности, в котором затрагиваются те эмоции, которые больше всего волнуют грезящего, то похожим образом активные, будоражающие общество темы проявляются в искусстве <...>

Игровой кинематограф дореволюционной России за десять лет своего существования больше всего приблизился к передаче коллективных грёз на

¹ Михалкович В.И. Избранные российские киносы. — М.: Аграф, 2006. С. 14–19.

² Клер Р. Размышления о киноискусстве. — М., 1958. С. 94–95.

экране во время Первой мировой войны³. При этом сами кинопоказы ассоциировались у зрителей эпохи не только со сновидениями, но и вообще со всякими погружениями в иной, загадочный мир. «Специфика кинозала (темнота, луч, отбрасывающий из-за спины на экран тени иной реальности) наминала пространство Платоновой пещеры»; «Отражённое пространство “теней на стене” наводило на мысль о существовании другого, “истинного” пространства. Планиметрия кинозала указывала назад, к началу луча. В острие этого мысленного вектора оказывался киномеханик. Отсюда — ощущение, будто механик осуществляет функцию посредника между потуги посюсторонним»⁴. В случае с демонстрируемыми на экране сновидением, фантазией, видением или воспоминанием героя зритель испытывает иллюзию двойного погружения в инобытие. Если сюжет и образы фильма (фильмы) сами по себе представляют некие грёзы, то можно смело предположить, что создание дополнительных миров — это ощущение лишь усиливает.

В рамках работы рассматриваются особенности визуализации таких миров, созданных человеческим сознанием, в игровом дореволюционном кинематографе. И несмотря на массовую направленность фильмов того времени, в их производстве находилось место подлинным творческим откровениям...

**«Визуализация сна, фантазии и воспоминания в отечественном дореволюционном кино», автор: Гончарова Полина;
Сценарно-киноведческий факультет, курс 2-й, ВГИК**

* * *

«...Сказки были самым созвучным советской идеологии жанром кино. Они были важной частью процесса мифотворчества, проводником в социально-политический мир страны. Простота, ясность образов и сюжетов, в которых обязательно содержалась прописная истина — всё это открывало большие возможности для творческой фантазии художников, создававших сказку. Но эта “детскость” и простота были только кажущимися, так как советские сказки — более сложная и изящная пространственно-временная структура. <...>

В основу советских жанровых киносказок 1930–1940-х годов первоначально легли фольклорные сюжеты русских волшебных сказок, известные всем с детства. Героями в них, как и в фильмах подобного им социалистического реализма, были простые, но способные перехитрить любого короля крестьяне — представители рабочего класса. Типаж эдакого Иванушки-дурачка, не боящегося непосильного труда, смелого, находчивого и отважного героя, побеждающего зло, был излюбленным в кино социалистического реализма.

³ Гинзбург С.С. Кинематография дореволюционной России. — М.: Издательство Искусство, 1963, файл Ginzburg.pdf, путь к файлу: C:/Benutzer/Goethe Benutzer/Downloads

⁴ Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896 – 1930. – Рига: Зинатне, 1991. – [электронный ресурс] // URL: <http://bookre.org/reader?file=1214388&pg=1>

Тогда о себе громко заявили два режиссера, превратившихся в главных сказочников советского экрана, — А. Роу и А. Птушко. Они задали эталон экранной образности, где на содержательном уровне сохранялась совершенная привязка сказки к жизни, какой ее представляла себе коммунистическая идеология. Неразрывность идеологии от кинематографической реальности была отличительной чертой периода сталинского кино, в том числе это касалось и сказок. Здесь герои легко боролись со злом, так как изначально обладали лучшими качествами настоящего Героя-строителя светлого будущего. Они были идеалом для подражания. Таким образом, киносказки как изысканный аналог мифа выстраивали пространство коммунистического экрана вплоть до начала процесса перестраивания советского сознания <...>

Сказки эпохи оттепели, больше всех знакомые современным зрителям, пытались удерживать веру в светлое советское будущее, которую в то время еще хранил в себе жанр, и активно оперировали понятиями прошлого в условиях новой “сказочной” реальности, требовавшей новых доказательств реальности мифа. Стремлением способствовал прием осовременивания материала киносказки. <...> Режиссеры того времени предложили несколько измененную модель прохождения героями сказочного пути. Теперь героям предстояло пройти большое приключение через сказку для того, чтобы понять свои несовершенства и исправиться, стать настоящими советскими пионерами. Это было испытание, своеобразная инициация героев в новую жизнь, в которую они входят исправленными и измененными до идеала. Финальной стадией перехода из состояния “детства” в состояние “взрослости” в сказке стала инициация через страх, нашедшая варианты реализации в фильмах различных режиссеров...

«Инициация страхом как модель советской киносказки 60-х годов»,
автор: Зернова Полина;

Сценарно-киноведческий факультет, курс 4-й, ВГИК

* * *

«Строгий юноша» — фильм странный. Снятый Абрамом Роомом по оригинальному сценарию («пьеса для кинематографа», по авторскому определению) Юрия Олеши, запрещенный, не вышедший в свое время и открытый много лет спустя, фильм окутан флёром загадочности, как на содержательном, так и на изобразительном уровне. <...>

Тема власти, поклонения — магистральная тема в творчестве Олеши. «Три толстяка», «Зависть», «Строгий юноша» komponуются в этом смысле в своеобразный триптих. Со «Строгим юношей» ситуация самая сложная. И если во всем доверять позиции Белинкова, то получается, что Олеша, работая над «Строгим юношей», предчувствовал приближение «тоталитарного искусства» и даже пытался заранее вписаться в него. В этом есть определенная правда, потому что даже те замечания к сценарию, что делались в 1934 году, были только замечаниями, но никак не грозной критикой. Они не отрицали

и того, что кинопьеса имеет ряд достоинств. На обсуждении сценария в Доме советского писателя, в котором принимали участие Владимир Киршон, Всеволод Мейерхольд⁵, Александр Фадеев, Виктор Шкловский, Всеволод Вишневский, отмечалось, что Олеша создал произведение значительной художественной силы и философского содержания. Определенно, Олеша стремился создать «идеального героя», для которого всё никак не находилось место на бытовом уровне, поэтому писатель и «отменяет» эту действительность, перенося действие (в данном случае квазидействие) в будущее. В фильме Роом уничтожит и быт, создав стилизацию под античность с неким футуристическим налетом. <...>

«Каждая вещь, даже поставленная в дальний угол, отражает небо, ветвь, облако», — написано у Олеша. И мы видим, как во многих интерьерах в фильме — в доме и саду профессора, в палате больного — на стенах играют ажурные, почти кружевные тени деревьев или домашних растений. Роому приходилось находить достойный визуальный эквивалент метафорическому, афористическому языку, которым славился Юрий Олеша. <...> Роому удивительно удавалось идти за сценарием во всём. Станные, неестественные диалоги, которые в литературном формате не вызвали слишком сильного недоумения, произносимые героями с экрана, поражали своей нереалистичностью, искусственностью и повторами. <...> Диалоги «Строгого юноши» были подвергнуты критике, как неподходящие для кино как раз на Первом всесоюзном съезде писателей. <...>

Абрам Роом не был реакционером и, воплощая «Строгого юношу», нашел единственно возможный способ перенести на экран текст Олеша. За «формалистическими выкрутасами» скрывалось желание найти эквивалент своеобразию «экранизируемого» текста. У Роома это получилось. Но время для фильма «Строгий юноша» случилось неподходящее. <...> Критик Сергей Кудрявцев точно отмечает, что и Юрия Олешу, и Абрама Роома можно назвать «преждевременными людьми», а «Строгого юношу» — фильмом, намного опередившим 30-е годы⁶, не вписавшегося в представление о самой лучшей, свободной и счастливой стране. Всё это демонстрировало так называемое «сталинское барокко» — музыкальные комедии Григория Александрова. На их фоне «Строгий юноша» действительно выглядел скорее «сталинским декадансом»...

«Строгий юноша»: соцреалистический неканон»,
автор: Каурцева Татьяна;
Сценарно-киноведческий факультет, курс 3-й, ВГИК

⁵ В 1934 году Мейерхольда обвинили в «эстетстве» после постановки «Дамы с камелиями», борьба за соцреализм имела всеобъемлющий характер, как и полагается тоталитарной культуре, в 1938 году Театр имени Вс.Мейерхольда будет закрыт. Интересно, что компания, обсуждавшая сценарий Олеша, подобралась весьма разнородная. От «эстета» Мейерхольда и бывшего формалиста Шкловского, до будущего корифея соцреализма Александра Фадеева. — *Прим. авт.*

⁶ Неслучайно свою наивысшую оценку он получил уже в 60-х годах, начало которых в мировом кино было ознаменовано «странным» фильмом Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде».

* * *

«...Как только началась война, на фронт стали уходить тысячи добровольцев: чьи-то мужья, отцы. Но чаще всего это были сыновья. Восемнадцатилетние, девятнадцатилетние и двадцатилетние мальчики, достигшие призывного возраста, жаждавшие служить Советскому Союзу и совершать подвиги во имя Родины. Они были слишком юными, слишком неопытными, слишком горячими. В первые месяцы войны они погибали тысячами, а в конце войны из каждых 100 молодых людей 1919–1920 годов рождения домой вернулись только трое. Поколение 20-х было практически полностью стерто с лица земли войной. <...> Тема «утраченного поколения» наиболее пронзительно зазвучала спустя 20 лет после войны, в фильмах молодых шестидесятников. <...> Они сами творили миф о людях, которые сильны, прежде всего, причастностью к стране, где каждый может стать героем. Поколение режиссера Григория Чухрая, рожденное после Октября, выросшее в советской десятилетке с ее высокими постулатами «Человек — это звучит гордо!», в 1941-м принявшее на себя первые удары врага и выкошенное войной, искренне приняло социализм своим символом веры. «Мы стали антисталинистами, но в социализме не разочаровались», — настойчиво утверждал Чухрай. «Моя тема — коммунизм» — писал Коган. <...>

В 20 лет мальчики мечтали о славных подвигах, но в то же время со всей серьезностью осознавали сложное положение, сложившееся в мире к 1939 году. <...> В строках всех поэтов-сверстников рефреном звучит близкая гибель. У Когана: «Умрем в боях», у Кульчицкого: «Упаду в бою», у Майорова: «Что гибель нам? Мы даже смерти выше». Чудится что-то фатальное в этих строках. «Недаром за полгода до начала Войны мы написали по стиху на смерть друг друга. Это означало, что знали мы» (Борис Слуцкий «Декабрь 41-го»). И они действительно знали, что выжить им не удастся. Они, такие чистые и наивные, не могли выжить в адском жерле войны, а если выживали, то теряли свои юношеские идеалы. <...> В 1941 году после начала войны на экраны советских кинотеатров начали выходить «Боевые киноборники» — альманахи, составленные из нескольких киноновелл, рассказывающих истории о фронтовиках, о тех, кто остался в тылу, о союзных войсках. Эти киноборники были во многом агитационными, несли пропагандистскую и информативную цель. К этому моменту в кино еще не начал складываться образ солдата-героя.

Он появился в 1942-м и 1943-м годах в фильмах «Секретарь райкома», «Жди меня», «Воздушный извозчик», «Во имя Родины», «Фронт». Герой этих картин — не юный мальчик, а мужчина, солдат, уже прошедший школу жизни. Это воин, который надежно стоит на страже Родины. Он олицетворение мужества, ума, силы духа и военной выдержки. В нем всегда чувствуется уверенность в победе. Обычно это простой парень из деревни, не интеллигент. Такого героя изображали Николай Крючков, Борис Блинов, Борис Бабочкин, Василий Ванин — уже состоявшиеся актеры, которым на момент начала

войны было по 30–35 лет. Именно надежный воин-освободитель был необходим тогда в советском кинематографе. Тот, который покажет, что русский солдат не погибает от вражеских пуль («Жди меня»), сделает все ради победы и спасения товарища («Два бойца») и в тысячу раз хитрее и умнее фашистов («Секретарь райкома»). Невозможно точно обозначить возраст этого героя, но даже если он и молод, война уже закалила его. Этот образ солдата был ведущим в военном кинематографе 1941–1945. <...>

Осознание войны пришло спустя время после ее окончания: поэты и писатели хотели рассказать о том, что они пережили, как война изменила их внутренний мир; в кино стали появляться фильмы, посвященные войне. Самыми яркими были картины «До свидания, мальчики!» (1964), «Женя, Женечка и «катюша» (1967), «На войне как на войне» (1968) и «Хроника пикирующего бомбардировщика» (1967). Их отличала особенная деталь — они не были пафосными и не кричали о великом подвиге русского народа в борьбе с фашизмом, как «Зоя» и «Дорога к звездам». Эти картины были больше похожи на «Небо Москвы» и «Машеньку» и сосредотачивались на другом, на переживаниях и внутреннем конфликте главных героев, молодых ребят, призванных на фронт. Именно эти картины тонко отражают психологизм военных фильмов Юлия Райзмана.

*«Эволюция образа поколения 20-х в советском кинематографе
военного времени и в фильмах шестидесятников»,*

автор: Свиридова Василина;

Сценарно-киноведческий факультет, курс 4-й, ВГИК

* * *

«...Фильмографию Ю.Я. Райзмана можно условно разделить на три периода. Первый и самый короткий, «авангардный», закончился вместе с картиной «Земля жаждет» (1930). Сам режиссер считает свои ранние фильмы не самыми удачными; в том числе потому, что из-за акцента на визуальности (подражание Эйзенштейну и Пудовкину) образы получались схематичными⁷. Однако, например, картина «Каторга» (1928) изобилует визуальной выразительностью. В этом экспрессивном, отчасти экстравагантном и попросту красивом фильме видна рука режиссера-художника, а не повествователя или «актерского» постановщика. В следующий свой период, ограниченный картинами «Летчики» (1935) и «Коммунист» (1957), Райзман повернется к реалистическому методу. Но это не значит, что он изменил своим визуальным решениям: они трансформировались и установились в равном балансе с драматургией и актерской выразительностью. Темой данной работы является функция белого цвета в изобразительной композиции фильмов Райзмана. На примере одного приема я хочу проследить эволюцию режиссера-художника, а также его методы работы с пространством кадра. <...>

⁷Райзман Ю. Как я стал режиссером. Сборник. М.: Госкиноиздат, 1946

В творческом портрете Райзмана для журнала «Искусство кино» Нея Зоркая называет главу о «Летчиках» «Семантикой белого цвета»⁸. Она включает символическое значение белого в контекст языковой системы тоталитарного СССР. Эта структура проникала во все виды искусства: от живописи Дайнеки до «Строгого юноши» (1935) Абрама Роома. Очень точное наблюдение: тоталитарный дискурс присвоил себе белый цвет, начиная с костюмов, заканчивая архитектурой. Это справедливо по отношению к любой диктатуре в мире⁹. <...>

Сюжет фильма довольно незатейлив: любовный треугольник между курсантикой (Евгения Мельникова), летчиком (Иван Коваль-Самборский) и начальником летной школы (Борис Щукин). Драматургия даже лишена привычной для фильмов той поры конструкции, а именно полновесной линии с конфликтом, существующей почти в параллель любовному треугольнику. В «Летчиках» есть только намеки: это небольшие под-истории о болезни героя Щукина, лихачестве Ковалья-Самборского и т.д. Да и чего греха таить: любовный треугольник на первый взгляд сделан очень схематично. В намеках, впрочем, и заключается красота «Летчиков». Дело в том, что Райзмана второго периода творчества нисколько не прельщает жизнь общественная. Объект режиссерского интереса — жизнь частная во всей ее интимности. Тут как раз начинается работать и пресловутый «режиссерский контрапункт», и «драматургия глаз». <...> Тут вступает белый цвет в своей символической функции. Первое значение — чистота «окрыленных людей», но таковых из-за своей собственной мечтательности и характера романтика. «Чистота мысли» коррелирует со значением белого как обновления, самого важного смысла для Райзмана, который он повторит во многих последующих фильмах. Начиная с самых приземленных деталей, вроде общей белизны больницы, которая должна как бы «улучшить» организм героя Щукина, заканчивая улучшением жизни как таковой. Она там, в светлом небе, а не в светлом курсе партии. Такая символика белого цвета ни в коем случае не придумка Райзмана. Эти устойчивые значения были сформулированы на протяжении всей истории культуры. Удивительно, но светлые мотивы ни разу не помешали тоталитарному дискурсу встроить символику белого цвета в свою семиологическую систему. Назначение вроде бы такое же: трансляция и светлого курса, и обновления общества, и белоснежной чистоты помыслов, и кристальной правды, и вообще — радостной счастливой жизни. Нея Зоркая поправляет: белый — скорее антитоталитарный, «человечный мажор». Но он всё же радостно встречен и встроен в парадигму диктатуры...

«Функция белого цвета в фильмах Юлия Райзмана»,

автор: Кургузиков Максим;

Сценарно-киноведческий факультет, курс 3-й, ВГИК

⁸ Нея Зоркая. Стружки истории: портрет режиссёра Юлия Райзмана // Журнал «Искусство кино» (№ 2, 2004)

⁹ Например, «Белый корабль» (1941) Роберто Росселлини – самый показательный пример для Италии времён фашизма и Муссолини.

* * *

«Величайший технологический прорыв и захватывающий аттракцион. Именно этим был кинематограф для создателей и публики соответственно в первые годы своего существования. Зрителей на исходе девятнадцатого века мало волновали драматургия, визуальные средства выразительности, и уж тем более — сюжетные твисты и наличие спецэффектов. Вторая составляющая извечного человеческого “хлеба и зрелищ” вполне удовлетворялась самым феноменом запечатления движения. <...> Фильмы-зарисовки братьев Люмьер, хронометраж которых не превышал одной минуты, более чем справлялись со своей главной задачей — привлечь зрителей на киносеанс. Но так уж устроено человеческое восприятие — даже настоящее чудо наскучит, если увидеть его несколько десятков раз. Прошло сто двадцать пять лет, сменились тысячи лиц и имен, десятки различных кинонаправлений, но главная задача, в сущности, не менялась — жаждающего впечатлений зрителя нужно чем-то удивлять. <...>

Перед пионерами отечественного кинематографа времен царской России стояла непростая задача... Поэтому, когда пришла пора переходить от исторически-хроникального к художественному, нужно было сделать скачок. <...> Уже в первой картине, “Понизовой вольнице”, финал удивляет своеобразным “спецэффектом”. Простая склейка, разделяющая кадр с настоящей актрисой и выброшенным в воду манекеном <...> концовка картины заставляет вздрогнуть даже сейчас. Своего апогея в развитии “искусства изумлять” дореволюционный кинематограф достигает на закате своего существования. В 1916 году на экраны выходит полнометражный фильм с одноименным названием по мотивам повести А. С. Пушкина “Пиковая дама”, поставленный Яковом Протазановым. Мистичность произведения писателя дает широкий простор для кинематографических ухищрений, чем за шесть лет до выхода картины Протазанова уже воспользовался Петр Чардынин в экранизации все той же повести. <...> Подводя итог о кинематографе российской империи, нельзя не признать, что несмотря на достаточно большие ограничения, продиктованные возможностями техники, с задачей увлечь зрителя создатели справлялись. Немалая заслуга принадлежит самой специфике нашей культуры, фольклора, благодаря которому появляется, например, “Русалка” Василия Гончарова, а “Уход великого старца” приобретает совершенно иной тон благодаря финальной сцене.

Удивлять и даже шокировать — для советских авангардистов это было первостепенным. Даже название режиссерского метода Сергея Эйзенштейна — монтаж аттракционов — создает ассоциации с чем-то захватывающим, нацеленным на то, чтобы у зрителя перехватило дыхание. Согласно теории режиссера, аттракцион — нечто бьющее по нервам, неожиданное и ошеломляющее. Его цель — вызвать у зрителя определенную эмоцию и привести его к осознанию конкретной мысли. Уже в дебютном полнометражном фильме Эйзенштейн мастерски справляется с этой задачей. В 1925 году на экраны выходит “Стачка”, история о забастовке работников завода. Фильм, неодно-

значно воспринятый критиками и зрителями, тем не менее, стал настоящей революцией для кинематографа благодаря новаторским приемам монтажа и операторской работы. Именно в нем режиссер впервые применяет свою теорию на практике. <...>

В 1921 году в северной столице была основана Фабрика эксцентрического актера. Развешанные по всему Петрограду листовки приглашали молодежь к изучению акробатики, пантомимы и множества других искусств. Отцами-основателями (определение становится несколько комичным, учитывая их возраст) были Григорий Козинцев и Леонид Трауберг. Спустя два года фабрика превращается в одну из мастерских Севзапкино, и вектор деятельности смещается с театрального на кинематографический. Суть снова прослеживается в самом названии. Аббревиатура удивительно гармонично рифмуется с заклінательным “крекс-пекс”, вызывая ассоциацию с чем-то цирковым, родня себя с неким фокусом, зрелищным представлением. В отличие от московского авангарда, ленинградский был очень понятен для зрительского восприятия. Их кино было праздником, карнавалом, фейерверком. <...>

Кинематографу Фэксов скоро исполнится ровно сто лет. Перечисление того, сколько всего произошло в кинематографе за это время, было бы очень долгим. Благодаря техническому прогрессу, у современного кино есть огромное количество возможностей заманить зрителя в кинотеатры, что сейчас, в эпоху развития стриминговых сервисов, является особенно актуальной задачей. Несмотря на то, что в двадцатые годы возможности создания спецэффектов и масштабных полотен были гораздо ограниченнее, кинематограф более чем достойно справлялся с привлечением внимания публики. И опыт ленинградской школы — ярчайшее подтверждение...

«Развитие эмоции удивления в немом кино на примере фильмов ФЭКС»,

автор: Семенихина Анна;

Сценарно-киноведческий факультет, курс 2-й, ВГИК

* * *

«Источником и вдохновителем любого искусства является эмоция. Кинематограф кардинально отличается от любого другого искусства внушительным количеством выразительных средств. Здесь слово наливается красками, монтаж позволяет замедлить или ускорить ход времени; в руках у режиссёра, в объективе камеры — всё, что может и что не может попасть в поле человеческого зрения. В начале своего пути кинематограф был нем, и потому жесты актеров были более емкими и яркими, чем в звуковом кино, ведь для выражения, предположим, гнева, герою недостаточно было открыть рот и «беззвучно закричать», поэтому актер рвал на себе волосы, бил кулаком по столу и топал ногами. Об этом пишет венгерский писатель, сценарист и теоретик кино, Бела Балаш, в своей книге «Кино. Становление и сущность нового искусства»: «В звуковом кино физиогномика в значительной мере утрачивает свое значение, так как словами будто бы можно яснее выразить то, что

мимическая игра будто бы выявляет недостаточно ясно. Но слова и мимика говорят далеко не одно и то же! Поэтому в звуковом фильме многие душевные переживания не находят своего выражения»¹⁰. <...>

Человек в кадре — своеобразная энциклопедия. Однако «прочсть» ее не так просто, как энциклопедию привычную нам, буквенную. В мимике, жестах, манере речи и даже стиле походки любого человека заложен тот или иной культурный код, который при желании может стать проводником от зрителя к давно ушедшей эпохе. В середине XX века Владимир Набоков в романе «Пнин» употребляет придуманный им самим неологизм — «карпалистика» (от латинского *сагре* — кисть руки). Этим термином писатель обозначил жестикуляцию в кино. <...>

На протяжении долгого времени игра актера основывается на наборе штампов — примитивных, общедоступных способов донесения настроения героя. Подобная техника не требует эмоционального вовлечения самого актера. Подход к изображению чувств меняется вместе с появлением системы Станиславского в начале XX века. Новый подход подразумевает рождение эмоции внутри актера, его полное единение с героем. <...> Согласно теории Станиславского, существует «*театр представления*» и «*театр переживания*». В одном случае — в «театре представления» — актеры совсем не обязаны переживать то, что они представляют зрителю. Они выражают эмоцию как можно более ярко, площадно, ясно. Такой подход не подразумевает эмоциональной динамики. <...> В «театре переживания» Станиславским предусматривалась «четвертая стена», отделяющая актеров от зрителей. В театре было запрещено аплодировать, чтобы не отвлекать актеров — всё должно было происходить так, будто это происходит на самом деле. Актёры здесь не играют для зрителей, они живут на сцене. Они — одно целое со своими героями. <...>

Безусловно, в основу нового искусства XX века — кинематографа — легли театральные традиции. Однако психологические изыски «театра переживания» вряд ли могли быть вняты массовому зрителю, который только знакомился с новой формой зрелища. В немом кинематографе на мимику легла компенсаторная функция отсутствия слова, актер нуждался в «костылях» в виде гротескной мимики и активной (а чаще — чрезмерной) жестикуляции. Таким образом, немое кино с самого начала тяготело к древнему театру, к «театру представления». Зритель, ещё не привыкший к новому и неизведанному виду искусства, с трудом распознавал оттенки эмоций. Укрепляясь и развиваясь, кинематограф вместе со своим зрителем проделал путь от примитивной и доступной формы выражения эмоций к более сложному психологическому образу героя.

«Мимика как выражение эмоции через действие в отечественном кинематографе 20-х — начала 30-х годов XX века»,

автор: Шапиро Елизавета;

Сценарно-киноведческий факультет, курс 2-й, ВГИК

¹⁰ Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968, с. 82

* * *

«Музыкальные фильмы занимают особое место в кинематографе, а музыка в 1930-е и 1940-е годы стала практически частью киноязыка. Актуальность выбранной темы заключается в закреплённости в сознании современного зрителя музыкального образа, особенно старшего поколения. <...> Для киноведения важен анализ преемственности музыкально-песенного творчества кинокомпозиторов, поэтов, режиссеров в разные периоды истории отечественного кино. В предвоенные годы (1931 — появление звукового фильма «Путевка в жизнь» Н. Экка и первой в нем песни беспризорников в хоровом исполнении мальчишек — 1941 гг.) и в военное время. Важна живучесть этого жанра в послевоенные годы вплоть до наших дней, когда песни из кинофильмов 1930-х — 1940-х годов звучат в соцсетях и, реже, но звучат по радио и телевидению. Также их все чаще можно услышать в военных фильмах периода оттепели, то есть в конце 1950-х — 1960-х годов. <...>

Оставляя в стороне споры о термине «киномузыка», мы считаем его наиболее точным отражением процесса соединения и взаимного проникновения музыкального искусства и искусства кино. В структуре самой киномузыки, в жанровом содержании фильма в эти годы на первое место выдвигается песенное слово в исполнении знаковых и любимых зрителями киноактеров, ставших в дальнейшем звездами советского экрана. <...>

Принято считать, что именно в 1930-е годы киномузыка стала разделяться на внутрикадровую и закадровую музыку. Соответственно, это положение можно отнести и к песне. Песня внутри кадра — это песня, знаковым атрибутом которой являются поющий актер/актриса, гитара, гармонь, патефон, баян, аккордеон, звучание которых сопровождало действие на экране для определенного кадра. Примером точного отбора внутрикадровой музыки считается фильм «Чапаев» (1934) режиссеров братьев Васильевых с аранжировкой композитора Г. Н. Попова. <...> Закадровая музыка применительно к песенному жанру звучала, как правило, в виде песенного мотива, узнаваемого зрителем, и сопровождаемого действия по ходу фильма, не давая зрителю забыть о сюжете. Рассматривая роль песни в формировании образа фильма, мы рассматриваем не просто музыку в кино, а словесно-песенное искусство, которое может служить не только оформлением фильма, но и его идейным содержанием, становиться частью самого сюжета. Песня — это эмоциональный фон, усиление, эмоциональное раскрытие образа фильма. <...> С самого начала песенно-музыкального формирования образа фильма режиссеры Эйзенштейн, Александров, Пырьев, Луков, Юдин работали с композиторами Дунаевским, братьями Покрасс, Милютиным, Хренниковым, текстами стихотворений поэтов Лебедева-Кумача, Д'Атиля, Светлова, Матусовского. Таким коллективом создавались музыкальные кинокомпозиции, которые уже навсегда останутся советской классикой.

Почему именно песня, а не другие музыкальные жанры, стала доминировать в этот период истории советского кинематографа? Для ответа на этот

вопрос важно обратиться к роли песни в русской истории и ее значению для быта и жизни народа, к содержащемуся в ней мотивационному заряду. Песня в русской культуре имеет глубокие исторические корни и всегда отражала понимание народом исторических эпох и событий, сказаний, мифов и легенд. Стремление к лучшей жизни заложено поэтическим и песенным творчеством самого народа, деятелей литературы и искусства. В докинематографический исторический период песня не имела возможности зрительно отражать видение этого будущего. Это стало возможно только с появлением «движущейся фотографии». Старый канал вербального восприятия образов был дополнен аудиовизуальными средствами и усилил восприятие зрителем образов, идеалов, которых ему хотелось достичь...

«Песня как образ фильма. Довоенный и военный периоды»,

автор: Чебрикова Виктория;

Сценарно-киноведческий факультет, курс 4-й, ВГИК

* * *

«...Речь идет о картине Элема Климова «Иди и смотри». В центре нашего исследования будет анализ приемов использования звука и музыки, их роль, способы монтажа, а также сочетание с изображением на экране. <...> Характерные черты и особенности, свойственные фильму Элема Климова «Иди и смотри», можно проследить, начиная с его первой работы — детско-подростковой комедии «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен». С каждой следующей картиной режиссер, кроме стандартных для себя способов использования звука и музыки, находит новые приемы выражения своей авторской мысли. <...>

Картину Климова «Иди и смотри» можно охарактеризовать как *историческую реконструкцию военных событий*. Хотя она и передана субъективно через призму видения главного героя Флёры, происходящие в фильме события содержат в себе реальную историческую основу и лишены личных авторских эмоций к ним. Честность и предельная документальность фильма содержит в себе обобщение о самом смысле войны как разрушительной силе, уничтожающей всё живое и полностью выворачивающей человеческое нутро, не оставляя в нем гуманистических порывов. Несмотря на предельный реализм рассказываемой истории, мы можем найти автора в самой картине, о чем говорят множество деталей и технических решений некоторых эпизодов.

Режиссер застал ужасы войны¹¹, когда совсем ребенком покидал Сталинград вместе со своей семьей. Увиденное навсегда врезалось в память Элема Климова, и он считал своим долгом снять фильм о войне, потому что это для него *личная история*. Режиссер вводит зрителя в структуру картины посредством излюбленного приема — театральной репрезентации. Поначалу стоявший спиной к камере староста деревни «выступает» со своим монологом,

¹¹ Чтобы помнили. Почему «Иди и смотри» стал самым сильным фильмом Климова. Аргументы и Факты, №41. // URL: https://aif.ru/culture/movie/chtoby_pomnili_30_let_nazad_na_ekrany_vyshel_film_idi_i_smotri

который сначала обращен куда-то в сторону, затем он поворачивается непосредственно к нам. Крупный план этого кадра рождает тот самый эффект театральности, создавая некую дополненную реальность событий фильма.

Затем происходит следующая «сценка» — маленький мальчик нечеловеческим, словно инфернальным голосом зачитывает свою реплику, обращенную вновь скорее к зрителю (персонаж идет на нас и словно смотрит в камеру, ломая «4-ю стену»). По сути, эта реплика обращена к старосте, но их «разговор» сложно назвать диалогом в привычном понимании этого слова, более того, все представление, разыгранное мальчиком, больше похоже на буффонаду¹², в результате чего вся сцена носит эксцентричный¹³ характер. Климов достаточно виртуозно чередует приемы, о чем говорит скорое приращение «документированности» происходящего, но сделано это достаточно лаконично. <...> Сначала мы слышим звук самолета, затем нам показывают непосредственного его. В сочетании с гулом летательного аппарата смешиваются какие-то радиопередачи, которые на самом деле являются звуком из хроникальных кадров — мы слышим громогласное «Хайль, хайль, хайль», а затем музыку оттуда же, которая плавно переходит в исполненную на органе главную музыкальную композицию фильма (авторство Олега Янченко), сопровождаемую ударными инструментами, передающими внутренний накал картины. Включение в повествование музыки из хроники носит в данной сцене недиегетический характер и говорит о явном авторском акценте. <...>

Сцену бомбардировки предвещает появление уже знакомого нам самолета, которое затем дополняется звуком моторов. Напряжение в кадре растет, мы слышим оглушительный свист бомбы, который сливается с криком Глаши, после чего крещендо¹⁴ завершается затяжными звуками разрывающихся снарядов. После этого мы слышим оглушительный свист, а бомбы продолжают взрываться, однако мы их не слышим — создается эффект **громкости изображения**, так как сам звук воспроизводится в голове зрителя. Таким образом, режиссер передает нам внутреннее состояние Флёры, который оказался контужен — об этом нам говорит кровь из ушей и носа героя, а также сдавленный голос и дыхание самого персонажа, который слышит только сам себя. Одновременно с этим свистом мы слышим характерные эмбиенты и звуки органа, дополняющиеся отрывком невопад звучащей народной песни. Данная вставка — сугубо режиссерское решение, в этой сцене автор сливается со своими героями¹⁵. За счет сочетания со звуком восприятия героя эта композиция носит метадиегетический характер, но передает она не то, что

¹² Буффонада — это сценическое представление, построенное на комических, шутовских положениях

¹³ Эксцентрика — это художественный прием острокомедийного и пародийного изображения действительности, основанный на «умышленном» нарушении логики и причинно-следственных связей в действиях или событиях, как бы причудливым смещении привычных понятий, а также использовании предметов в несвойственных им функциях. В результате обыденные, привычные действия и жизненные явления получают неожиданное переосмысление.

¹⁴ Крещендо — музыкальный термин, обозначающий постепенное увеличение силы звука.

¹⁵ Сложно представить, что в голове ребенка в такой момент будет играть в голове песня, плюс данный тезис подтверждает одна из следующих сцен.

происходит в сознании персонажа, а скорее позволяет зафиксировать режиссера в структуре фильма. <...>

После плотного и сильного звукового ряда в эпизоде с сожжением амбара, теперь слышен каждый, даже самый отдаленный звук. Поэтому яркие акценты на каком-то из них сразу обращают внимание как зрителя, так и главного героя. <...> В финале звучит «Реквием» Моцарта. Это реквием не только по погибшим в фильме героям. Это реквием по всем тем, кто погиб в годы ужасной войны. И хотя мертвых не вернуть, важно не впасть в ярость и не становиться зверем, а всегда, до конца быть человеком, какие бы беды с тобой ни произошли.

«Иди и смотри» является квинтэссенцией военного ада на Земле, воплощением апокалипсиса. Благодаря Климову мы смогли не просто увидеть и услышать, но *почувствовать* это, оказаться прямым участником событий. В своем последнем фильме Климов суммировал все те методы режиссуры, которые наработывал за свою предыдущую короткую, но яркую фильмографию. Театральная репрезентация, историческая реконструкция, фотографирование и многие другие приемы органично вписываются в структуру фильма, создавая его определенную поэтику. <...> Климов сумел соблюсти баланс при переходе от внутренних звуков во внешние, результатом чего стала объективизация кинематографического пространства во второй половине фильма, что позволило приблизить события картины к предельному реализму. Квинтэссенцией этого является эпизод сожжения, в котором режиссер сконцентрировал весь ужас и трагедию, показав людей как обычный материал для ненасытной машины войны. Все эти методы, весь фильм был направлен ради одного простого послания — сохранить в себе человека...».

«Иди и смотри» Элема Климова.

Стратегия применения музыкально-звукового ряда»,

автор: Туманов Владислав;

Сценарно-киноведческий факультет, курс 5-й, ВГИК

Продолжение следует: публикации фрагментов работ конкурсантов ВГИК читайте в Т. 14, № 2 (52), 2022

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

Прикосновения: невидимое и неуиденное во внутрикадровом пространстве фильма

УДК 791.43.01

Автор: *Михеева Юлия Всеволодовна*, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, доцент, профессор кафедры звукоорежиссуры, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК).

Аннотация: В статье представлен анализ прикосновений персонажей к разным объектам во внутрикадровом пространстве фильма. Смысл прикосновения раскрывается в контексте драматургической ситуации, а также в ракурсе режиссерской эстетики. На материале кинопроизведений М. Антониони, И. Бергмана, Дж. Кэмпбелла, К. Занусси, П. Славина рассматриваются: «прикосновение–желание», «прикосновение–милосердие», «прикосновение–ненависть», «прикосновение–лицедейство», «прикосновение–проникновение».

Ключевые слова: монтаж в кинематографе, жест в кинофильме, кинодраматургия, психология кинообраза, внутрикадровое пространство, эстетика режиссера

FILM THEORY AND FILM HISTORY | AUDIOVISUAL ARTS**Touches: the Invisible and Unobserved in the Film's Intra-frame Space**

UDC 791.43.01

Author: *Julia V. Mikheeva*, Doctor of Arts, PhD in Philosophy, Associate Professor, Professor of Sound Design Department, Russian State University of Cinematography n.a. S.A. Gerasimov (VGIK).

Summary: The article is devoted to the character's touch to various objects inside

the frame. The meaning of the touch is revealed in the context of the dramatic situation as well as the director's aesthetic viewpoint. The case study of a number of films by M. Antonioni, I. Bergman, J. Campion, K. Zanussi. P. Slavin defines the meaning of such concepts as 'desire touch', 'mercy touch', 'hate touch', 'dissembling touch', 'penetration touch'.

Key words: montage, gesture in a motion picture, film dramatic structure, psychology of the film character, intra-frame space, director's aesthetics

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА**Фильм «Пиковая дама» (1982) как анализ образной системы одноименной повести А.С. Пушкина**

УДК 778.5.04.072.094

Авторы: *Марусенков Вячеслав Валентинович*, кандидат искусствоведения, доцент ВАК, декан сценарно-киноведческого факультета ВГИК, профессор кафедры киноведения;

Шеремет Федор Иннокентьевич, студент 2 курса сценарно-киноведческого факультета ВГИК

Аннотация: В статье рассматривается опыт деконструкции и анализа литературного произведения экранными средствами на примере фильма «Пиковая дама» (1982) режиссера И.Ф. Масленникова. Фильм представляет собой пространство с несколькими временными плоскостями, в которых располагаются герои и повествователь, — их взаимодействие обуславливает драматическое движение картины. Анализируется выделенное режиссером структурное пространство экранизированной повести.

Ключевые слова: кинематограф, И.Ф. Масленников, А.С. Пушкин, время, художественное пространство, декламатизация, киноязык, деконструкция

FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

The screen version of *The Queen of Spades* (1982) as an Analysis of the Imagery in Pushkin's Eponymous Novel

UDC 778.5.04.072.094

Authors: Vyacheslav V. Marusenkov, PhD, Associate Professor of the Higher Attestation Commission, Dean of the Screenwriting and Film Studies Department, Professor, Russian State University of Cinematography n. a. S.A. Gerasimov (VGIK);

Feodor I. Sheremet, 2nd year student of the Screenwriting and Film Studies Department, Russian State University of Cinematography n. a. S.A. Gerasimov (VGIK).

Summary: The article looks at Igor Maslennikov's film *The Queen of Spades* (1982) as an attempt of deconstructing and exploring A.S. Pushkin's eponymous story by cinematic means. The film presents a multi-temporal entity where the characters and the narrator dwell, and it's their interaction that moves the plot forward. The film's artistic structure is explored.

Key words: cinema (filmmaking), I.F. Maslennikov, A.S. Pushkin, time, artistic space, dedramatization, cinematic language, deconstruction

ПЕРФОРМАНС | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ

Репрезентация внутреннего конфликта персонажа в пространстве лабиринта

УДК 778.5.04.072:8.011

Автор: Касмынин Алексей Иванович, соискатель ученой степени кандидата наук, 3-й год обучения, кафедра драматургии кино, ВГИК.

Аннотация: В статье рассматривается проблема репрезентации в кинемато-

графическом произведении внутреннего конфликта персонажа. Выявляется глубинная связь духовного движения героя со структурой художественного пространства фильма. Показано, что внутренний поиск реализуется через движение в лабиринте. Характер этого движения определяется содержанием внутреннего конфликта и целью духовного поиска. Развитие внутреннего конфликта персонажа как движения в лабиринте рассматривается в контексте пространственного анализа фильмов «Головокружение», «Нелюбовь», «Паразиты», «Криминальное чтиво».

Ключевые слова: лабиринт, сюжет, структура, художественное пространство, поиск, внутренний конфликт

PERFORMANCE | THE ART OF PRESENTATION

Representation of a Movie Character's Inner Conflict in a Labyrinthine Space

UDC 778.5.04.072:8.011

Author: Aleksey I. Kasmyinin, 3d year PhD student, Screenwriting Department, Russian State University of Cinematography n. a. S.A. Gerasimov.

Summary: The article examines the representation of a character's inner conflict in a piece of screen. The fundamental connection between the character's spiritual quest and the film's artistic space structure is revealed. The author shows how the inner quest is manifested through a travel in a labyrinth. It is the essence of the inner conflict and the objective of the spiritual search that specify the character of this travel. The evolution of the inner conflict as a travel through a labyrinth is analyzed via the spatial insight of such films as *Vertigo*, *Loveless*, *Parasite*, *Pulp fiction*.

Key words: labyrinth, plot, structure, artistic space, quest, inner conflict

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 медиа-индустрии».

Аннотация: В заключительной части статьи (начало: Том 13, № 2 (48); № 3 (49); № 4 (50) 2021) внимание уделяется заметному повороту в истории кино в сторону повышения значимости телесного начала. Это прослеживается и в стихийной практике кинорежиссуры, и в попытках отразить этот поворот в теории кино. Кинематограф трудно представить вне телесного начала, о чем свидетельствует уже ранняя эпоха в его истории. Однако радикализм модерна с присущими ему политическими и идеологическими установками препятствовал выходу телесности на экран в первой половине XX столетия. Иное дело — последующая эпоха, и в особенности рубеж XX–XXI веков. Активное вторжение телесности в экранную культуру рассматривается как значимая проблематика кинематографического опыта, о котором и шла речь в предыдущих частях статьи.

Ключевые слова: философия кино, кинематографический опыт, телесность, тактильное кино, чувственность, компенсаторная функция, феноменология, Ж. Делёз, гаптическая система видения

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 final part of the article (for the beginning see: Volume 12, # 2 (48), # 2 (49), # 4 (50), 2021) explores a distinctive turn in the history of cinema towards greater emphasis on corporality. This can be traced both in the practical film directing and in conceptualizing this turn in film theory. Filmmaking is unthinkable without physicality, as evidenced by the early period in its history. However, modernist radicalism, with its inherent political and ideological attitudes, prevented the appearance of corporality on the screen in the first half of the 20th century. Another thing is the subsequent era, and especially the turn of the XX–XXI centuries. The active intrusion of corporality into screen culture is considered as a significant issue of cinematic experience, which was discussed in the previous parts of the article.

Key words: philosophy of cinema, cinematic experience, corporality, tactile cinema, sensuality, compensatory function, phenomenology, G. Deleuze, haptic vision system

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС | АНАЛИЗ

Восхождение Голливуда к вершине конкурентоспособности в свете социологического дискурса

Д. Прокопа

УДК 778. 58.004

Автор: *Жабский Михаил Иванович*, доктор социологических наук, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского сектора ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии». Автор более 200 научных работ и ряда монографий.

Аннотация: На материалах исследования социально-экономической истории американского кинематографа (1896–1970), осуществленного классиком социологии кино Д. Прокопом, анализируется исторический процесс формирования Голливуда как индустриальной системы, его восхождение к вершине конкурентоспособности. Знакомство с историей кино в этом аспекте позволяет лучше понять и учитывать в практической кинополитике внешние глубинные корни дефицита конкурентоспособности российского, как и почти любого национального кинематографа, находить перспективные асимметричные подходы к его преодолению.

Ключевые слова: российский кинематограф, американская киноиндустрия, Голливуд, конкуренция, рационализация, формы рынка, кинополитика

WORLD CINEMA | ANALYSIS

Hollywood's Ascent to the Uttermost Competitive Performance in the Light of D. Prokop's Sociological Discourse

UDC 778. 58.004

Author: *Mikhail I. Zhabskij*, Doctor of Sociology, Leading Researcher, Research Sector, «Academy of Media Industry».

Summary: The article explores the historic process of Hollywood's formation as an industrial system, its ascent to the highest competitive ability based on the socio-economic research of American film industry (1896-1970) made by Dieter Prokop, a classic of film sociology. An insight into movie history in this respect makes it possible to

better understand and take into account in practical film policy the deep external roots of the scarce competitive position of Russian cinema, like almost any national cinema, and to find viable asymmetric approaches to its overcoming.

Key words: Russian cinema, American film industry, Hollywood, competitive ability, rationalization, market forms, film policy

Эксцентрические образы городского пространства в кинематографе Франции

УДК 778.5.04/с

Автор: *Виноградов Владимир Вячеславович*, доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения ВГИКа, начальник Аналитического отдела (Научно-исследовательского центра кинообразования и экранных искусств), заместитель директора Научно-исследовательского центра кинообразования и экранных искусств, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК).

Аннотация: Статья посвящена вопросам репрезентации городского пространства во французском кинематографе. Материалом для анализа служат фильмы — «И бог создал женщину» Р. Вадима, «Мои ночи прекраснее ваших дней» А. Жулавского, «Пленница» Ш. Акерман, «Отель Америка» А. Тешине, «Со стороны берега» А. Варда, «По поводу Ниццы» Ж. Виго, «Набережная туманов» М. Карне, «Луна в сточной канаве» Ж.-Ж. Бенекса. В работе обосновывается принадлежность прибрежных городов к эксцентрическому типу, связанному с такими понятиями, как театральность, мираж, призрачность.

Ключевые слова: кинематограф, театральность, французское кино, эксцентризм, репрезентация, городское пространство

Eccentric Images of Urban Space in French Cinematography

UDC 778.5.04/c

Author: *Vladimir V. Vinogradov*, Doctor of Arts, Professor, Film Studies Department, Head of the Analytics Department and Deputy Director of the Centre for Research in Film Education and Screen Arts, Russian State University of Cinematography n.a. S.A. Gerasimov (VGIK)

Summary: The article dwells upon the urban space representation in the French cinema. The analysis is mainly based on the films “And God Created Woman” by R. Vadim, “My Nights Are More Beautiful Than Your Days” by A. Zulawsky, “The Captive” by Ch. Ackerman, “Hotel America” by A. Téchiné, “Coasting the Coast” by A. Varda, “About Nice” by J. Vigo, “Port of Shadows” by M. Carné, “The Moon in the Gutter” by J.-J. Beineix. The author grounds the eccentricity of coastal cities related to such notions as theatricality, mirage and ephemerality.

Key words: cinema, theatricality, French cinema, eccentricity, representation, urban space

Иранский кинематограф: игровые формы в драматургии фильма

UDC 791.43/.45

Автор: *Чиркина Мария Рудольфовна*, член Гильдии сценаристов Союза кинематографистов РФ, преподаватель ВГИК им. С.А. Герасимова.

Аннотация: Игра со всей своей абсурдностью способна создавать привлекательные игровые формы, таящие в себе опасность краха иллюзий после выхода из игры в пространство реальной жизни. В статье на примерах ряда современных иранских фильмов рассматриваются конфликты, возникающие от столкновения играющих в игры персонажей с их драматическими жизненными реалиями.

Ключевые слова: иранское кино, игровые формы в драматургии фильма, иллюзия реальности, метафизика игры

Iranian Cinema: Game Forms in Film Dramatic Structure

UDC 791.43/.45

Author: *Maria R. Chirkina*, Russian Federation Filmmakers' Union member, lecturer, Russian State University of Cinematography n. a. S.A. Gerasimov (VGIK)

Summary: In spite of its absurdity, a game is capable of creating attractive playing forms fraught with the danger of disillusionment after returning to real life. Through the example of several modern Iranian films, the article examines the conflicts arising from the collision of game playing with dramatic reality.

Key words: Iranian cinema, game forms in the drama of the film, illusion of reality, metaphysics of the game

ТЕЛЕВИДЕНИЕ | ЦИФРОВАЯ СРЕДА

Роль клипа в современной визуальной культуре

UDC 778.5.01

Автор: *Утилова Наталья Ивановна*, доктор искусствоведения, профессор Высшей школы (факультет) телевидения МГУ им. М.В. Ломоносова; кафедры киноведения ВГИК им. С.А. Герасимова; прикладной информатики и мультимедийных технологий факультета информационных технологий МГППУ.

Аннотация: В статье рассматривается роль клипа в современной визуальной культуре как части экранной субкультуры массмедиа, его влияние на развитие зрелищных форм развлекательного телевидения. Выделяется проблема взаимодействия вербальной и визуальной составляющих, обосновываются вопросы формирования зрительских стереотипов. Отмечается, что при размещении музыкальных клипов в интернете расширяются социальные и коммуникативные связи. Внимание фокусируется на разных позициях при оценке видеоклипов из-за подхода к вопросам эстетического вкуса.

Ключевые слова: массовое и индивидуальное сознание, клиповое и понятийное мышление, альтернативная субкультура, клип, саундтрек

TELEVISION | DIGITAL ENVIRONMENT

The Role of the Video Clip in Modern Visual Culture

UDC 778.5.01

Author: *Natalia I. Utilova*, Doctor of Art History, Professor, School of TV, Moscow State University; Professor, Department of Film Studies, Russian State University of Cinematography n.a. S.A. Gerasimov (VGIK).

Summary: The article examines the role of the video clip in modern visual culture as part of the mainstream audiovisual media subculture and its impact on the development of entertainment television. It reveals the interaction of the verbal and visual components and accounts for the formation of audience's stereotypes. It is noted that putting music clips on the Internet expands social and communicative ties. Special emphasis is laid upon different aspects of assessing music videos depending on the diversity of tastes.

Key words: video content, digitalization, digital space, screenplay, digital content, streaming, social network

ПРАВОВЫЕ АСПЕКТЫ | РЕГЛАМЕНТ

Что в имени тебе моем?..

Право на авторское имя в современных условиях

УДК 347.78+347.77

Автор: *Звегинцева Екатерина Александровна*, кандидат юридических наук, доцент кафедры продюсерского мастерства, Всероссийского государственного института кинематографии (ВГИК).

Аннотация: В статье рассматривается личное неимущественное право автора — право на имя. На основании исследованных норм действующего законодатель-

ства и судебной практики анализируется механизм правовой защиты псевдонимов. Изучается отличие псевдонима от никнейма. Хотя псевдоним гражданина может быть использован третьими лицами только с его согласия, нередко возникают проблемные ситуации.

Ключевые слова: авторское право, личные неимущественные права, право на имя, псевдоним, товарный знак

LEGAL ASPECTS | REGULATION

What Means My Name to You?..

The Right to an Author's Name in Modern Conditions

UDC 347.78+347.77

Author: *Ekaterina A. Zvegintseva*, PhD in Law, Assistant Professor, Producing Department, Russian State University of Cinematography n. a. S. A. Gerasimov (VGIK).

Summary: The article examines the author's personal non-property right to a name. The author analyses the mechanisms of legal defense of pseudonyms in terms of the current legislation norms and the judicial precedents. The difference between a pseudonym and a nick is explained. Although the pseudonym of a citizen can be used by third parties only with his or her consent, problematic situations are not uncommon.

Key words: copyright, personal non-property rights, right to a name, pseudonym, trademark

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 публикацию рукописей **не взимается**.

Правила соблюдения этических норм в редакционной политике издания

Научный рецензируемый журнал «Вестник ВГИК» придерживается при ведении редакционной деятельности этических норм и стандартов, принятых международным научным сообществом как наилучших практических образцов с целью благотворного, продуктивного и эффективного взаимодействия редакции с авторами публикаций, а также читателями журнала.

Основополагающими принципами работы с научными материалами являются:

- внимательное и уважительное отношение к авторам и их труду при объективном, непредвзятом и взвешенном анализе поступающих в редакцию материалов;
- соблюдение принципов объективной оценки оригинальности текстов статей, качества их семантики и стилистического изложения проблемы, ее актуальности и научной новизны, а также значимости тематики для профессионального сообщества;
- обеспечение гарантий конфиденциальности поступающих на рассмотрение материалов, включая неразглашение персональных данных авторов статей;
- соблюдение принципов проведения двойного «слепого» рецензирования, деликатное доведение негативной информации по итогам рецензирования до авторов;
- проведение политики антиплагиата по отношению ко всем поступающим в редакцию статьям и материалам;
- бескомпромиссный отказ от вознаграждений, выраженных как в явной, так и неявной форме;
- отсутствие личной заинтересованности при работе со статьями любых авторов, независимо от их статуса и положения;
- поддержка энтузиазма у авторов публикаций в виде рекомендаций с целью доведения содержания научной статьи до качественного результата;
- строгое соблюдение правовых норм и законодательства, установленных правил и процедур в редакционной политике издания

Особые условия публикации статей

1. Решение о публикации статей принимается Редакционным советом журнала, вознаграждение авторов 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



В ВЫСТАВОЧНОМ ЗАЛЕ “КИНОГРАФЪ”



Всероссийский государственный институт кинематографии
имени С.А. Герасимова

arbor
издательская группа



**Аркадий Перчевич
МЕЛИК-САРКИСЯН**

**Перч Ашотович
САРКИСЯН**



ПАМЯТНАЯ ВЫСТАВКА

15.04.2022 – 26.04.2022
Москва, ул. Вильгельма Пика, д.3
11 этаж, выставочный зал «Кинограф»





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>

