



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, Философские науки, Культурология, соответствуют паспортам научной специальности:

5.10.3. Виды искусства (Кино-, теле- и другие экранные искусства) (искусствоведение)

5.7.3. Эстетика (философские науки)

5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология)

5.10.1. Теория и история культуры, искусства (философские науки)

5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение)

Учредитель журнала:

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова

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

Главные редакторы:

В.В. Виноградов, С.А. Смагина

Дизайн и верстка:

Редакционно-издательский отдел
 Дизайн и верстка
 И.А. Сеничкина
 Корректор С.С. Харитонов

Дизайн-макет обложки

И.А. Сеничкина

Редактура текстов

на английском языке:

Лаборатория зарубежного кино
 ВГИК

Отпечатано в типографии:

ООО «Кандлер» 150008,
 г. Ярославль, ул. Клубная, 4–49
 Заказ № 457

Использование материалов журнала частично или целиком допускается только с письменного разрешения редакции.

Рукописи публикуются по решению Редакционного совета журнала, не возвращаются

© Редакция журнала
 «Вестник ВГИК», 2024

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ НАУЧНОГО ЖУРНАЛА

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

Мальшиев В.С. И.о. ректора ВГИК, академик РАО, доктор искусствоведения, кандидат экономических наук, профессор

ЧЛЕНЫ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА

Андреев А.Л. доктор философских наук, профессор, зав. кафедрой истории и философии ВГИКа, главный научный сотрудник Института социологии РАН

Боймерс Биргит (Великобритания) доктор наук, профессор Университета г. Аберистмут (Отдел «Театр, кино и ТВ»); главный редактор журнала "Studies in Russian and Soviet Cinema" («Исследования российского и советского кино»), редактор web-site "Kinokultura"

Виноградов В.В. (главный редактор) доктор искусствоведения, профессор, заместитель проректора по науке, директор НИЦКиЭК ВГИКа

Зуйков В.С. кандидат философских наук, доцент кафедры истории и философии ВГИКа

Караваяев Д.Л. кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИЦКиЭК ВГИКа

Кириллова Н.Б. доктор культурологии, профессор кафедры культурологии и социально-культурной деятельности УрФУ им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, Заслуженный деятель искусств РФ

Кобленкова Д.В. доктор филологических наук, доцент

Кочеляева Н.А. кандидат исторических наук, руководитель отдела разработки и апробации методик кинопросвещения НИЦКиЭИ ВГИКа

Маньковская Н.Б. доктор философских наук, профессор, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры, чл.-корр. Академии гуманитарных исследований, вице-президент Всероссийской эстетической ассоциации, главный научный сотрудник Института философии РАН

Мариевская Н.Е. доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры драматургии ВГИКа

Михеева Ю.В. доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры звукорежиссуры ВГИКа

Николаева-Чинарова А.П. доктор философских наук, кандидат экономических наук, доцент, директор Центра непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры ВГИКа

Перельштейн Р.М. доктор искусствоведения, доцент кафедры драматургии ВГИКа

Прожиго Г.С. доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры киноведения ВГИКа

Рейзен О.К. доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры киноведения ВГИКа

Ростоцкая М.А. кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой эстетики, истории и теории культуры ВГИКа

Русинова Е.А. доктор искусствоведения, доцент, зав. кафедрой звукорежиссуры, ВГИКа

Сальникова Е.А. доктор культурологии, зав. сектором художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания

Свешников А.В. доктор искусствоведения, кандидат педагогических наук, профессор кафедры рисунка и живописи ВГИКа

Сидоренко В.И. кандидат экономических наук, профессор, зав. кафедрой продюсерского мастерства ВГИКа

Магина С.А. (главный редактор) доктор искусствоведения, доцент, заместитель директора" начальник Аналитического отдела НИЦКиЭК ВГИКа

Соколов С.М. Заслуженный деятель искусств РФ, профессор, зав. кафедрой анимации и компьютерной графики ВГИКа

Хренов Н.А. доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания

Цыркун Н.А. доктор искусствоведения, главный научный сотрудник кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ)

Решением Президиума Высшей аттестационной комиссии Минобрнауки России журнал «Вестник ВГИК» включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых публикуются основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук. Квартирование — К2.

СОДЕРЖАНИЕ

ИСТОРИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНО |

- 6 В.С. Малышев. Советские исторические фильмы как инструмент просвещения и воспитания современной молодежи
- 15 В.К. Беляков. Современное видение дореволюционной кинохроники и ее художественные особенности
- 26 В.В. Виноградов. Характер репрезентации Первой мировой войны на дореволюционном экране в контексте русской философской и публицистической литературы начала XX века
- 41 М.А. Пальшкова. Особенности атеистического дискурса в кинематографе воинствующего безбожия 1920-х гг.
- 58 М.А. Ростockая. Об одной удачной экранизации: долгая жизнь повести Г. Троепольского «Белый Бим Черное ухо»

СОВРЕМЕННЫЙ КИНОПРОЦЕСС

- 69 В.В. Марусенков. Отечественная балетная школа на экране как мифологема современной социокультурной парадигмы
- 81 С.А. Смагина. О некоторых тенденциях «женской волны» современного российского кинематографа
- 96 А.В. Гришина. Образная структура фильмов якутской новой волны в контексте национальной мифологии

ТЕОРИЯ КИНО

- 106 О.В. Добрынин. Сферический кинематограф: трансформация киноязыка в условиях виртуальной реальности
- 122 Н.А. Зименков. По направлению к метамодернизму: феномен «медленного» кино

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО

- 134 А.С. Симиндейкин. «Лики смерти» в ранних фильмах Энди Уорхола

АНИМАЦИЯ И МУЛЬТИМЕДИА

- 145 Н.Ю. Яровая. Анимация в цифровой среде

- 158 SUMMARY | ПРЕЗЕНТАЦИЯ АВТОРОВ

ACADEMIC PERIODICAL'S EDITORIAL BOARD

CHAIRMAN

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

MEMBERS OF EDITORIAL BOARD

Andreyev A.L. Dr. in Philosophy, Professor, Head of the Department of History and Philosophy, Chief Researcher at the Institute of Sociology of the Russian Academy of Sciences

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

Vinogradov V.V. Dr. in Art Studies, Professor, Deputy Vice-Rector for Science, Director of the Research Centre for Film Education and Screen Arts, editor-in-chief of scientific journal "Vestnik VGIK"

Zuykov V.S. PhD in Philosophy, philosophical sciences, Assistant Professor of the Department of History and Philosophy, VGIK

Karavaev D.L. PhD in Art Studies, Leading Researcher of the Analytical Department of the Research Centre for Film Education and Screen Arts, 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

Koblenkova D.V. Dr. in Philology, Associate Professor

Kochelyaeva N.A. Ph.D. in History, Head of the Department of Development and Testing of Film Education Techniques the Research Centre for Film Education and Screen Arts, VGIK

Mankovskaya N.B. Dr. in Philosophy, Chief Research Fellow of the Aesthetics Department, the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences (IPGRAS)

Marievskaya N.E. Dr. in Art Studies, Associate Professor, Professor of the Screenwriting Department, VGIK

Mikheeva J.V. Dr. in Art Studies, Associate Professor, Professor of the Department of Sound Design, VGIK

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

Perelshtein R.M. Dr. in Art Studies, Associate Professor of the Screenwriting Department, VGIK

Prozhiko G.S. Dr. in Art Studies, Professor, Cinema Studies Department, VGIK

Reizen O.K. Dr. in Art Studies, Professor, Cinema Studies Department, VGIK

Rostotskaya M.A. PhD in Art Studies, Head of the Department of Aesthetics, History and Theory of Culture of VGIK, Associate Professor

Rusinova E.A. Dr. in Art Studies, Assistant Professor, Head of the Department of Sound Engineering, VGIK

Salnikova E.V. Dr. in Cultural Studies, PhD in Theatre History, Head of the Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies

Sveshnikov A.V. Dr. in Art Studies, Professor, Department of Drawing and Painting, VGIK

Sidorenko V. I. PhD in Economics, Professor, head of the Producing Department, VGIK

Smagina S.A. Dr. in Art Studies, Associate Professor of the Cinema Studies Department at VGIK, Deputy Director – Head of the Analytical Department of the Research Centre for Film Education and Screen Arts, VGIK

Sokolov S.M. Professor, head of the Animation and Computer Graphics Department (VGIK), Honoured Arts Worker of the Russian Federation

Khrenov N.A. Dr. in Philosophy, Professor, Section of Media Artistic Problems, State institute of Cultural Studies.

Tsyrun N.A. Dr. in Art Studies, Chief Researcher of the Department of Cinema and Contemporary Art at the Russian State University for the Humanities (RSUH)

“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. Quartile — Q2.

CONTENT

HISTORY OF NATIONAL CINEMA

- 6 *Vladimir S. Malyshev. Soviet Historical Films as a Tool for Enlightening and Educating Modern Youth*
- 15 *Viktor K. Belyakov. Modern Vision of Pre-Revolutionary Newsreels and Their Artistic Peculiarities*
- 26 *Vladimir V. Vinogradov. Representation of World War One in Pre-Revolutionary Cinema in the Context of Russian Philosophy and Journalism of the Early Twentieth Century*
- 41 *Maria A. Palshkova. Features of Atheistic Discourse in the Cinema of “Militant Atheism” of the 1920s*
- 58 *Marianna A. Rostotskaya. On One Successful Screen Adaptation: the Long Life of G. Troepolsky's story “White Bim Black Ear”*

MODERN FILM PROCESS

- 69 *Vyacheslav V. Marusenkov. Russian Ballet School on the Screen as a Mythologeme of the Modern Socio-Cultural Paradigm*
- 81 *Svetlana A. Smagina. On Some Trends of the “Women’s Wave” of Modern Russian Cinema*
- 96 *Alina V. Grishina. The figurative structure of Yakut new wave films in the context of national mythology*

FILM THEORY

- 106 *Oleg V. Dobrynin. Spherical Cinema: Transformation of Film Language in Virtual Reality*
- 112 *Nikita A. Zimenkov. Toward Metamodernism: The Phenomenon of “Slow” Cinema*

WORLD FILM HISTORY

- 134 *Alexander S. Simindeikin. “Faces of Death” in Andy Warhol's early films*

ANIMATION AND MULTIMEDIA

- 145 *Nadezhda Y. Yarovaya. Animation in digital media*

- 158 **SUMMARY** | PRESENTATION OF AUTHORS



Советские исторические фильмы как инструмент просвещения и воспитания современной молодежи

В.С. Малышев

доктор искусствоведения, профессор

ORCID: 0009-0005-8168-601X

AuthorID: 895202

В статье анализируются фильмы исторического жанра, вышедшие в советский период развития отечественного кинематографа, отразившие на экране знаковые исторические события и биографии выдающихся личностей. Раскрываются драматургические и художественные решения фильмов, созданных в разные годы известными режиссерами. Обосновывается актуальность заложенных в этих картинах нравственных и художественных принципов, позволяющих применять их в качестве инструмента просвещения и воспитания современных молодых поколений.

The article analyzes Soviet historical films which represented significant historical events and biographies of outstanding personalities. The author reveals the dramatic and artistic aspects of the films created by famous directors in different years. The relevance of the moral and artistic principles inherent in these films is substantiated, allowing them to be used as an instrument for educating and upbringing modern young generations.

В современном социуме остро стоят вопросы приобщения молодого поколения зрителей к изучению и осмыслению исторических событий своей страны, включая ее культурные традиции и нравственные устои. В этом плане исторические фильмы советского времени позволяют не только визуально погрузиться в образную реальность атмосферы прошлых лет, но и сформировать в сознании современного зрителя художественно достоверный образ ушедшего времени, насыщенного множеством важных исторических событий, наполненного свершениями выдающихся представителей своей эпохи.

Многие советские фильмы, основанные на исторических сюжетах, по праву вошли в Золотой фонд отечественного кинематографа. Среди них есть кинокартины, которые воспроизводили не только исторические события во впечатляющих художественных образах, но и показывали биографии исторических личностей, с учетом социально-культурных и идеологических тенденций того времени, в которое создавался и выпускался на экран тот или иной фильм.

Вполне естественно, что исторические фильмы советской эпохи, отражая ее установки и реалии, проецируя их на события отечественной истории, не всегда вписывались в установленные советским строем идеологические рамки. Вспомним, к примеру, такой шедевр советского киноискусства, как фильм «Иван Грозный» режиссера Сергея Эйзенштейна, первая серия которого была поддержана властью и вышла на экраны в 1945 году, тогда как вторая серия картины, раскритикованная властью, была представлена зрителям только в 1958 году, уже после смены руководства страны и частичных изменений общественных ориентиров.

Тем не менее советскую эпоху было бы неправомерно рассматривать и анализировать как некий монолит. Исторические обстоятельства, влияющие в том числе на критерии создания кинопроизведений и условия кинопроизводства, неоднократно менялись на протяжении существования советского строя, причем зачастую очень быстро, что приводило и к изменениям точек зрения на то или иное экранизируемое историческое явление.

Советского Союза и советского строя — или, по крайней мере, многих его основных экономических и идеологических ориентиров — не существует уже более тридцати лет. Тем не менее фильмы, созданные в советский период, в том числе фильмы исторические, продолжают пользоваться широкой популярностью у «постсоветской» зрительской аудитории, вызывая не только ностальгические чувства у старших поколений, свидетелей советского времени, но и привлекая молодого зрителя, выросшего в условиях, значительно отличающихся от тех, в которых росли многие сегодняшние граждане Российской Федерации, государства, возникшего на основе ушедшего в историю Советского Союза. И эта заинтересованность молодого поколения побуждает к рефлексии. Почему созданные в советский период исторические фильмы продолжают интересовать и увлекать нынешнюю отечественную киноаудиторию? Почему этот киножанр продолжает завоевывать чувства и умы все более расширяющегося молодежного сегмента?

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

русский
история,
исторический
фильм,
советский
кинематограф,
художественный
образ,
исторические
личности
в отечественном
кино

KEYWORDS

Russian history,
historical film,
Soviet cinema,
artistic image,
historical
figures
in Russian
cinema

Взгляд в будущее через призму истории

Если вернуться в ретроспективном взгляде в 1990-е годы, то неизбежно придется признать, что качество большинства производившей тогда исторической кинопродукции оставляло желать лучшего. Заметим, что в эти времена в школьных программах по истории акценты смещались на менее отдаленные исторические эпохи и на критику советского строя в целом. В такой ситуации историческое кино советской эпохи часто становилось наиболее наглядным способом приобщения подрастающего поколения к истории как, с одной стороны, увлекательному и разнообразному повествованию, а с другой — как источнику патриотических чувств и устремлений, неразрывно связанных с историей Отечества и его места в мировой истории, которые были вытеснены ревизионистскими историческими дискуссиями и непростыми жизненными проблемами.

Например, историческая диалогия режиссера Михаила Ромма «Адмирал Ушаков» и «Корабли штурмуют бастионы» (оба фильма вышли на экран в 1953-м), посвященные личности русского флотоводца как видного русского военного деятеля XVIII века, победам российского флота на Средиземном море того времени, в 1990-е годы воспринималась многими критиками как типичный схематично-триумфальный «опус» эпохи позднего сталинизма. Однако для родителей школьников 1990-х, столкнувшихся с дефицитом новой увлекательной исторической информации, соответствующей школьному возрасту (с присущими детям любопытством и стремлением к открытию), фильмы Ромма о российской истории рубежа XVIII и XIX веков явно были чем-то большим, чем «костюмированные» назидательные картины из прошлого России, над которыми, кстати, работали опытные художники, операторы, другие задействованные в этих фильмах профессионалы, представшие блестяще сплоченным, погружившимся в историю коллективом.

В 1990-е годы историческая диалогия Ромма была не только тщательным, детализированным экскурсом в мир далеких, «экзотических» исторических событий и персонажей, но и инструментом, способным научить зрителей ощущать и познавать историю родной страны в условиях, когда некоторые аспекты этой истории иногда равнодушно игнорировались, а порой и активно стирались. Среди членов съемочной группы, работавших под руководством Михаила Ромма, был и вгиковец Григорий Чухрай — будущий режиссер фильма «Баллада о солдате» (1959), одного из лучших наших фильмов о Великой Отечественной вой-

не, который едва ли было можно создать без предварительного погружения в более отдаленную, но важную для понимания всего социально-исторического процесса истории родной страны.

Уже много позже создания своей диалогии, в 1962 году, в кардинально изменившихся условиях политической «оттепели», М.И. Ромм говорил: «Я не люблю пудренные парики, камзолы, ненавижу местоимения “сей” и “онный”», утверждая при этом, что диалогия об Ушакове «стоит в стороне от всего, что [он] делал в течение жизни» [6, с. 280]. И тем не менее разбор Роммом ключевого эпизода диалогии, штурма острова Корфу, представленный в лекции, прочитанной им в 1955 году, свидетельствует о том, что режиссер отнесся к поставленной задаче не только как кинематографист, но и как историк и просветитель. Он подчеркивал, что «штурм Корфу был основным жизненным подвигом Ф. Ушакова. <...> Военная и политическая обстановка перед штурмом была необыкновенно сложна, и решение Ушакова было продиктовано не только военными, но и политическими, дипломатическими и даже хозяйственными соображениями. И нам во второй серии фильма надо было объяснить смысл этого решения, его предпосылки, ввести зрителей в политическую обстановку» [6, с. 197]. Несмотря на признание Ромма в нелюбви к кинематографу «пудренных париков» и «камзолов», сделанное в резонанс «оттепельным» умонастроениям, в диалогии об Ушакове он показал себя как мастер истинно исторического фильма, способный не только воссоздать внешние детали соответствующей эпохи, но провести ее анализ выразительными средствами кинематографа — с целью пробуждения интереса к истории у максимального числа зрителей.

В последнее десятилетие XX века попытки искренне заинтересованных в патриотическом воспитании молодежи людей были не слишком заметными в масштабах всего российского общества. Но уже сам факт таких попыток говорит о том, что историческое кино должно было вернуться в социальный дискурс, особенно с учетом тех консолидирующих общество тенденций, которые стали все четче проявляться в России на рубеже прошлого и нынешнего столетий.

Среди этих тенденций немалую роль должно было сыграть стремление к систематическому изучению (точнее, осознанию) истории и его претворению в массовой культуре. И роль кино в этом процессе была очевидна. Ведь практически со времен возникновения кинематографа в различных странах его зрелищный потенциал стал использоваться для образного воссоздания важных для каждой нации исторических вех. Применительно к России можно вспомнить такие эпические исторические филь-

мы, как «Оборона Севастополя» Василия Гончарова и Александра Ханжонкова (1911), «1812 год» Владимира Гончарова, Кая Ганзена, Александра Уральского (1912).

Добавим, что появление получившего международное признание, затронувшего историю отечественной культуры такого истинно русского шедевра, как «Андрей Рублёв» (1966) Андрея Тарковского, показало, что кино не только способно к зрелищным иллюстрациям перипетий истории, но и к исторической рефлексии и дискуссиям по поводу тех или иных аспектов общественного и индивидуального восприятия и показа неоднозначных, сложных моментов истории.

На всех этапах своего развития историческое кино должно было играть не только познавательную и развлекательную, но и воспитательную роль, ведь, не столь много существует таких всеобъемлющих развлечений, как погружение в близкий и одновременно далекий мир истории через показ ключевых событий прошлого, поведения их участников и деталей далекого по времени быта. Даже когда воспитание зрителей через историческое кино не так отчетливо и направлено в основном на определенный сегмент зрительской аудитории (как в случае с фильмом «Андрей Рублёв»), показ истории и ее восприятие в контексте той конкретной эпохи, в которую был сделан фильм, несомненно, может многому научить: в первую очередь патриотизму, чувству гордости за историю своей страны, даже если показываемые исторические события не укладываются в рамки упрощенной, однозначной трактовки.

Взгляд в будущее через призму истории

Во многих фильмах история существует как фон, как средство углубления судеб и характеров «неисторических» персонажей. Такие значительные произведения кинематографа советского периода, как «Комиссар» (1967) Александра Аскольдова, «Белое солнце пустыни» (1969) Владимира Мотыля или «Неуловимые мстители» (1967) Эдмонда Кеосаяна, подходили к выстраиванию фабулы повествования по-разному. Авторы этих кинолент использовали с разной глубиной осмысления или зрелищной увлекательности исторический фон Гражданской войны, развернувшейся после падения Российской империи. Но так или иначе, эти фильмы едва ли можно причислить к историческому жанру, при том, что взгляды их авторов на одно из ключевых событий отечественной истории имеют полное право на существование и вызывают зрительский интерес и в нынешнее время.

Тем не менее фильм исторического жанра должен претендовать на более глубокое погружение в фактологию и контекст соответствующей эпохи. Здесь вспоминается еще один советский фильм о Гражданской войне — «Бег» (1970) Александра Алова и Владимира Наумова. Это картина, поставленная по мотивам произведений Михаила Булгакова, стала большим событием не только потому, что эпически показывала крах Белого движения под натиском Красной Армии, включив в свою сюжетную канву таких исторических персонажей, как командарм Михаил Фрунзе и барон Петр Врангель, но и в связи с тем, что впервые в советском кино на широком экране была показана Гражданская война не только как победа новой власти, но и как трагедия русской эмиграции. Именно такие фильмы, как представляется, и являются настоящим вкладом в исторический кинематограф, поскольку в них есть не только профессиональное, многоплановое отражение важнейших событий истории, но и серьезная, прочувствованная постановка исторической проблемы, столь важная в контексте воспитательной роли исторического кино, его принятия широким кругом зрителей. Более чем полвека спустя после выхода на экраны фильм «Бег» по-прежнему пользуется успехом у современной публики. Подобные кинопроизведения вызывают повышенный интерес не только у массового зрителя, учащегося через экранные образы понимать историческое прошлое своей страны, но и среди профессиональных историков, анализирующих, как то или иное историческое событие отражается в «неакадемической» области.

В этой связи уместно процитировать слова известного российского историка С.С. Секиринского, отмечавшего, что «обращение историков к произведениям литературы и искусства нельзя считать случайным и конъюнктурным, поскольку расширение предмета исторической науки в настоящее время во многом и происходит на основе *междисциплинарного* взаимодействия, *на стыках* традиционно обособленных отраслей знания, в их пограничье. К числу таких порубежных разработок, безусловно, относится и вовлечение в сферу исторического анализа (как и исторического образования) социокультурной и гуманитарной проблематики, широко отраженной в художественных произведениях, в том числе и в кинематографе» [3, с. 3].

Таким образом, историк-профессионал оценивает «вмешательство» кино в историю как важный и зачастую продуктивный вклад в исторический анализ и в историческое образование и воспитание граждан страны. Причем С.С. Секиринский имеет в виду не только конкретный жанр исторического фильма, но и

отражение истории на экране в более широком смысле, в том числе с учетом того времени, в которое создавался конкретный фильм. Как представляется, в это широкое определение вполне укладывается и то, о чем было сказано выше, — о фильмах, не относящихся к историческому жанру, но использующих исторический материал в своих сюжетах.

В данном контексте особое значение представляет всемирно известный фильм Сергея Эйзенштейна «Александр Невский» (1938), 85-летие выхода в широкий прокат которого отмечалось 1 декабря 2023 года. Отношение к этому фильму сегодня разное: есть немало тех, кто обвиняет его в исторической неточности, в политизации событий средневековой русской истории в соответствии с требованиями сталинской эпохи. Однако воспитательное и патриотическое значение этого фильма столь велико, что было заметно сразу после его триумфального выхода на экран, и это воздействие на зрителя остается очевидным и сегодня, в иной общественной и политической ситуации. Многогранность талантов Сергея Эйзенштейна, оператора Эдуарда Тиссэ, композитора Сергея Прокофьева, актера Николая Черкасова и многих других, создававших этот фильм профессионалов и патриотов, позволила сделать фильм «Александр Невский» поистине значительным произведением отечественного и мирового исторического кино.

Подробный рассказ о создании и воздействии фильма на зрителей содержится в интереснейшей, тщательно разработанной на основе многочисленных архивных документов книге историков Юрия Кривошеева и Романа Соколова «Александр Невский»: создание киношедевра. Историческое исследование¹. Авторы книги показали, как замысел фильма и его воплощение (не в последнюю очередь посредством консультаций с крупнейшими историками того времени), а также умелая организация его проката и рекламы (эти факторы ранее во многом игнорировались) сделали фильм Эйзенштейна вехой в развитии историко-патриотического советского кинематографа. В книге наглядно показано, что факт консолидации положительного отношения к личности Александра Невского в последние два десятилетия еще более повысил и значение самого фильма. Кривошеев и Соколов, в частности, отмечают, что «воплощенный Н.К. Черкасовым образ стал своего рода преградой, о которую разбивалась вся неправда, вся хула, обрушившаяся на Александра Невского, и отчасти на русскую историю в целом» [4, с. 231].

¹ Эта книга является академическим изданием 2012 года, которое было выпущено Санкт-Петербургским государственным университетом и явилось продолжением проведенного теми же авторами научного исследования жизни князя «Александр Невский: эпоха и память» (СПб., 2009). — *Прим. авт.*

Выводы

Наступившая в России эпоха инновационных технологий отнюдь не отторгает, а скорее требует более пристального внимания к созданию кинофильмов исторического жанра, в том числе с целью анализа различных причин и последствий событий прошлых лет. И в этом плане особое значение имеет то, что историки и кинематографисты поддерживают друг друга в стремлении повысить образовательное и воспитательное воздействие исторического кино. Такие выдающиеся исторические фильмы советской эпохи, как «Освобождение» (1968–1971), представляющее собой поистине эпическое полотно Юрия Озерова о Великой Отечественной войне, могут оказать реальное воздействие на мировоззрение наших современников, пробудить в них интерес к истории, уважение деяний поколений прошлых лет. И хотя экранный образ не рождается сиюминутно, так как требует осмысления и проникновения автора в канву исторического бытия с учетом достоверности фактов и временного контекста, тем не менее такое кинопроизведение может воздействовать на зрителей даже более эффективно, чем многие академические исследования. Как известно, идея создания киноэпопеи «Освобождение» зародилась у Юрия Озерова еще в годы его обучения во ВГИКе, во время просмотра художественно-документальной эпопеи режиссера Игоря Савченко «Третий удар» (1948). И этот факт еще раз подтверждает, что исторический фильм как особый жанр киноискусства непременно должен и будет развиваться, особенно та его ветвь, которая акцентирует внимание зрителей современной эпохи на его воспитательном, патриотическом и культурном потенциале. ■

Для цитирования: Малышев В.С. Советские исторические фильмы как инструмент просвещения и воспитания современной молодежи // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 1 (59). С. 06-14.

For citation: Malyshev V.S. Soviet historical films as an instrument of education and upbringing of modern youth // Vestnik VGIK. 2024. Vol. 16. No. 1 (59). pp. 06-14.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ждан В. Великая Отечественная война в художественных фильмах. М.: Госкиноиздат, 1947. 112 с.
2. Зоркая Н. Советский историко-революционный фильм. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1962. 220 с.

3. История страны. История кино / под ред. С.С. Секиринского. М.: Знак, 2004. 496 с.
4. Кривошеев Ю., Соколов Р. «Александр Невский»: создание киношедевра. Историческое исследование. СПб.: Лики России, 2012. 368 с.
5. Малышев В., Каптерев С., Караваев Д. На экране — история Отечества. М.: ВГИК, 2020. 142 с.
6. Ромм М. Беседы о кино. М.: Искусство, 1964. 368 с.

REFERENCES

1. ZHdan, V. (1947) Velikaya Otechestvennaya vojna v hudozhestvennyh fil'mah [The Great Patriotic War in feature films]. Moscow, Goskinoizdat, 1947. 112 p. (In Russ.)
2. Zorkaya, N. (1962) Sovetskij istoriko-revolucionnyj fil'm [Soviet historical-revolutionary movie]. Moscow, Izd-vo Akad. nauk SSSR, 1962. 220 p. (In Russ.)
3. Sekirinsky, S.S., editor. Istoriya strany / Istoriya kino. [History of the country / History of Cinema]. Moscow, Znak, 2004. 496 p. (In Russ.)
4. Krivosheev, Yu., Sokolov, R. (2012) «Aleksandr Nevskij»: sozdanie kinoshedevra. Istoricheskoe issledovanie [“Alexander Nevsky”: the creation of a cinematic masterpiece. Historical study]. Sankt-Peterburg, Liki Rossii, 2012. 368 p. (In Russ.)
5. Malyshev, V., Kapterev, S., Karavaev, D. (2020) Na ekrane — istoriya Otechestva [On the screen is the history of the Fatherland]. Moscow, VGİK, 2020. 142 p. (In Russ.)
6. Romm M. (1964) Besedy o kino [Conversations about movies]. Moscow, Iskusstvo, 1964. 368 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 09.10.2023; одобрена после рецензирования 02.02.2024; принята к публикации 02.02.2024.

The article was submitted 09.10.2023; approved after reviewing 02.02.2024; accepted for publication 02.02.2024.



Современное видение дореволюционной кинохроники и ее художественные особенности

В.К. Беляков

кандидат искусствоведения

ORCID: 0000-0001-5832-0160

AuthorID: 1162265

С течением времени изменяется видение экранных образов, хотя их зримость остается неизменной. Связано это в том числе с изменением идей, приносимых зрителем в эти образы при просмотре. Монтажно выделанные кинокартины синтезируют на экране реальность, отличную от окружающего мира. Многозначность возникает в дореволюционном кинематографе с появлением приемов нарративно-смыслового монтажа.

The perception of screen images changes over time, although the original image remains intact. This is partially due to the change in the feelings the spectator experiences when watching these films. Elaborately edited, they create a reality different from the surrounding world. Polysemy arises in pre-revolutionary cinema with the advent of narrative semantic editing techniques.

Видимость и зримость экранной действительности и изменение ее восприятия

Экранные картины не воспроизводят окружающую нас реальность, а отсылают к ней, становясь ключевыми (гештальтами в сознании) для мысленной реконструкции этой реальности. Именно они запечатлеваются у нас в памяти, а затем получают развитие при реконструкции с помощью воображения и фантазии.

В подтверждение этого достаточно привести весьма уникальный кинодокумент, носящий архивное название «Базар в Ирбите» (1917–1920, автор неизвестен, РГАКФД Уч. 24674). Датировка по архивному каталогу, скорее всего, неверна, ибо в справочнике В. Вишневого фильм упоминается под названием «Ирбитская ярмарка», снятым в 1912 году.

кинохроника,
фильм,
видение,
зримость,
нарративно-
смысловой
монтаж

newsreel,
film,
vision,
visibility,
narrative
semantic
montage

Этот фильм уникален тем, что он единственный дореволюционный фильм, запечатлевший знаменитую ирбитскую ярмарку, которая проводилась регулярно с 1643 года. В советское время все торговые ряды ярмарочной площади снесли до основания вместе с кафедральным собором. Фильм является визуальным свидетельством, обобщающим все существовавшие ярмарки до революции, будь то в Ирбите и Троицке, Кяхте и у Макария в Нижнем Новгороде. В кинокартине запечатлено, как на ярмарку зимой завозят товары, как бойко идет торговля в тех самых торговых рядах, как веселится купеческий народ на карусели и других аттракционах. Кроме редких фотографий, никаких иных визуальных свидетельств не осталось, и мы должны быть благодарны нашему воображению и нашей фантазии, если в некоей полноте можем представить картины этого навсегда утраченного времени.

В хроникальном киноматериале происходит репрезентация действительности, которая позволяет не только всматриваться в экранный объект, но представлять себе картину сущего и исследовать его. Вероятно, за прошедшие сто с лишним лет с изображениями на киноплёнке ничего не произошло (если не считать за таковые неизбежно произошедшие процессы старения), тем не менее, возможно, мы видим то же самое, что видели люди прежде, только воспринимаем эти визуальные свидетельства чуть иначе — в контексте нынешнего дня.

Все дело в том, что на сегодняшнем видении тех событий, на этой раз и навсегда отснятой киноплёнке, сказываются наши сегодняшние представления об истории и действительности того времени. Изменился идейный подход к тому прошлому, изменилась оценка значимости, то есть ценностная оценка, изменилась эстетическая оценка демонстрируемого.

Другими словами, изменилось наше фильмическое восприятие. И хотя мы видим те же самые фотографически запечатленные на киноплёнке отдельные кадрики и последовательности кадров в совокупности (что позволяет схватывать эти картины в движении), мы воспринимаем и оцениваем их иначе.

Можно говорить, что зрим мы одно, а видим другое. Качество, которое мы определяем как зримость, — это некая неизменность, присущая зафиксированному на киноплёнке фильмическому материалу. Но видимость этого материала может быть различна в зависимости от привходящих условий обозрения зрителем этого фильмического материала.

Самым простым образом высказанное можно прокомментировать на примере знаменитой картины Лени Рифеншталь

«Триумф воли» (1934). Мы зрим на пленке одни никак не пертерпевшие изменений картины съезда нацистов в Нюрнберге: все эти шествия штандартов и знамен, многотысячные построения на стадионе, бесконечный парад безупречно вышколенных солдат и прочее. Но в одном случае, тогда, они при просмотре порождали восхищение и гордость, а сегодня сквозь все то же восхищение поразительной операторской работой к нам приходит онемение, стыд и гнев. Видение одного и того же предмета стало различным.

Смена восприятия касается не только отдельных сцен, но и всего фильма в целом, хотя не произошло ни малейшего изменения в монтажной последовательности и фюллер на экране произносит с трибуны те же самые речи.

Происходит привнесение зрителем идейной составляющей в видение предмета. И от этого меняется само видение.

Интересно то, что привнесение определенных идей в видение может происходить при просмотре фильма зрителем, а может привноситься при создании самого фильма автором — умышленно, акцентированно, за счет особым образом адаптированного дикторского текста или умышленно организованного монтажа. Тогда здесь, в этот момент, и рождается пропагандистский эффект, возникает экранная пропаганда.

Собственно, этого момента и касался Андре Базен, когда говорил о привнесении в фильм тенденциозности за счет монтажа. Он выступал за показ реальности как она есть, какой бы идеалистической эта мысль ни выглядела. Сегодня мы видим подобный «чистый» подход в многочисленных телевизионных репортажах, когда трансляция некоего происходящего события происходит напрямую, без какой-либо обработки.

Глядя на киноэкран, мы воспринимаем визуальные образы, и это восприятие порождает целый ряд проблем.

Одна из них может показаться тривиальной, но она существует: обозревая визуальный образ на экране, что мы на самом деле видим? Все ли мы видим или что-то ускользает от нашего внимания? Как он интерпретируется и что влияет на сам процесс интерпретации?

Возникают также вопросы о роли визуального образа в процессе познания окружающего мира, влиянии визуальных образов на социальное поведение человека в мире и о функционировании исторических визуальных образов (запечатленных, скажем, до революции) в современном мире.

Методы интерпретации визуальных образов могут быть совершенно различны. Образ можно интерпретировать с пози-

ции натурализма: на экране мы видим достаточно адекватную копию окружающей действительности, которая была зафиксирована на киноплёнке в процессе киносъёмки.

А можно интерпретировать образ с семиотических позиций структурализма: образ состоит из совокупности визуальных знаков, то есть визуальных кодов, которые так или иначе следует расшифровать.

Можно расшифровывать образ дискурсивно, выявляя денотат и коннотацию.

А можно — феноменологически, обнаруживая заложенные в нем самые разнообразные смыслы, в том числе невидимые и скрытые.

При расшифровке, интерпретации и понимании образа все толкования транслируются на вербальном языке, а это означает, что невыразимые вербально сущности образа остаются в расчете на визуальное континуальное их схватывание зрителем или наблюдателем.

Зрители дореволюционного иллюзиона были поражены и взволнованы экранными образами. Им хотелось бы стать зевками, созерцающими явления и события экранного мира. И кинематограф давал зрителю неограниченную возможность стать им — в кинотеатре перед экраном, на котором в каждой программе в обязательном порядке показывали видовые фильмы¹.

И ныне, когда у зрителя появляется возможность просмотреть чудом сохранившийся видовой фильм «Открытие моста через Волгу в центре г. Ржева» (1911, автор неизвестен, РГАКФД Уч. 20340), функция созерцания реанимируется с еще большей силой.

С дистанции времени в кадрах этой картины нам становится дорого буквально все, что мы наблюдаем. Само время наполняется на наших глазах живым дыханием, и мы рады буквально упиться этой обманной жизнью, которой давно нет. Ржевский губернатор перерезает ленточку, по мосту идет крестный ход, проходят пожарники и уланы, а потом мы видим несуществующие ныне виды благополучного дореволюционного Ржева с улицами, которые полны движущихся обозов и праздных людей, кучкующихся возле пивных лавок. А в парке, вероятно, играет музыка (мы ее слышим!) и бьют фонтаны. По мосту движется пассажирский поезд, который увозит своих пассажиров в Москву. Чеховская пестрота жизни заполняет наши грезы и воображение.

Позднее, в 1920-е годы, развернется целая дискуссия по поводу экранного пространства, создаваемого первыми режиссерами советского авангарда в неигровом кино. Многие критики замеча-

¹ В дореволюционное время видовыми фильмами называли любую кинохронику и неигровые фильмы, за исключением тех, что относились к разумному кинематографу, то есть, по современной терминологии, за исключением научно-популярного кино.

ли, что в картинах Дзиги Вертова, Эсфири Шуб и их апологетов экранная реальность вовсе не соответствует окружающей нас действительности, не отражает того, что происходит в реальной жизни. По сути, эти режиссеры синтезировали свое представление о том, каким должно быть представляемое экранное пространство, демонстрируя на экране синтез своего видения и представления. И происходило это за счет проводимого отбора объектов съемки и последующего оригинального монтажа.

Но картины Вертова и Шуб на деле становились лишь крайне острыми примерами наблюдаемого явления. Фактически любая монтажно выделанная документальная кинолента порождает на экране совсем другое пространство бытия, совсем другую реальность — в соответствии с авторскими представлениями и авторским видением.

Приемы нарративно-смыслового монтажа в дореволюционных неигровых фильмах

Если теперь вернуться в период до 1917 года, то надо признать, что, хотя большинство создаваемых хроникальных кинолент обладали самой простой примитивной линейной нарративной структурой, тем не менее существовавшие с 1908 года отдельные кинокартины, использующие приемы нарративно-смыслового монтажа, уже тогда выстраивали на экране свое художественное пространство и свою реальность — в соответствии с авторскими представлениями и авторским видением. Фильмы становились концептуальными. Речь идет о картинах Жоржа Мейера и Александра Дранкова.

Данные картины ставили своей целью не просто демонстрацию отдельных событий и фактов, чем в изобилии характеризовались так называемые видовые фильмы, а ставили целью коммуникацию со зрителем и информационную наполненность. Для этого их авторы как раз и синтезировали на экране определенную реальность, не совпадающую в полной мере с окружающей жизнью, которая позволяла им донести до зрителя интенционально направленные на зрителя идеи.

Обратим внимание на некоторые киноленты 1908 года.

Фильм «В России. Севастополь и эскадра в Черном море» (Бр. Пате, реж. Ж. Мейер, 1908, РГАКФД Уч. 12707) был снят французским оператором Ж. Мейером, работавшим в московском отделении фирмы «Братья Пате» и наверняка им же и был смонтирован. Перед нами короткий, на четыре минуты, рассказ о Черноморской эскадре и тренировке по пуску торпед (в фильме они зовутся минами) экипажа одного из миноносцев эска-

дры. Это именно рассказ, который разворачивается в определенном повествовательном ключе.

Сначала мы видим Графскую пристань в Севастополе, снятую с моря, и один из пришвартованных крейсеров, затем показано прибытие адмирала Р.Н. Вирена с инспекцией на головной линкор эскадры. Он приветствует экипаж и спускается обратно на катер. Следуют крупные планы моряков, тренирующихся в гребле на шлюпке. Затем несколько кораблей во главе с линкором выходят из бухты в открытое море. Здесь наступает вторая половина фильма, которая состоит из откровенно постановочных сцен, что вполне объяснимо, поскольку Ж. Мейер, даже получив разрешение снимать корабли с катера, не смог бы догнать быстро идущую эскадру в море. Вероятно, в другой день он снимал специально для него проводимую тренировку экипажа миноносца. Почему специально? Потому что слишком заметно, что все попадающие в кадр моряки и офицеры нарочито работают на камеру. Кроме того, и сама тренировка проводится близ берега, а не в открытом море.

Вторая половина фильма открывается титром: «Тревога на миноноске». Камера проплывает вдоль борта миноноски. Затем уже на палубе сняты члены экипажа, некоторые откровенно улыбаются. Через монокль снят офицер, наблюдающий в подзорную трубу. Следует титр: «Атака миноноски». Мы видим офицера с биноклем, который рукой указывает на что-то матросам. Через монокль, имитирующий окуляры бинокля, мы наблюдаем матросов, торопливо перемещающихся по одному из реев, чтоб спуститься в шлюпку, причем один из них, оступившись, падает внезапно в море. Группа матросов наводит корабельное орудие на некие цели. Эти два кадра, думается, по мысли автора должны свидетельствовать о том, что кто-то собирается нападать на миноноску.

В следующем кадре матросы заряжают торпедный аппарат учебной торпедой. Следует титр: «Миноноска бросает мину». Несколько матросов с усилием поворачивают торпедный аппарат в сторону гипотетической цели. Из аппарата в море выпускается торпеда. И тут же следует титр: «Вылавливание мины». Как это обычно водится на флоте, матросы, сидящие в шлюпке, цепляют учебную торпеду за веревку и буксируют ее обратно на миноноску, где умеющий солдат стопорит на ней двигатель. В заключительном кадре перед нами та же миноноска, рассекающая волны.

Если не придираться к кадрам, якобы снятым через бинокль (на самом деле, это были те же матросы с миноноски, спешащие вылавливать торпеду), то можно легко отождествить себя

со зрителями той поры и представить, что на миноноске была объявлена тревога, офицер обнаружил с помощью бинокля приготовления противника к бою, миноноска опередила супротивные действия и произвела торпедный залп. Собственно, вылавливание учебной торпеды выявляло для зрителя то, что все продемонстрированные действия были учебными.

Таким образом, в отличие от просто репрезентативных кадров, запечатлевающих то или иное несложное действие, перед нами в этом фильме предстает целый рассказ, организованный Ж. Мейером не только в процессе съемки, но и на стадии монтажа. Рассказ сводится к тому, что в Севастополе на рейде стоит эскадра, она уходит в море, и одна из миноносок эскадры производит залпы торпедой (миной), которые завершаются успешно — миноноска продолжает свой боевой поход.

То есть Ж. Мейером применена была умышленная организация повествования в логически выстроенный рассказ, раскрывающий смысл запечатленного на киноплёнке. Было бы правильно сказать, что им успешно применен смысловой монтаж. Но поскольку таковым принято называть монтаж, освоенный советскими режиссерами в 1920-е гг. на основе эффекта Кулешова, то во избежание путаницы я предпочитаю употреблять термин «нарративно-смысловой монтаж». То есть такой монтаж, который раскрывает суть показываемых нам событий, суть организованного рассказа о событиях.

Конечно, Ж. Мейер приехал работать в Россию из Франции, где в хроникальном кинематографе уже были наработаны определенные приемы нарративно-смыслового монтажа, которые он успешно реализовывал в своих новых российских фильмах. Но принципиально то, что он был не одинок в разработке приемов повествования в документальном фильме. И отечественные кинематографисты работали с не менее удачными результатами.

Рассмотрим фильм «В.Н. Давыдов у себя на даче» (реж. А. Дранков, 1908, РГАКФД Уч. 21936). Съемки производились на даче актера Александринского театра В.Н. Давыдова в финском местечке Лукомьяки. Следует отметить, что это как раз фильм, созданный именно по законам нарративно-смыслового монтажа. Известный артист Александринского театра не просто показан в неких случайных обстоятельствах, а при его самом активном участии организован и поставлен целый рассказ об одном дне из его жизни, который он проводит на даче в Финляндии. Этот рассказ наполняет фильм смыслами, которые были бы просто невозможны в случае простой репрезентации. Тут и смысловая демонстрация того, что Давыдов — это известный артист, и любящий де-

душка, и человек, который не против радостей жизни обычного частного человека, и заядлый охотник. Удивительным способом создавая череду образов в достаточно коротком рассказе, Дранкову удается передать вполне законченный живой портрет героя. И тем не менее перед нами его репрезентация, пусть и усложненная придуманным образным рядом. Задача, стоящая перед автором, была в том, чтобы подать Давыдова с его человеческими свойствами и качествами. Реализованный кинорассказ вовсе не означает, что он наиболее близок реальному артисту Давыдову. Это некий рассказ, носящий однозначно условный постановочный характер, что свидетельствует не об объективности, а скорее, фантазийности ситуаций, задаваемых фильмом.

По поведению людей в кадре становится очевидным, что съемки проводились по заранее оговоренному плану (по завершении того или иного действия заметно, что Давыдов останавливается и смотрит вопросительно на оператора, дескать, все ли в порядке, все получилось), предусматривавшему четкий набор эпизодов, которые чем-то определенным начинаются и чем-то определенным заканчиваются.

Фильм начинается сценой завтрака у входных дверей в дом (использовалась низкочувствительная пленка, с которой нельзя было работать в помещении); с крыльца с газетой спускается сам Давыдов, и втроем, с зятем и дочерью, они успевают позавтракать, пока в камере не закончилась пленка! Далее тут же, перед домом, Давыдов правдоподобно изображает, что разучивает роль, подглядывая в текст на бумаге. При этом он аккуратно ходит перед камерой, ни разу не выпадая из кадра. Затем там же, на лужайке, Давыдов садится за стол, лакей приносит бумаги, и актер успевает написать телеграмму и отправить ее (что это телеграмма, а не письмо, становится понятно позднее).

Затем, надев пиджак и шляпу, Давыдов отправляется с дочерью и зятем к причалу, чтобы сесть в лодку для прогулки по озеру. Следует признать, что, вероятно, снимали то, что задумано, и прогулка была предусмотрена заранее, в противном случае в такую чрезвычайно ветреную погоду, которая заметна в кадре, никто бы не стал настаивать на лодочной прогулке. Наконец все благополучно выходят из лодки — следует думать, что это берег на другом конце озера.

Происходит небольшой обрыв в повествовании (первоначальный метраж фильма был на 45 метров больше того, что мы имеем сейчас, — 143 метра), и мы видим Давыдова, фехтующего на рапирах с зятем. Ясно, что эта сцена носит нарочитый характер: тучному Давыдову не так-то просто фехтовать с молодым

человеком. Далее Давыдов стреляет дуплетом из ружья, метя куда-то в кусты, и, к полному удивлению зрителя, зять приносит оттуда хорошо упитанного подстреленного гуся, чья тушка, видимо, ждала, пока ее поднимут с земли и торжественно принесут.

После этого к Давыдову, сидящему за столом, дочь приводит внучку и маленького внука. Все весело отправляются к повозке, запряженной осликом, и Давыдов ведет ослика под узды, катая в повозке внуков.

И вдруг к ним подбегает лакей с конвертом — там телеграмма (она оформлена Дранковым в виде своеобразного титра) с требованием приехать завтра к репетиции, которая состоится в 11 часов. Становится понятно, что Давыдов ранее этим днем отправлял телеграмму, вопрошая, когда он нужен. Актер досадует, но садится в коляску, и мы уже видим его прибывающим на перрон Финляндского вокзала Петербурга, где его встречают знакомые, чтобы сопроводить в театр. Конец фильма.

Таким образом, перед нами предстает законченный рассказ о В.Н. Давыдове на даче, усугубленный определенным драматизмом. Сам Давыдов благополучно дожил до советских времен и на своем 75-летнем юбилее в 1924 году показывал этот фильм. Именно потому, что экранное пространство фильма носит замкнутый характер, полностью заверченный, его демонстрация не нарушала целостности представления о Давыдове. Оно, это представление, было создано в 1908 году, но и в 1924 году не претерпевало никакого ущерба.

В местечке Поставы, где размещался филиал Петербургской офицерской кавалерийской школы, тогда же, в 1908 году, А. Дранков снял фильм под названием «Парфорсная охота», содержащий охотничьи сцены с собаками при участии юнкеров, офицеров и солдат. Этот вид охоты был обязательным элементом обучения в школе. Фильм с таким названием содержится в архиве под номером РГАКФД Уч. 986. Он сохранился без титров, но в заведомо смонтированном виде, то есть в нем отчетливо прослеживается нарратив.

В начальном эпизоде мы видим огромную кавалькаду всадников, состоящую из офицеров и трех женщин (видимо, родственницы начальника школы и кого-то из офицеров), которая медленно выезжает с территории школы в окрестные поля. Следующий кадр заведомо подготовлен к съемке: по дороге несколько доезжачих в особых костюмах, сидя на лошадях, ведут на поводках большую свору охотничьих собак, а на расстоянии от них следом идет основная кавалькада всадников. Сразу после этого та же кавалькада преодолевает вброд реку, достаточно глубокую.

Понятно, что Дранкову хотелось показать, как курсанты школы выходят на исходную позицию самой охоты, заодно тренируясь преодолевать водные преграды (это наверняка входило в учебный план самой охоты), но у прозорливого зрителя сразу встает вопрос: а как же доезжание переправили на противоположный берег своих собак, не вплавь же? Вообще-то ясно, что их переправили по мосту, который был показан в фильме «Кавалерийская школа в Поставах» (в архиве значится в двух вариантах — РГАКФД Уч. 12693 и 12460, снят в одно время с фильмом «Парфорсная охота»), а курсантов намеренно пустили через брод. Но Дранков не дает особенно задумываться над этим: кадр резко сменяется собаками, которые гонят оленя до его полного изнеможения, гонкой всадников за собаками (школа имела специальный зверинец, где держали оленей и лис, и псарню, а также особую клетку с медведем). Дранков еще больше увеличивает динамику кадра, показывая на среднем плане, как всадники на лошадях друг за другом преодолевают в прыжках глубокий овраг. При этом опять же становится понятным, что план съемок был заранее продуман и разработан, поскольку в реальном времени оператору было бы просто невозможно угнаться за охотниками, чтоб снять погоню с различных точек. Очевидно, что, по крайней мере, был второй оператор. В следующем кадре он снимает мчащихся всадников в спину, что является абсолютно правильным с точки зрения нарративного построения повествования. И вот мы видим тех же страшно довольных офицеров на лошадях, выстроившихся на берегу реки по завершении охоты и позирующих оператору. Любопытно, что Дранков, разумеется, снял и сам финал охоты — сцену, где один из доезжачих вылавливает из реки тушу мертвого оленя в окружении возбужденных собак (она сохранилась в съемочном материале, отложившемся в РГАКФД Уч. 12460). Но, вероятно, она показалась ему слишком неэстетичной и диссонирующей со всем остальным, и Дранков по удивительному наитию не стал включать ее в достаточно динамичный и яркий фильм, который заканчивается неспешной переправой кавалькады через реку вброд обратно в школу.

Заключение

Три разобранных примера кинофильмов, снятых в 1908 году, убедительно доказывают, что новаторские приемы нарративно-смыслового монтажа были уверенно освоены отечественными документалистами еще до революции. Правда, они скорее были исключениями и не становились повсеместной практикой дореволюционного неигрового кинематографа. ■

Для цитирования: Беляков В.К. Современное видение дореволюционной кинохроники и ее художественные особенности // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 1 (59). С. 15-25.

For citation: Belyakov V.K. Modern Vision of Pre-Revolutionary Newsreels and Their Artistic Peculiarities // Vestnik VGIK. 2024. Vol. 16. No. 1 (59), pp. 15-25.

ЛИТЕРАТУРА

1. Березовчук Л.Н. Очерки теории кино. СПб.: Первый класс, 2014. 344 с.
2. Булгакова О.Л. ЛЕФ и кино // *Киноведческие записки*. 1993. № 18, С. 165–197.
3. Вишневский В.Е. Документальные фильмы дореволюционной России 1907–1916. М.: Музей кино, 1996. 288 с.
4. Вишневский В.Е., Михайлов В.П. и др. Летопись российского кино: 1863–1929. М.: Материк, 2004. 700 с.
5. Горячок К.Л. История одного заказа: как Эсфирь Шуб и Дзига Вертов работали над фильмом к десятилетию революции // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2023. № 3. С. 158–172.

REFERENCES

1. Berezovchuk, L.N. Oчерki teorii kino [Essays on Film Theory]. Sankt-Peterburg, Pervyi klass, 2014. 344 p. (In Russ.)
2. Bulgakova, O.L. "LEF i kino" ["LEF and cinema"]. *Kinovedcheskie zapiski*, no. 18, 1993, pp. 165–197. (In Russ.)
3. Vishnevskii, V.E. Dokumental'nii filmy dorevolutsionnoi Rossii 1907–1916 [Documentary films of pre-revolutionary Russia 1907–1916]. Moskva, Muzey kino, 1996. 288 p. (In Russ.)
4. Vishnevskii, V.E., Mikhaylov, V.P. and others. Letopisy rossiyskogo kino: 1863–1929 [Chronicle of Russian cinema: 1863–1929]. Moskva, Materik, 2004. 700 p. (In Russ.)
5. Goryachok, K.L. "Istoriya odnogo zakaza: kak Esfiry Shub i Dziga Vertov rabotali nad filmom k desyatiletiiyu revolyutsii" ["The story of one order: how Esther Shub and Dziga Vertov worked on a film for the tenth anniversary of the revolution"]. *Teatr. Zhivopisy. Kino. Muzyka*, no. 3, 2023, pp. 158–172. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 18.01.2024; одобрена после рецензирования 06.02.2024; принята к публикации 12.02.2024.

The article was submitted 18.01.2024; approved after reviewing 06.02.2024; accepted for publication 12.02.2024.



Характер репрезентации Первой мировой войны на дореволюционном экране в контексте русской философской и публицистической литературы начала XX века

В.В. Виноградов

доктор искусствоведения

ORCID: 0000-0002-6325-6092

AuthorID: 159306

В статье рассматриваются вопросы репрезентации Первой мировой войны на отечественном дореволюционном экране. В работе дается типология военных игровых фильмов и анализируется ее трансформация с 1914 по 1916 годы. Особое место в работе уделяется исследованию характера формирования образа врага в кинематографе этого направления. Для понимания причин появления тех или иных экранных образов дается общеисторический и культурный контекст. В частности, внимание уделяется трудам русских философов (Н. Бердяев, В. Розанов, С. Булгаков), писавших о мировой войне, которая должна изменить политический и социокультурный ландшафты в Европе.

The article examines the representation of World War One in Russian pre-revolutionary cinema. The author introduces a typology of war fiction films and analyzes its transformation from 1914 to 1916, focusing on the evolution of the enemy portrayal. To account for the appearance of certain screen images, the general historical and cultural context is described. Particular attention is paid to the works of Russian philosophers (N. Berdyaev, V. Rozanov, S. Bulgakov), who wrote about the world war, which would reshape European political and socio-cultural landscapes.

В своем исследовании «Кинематография дореволюционной России» С.С. Гинзбург писал: «Особая группа военных фильмов была связана с лубками, изображающими немецкие зверства. Действительно, в годы Первой мировой войны вступление германской армии в захваченные ею польские города

история
отечественного
кино, Первая
мировая война,
дореволюционный
кинематограф,
панславизм,
военно-
патриотический
фильм,
образ врага

history of Russian
cinema,
World War I,
pre-revolutionary
cinema,
Pan-Slavism,
military-patriotic
film, image
of the enemy

ознаменовалось ужасными зверствами. Однако та грубая тенденциозность, которая отличала лубки этого рода, в сущности, компрометировала подлинный материал действительности, положенный в их основу. Авторам лубков мало было изобразить жестокость германских офицеров и солдат; самих этих офицеров и солдат они показывали как исчадий ада, потерявших человеческий облик. Тут-то и начиналась неправда, которая заставляла зрителей сомневаться даже в подлинных фактах насилий и убийств, тем более что из этих фактов отбирались в первую очередь такие, которые были особенно по душе любителям «клубнички». Изнасилования стали чуть ли не центральным материалом в подобных фильмах. Насиловали все чины германской армии, изображенные в фильмах-лубках: начиная с германского кронпринца («Антихрист») и вплоть до последнего солдата («В кровавом зареве войны»). Создавалось впечатление, если верить фильмам, что германская военщина вступила в войну исключительно для того, чтобы иметь возможность насиловать и убивать» [3, с. 196–197].

Отечественный исследователь склонен оценивать патриотический дух и ненависть к Германии, проявившиеся в кинематографических лентах, прежде всего, как проявление русского шовинизма и потакание дурному вкусу зрителя. Все образы, возникшие в этих фильмах, кажутся ему чрезмерно гротесковыми, фальшивыми, формирующими жанр примитивного военно-патриотического лубка. Однако, как видится, дело не только во вкусе публики, лубке и примитивности тогдашнего кинозрелища. Такая оценка, где патриотизм, славянское единство, осознание немецкой угрозы (в том числе ответ на проявление немецкого национализма и жестокости) воспринимались как проявление шовинизма, во многом проистекала из особой национальной политики и общего негативного отношения к Первой мировой войне в советский период, в свою очередь сформированного в дореволюционном прошлом. И в настоящее время возникает вопрос: насколько актуальными являются подобные оценки и требуется ли их пересмотр?

О патриотизме, славянском единстве и образе врага в кино

В журнале «Сине-фоно» № 21 от 2 августа 1914 года вместе с Высочайшим Манифестом императора Николая Второго о начале войны (речь, произнесенная 20 июля в Зимнем дворце) была опубликована реклама выходявших военных фильмов. Самой первой стояла картина режиссера Бориса Чайковско-го «На защиту братьев славян» (не сохранился), которая чуть

позже получила и другое название «За честь, славу и счастье славянства». Оба названия вторили словам Николая Второго из вышеназванного манифеста: «Следуя историческим своим заветам, Россия, единая по вере и крови со славянскими народами, никогда не взидала на их судьбу безучастно. С полным единодушием и особой силой пробудились братские чувства русского народа к славянам в последние дни, когда Австро-Венгрия предъявила Сербии заведомо неприемлемые для державного государства требования» [8, с. 34].

Постановка Чайковского становится одной из первых в намечающемся ряду военно-патриотических фильмов этого периода. Реклама к картине была весьма красноречива: «Драматическая кинемо-иллюстрация переживаемого нами величайшего исторического момента. В картине этой нашло себе отражение то неслыханное преступление воинствующего германизма, возмечтавшего покорить весь мир, начало которого мы ныне переживаем и которое кровавым заревом уже нависло над народами, грозя превратиться в бойню, неизвестную еще человеческой истории. Яркими штрихами отмечена в ней и та величаявая роль заступницы — России, вокруг которой в порыве к благам мира и культуры сплотились воедино все народы Европы» [8, с. 41].

Надо отметить, что самые первые игровые фильмы о войне 1914 года были посвящены не только боевым действиям, но и касались невинных жертв — простых людей, застигнутых врагсплох трагическими событиями. Так, уже вышеупомянутый Борис Чайковский выпускает в начале войны еще один фильм под названием «В кровавом зареве войны» («Зверства германских варваров в Ченстохове», «Жертвы Ченстохова», «Пусть смерть грозит, но родина дороже» — выход 30 сентября 1914 года). Картина не сохранилась, но из краткого описания в прессе можно получить представление о сюжете: «Когда разразилась война с Германией, хуже всего пришлось застигнутым русским на германских курортах. Среди невинных жертв войны оказались Мичурин с больной женой Еленой. Администрация гостиницы, где он жил, выгнала его на улицу. Поездов с Россией больше не было, и Мичурину пришлось везти жену в автомобиле. Но попытка его пробраться таким путем на родину не удалась. Озверелые немцы, забыв о всяких законах человеколюбия, напали на беззащитных путешественников и заставили их пережить все ужасы плена. Мичурина оторвали от жены, и беззащитную Елену погнали по этапу с другими женщинами. Не будучи в силах перенести страдания, Елена с сестрой бежали из плена. При помощи польских крестьян они благополучно перебрались через

русскую границу, Мичурин между тем через Швецию вернулся тоже в родной город. Казалось, уже наступил конец всем мучениям. Но, увы, немцы заняли город и, торжествуя “победу” над мирными жителями, решили устроить оргию с самыми красивыми пленницами города. Безвинных жертв войны грубые немцы схватили с постелей и тащили на потеху потерявших совесть офицеров. В числе приведенных на оргию женщин оказались и Елена. Ее мужа гнусные пруссаки заставили присутствовать на оргии, а по окончании ее решили расстрелять. Не выдержала Елена и расстреляла своего оскорбителя. Уже бежали солдаты, чтобы расправиться с ней жестоким самосудом, были наведены ружья на приговоренного к казни Мичурина, но победоносная русская армия вовремя явилась на выручку. Дрогнули перед дружным натиском наших героев трусливые немцы. Радостно бросилась Елена в объятия спасенного мужа» [6, с. 16].

Страданиям мирного населения была посвящена еще одна военная картина Бориса Чайковского «Гусары смерти» (1914). Другой отечественный режиссер Владимир Гардин снимет на эту же тему картину с весьма ярким названием «В руках озверевших тевтонов, или Заложники» («Под пулями немецких варваров», «Под градом вражеских пуль» [1914]).

В начале войны большой общественный резонанс вызвали события в польском городе Калиш: немецкие войска, вошедшие в город 2 августа 1914 года, казнили около 100 человек мирного населения и подожгли город.

Этим событиям были посвящены как минимум два фильма: «Ужасы Калиша» («Немцы в Калише» [1914]) Владимира Гардина и «Огнем и кровью» («Злые коршуны»/«Зверства немецкого майора Прейскера») Михаила Мартова.

Правда, из описаний фильмов видно, что их авторы отнюдь не стремились к исторической достоверности.

Еще один интересный аспект в экранной репрезентации образов врага дореволюционной России. Как известно, религиозная образность, религиозные сюжеты не должны были появляться на киноэкранах того времени. На них был наложен запрет. Однако все, что связано было с образом дьявола, расцвело на русском экране буйным цветом. Естественно, в военных фильмах враг сравнивался не только с тевтонами, но и наделялся в том числе inferнальными чертами. Так, в 1915 году появляется картина «Антихристово дыхание» («В чаду удушливых газов», «Каинов дым — удушливые газы»), посвященная первому применению отравляющих газов, которому было придано

христианское звучание (газы применены антихристом/Каином, и они есть их дыхание).

Интересно, что бельгийская тема была весьма популярна на российском экране. Бельгия выступала символом невинной жертвы в этой войне. В отечественном прокате можно встретить фильмы не только французского производства на эту тему («Геройское спасение знамени, или Кровью искупленная вина», «Через неприятельский тыл»), но и отечественные («Сын своего народа», «Король, закон и свобода»). Известна русская анимационная работа 1915 года режиссера Владислава Старевича «Лилия Бельгии» («Страдание и возрождение Бельгии», «Аллегория современности»). Выпущена она была Скобелевским комитетом. Это была объемная мультипликация, смонтированная с игровыми эпизодами, где сломанная лилия символизирует судьбу мученицы Бельгии, а лесные жуки — немцев, вторгшихся в страну. До этого Старевич обращался к войне в политшарже «Сказка про грозного вояку Гоголь-Могеля и про чорта Балбеску» (1914) на Вильгельма II.

Естественно, что военные картины этого времени были посвящены не только страданиям славянской души, сочувствию Бельгии, но главным образом зывали к патриотическому чувству граждан. Подъем патриотических чувств — явление в начале войны весьма распространенное, о чем свидетельствует, например, собрание сотни тысяч жителей Петербурга и его пригородов у Зимнего дворца 2 августа 1914 г. В этот период начинают активно издаваться всякого рода брошюры с говорящими названиями: «Подвиги русских авиаторов», «Геройский подвиг солдата еврея», «Геройский подвиг русских полководцев и окончательный разгром австрийской миллионной армии», «Боевые подвиги прапорщиков», «Геройский подвиг сестры милосердия Елизаветы Бычковой», «Женщины — героини на войне», «Дети — герои на войне» и прочее. Уже из названий становится ясно, что война должна сплотить русское общество.

Кинематограф становится еще одним средством агитации и демонстрации государственной политики, а тематика патриотических брошюр совершенно естественно им адаптируется. Из вышеприведенных названий видно, что героями могли стать все. Так, появляется фильм Евгения Бауэра о женском героизме во время войны «Слава нам — смерть врагам» (1914), фильм режиссеров Бориса Светлова и Георгия Инсарова «Всколыхнулась Русь сермяжная и грудью встала за святое дело» (1915), а картина «За царя и отечество, или Люди-братья» («На помощь братьям-славянам»), выпущенная в 1914 году А. Дранковым, и

вовсе попыталась снять национальный вопрос дореволюционной России.

Конечно, в ряду главных героев совершенно естественно были защитники отечества — воины русской армии. Например, в те времена широко освещался подвиг летчика П.Н. Нестерова, совершившего первый воздушный таран. Вскоре после сообщения о таране была снята киноиллюстрация этого события под названием «Бой в воздухе — подвиг русского авиатора» (Т-во И. Ермолев, 1914).

Особого внимания в прессе удостоивались подвиги казаков. Той части населения, которая была наиболее верноподданически настроена (напомним тот факт, что терские казаки состояли в личной охране Николая II) и подготовленной к боевым действиям. Самым известным героем-казакom становится полный Георгиевский кавалер Козьма Крючков. Он прославился тем, что вместе с тремя казаками вступил в бой с многократно превосходящими силами противника (отряд, состоящий из 27 конных егерей¹) и якобы полностью его уничтожил.

В октябре 1914 года режиссер Владимир Гардин снимает картину «Подвиг казака Козьмы Крючкова» («Донской казак Крючков, или Не перевелись богатыри на святой Руси»), воспроизводящую этот бой (фильм не сохранился). Фильм имел огромный успех.

Сами по себе игровые агитационные картины в русском кинематографе как явление продержались недолго, до начала 1915 года. Совершенно естественный путь развития военной тематики — проникновение в иные жанры. Самый близкий — это приключенческий. В сущности, это были попытки коммерциализировать тематику, которая все меньше встречала эмоциональной поддержки в ее чистом бравурном пропагандистском виде на фоне затягивающейся тяжелой войны. В своих воспоминаниях А. Ханжонков писал о создании своего фильма «Король, закон и свобода»:

«Все кинематографические фирмы в России так или иначе откликнулись на войну новыми картинами. Я не был сторонником тенденциозных военных картин, малохудожественных и неубедительных. Однако к концу 1914 года пришлось уступить требованию наших прокатных отделов и согласиться на военную постановку. Наш выбор остановился на пьесе Леонида Андреева «Король, закон и свобода». Кульминационным пунктом драмы решили сделать героический эпизод столкновения бельгийцев с немцами, взрыв бельгийцами шлюзов для затопления своих плодородных полей» [9, с. 84].

¹ Существуют различные версии этого боя, количества живой силы противника и его принадлежности к родам войск.

Совершенно естественно, что развитие военной тематики шло по пути слияния и с популярной в те годы психологической драмой. Так, Владимир Гардин в 1916 году обратился к этому жанру, сняв картину «Слава — сильным... гибель — слабым».

Еще один жанр, который активно принял военную тематику, — это комедия. Вполне естественно, что осмеивается любовь ко всему немецкому, как в картине Петра Чардынина «Тетушка огерманилась» (1914). По наряду с патриотической тематикой у того же режиссера можно неожиданно обнаружить и насмешку над нелюбовью ко всему немецкому, доходящую до абсурда, — ирония по отношению к патриотическим чувствам. Картина называлась «Немецкое засилье» (1914). Еще один пример довольно циничного, фарсового отношения к войне — это картина все того же Петра Чардынина «Теща в плену у германцев» (1914). Комедийный взгляд, как своего рода карнавализация трагических событий, по понятным причинам был необходим зрителю, тяжело переживающему происходящее. Недаром финальным аккордом фильмов о войне становятся комические серии (режиссеры были разные), посвященные некоему аристократу Вове (барон фон Штрик): «Вова приспособился» (1916), «Вова на войне» (1916).

Первоначально этот персонаж появился на сцене (пьеса Е.А. Миrowsича). Истории про Вову имели огромный успех у публики, причем у совершенно разных ее категорий. Наибольшую популярность этот персонаж имел у состоятельной ее части, причем даже аристократической, которая и обеспечила успех пьесе. Более того, пьеса была продемонстрирована при дворе и получила высочайшее одобрение. Комедия высмеивала аристократический слой общества в его показном патриотическом порыве. Театральный успех этих постановок повлиял на желание перенести главного персонажа в кинематограф.

О чудовище германизма

Из описаний вышеназванных фильмов становится ясно, что авторы предлагают вполне определенное разделение: благородная страдающая славянская душа и враждебный ей бесчеловечный германский поработитель. Как можно интерпретировать это противопоставление и оценить характер патриотического настроения того времени, кроме желания защиты своего отечества? Совершенно очевидно, что подобная риторика естественна для стороны воюющей, однако такое понимание сложилось еще до начала войны и имело под собой политические и даже философские основания. Несколько слов о них.

В начале XX века усилилось противостояние между двумя военно-политическими блоками — Тройственным союзом (Германия, Австро-Венгрия, Италия) и Антантой (Россия, Франция, Великобритания). Антигерманские настроения в российском обществе начали формироваться под эгидой славянского единства. Русская судьба в будущем определялась через победу над, как его тогда называли, чудовищем германизма. О будущем столкновении писали многие публицисты, писатели, философы, которые, по сути, готовили общество к мысли о праведности и необходимости будущей войны, которую, например, публицист Т. Ардов (Владимир Тардов) сравнивал с очистительной грозой.

Религиозный философ С.Н. Булгаков писал об особой миссии России по спасению европейских народов от «новоевропеизма». Философ В. Розанов в своей книге «Война 1914 года и русское возрождение» подробно разбирает не только культурное падение немецкого народа, но и его природные черты (обратим внимание на характер риторики, которая под стать кинолубкам!): «Они и тупы все. Самые ученые. И — самый их Гарнак (личный друг императора Вильгельма), написавший “Сущность христианства”, где подразумевается все это же его нищенское резонерство. Он написал, сам об этом не догадываясь, не “Сущность христианства”, а “Христианство без сущности”. В зверствах их и есть эта тупость. Это — не жестокие зверства, т. е. они сотворены вне игры сладострастной жестокости (зверства французской революции), а — грубые, тупые жестокости, какие-то деревянные и какие-то болванные. Именно — “нет икон”, и из материала дерева у них выходит только “крепкая мебель”. Так из материала “человек” германская якобы культура сделала только тупоголового “немца”. Он и проявил в теперешних зверствах, именно тупое свое отношение к лицу человеческого. “Лицо человеческое никогда не свято и по нему можно колотить”... — “Больного? Старуху?” — “Больной есть только слабейшая и худшая форма человечества, также — старуха: и если мы колотим здоровых, то тем паче старух и больных”. Это просто осел рассуждает, но поверьте, эти ослиные рассуждения суть обыкновенные немецкие рассуждения, — и они были, и непременно были, у совершавших зверства немцев» [7, с. 83–84].

С началом войны философ Николай Бердяев активно выступает в прессе с идеями очистительной и возрождающей войны. Так, в статье «Душа России» он напишет: «Великий раздор войны должен привести к великому соединению Востока и Запада. <...> Война может принести России великие блага, не материальные только, но и духовные блага. Она пробуждает глубоко-

кое чувство народного, национального единства, преодолевает внутренний раздор и вражду, мелкие счеты партий, выявляет лик России, кует мужественный дух. Война изобличает ложь жизни, сбрасывает покровы, свергает фальшивые святыни. Она — великая проявительница» [1, с. 27].

«Истинный немецкий шовинизм» — о его проявлениях активно говорят с самых первых дней войны (отрицать его невозможно), когда русские были буквально вынуждены бежать из Германии. Правда, надо отметить, что по заметкам в прессе, в самом начале войны на самом деле было неоднозначное отношение немцев к русским, находившимся на территории Германии. Так, в журнале «Утро России» от 25 июля 1914 года отмечалось лишь недружелюбие немецких офицеров и чиновников, а немцы-обыватели относились к русским сочувственно, «проявляли даже некоторую предупредительность», — свидетельствовал некто В.Д. Брянский. Но заметки о предупредительности немцев быстро улетучиваются со страниц журналов и газет, вместо них появляются свидетельства о немецком варварстве. Например, всех потряс случай, произошедший с некой госпожой Туган-Барановской. 1 августа «Утро России» напечатало заметку о женщине, лечившей в Берлине ожог лица. После объявления войны клиника отказала в дальнейшем лечении. Более того, женщина подверглась насилию, что привело к заражению крови из-за сорванных бинтов. Через несколько дней после прибытия домой в Петербург Туган-Барановская скончалась.

Об этом случае много писали. В частности, В. Розанов приводит в своей книге фрагмент статьи Т. Ардова, напечатанной в журнале «Утро России» от 14 августа 1914 года, в которой тот опровергает стойкий стереотип о том, что народы не могут быть плохими, плохи лишь их правительства:

«Относитесь как угодно к отдельным немецким пленным, но помните: все-таки мы воюем с народом, с немецким народом. Не с правительством, не с Вильгельмом, не с прусским лейтенантом, не с “измами”, присущими германскому “рейху”, мы воюем с народом, который породил все эти милые феномены, как он породил и все другие гадости, вплоть до пасхальных берлинских открыток, на которых изображены свиные зады и женщины, сидящие в укромном месте. Вот эту самую художественную открытку и воплотили в жизнь те немцы, которые, везя в вагоне русских дам с детьми, запрещали им в течение тридцати часов пользоваться уборной, а потом остановили поезд, выгнали всех в поле, заставили отправлять естественные надобности и смотрели, как это совершается. Вы думаете, что это они “озвере-

ли” во время войны, потому что им так кайзер приказал. Нет, нет, нет, наивные русские люди, — они озверели уже давно, они были скотами, когда рисовали эту художественную открытку, они тогда мечтали, чтобы посадить этак женщин и поглядеть» [10, с. 61–65].

И еще один важный фрагмент из текста Т. Ардова, который приводит В. Розанов:

«Все символично в этой Германии — от Вагнера до Цеппелина, похожего на обширную колбасу, и до открыток со свинным задом! И сам он, Вильгельм, — символ. Вовсе не он “идеолог” этой Германии. Какой он идеолог! Вовсе не он “виновник” этой войны. Болтливая посредственность, он сам — лишь воплощение этого народа, он сам только первый из немцев; и им самим движет та же стихия, что росла и наливалась гноем все эти годы. Он — только самый видный нарыв на этом общем гнойнике. Нет, не Вильгельм, нет, не правительство, не юнкеры, а народ, германский народ. Не нужно быть “мистиком”, чтобы понять, увидеть, что народ этот — глубоко падший. И в этом объяснение всего» [10, с. 67–68].

Николай Бердяев активно доказывает германское варварство, разрушительное для культуры как таковой и проявляющееся в отсутствии благородства в ведении войны. В те времена часто встречается упоминание о германцах как о племени тевтонов. Бердяев не исключение:

«Немец по природе груб и нравственно ограничен, в нем нет великодушия и сострадания, нет избыточной нравственной энергии. Он принадлежит к варварской расе тевтонов, некогда нахлынувших на латинскую культуру Европы. В нем нет утонченности и нервности французов, сострадания и какого-то мирового печалования русских. Немец по природе необществен, в нем остался варварский, а не культурный индивидуализм произвола, и общественной стороной своей он обращен к миру, как насильник, воинственный юнкер и бюрократ. Когда у немцев центр тяжести их жизни был перенесен из внутренней жизни их “философов и поэтов” во внешнюю жизнь их государственности, сейчас же начало сказываться их варварство» [10, с. 83–84].

Собственно причиной падения немецкого народа, по Бердяеву, становится хозяйственный империализм, соединенный с волей к власти. Образ немецких военных в ту пору тотально негативен: от сатирического, как у Евгения Бауэра в фильме «Достойный нации» (1915), до уже вышеназванных работ об «озверевших тевтонах». И дело тут, как видно, отнюдь не в лубке и примитиве.

Большевистский взгляд на мировую войну

Необходимо отметить, что в конце XIX — начале XX века отношение к будущей войне в лагере социал-демократов было в массе своей однозначное: все крупные представители социалистического Интернационала на Западе и в России воспринимали войну как катастрофу для всего мира, которая случится, как тогда понимали, с большой вероятностью. Обсуждалась лишь партийная тактика в случае ее начала.

Исключением был только В. Ленин, считавший начало войны большой удачей для революционного движения. Так, например, в письме к М. Горькому в 1913 году он подчеркивает: «Война Австрии с Россией была бы очень полезной для революции (во всей Восточной Европе) порукой, но мало вероятия, чтобы Франц-Иозеф и Николаша доставили нам сие удовольствие» [4, с. 43].

Война поднимала наиважнейший вопрос не только в отношениях между народами, но и в отношениях между представителями рабочего класса, который, по мнению социал-демократов, был неделим по национальному признаку. Как говорилось в «Коммунистическом манифесте» К. Маркса и Ф. Энгельса, «у пролетариев нет отечества». Из чего следовало, что национальное разделение рабочего класса — это фикция. Коренное разделение существует только по классовому признаку. Эта мысль была долгое время популярна в партийной среде. Но постепенно европейские социалисты начинают от нее отказываться. Связано это было с одной из главных причин — угрозой будущей войны, которая поставит рабочий класс перед выбором: воевать или не воевать.

Так, на международном конгрессе социалистического Интернационала 1893 года активно обсуждался этот вопрос. Предполагая, что деятели рабочих партий имеют определенное влияние на политическую ситуацию, делегаты разрабатывали политику в отношении предотвращения войны. Конечно, идеальной виделась ситуация, когда пролетариат, составляющий костяк национальных армий, вообще отказывается от военной службы. Эту позицию раскритиковал Г. Плеханов, заявив, что в Германии, например, социал-демократы прекрасно организованы и их влияние сильно, а в России, напротив, движение находится в эмбриональном состоянии и влияния никакого нет. Поэтому если немецкий рабочий дезертирует, то Германию захватят русские войска, как выразился Плеханов, вместо торжества социализма будет торжество казаков.

Несмотря на очевидное первоначальное прожектерство, связанное с всеобщим отказом от военной службы пролетариата,

эти идеи были живучи, а последующие полтора десятилетия они превратились во вполне реальную большевистскую тактику превращения войны в революционное движение и гражданскую войну. Тем не менее большинство социалистов того времени не желало отказываться от отечества.

Более того, с началом войны Второй Интернационал, где каждый выступает за собственные национальные интересы, совершенно естественно распадается. И вот здесь важно подчеркнуть позицию В. Ленина, который формулирует главную стратегию, заключающуюся в превращение и империалистической войны в войну гражданскую, несмотря на уважение к личности Плеханова, придерживающегося иного мнения. Главные положения своей позиции Ленин излагал многократно.

Эти идеи Ленина не были поддержаны ни одним лидером социалистических партий Европы и России. Тем не менее история России пошла именно по пути превращения империалистической войны в войну гражданскую. Война расширит и ускорит революционные процессы, начавшиеся в России, что используют большевики для захвата власти.

Создавая кинолетопись истории политической победы, большевики всякий раз будут подчеркивать ленинское понимание сути произошедших событий. Это станет основой в кинорепрезентации Первой мировой войны уже на советском экране. Совершенно естественно, что показ самой войны в патриотическом ключе и лишенной революционного основания был не нужен новой власти. Тем более не могли принять со знаком плюс тогдашний патриотический настрой населения, который выдавался за шовинизм. Очень часто в картины, где возникал образ Первой мировой войны, вводился гротескный персонаж русского монархиста-черносотенца, поддерживающего войну до победного конца. В противном случае пришлось бы вводить иную систему свой-чужой (враг), и получалось, что зритель должен будет желать победы русского оружия в этой империалистической, в большевистском определении, войны. Победы русского оружия он мог желать в иных войнах царской России, но не в Первую мировую, ставшую одной из причин Октябрьской революции. В силу этого дореволюционная система репрезентации при большевиках исчезла с экранов полностью.

Собственно, именно поэтому отечественный исследователь не мог иначе оценивать этот кинематографический материал, основанный совершенно на иных идеологических принципах, которые он назвал вслед за Лениным проявлением русского шовинизма («военно-шовинистической агитацией»).

Закат фильмов о войне

К осени 1915 года надежды на быстрое окончание войны развеялись. Положение на фронтах (а их уже было четыре) было тяжелое. Общественное настроение менялось. На смену ура-патриотическим чувствам приходили пессимизм и разочарование. Подобные настроения отразились и на тематике выпускаемых игровых фильмов, несмотря на жесткую цензуру того времени. Так, в 1916 году появляется картина на стихотворение Н.А. Некрасова «Внимая ужасам войны» («Песнь матери») режиссера Н. Сабинского и народная драма «Умер бедняга в больнице военной», снятая киноотделом Скобелевского комитета по известной в те времена песне Я. Пригожего на слова Великого князя Константина Романова (что было своего рода охранной грамотой фильма). За эти настроения фильм подвергся серьезной критике.

К 1916 году художественные агитационно-идеологические картины о войне почти исчезают, война, как об этом было сказано выше, подается через различные жанровые призмы и то нечасто. С. Гинзбург пишет, что «кинематограф старался “не замечать” войну» и «все больше превращался только в средство развлечения и отвлечения» [3, с. 192]. Однако если говорить о документальном кинематографе, то благодаря усилиям киноотдела Скобелевского комитета выпуск хроникальных лент о войне в 1916 году даже возрастает (одной из крупных работ становится картина «Вторая Отечественная война 1914–1915 гг.»).

Выводы

Таким образом, если подвести итог представленной выборке фильмов о презентации Первой мировой войны, то можно отчетливо выявить несколько важных черт:

- первые фильмы о войне, появившиеся сразу после ее начала, были проникнуты патриотическим духом, ощущением всеобщего единства, не содержали критики целесообразности ее ведения, война воспринималась как испытание, через которое страна пройдет с честью и выйдет обновленной. Такая позиция имела под собой философское понимание исторической миссии и судьбы России. Особый акцент делался на героизме не только русского воинства, но и народа в целом. Враг, лишенный какого-либо морального достоинства и представляющий угрозу всему миру, должен быть обязательно разгромлен;
- образ воинственного германизма был создан не благодаря законам жанра примитивного кинолубка, как пытался предста-

вить картину С. Гинзбург, а возник из общей культурной ситуации того времени, в том числе традиции русской философской мысли (Н. Бердяев, В. Розанов, С. Булгаков);

— эмоциональность и грубость в киноописаниях немцев не являлись исключительно свойством площадного зрелища, каким в те времена являлся кинематограф, а были нормативными и свойственными как публицистическим, так и философским текстам;

— в своем чистом виде военно-патриотический жанр в игровом кинематографе возник вместе с патриотическим подъемом и исчез вместе с надеждами на скорую победу. Однако вывод, делаемый Гинзбургом о том, что «кинематограф старался “не замечать” войну», касается лишь игрового кинематографа, документальный же демонстрировал постоянный интерес и, по сути, заменил игровой, который по большому счету не справился с поставленной идеологической задачей. ■

Для цитирования: Виноградов В.В. Характер репрезентации Первой мировой войны на дореволюционном экране в контексте русской философской и публицистической литературы начала XX века // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 1 (59). С. 26-40.

For citation: Vinogradov V.V. Representation of World War One in Pre-Revolutionary Cinema in the Context of Russian Philosophy and Journalism of the Early Twentieth Century // Vestnik VGIK. 2024. Vol. 16. No. 1 (59), pp. 26-40.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н.А. Душа России. М.: Типография т-ва Сытина, 1915. 42 с.
2. Вишневский В.Е. Художественные фильмы дореволюционной России: (Фильмографическое описание): [Справочник], Всес. гос. ин-т кинематографии ВГИК. М.: Госкиноиздат, 1945. 192 с.
3. Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России / Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. М.: Искусство, 1963. 406 с.
4. Ленин В.И. Сочинения / Ин-т Маркса-Энгельса-Ленина при ЦК ВКП(б). 4-е изд. М.: Гос. изд. полит. лит. Т. 35: Переписка. Февраль 1912 — декабрь 1922. 1950. 599 с.
5. Ленин В.И. Сочинения / Ин-т Маркса-Энгельса-Ленина при ЦК ВКП(б). 4-е изд. М.: Гос. изд. полит. лит. Т. 25: Июнь — сентябрь 1917. 1949. 545 с.
6. Новости кинематографического рынка // Кинематограф. 1914. № 1. 69 с.
7. Розанов В.В. Война 1914 года и русское возрождение. Петроград: Тип. т-ва А.С. Суворина «Новое время», 1915. 234 с.

8. Сине-фоно: журнал синематографии, говорящих машин и фотографии. № 21–22. 1914. 70 с.
9. Ханжонков А.А. Первые годы русской кинематографии М.: Искусство, 1937. 174 с.

REFERENCES

1. *Berdyayev, N.A.* Dusha Rossii [Soul of Russia.], Moscow, Tipografiya t-va Sytina, 1915. 42 p. (In Russ.)
2. *Vishnevskij, V.E.* Hudozhestvennye fil'my dorevolucionnoj Rossii [Feature films of pre-revolutionary Russia.]: (Fil'mograficheskoe opisaniye): [Spravochnik], Vses. gos. in-t kinematografii VGIK, Moscow, Goskinoizdat, 1945. 192 p. (In Russ.)
3. *Ginzburg, S.* Kinematografiya dorevolucionnoj Rossii [Cinematography of pre-revolutionary Russia] / [In-t istorii iskusstv M-va kul'tury SSSR]. Moscow, Iskusstvo, 1963. 406 p. (In Russ.)
4. *Lenin, V.I.* Sochineniya [Essays.] / In-t Marksa-Engel'sa-Lenina pri CK VKP(b). 4-e izd. T. 35: Perepiska. Fevral' 1912 — dekabr' 1922. Moscow, Gos. izd. polit. lit., T. 35, 1950. 599 p. (In Russ.)
5. *Lenin, V.I.* Sochineniya [Essays] / In-t Marksa-Engel'sa-Lenina pri CK VKP(b). 4-e izd. T. 25: Iyun' — sentyabr' 1917. Moscow, Gos. izd. polit. lit., T. 25, 1949. 545 p. (In Russ.)
6. *Novosti kinematograficheskogo rynka* [Cinematic market news.]. Kinematograf, no. 1, 1914, 69 p. (In Russ.)
7. *Rozanov, V.V.* Vojna 1914 goda i russkoe vrozozhdenie [The War of 1914 and the Russian Revival.], Petrograd, Tip. t-va A. S. Suvorina «Novoe vremya», 1915. 234 p. (In Russ.)
8. Сине-фоно журнал синематографии, говорыашчих машин и фотографии [Sine-phono magazine of cinematography, talking machines and photography.]. no. 21–22, 1914, 70 p. (In Russ.)
9. *Hanzhonkov, A.A.* Pervye gody russkoj kinematografii [The first years of Russian cinematography.]. Moscow, Iskusstvo, 1937. 174 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 11.01.2024; одобрена после рецензирования 24.01.2024; принята к публикации 29.01.2024.

The article was submitted 11.01.2024; approved after reviewing 24.01.2024; accepted for publication 29.01.2024.



Особенности атеистического дискурса в кинематографе воинствующего безбожия 1920-х гг.

М.А. Пальшкова

старший научный сотрудник НИЦКиЭИ ВГИКа

ORCID: 0009-0003-2183-5402

AuthorID: 940502

В статье рассматриваются специфические черты советских антирелигиозных картин 1920-х гг. от первых агиток до полнометражных игровых фильмов. Реальная практика гонений на Церковь и верующих находилась вне пределов внимания кинематографистов. Основной задачей подобных картин являлись полномасштабная дискредитация Русской Православной Церкви, ее служителей и прихожан. Такого рода кинематограф был важнейшей частью политики воинствующего атеизма, целью которой должна была стать ликвидация христианства. В центре внимания автора статьи — прежде всего малоисследованные картины из собрания Госфильмофонда.

The article examines the specific features of Soviet anti-religious films of the 1920s from the first propaganda campaigns to full-length feature films. The real persecution of the Church and believers was beyond the attention of filmmakers. The core purpose of such films was a full-scale defamation of the Russian Orthodox Church, its ministers and parishioners. This kind of cinema was the mainstream of militant atheism, aimed at exterminating Christianity. The author focuses primarily on little-studied films from the collection of the National Film Archive.

После Октябрьского переворота 1917 года большевистская власть приступила к созданию социалистической утопии. Введение военного коммунизма предполагало отмену частной собственности и упразднение общественной иерархии — построение бесклассового общества и ликвидацию эксплуататоров. Уничтожение Церкви и искоренение православия стали

¹ Газета «Безбожник» (1922–1941) и одноименный журнал (1925–1941), а также журналы «Атеист» (1922–1930), «Безбожник у станка» (1923–1931), «Безбожный крокодил» (1924–1925), «Антирелигиозник» (1926–1941), «Деревенский безбожник» (1928–1932).

советский
кинематограф,
воинствующий
атеизм,
антирелигиозный
фильм,
антиклерикализм,
сатира,
Александра
Хохлова,
Иван Пырьев,
«Старец
Василий Грязнов»

Soviet cinema,
militant atheism,
anti-religious film,
anticlericalism,
satire, Alexandra
Khokhlova,
Ivan Pyriev,
“The Elder Vasily
Gryaznov”

² До революции специализировался на съемках картин из еврейской жизни, бульварных любовных и криминальных драм об убийствах, кровосмесительных страстях между сыном и матерью, гендерных травмах и сенсационных фильмов, самым известным из которых стала «Дочь Анны Карениной».

важнейшими задачами на пути построения земного рабочего крестьянского рая посредством диктатуры пролетариата. На 1917–1918 гг. пришлась первая волна принятия антицерковных и антирелигиозных законов и директив: закрытие монастырей и церквей, кампания по вскрытию мощей. 19 мая 1918 года Пленум ЦК РКП(б) вынес решение о начале антирелигиозного террора. Отмена военного коммунизма и переход на НЭП не изменил антирелигиозной направленности политики большевиков, а голод начала 1920-х гг. стал поводом для начала кампании по изъятию церковных ценностей. К этому можно добавить показательные судебные процессы над духовенством и верующими, арест Св. Патриарха Тихона, создание лояльной большевикам раскольничьей обновленческой церкви. С начала 1920-х гг. начинается активная антирелигиозная пропаганда: выпуск периодических изданий¹, книг, наконец, деятельность организации «Союз воинствующих безбожников» (1925–1947). В этой борьбе на уничтожение православия советскому кинематографу придавалось особое значение. Отечественный кинематограф 1920–1930-х годов носил подчеркнуто антирелигиозный, антихристианский характер, являясь одним из самых мощных трансляторов идей воинствующего безбожия.

С большой долей вероятности отсчет советского игрового можно вести с антирелигиозного фильма — экранизации басни Демьяна Бедного «О попе Панкрате, тетке Домне и явленной иконе в Коломне». Режиссерами картины выступили постановщик Александр Аркатов² и профессиональный революционер и председатель Московского кинокомитета Наркомпроса РСФСР Николай Преображенский. В картине он не только выступил как сорежиссер, но и сыграл главную роль бедного священника, решившего пойти на хитрость.

Картина (если судить по сохранившемуся материалу) представляет довольно точный пересказ басни Бедного и является не только одной из первых картин, создание которых было инициировано советским государственным учреждением — кинематографическим отделом Моссовета (после слияния с Народным комиссариатом просвещения — Московский кинокомитет), но и первым агитационным и первым антирелигиозным фильмом [13]. Его можно так же считать и первой советской сатирической комедией — по крайней мере, такова «официальная» жанровая атрибуция.

В «Попе Панкрате...» можно разглядеть черты, которые в скором времени лягут в основу своеобразного канона, по ко-

торому будет выстраиваться образ православной Церкви, ее служителей и прихожан в кинематографе воинствующего безбожия. В его основе лежит традиция антиклерикальной сатиры, высмеивающей определенные пороки священства: чревоугодие, пьянство, любостяжание, лень, блуд, трусость и т. д. Сам по себе сатирический подход к объекту предполагает пародийность, уничижительное осмеяние, целенаправленную искаженность изображаемого объекта, изымание предмета из «объективной» картины мира посредством гротеска и гиперболизации. Но за сатирой как особым видом комического всегда традиционно закреплялась функция разоблачения, бичевания общественных или личных пороков с целью их исправления. Однако в задачи советской антирелигиозной сатиры входило не исправление, а полная дискредитация христианства и Церкви, вслед за которым должно последовать полное их уничтожение — неслучайно одним из самых распространенных финалов подобных фильмов начала 1920-х гг. была сцена веселого избияния монахов/священников «прозревшим» народом и изгнание представителей духовного сана из деревни. Отсюда и иное качество антирелигиозной советской сатиры.

Одним из самых очевидных приемов — представление на экране православных монахов и священников вместилищем всех мыслимых человеческих пороков, для выражения которых были найдены даже своеобразные визуальные «формулы», воспроизводимые из картины в картину. Так, алчность служителей церкви часто передавалась посредством кадров, снятых в церкви (чаще всего во время службы), когда прихожане прикладываются к иконам, мощам или ставят свечи. Эти действия обязательно сопровождаются пожертвованиями. После этого обычно следуют кадры священников, которые, не отрываясь от служения, вожделенно смотрят на все увеличивающееся количество монет. Отдельным источником интереса кинематографистов становится свечная лавка — своеобразный символ алчности церковников. Советский кинематограф не жалеет ресурсов, чтобы превратить сакральное пространство Церкви в «вертеп разбойников». Пьянство и обжорство также становятся «постоянными грехами» священства. Сатирическое осмеяние тучности дает почти безграничный простор для уничижительных авторских комментариев и обыгрываний: сопоставления, монтажные или композиционные, фигур священников со свиньями; сцены тучных трапез и чрезмерных возлияний; наконец, вербальные характеристики, прописанные в титрах:

³ Цит. из ф. «Иуда»
(1930, реж.
Е. Иванов-Барков).

— Не для нас сие, а для Матери Небесной.

— А пузо для кого?³

Еще одна черта — предельная до степени омерзения развращенность: считающийся еще при жизни едва ли не святым старцем разбойник Василий Грязнов из «Старца Василия Грязного» (1924) Чеслава Сабинского умирает от удара во время пьяной оргии, которой он придается вместе с монашкой; а в картине «Иуда» настоятель монастыря держит при себе послушника, который оказывается «игуменской марухой», — для утех они уединяются в бане и т. д.

Церковь в подобных картинах предстает частью старого мира — мира многовекового угнетения и рабства трудящихся. Мира, который необходимо до основания разрушить. Естественно, что Церковь в такого рода кинематографе показана как постоянная союзница других, в зависимости от исторического контекста, «реакционных» сил — от царя и помещиков-крепостников до белогвардейцев и представителей иностранных разведок, т. е. вечных угнетателей и истребителей простого народа. Общим местом в подобных картинах станет кадр, в котором подлый священник обязательно показан на фоне парадного портрета последнего русского императора, или сюжет, где священник, нарушая тайну исповеди или пользуясь доверием главных героев, сдает их полиции: «Сурамская крепость» (1922) Ивана Перистиани, «Комедиантка» (1923, по мотивам рассказа Н. Лескова «Тупейный художник») Александра Ивановского и др. Те же самые схемы прилагаются к конфликту красных и белых, где священники и монахи всегда оказываются заодно с белогвардейцами. При этом подчеркивается, что единственным стимулом, который движет «контрой», — нажива и эксплуатация простого народа, что веками страдал от непосильного гнета властей — светских и церковных.

Наиболее характерный в этом смысле фильм — уже упомянутый «Иуда», поставленный Евгением Ивановым-Барковым по сценарию Павла Бляхина в 1930 году. Настоятель монастыря вместе с вошедшими в деревню белыми устраивает поборы, отбирая у бедных, не желающих или не имеющих возможности осуществлять пожертвования. Отношение Церкви и бедного крестьянства выражается через контраст нищей жизни народа и богатого убранства церквей и жилых комнат священства, неплодородного куса земли, который вынуждены обрабатывать крестьяне, и раздольных угодий — полей, лугов, на которых пасутся тучные стада, и цветущих садов. При этом чтобы подчеркнуть омерзительную сущность церковников, подвалы

монастыря предоставляются белогвардейцам как камеры и пыточные для пойманных большевиков — пламенных работяг-атеистов, до поры до времени покорных эксплуататорам.

Кинематограф воинствующего безбожия подвергает дискредитации не только Церковь в лице священников и монахов, но верующих и даже Слово. Прихожане, посещающие церковные службы, представлены, с одной стороны, угнетенной или заблуждающейся массой, ожидающей своего часа для восстания, с другой — «истинно верующими», тупым и темным сбродом, зомбированным речами священников. Постоянным в кинематографе тех лет становится прием, когда верующие во время клонов или осенения себя крестным знаменем показаны через съемку не их самих, а теней — это люди-фантомы, пригодные для упразднения с наступлением зари коммунизма. Уже тогда тема православия и православной веры сливается на экране с «русским вопросом», который в 1920-е годы решался в свете марксистской школы Михаила Покровского. Историк настаивал на том, что СССР являлся государством мирового пролетариата и боролся против «великодержавного шовинизма»: «Великорусский шовинизм есть опасность много большая, чем это могут себе представить некоторые представители нацменьшинств. <...> Я считаю, что т. Махарадзе относится к нам, русским, слишком снисходительно. В прошлом мы, русские, — а я великоросс самый чистокровный, какой только может быть, — в прошлом мы, русские, величайшие грабители, каких только можно себе представить» [10, с. 89]. Иными словами, «истинно русский» и «истинно верующий» выступали в кинематографе 1920-х гг. не только синонимами, но вместе — использовались как одна из самых уничижительных и оскорбительных характеристик.

Так, в сатире Ивана Пырьева «Государственный чиновник» (1930) «истинно верующим» оказывается «истинно русский» черносотенец (Иван Бобров), член Союза Михаила Архангела, с очевидными и постоянно подчеркиваемыми чертами дегенеративности на лице, едва не пускающим в кадр слюни. Он — одно из трех «лиц» врага советского государства наряду с вредителем (Наум Рогожин) и нечистым на руку чиновником (Михаил Штраух) — своеобразная антисоветская троица.

Церковь в картине Пырьева становится вообще одним из самых важных топосов. Это пространство старух, предателей и воров, место заговоров и встреч врагов всех мастей. Церковные праздники (в картине — праздник Преображения Господня), собирающие множество прихожан, представлены всего лишь

удобным способом затеряться в толпе, чтобы согласовать свои самые темные дела. Главный герой картины — кассир Аполлон Фокин (Михаил Штраух), поддавшийся на уговоры жены и решивший сокрыть большую сумму денег, которую не смог украсть по своей тупости «истинно русский», после совершенного преступления тоже оказывается причастен к церковному ритуалу. Он начинает ходить на службу для покаяния, что не мешает ему планировать траты присвоенных им средств. Из денег герой Штрауха не забывает выделить «на церковь», «на молебен» и т. д.

Разоблачительной кульминацией в фильме становится сцена, где «истинно русский» бандит приходит за деньгами к ставшему богомольным чиновнику-вору. Вся цена дележа украденного, сопровождающаяся драками и попойками, перемежается молитвенными восклицаниями, воззваниями к Богу и постоянными истерическими переkreщиваниями. В результате «истинно русский» заявляет, что «...мы и без Бога поделимся», таким образом окончательно себя разоблачая. Как и «Счастье» Медведкина, «Государственный чиновник» Пыррева является одним из самых блестящих в художественном смысле примеров советского кино своего времени и при этом — одним из самых страшных примеров расчеловечивания и дискредитации православных русских людей на советском экране.

Не так часто кинематограф прибегал к дискредитации собственно сакральных образов Христа, Богородицы. Обычно они фигурировали в качестве иконописных ликов или в качестве деталей церковного убранства. Чаще всего иконы фигурировали как средство обогащения для нечистых на руку священников путем фальсификации религиозных чудес: «чудесным» образом оказывалась обречена икона Божией Матери в «Попе Панкрате»; в «Чудотворце» (1922) Александра Пантелеева; в агитке «Похождение Ваньки Гвоздя» (1924) Мануэля Большинцова расстроенный опустевшей церковью поп обращается за помощью к проститутке, которая уговаривает своего приятеля Ваньку Гвоздя разыграть в гробу «тело Христово», доставленное прямоком из Иерусалима. В «Иуде» (1930), чтобы выудить у простого народа деньги, игумен монастыря «организовывает» мироточение лика Богородицы.

Двумя, пожалуй, самыми яркими изображениями Христа на экране тех лет становятся распятие из картины «Обломок империи» (1929) Фридриха Эрмлера и идущий по водам Иисус в «Празднике святого Иоргена» (1930) Якова Протазанова. В первом случае образ распятия возникал в грандиозной сце-

не сюрэкспрессионистского боя, всплывающего в возвращающейся памяти унтер-офицера Филимонова: режиссер почти буквально воспроизвел скандальный рисунок Георга Гросса «Христос в противогазе». В свое время этот набросок, сделанный для спектакля «Похождения бравого солдата Швейка», стоил немецкому художнику обвинений в богохульстве и судебных процессов, продолжавшихся несколько лет. Этот образ, возможно, появился в картине Эрмлера, с одной стороны, как своеобразный оммаж Гроссу — образ, созданный для воплощения на сцене берлинского театра, неожиданно возник на экране советского иллюзиона. С другой стороны, Эрмлер, в ту пору имевший тесные связи с немецкими левыми художниками, очевидно, был в курсе подноготной судебных разбирательств и знал, что обвинение было возмущено не только нарушением канона Распятия, но и подписью, оставленной художником на рисунке: «Заткнись и делай, что положено!» В ходе заседаний так и не удалось установить истинное значение этих строк. Согласно версии обвинения, этот приказ был приписан Христу, Гросс же настаивал на обратном: эти слова были якобы обращены к фигуре Спасителя, олицетворявшего распинаемое человечество. Как бы то ни было, обращение Эрмлера к этому образу явно было не просто визионерским аттракционом, но авторским комментарием по поводу Первой мировой войны [7]. Протазанов далек от почти мистического видения Эрмлера. Его «Христос», ходивший по водам и призывавший трех упитанных то ли рыбаков, то ли бурлаков, то ли мошенников стать «ловцами человеков», был актером, который неожиданно начинал «орать и махать руками, как базарная баба, потому что в кадр на прогулочной лодке въезжают развеселые дачники» [12, с. 374].

Несравнимо чаще ранний советский антирелигиозный кинематограф прибегал к теме разоблачения христианской святости — чаще всего через сатирически преподнесенный мотив мощей. Наиболее показательным является картина «Старец Василий Грязнов» (1924) Чеслава Сабинского.

В основу картины легла брошюра организатора и руководителя научного общества и издательства «Атеист» Ивана Шпицберга «Святой Василий Грязнов: защита подмосковных акул текстильной промышленности», написанная по следам судебного процесса, на котором вскрылись факты махинаций с мощами Василия Павлово-Посадского (Грязного), процесс канонизации которого был прерван революционными событиями 1917 года (был завершен в 1999 году, когда Василий Павлово-Посадский

был прославлен в лике праведного). Этот суд был частью все-советской кампании по вскрытию мощей, а сам фильм стал не просто пересказом жития святого в духе воинствующего атеизма и истории его тогда не удавшейся канонизации, — фильм Сабинского представляет собой развернутую дискредитацию не только процесса канонизации или основания монастырей, но и явления святости как такового.

Действие картины разворачивается в нескольких временных пластах. Первый пласт — эпоха Николая I. Перед нами десакрализованное житие (антижитие) Василия Грязного, представленного как грабитель, душегуб, развратник и лицемер (почти «канонический» набор характеристик православного человека в советском кинематографе 1920-х гг.), ведущий внешне праведную жизнь. Его классовая вина усугубляется, когда герой становится управляющим платочной мануфактурой купца Якова Лабзина, после чего раскрывается еще одна сущность протагониста — эксплуататор, ловко манипулирующий апелляциями к Богу, чтобы заставлять рабочих терпеть условия рабочего труда: «Шестнадцать часов в сутки работал, умаялся». — «Бог труды любит... Бог за все вознаградит впоследствии». Чтобы у зрителя не оставалось никаких сомнений в бесчеловечности Грязного, авторы вводят сцену, где герой сокращает выплаты рабочим, собственноручно вычеркивая изначально прописанные суммы. В итоге, скатываясь по пути разврата все ниже, к финалу картины герой предстает уже совсем разложившимся алкоголиком, предающимся разврату в компании вечно пьяных монахов иконописной артели. Боясь умереть и не ощущая Божественной помощи, герой срывает иконы, швыряет их на землю и вскоре умирает в пьяном сексуальном угаре. (Интересно, что в гриме исполнителя главной роли Петра Старковского очевидно считывается сходство не столько с самим Василием Павлово-Посадским, но и с Григорием Распутиным, что не могло пройти мимо внимания зрителей тех лет.)

Параллельно основной линии развивается побочный сюжет борьбы Церкви с сектой хлыстов, которые «не хотят православия». Действительно, реальный Василий Грязнов был известен как успешный проповедник, после встречи с которым многие сектанты и раскольники возвращались в Русскую православную церковь. Здесь же герой был предсказуемо представлен как агент охраны, доносящий на хлыстов. Пробросив эту тему вскользь, авторы картины походя не преминули «задеть» святителя Филарета Московского, представленного коварным злодеем, получающим от самого Николая I карт-бланш на борьбу с

сектантами. Хлысты, не желавшие подчиняться монархическому государству, Сабинскому и Шпицбергу были куда симпатичнее.

Второй временной пласт — история посмертного почитания старца, которая в картине преподносилась исключительно как следствие тотальной фальсификации. Смысловым центром этой линии становится сцена, когда после обильных возлияний священник и купец Лабзин вскрывают гроб Грязного в надежде обрести нетленные мощи, но обнаруживает смердящий полуразложившийся труп. Что, впрочем, не мешает священнику умело отрубить у трупа пальцы и вложить их в мощевик. Третья, современная, часть посвящена разоблачительному судебному процессу, инициированному новой советской властью. По сравнению с двумя остальными она занимает наименьшее место в структуре картины: ее функция — лишь озвучить для зрителей постановление суда, вынесенное тройкой на фоне портрета нового кумира угнетенных — Ленина.

Еще одной важной особенностью подобных картин становится активное цитирование Библии. Впрочем, как и было отмечено выше, цитаты из Священного Писания в данном случае должны были служить в качестве окончательного разоблачения Церкви и верующих как лицемеров и эксплуататоров, использующих Ветхий и Новый Заветы как мощное средство порабощения и умирения. Смысловое обыгрывание библейских цитат лежит в основе режиссерской работы Александры Хохловой «Дело с застегками» (1929) по рассказу Максима Горького 1895 года. Картина эта носит очевидный антирелигиозный характер и опирается на ряд уже описанных выше штампов. Куда интереснее сопоставить фильм с текстом первоисточника, чтобы увидеть, как трогательная история о блаженном босяке и набожной безобидной, хоть и строгой старушки превращается в агитку.

Главного героя — босяка-алкоголика Мишку вместе с приятелями, такими же бесприютными босяками, нанимает для разбора бани пожилая барыня. Пока идет работа, барыня читает Священное Писание. Это чтение привлекает внимание Мишки. За ним подтягиваются его приятели, и, пока Мишка внимает словам Писания, Семка Каргуз ворует серебряные застегки с переплета Библии. Мишка, душа которого отозвалась на слова Священной Книги, пожалел барыню, выкупил застегки у приятеля и вернул их барыне.

То, что у Горького предстает «случаем из жизни», в картине Хохловой после сюжетной «корректировки» выводится как обличающее обобщение. Фокус внимания с Мишки, увиденного глазами третьего героя-рассказчика, смещается на лицемерно

благочестивую эксплуататоршу. Горький подчеркивает доброту как Мишки, так, в общем-то, и старушки. Хотя она и лишена классовой чуткости, возмущаясь тому, что голодный босяк предпочел Слову Божьему еду. Тем не менее горьковская героиня далека от злобной и лицемерной старухи, покупающей благодать в церкви (церковь — важнейший топос в картине, чего нет у Горького; пространство используется традиционно для того времени — как верное место для размена ассигнаций. Отсюда главный объект — не иконы, а свечная лавка) и обижаящей босяков несправедливой оплатой (в рассказе героиня сообщает, что передумала просить распилить баню на дрова): «Вы полдня работали, полдня книжку слушали». Изменяется и характер Мишки: из по-христиански доброго забулдыги, питающего слабость к Евангелию, улыбающегося «своей бесконечно кроткой улыбкой», в фильме он превращается в озлобленного молодого мужчину, взрывающегося в финале возмущенным криком угнетенного. «Иди ты к чорту с барынями и праведниками!» — гласит последний титр картины. Классовой местью и объясняется воровство пряжек другим героем — Семкой. Это довольно частный мотив в советских картинах 1920-х — начала 1930-х гг., объясняющий преступления пролетарской компенсацией несправедливости классового общества. «Не мы такие — жизнь такая», — могли бы сказать ирландец Майкл Деннин (Владимир Фогель) в «По закону» и Джимми Валентайн (Иван Новосельцев) в «Великом утешителе» Льва Кулешова. Люмпен-пролетарий, который у Горького окажется в центре его богостроительной теории, у Хохловой — едва ли не будущий революционер. Ещё одна кинематографическая вольность: введение популярного в кино тех лет мотива классовой солидарности — за счет новой сюжетной линии со служанкой барыни — девки Палашки, которая в итоге и кормит босяков. Ни вера, ни принадлежность к одному народу не способны сплотить людей друг с другом — только принадлежность к классу.

Однако подобными изменениями авторы картины не ограничиваются. Хохлова, выступающая в картине и в качестве сценариста, меняет цитаты из Библии, которые зачитывает бродягам героиня. Горький оперирует в основном текстом из послания апостола Павла к римлянам: «“Павел, раб Иисуса Христа”, — раздался голос старушки. Он старчески дребезжал и прерывался, но был полон благочестия и суровой важности. <...> “Я весьма желаю увидеть вас, чтобы преподать вам некое дарование духовное к утверждению вашему, то есть утешаться с вами верою общюю, вашею и моею”» [5, с. 102]. Опыт апосто-

ла, прошедшего путь от гонителя христиан до страстного проповедника, «должен был направить бродяг-босых на Путь к подлинной жизни. <...> Слова Священного Писания [Рим., 1:11–12], почти в точности воспроизведенные автором <...> являются смысловым, философским нервом рассказа, причем М. Горький сознательно, актуализируя чрезвычайно важный библейский фрагмент, оставляет его незавершенным в тексте, обрывает на полуслове/полуфразе, в продолжении которой, уже за пределами имплицитного художественного пространства, скрывается ключевая идея произведения. Так, в 13 стихе первой главы послания («Не хочу, братия, оставить вас в неверии, что я многократно намеревался прийти к вам (но встречал препятствия даже доныне), чтобы иметь некий плод и у вас, как и прочих народов» [Рим.1:13]) содержится аллегорическая пропозиция всего горьковского рассказа об объективно-субъективных препятствиях к постижению Христова учения современными человечеством. Не случайно читающая соборное послание старушка, заметив, как Семка, «истинный язычник, громко зевнул», выражая свое равнодушие к услышанному, сделала акцент на словах апостола — «Ибо открывается гнев божий с неба на всякое нечестие и...», — но и здесь писатель оставил в эксплицитном контексте главную мысль новозаветного изречения, оказавшуюся развернутой в целый сюжет рассказа: «Ибо открывается гнев Божий с неба на всякое нечестие и неправду человеков, подавляющих истину неправдою» [Рим., 1:18]».

В картине Хохловой слова апостола Павла заменяют Библейские тексты, связанные с едой. Это строки из Псалма 36:25–25: «Я был молод и состарился, и не видал праведника оставленным и потомков его просящими хлеба»; из Псалма 91:13–13: «Праведник цветет, как пальма...»; а также отрывок из притчи о блудном сыне из Евангелия от Луки 15:15, 22–23: «А отец сказал рабам своим <...> приведите откормленного тельца, и заколите; станем есть и веселиться!» В совокупности выбранные отрывки оказываются вырваны из сакрального контекста и используются лишь с одной целью — сделать еще более мучительным чувство голода и без того голодного героя, подчеркнув садистскую злобу старухи-богомолки и превратив горьковскую историю о духовном поиске в историю, которую мы можем увидеть, например, у Бунюэля. «Дело с застегками» — это история о «скромном обаянии люмпен-пролетария», поесть которому мешает Слово Божие.

Единственная возможность снятия клейма врага-эксплуататора — полный разрыв не только с Церковью, но отречение

от Христа, которое чаще всего осуществляется через провозглашение тезиса о том, что «Бога нет», и символическое действие — отшвыривание креста на землю. Так происходит с одним из героев картины «Иуда» — отшельником Ионой, который проводит время в уединении на фоне идиллической природы, читает Книгу Бытия: «...И увидел Бог всё, что он создал... И вот хорошо весьма» (цит. по титру фильма), — и проповедует приходящим о том, что «Христос завещал прощать обиды врагам нашим» (цит. по титру фильма). Чтобы подчеркнуть оторванность героя от реальной жизни народа, авторы картины поселяют его на вершине холма, откуда открываются прекрасные пейзажи.

Но история вторгается в жизнь Ионы — в деревню приходят белые. Красный актив пойман и брошен в монастырский подвал, где белые пытаются большевиков, получив благословение священника. В случае с Ионой авторы используют знакомый советскому кино 1920-х — начала 1930-х гг. мотив невольного предательства: искренне веря настоятелю, отшельник предаёт большевиков в надежде на их спасение, но оказывается подло обманут. В результате, столкнувшись с чередой преступлений настоятеля, порядочный монах прозревает и в финале торжественно становится атеистом: «Ты с Христом или с ними?» — спрашивает героя настоятель. На что Иона отвечает: «Нет Бога. Все ложь и мерзость». После чего бросает крест в грязь (крупный план).

Еще одним вариантом расторжения человеком завета с Богом становится разбивание или бросание оземь икон. Скандально известная сцена из фильма «Земля» Александра Довженко, когда полностью обнаженная Елена Максимова в экстазе громит красный угол, — может считаться исключительной только в том смысле, что этому акту отречения автор картины придал характер эротико-языческого экстаза. В остальном аналогичные сцены мы можем наблюдать в таких картинах, как «Старец Василий Грязнов» и «Девятое января» (1925) Вячеслава Висконского. В первом случае подобное совершал злодей, живший под маской праведника, — эта была его форма мести за то, что Бог «не захотел» исцелить героя. Во втором случае икону разбивает почтенный отец молодого рабочего-революционера Борисова, до времени призывающего сына к повиновению. Но убедившись в кровавой порочности монархии после расстрела рабочей демонстрации, Борисов-старший разбивает икону, срывает со стены портреты императора и императрицы, присоединяется к демонстрации и погибает с призывом отомстить на устах.

В отдельную группу можно выделить фильмы, где вера является главным препятствием для единения возлюбленных. Это может быть история любви красного комбрига и поповской дочери в «Комбриге Иванове» (1923) Александра Разумного — экранизация стихотворения одного из руководителей Всероссийской ассоциации пролетарских писателей Г. Лелевича «Повесть о комбриге Иванове». Конфликт возникает из желания девушки венчаться. Впрочем, пламенной антирелигиозной речи красноармейца оказывается достаточно, чтобы развеять «религиозный дурман», окутывавший его возлюбленную. Это может быть любовь послушника к прекрасной спасенной, как в «Хозяине черных скал» (1923) Петра Чардынина, которую монахи объявляют Богородицей. В итоге девушку силой увозит из монастыря отец, послушник же уходит в мир и женится на возлюбленной. Тема монашеского воздержания в период сексуальной революции, наступившей в новой России вслед за революцией политической, также становится поводом либо для иронии, либо для разоблачения. Оба варианта предоставляет уже упомянутый фильм «Иуда». Здесь развратнику-настоятелю противопоставляется послушник Онуфрий (Василий Ковригин), который изучает биологию с молодой и задорной революционеркой Настей в исполнении Эммы Цесарской: «Скинешь дурацкий балахон, замуж за тебя выйду!» — с веселым вызовом бросает героиня молодому послушнику. Проникшись сочувствием к революционерам, Онуфрий помогает разоблачить игумена и иеромонахов, спасти плененных большевиков от расстрела и сбрасывает «дурацкий балахон», чтобы войти в земной рай вместе со своей боевой подругой.

Итак, по мере наращивания объемов кинопроизводства и оттачивания жанровой системы антирелигиозный дискурс плотно входит в советский кинематограф на правах одной из основных и наиболее разработанных тем, раскрывающихся в любых жанрах — от сатирических комедий до экранизаций классики, от историко-революционных эпопей до деревенских драм. ■

Для цитирования: Пальшкова М.А. Особенности атеистического дискурса в кинематографе воинствующего безбожия 1920-х гг. // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 1 (59). С. 41-57.

For citation: Palshkova M.A. Features of Atheistic Discourse in the Cinema of Militant Atheism // Vestnik VGIK. 2024. Vol. 16. No. 1 (59), pp. 41-57.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабкин М.А. Священство и Царство. Россия, начало XX века — 1918 год. Исследования и материалы. М.: Индрик, 2011. 920 с.
2. Бухарин Н. Программа коммунистов (большевиков). Самар. губ. ком. Партии коммунистов (большевиков). Самара: Тип. Совнархоза № 3, 1919. 64 с.
3. Вишневский В. Художественные фильмы дореволюционной России. Фильмографическое описание. М.: Госиздат, 1945. 192 с.
4. Гак А.М. Деятельность Ленина и коммунистической партии по созданию советской кинематографии (1917–1924). Москва: [б.и.], 1972. 20 с.
5. Горький М. Дело с застёжками / М. Горький. Рассказы. Очерки. Воспоминания. Пьесы. «Библиотека Всемирной литературы». М.: Художественная литература, 1975. 592 с.
6. Деятели Октября о религии и церкви (Статьи. Речи. Беседы. Воспоминания). М.: «Мысль», Академия общественных наук при ЦК КПСС. Институт научного атеизма, 1968. 239 с.
7. Зотов С., Майзульс М., Харман Д. Страдающее Средневековье. Парадоксы христианской иконографии. М.: АСТ, 2018. 416 с.
8. Карлявина А.И. Антирелигиозный кинематограф в советской пропаганде 1920-х годов / А.И. Карлявина // Артикульт. 2019. № 35 (3). С. 97–104.
9. Кострюков А.А. Лекции по истории Русской Церкви (1917–2008). М.: Издательство ПСТГУ, 2018. 368 с.
10. Кузнецhevский В. Сталин и «русский вопрос» в политической истории Советского Союза. 1931–1953 гг. М.: «Центрполиграф», 2016. 288 с.
11. Куракина-Мустафина Д. Дьяволиада Протазанова // Киноведческие записки. 2008. № 88. С. 193–203.
12. Куракина-Мустафина Д. Религиозная тема в фильмах Протазанова // Киноведческие записки. 2007. № 84. С. 374–376.
13. Левицкий А. Рассказы старейших кинематографистов // Искусство кино. 1959. № 8. С. 40–43.
14. Ленин В.И. Об атеизме, религии и церкви. М.: Мысль, Академия общественных наук при ЦК КПСС. Институт научного атеизма, 1980. 408 с.
15. Лиль-Бэзак А.В., Никольский Е.В. Русская антиклерикальная сатира XVII–XVIII веков: специфика исторического генезиса и социально-нравственной проблематики // Вестник Удмуртского университета. Т. 27, вып. 3, 2017. С. 352–369 (Серия «История и филология»).
16. Логинов А. Кому и для чего нужны басни о Воскресении Христа. Ж. «Безбожник», № 4, апрель 1923 года. Цит. по: Валентинов А.А. Черная книга. Штурм небес. Сборник документальных данных, характеризующих борьбу советской коммунистической власти против религии. Париж, 1925 г. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Istorija_Tserkvi/chernaja-kniga-shturm-nebes/#note2 (дата обращения: 14.01.2023).

17. Любимова О.В. Антирелигиозный кинематограф 1920–1930-х гг. // Научный журнал. 2019. № 5 (39). С. 51–53.
18. Мазур Л.Н., Горбачев О.В. Визуальные репрезентации религиозной жизни советского общества в художественном кинематографе 1920–1980 гг.: источниковедческий анализ // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2013. vol. 1. № 3 (1). С. 40–52.
19. Полтевский А.Н. Антирелигиозная фильма. Справочно-методическое пособие по работе с антирелигиозной фильмой в клубе и избе-читальне. М.: Гос. издательство художественной литературы, 1930. 34 с.
20. Федоров А. Анализ советских антирелигиозных фильмов. URL: <https://psyfactor.org/kinoprop/antireligion.htm> (дата обращения: 14.12.2023).
21. Шагури Н. Безбожное кино в деревне. Методика и практика антирелигиозной пропаганды через кино. М.: Теакинопечатъ, 1930. 80 с.
22. Шебурев Н. Москва безбожная. М.: Акционерное издательское общество «Безбожник», 1930. 384 с.
23. Шницберг И.А. Святой Василий Грязнов: защита подмосковных акул текстильной промышленности. 2-е изд. М.: Атеист, 1925. 32 с.

REFERENCES

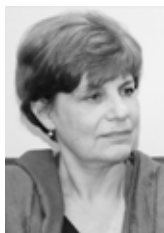
1. Babkin, M.A. Svyashchenstvo i Carstvo. Rossiya, nachalo XX veka — 1918 god. Issledovaniya i materialy. [The Priesthood and the Kingdom. Russia, the beginning of the XX century — 1918. Research and materials]. Moscow, Indrik, 2011. 920 p. (In Russ.)
2. Buharin, N. Programma kommunistov (bol'shevikov). Samar. gub. kom. Partii kommunistov (bol'shevikov). [The program of the Communists (Bolsheviks)]. Samara, Tip. Sovnarhoza № 3, 1919. 64 p. (In Russ.)
3. Vishnevskij, V. Hudozhestvennye fil'my dorevolucionnoj Rossii. Fil'mograficheskoe opisanie. [Feature films of pre-revolutionary Russia. Filmographic description]. Moscow, Gosizdat, 1945. 192 p. (In Russ.)
4. Gak, A.M. Deyatel'nost' Lenina i kommunisticheskoy partii po sozdaniyu sovetskoy kinematografii (1917–1924). [The activities of Lenin and the Communist Party to create Soviet cinematography (1917–1924)]. Moscow, [b.i.], 1972. 20 p. (In Russ.)
5. Gor'kij M. Delo s zastezhkami [The case with fasteners] / M. Gor'kij. Rasskazy. Ocherki. Vospominaniya. P'esy. "Biblioteka Vsemirnoj literatury". Moscow, Hudozhestvennaya literatura, 1975. 592 p. (In Russ.)
6. Deyateli Oktyabrya o religii i cerkvi (Stat'i. Rech. Besedy. Vospominaniya). [October figures on Religion and the Church (Articles. Speeches. Conversations. Memories)] M.: "Mysl", Akademiya obshchestvennyh nauk pri CK KPSS. Institut nauchnogo ateizma, 1968. 239 p. (In Russ.)
7. Zotov, S., Majzul's, M., Harman, D. Stradayushchee srednevekov'e. Paradoksy hristianskoj ikonografii. [The suffering Middle Ages. Paradoxes of Christian Iconography]. Moscow, AST, 2018. 416 p. (In Russ.)

8. *Karlyavina, A.I.* Antireligioznyj kinematograf v sovetskoj propagande 1920-h godov [Anti-religious cinema in Soviet propaganda of the 1920s]. *Artikul't*, no. 35 (3), 2019, pp. 97–104. (In Russ.)
9. *Kostryukov, A.A.* Lekcii po istorii Russkoj Cerkvi (1917–2008). [Lectures on the history of the Russian Church (1917–2008)]. Moscow, Izdatel'stvo PSTGU, 2018. 368 p. (In Russ.)
10. *Kuznecheskij, V.* Stalin i "russkij vopros" v politicheskoj istorii Sovetskogo Soyuza. 1931–1953 gg. [Stalin and the "Russian Question" in the political history of the Soviet Union. 1931–1953]. Moscow, Centrpoligraf, 2016. 288 p. (In Russ.)
11. *Kurakina-Mustafina, D.* D'yavoliada Protazanova [The Diaboliad of Protazanov]. *Kinovedcheskie zapiski*, no. 88, 2008, pp. 193–203. (In Russ.)
12. *Kurakina-Mustafina, D.* Religioznaya tema v fil'mah Protazanova [The religious theme in Protazanov's films]. *Kinovedcheskie zapiski*, no. 84, 2007, pp. 374–376. (In Russ.)
13. *Levickij, A.* Rasskazy starejsih kinematografistov [The stories of the oldest cinematographers]. *Iskusstvo kino*, no. 8, 1959, pp. 40–43. (In Russ.)
14. *Lenin, V.I.* Ob ateizme, religii i cerkvi. [About atheism, religion and the Church]. Moscow, Mysl', Akademiya obshchestvennyh nauk pri CK KPSS. Institut nauchnogo ateizma, 1980. 408 p. (In Russ.)
15. *Lil'-Bezak, A.V., Nikol'skij, E.V.* Russkaya antiklerikal'naya satira XVII–XVIII vekov: specifika istoricheskogo genezisa i social'no-nravstvennoj problematiki. [Russian anticlerical satire of the XVII–XVIII centuries: the specifics of historical genesis and socio-moral issues]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta*, vol. 27 (3), 2017. pp. 352–369 (Seriya "Istoriya i filologiya"). (In Russ.)
16. *Loginov, A.* Komu i dlya chego nuzhny basni o Voskresenii Hrista. [Who needs fables about the Resurrection of Christ and why]. *Bezbozhnik*, no. 4, april' 1923 goda. Cit. po: Valentinov, A.A. Chernaya kniga. Shturm nebes. Sbornik dokumental'nyh dannyh, harakterizuyushchih bor'bu sovetskoj kommunisticheskoy vlasti protiv religii. Parizh, 1925 g. Available at: https://azbyka.ru/otechnik/Istoriya_Tserkvi/chnaya-kniga-shturm-nebes/#note2 (Accessed 14. 01.2023). (In Russ.)
17. *Lyubimova, O.V.* Antireligioznyj kinematograf 1920–1930-h gg. [Anti-religious cinema of the 1920s and 1930s]. *Nauchnyj zhurnal*, no. 5 (39), 2019, pp. 51–53. (In Russ.)
18. *Mazur, L.N., Gorbachev, O.V.* Vizual'nye reprezentacii religioznoj zhizni sovetskogo obshchestva v hudozhestvennom kinematographe 1920–1980 gg.: istochnikovedcheskij analiz [Visual representations of the religious life of Soviet society in the art cinema of 1920–1980: a source analysis]. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta*, no. 3 (1), vol. 1, 2013, pp. 40–52. (In Russ.)
19. *Poltevskij, A.N.* Antireligioznaya fil'ma. Spravochno-metodicheskoe posobie po rabote s antireligioznoj fil'moj v klube i izbe-chital'ne. [An anti-religious film. A reference manual on working with an anti-religious film in a club and a reading room]. Moscow, Gos. izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury, 1930. 34 p. (In Russ.)

20. *Fedorov, A. Analiz sovetskikh antireligioznykh fil'mov.* [Analysis of Soviet anti-religious films] Available at: <https://psyfactor.org/kinoprop/antireligion.htm> (Accessed 14.12.2023). (In Russ.)
21. *Shagurin, N. Bezbozhnoe kino v derevne. Metodika i praktika antireligioznoj propagandy cherez kino.* [Godless cinema in the village. Methodology and practice of antireligious propaganda through cinema]. Moscow, Teakinopechat', 1930. 80 p. (In Russ.)
22. *Shebuev, N. Moskva bezbozhnaya.* [Moscow is godless]. Moscow, Akcionernoe izdatel'skoe obshchestvo «Bezbozhnik», 1930. pp. 156–158. (In Russ.)
23. *Shpicberg, I.A. Svyatoj Vasilij Gryaznov: zashchita podmoskovnykh akul tekstil'noj promyshlennosti. 2-e izd.* [Saint Vasily Gryaznov: protection of sharks of the textile industry near Moscow]. Moscow, Ateist, 1925. 32 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 11.02.2024; одобрена после рецензирования 21.02.2024; принята к публикации 26.02.2024.

The article was submitted 11.02.2024; approved after reviewing 21.02.2024; accepted for publication 26.02.2024.



Об одной удачной экранизации: долгая жизнь повести Г. Троепольского «Белый Бим Черное ухо»

М.А. Ростockая

кандидат искусствоведения, доцент

ORCID: 0009-0004-6780-5433

AuthorID: 905316

В статье рассказано об удачном сотрудничестве писателя Г. Троепольского и кинорежиссера С. Ростockого над фильмом «Белый Бим Черное ухо»; о более значительном влиянии на общество кинопроизведения в сравнении с литературным первоисточником; о различных, связанных с фильмом аспектах партиципаторной культуры. Показано, что критериями оценки фильма являются, помимо художественных качеств, его взаимодействие со зрителем и способность породить различные культурные феномены.

The article tells about the successful cooperation of writer G. Troepolsky and film director S. Rostotsky on the movie “White Bim Black Ear”; about the more significant influence on society of the film work in comparison with the literary source; about various aspects of participatory culture related to the film. It is shown that the criteria for evaluating a movie are, in addition to its artistic qualities, its interaction with the viewer and its ability to generate various cultural phenomena.

С самого рождения кинематограф нещадно эксплуатирует литературный материал, очень часто в коммерческих целях, поверхностно используя популярные произведения и тем самым создавая хорошо продаваемый товар. В то же время известно, что даже не очень удачные в художественном плане экранизации могут вызвать желание публики ознакомиться с первоисточником, то есть привлечь внимание к высокой литературе.

В данной статье я хотела бы обратить внимание на культурно-продуктивные аспекты экранизаций, показать, что критери-

«Белый Бим
Черное ухо»,
С. Ростоцкий,
Г. Троепольский,
экранизация,
партиципаторная
культура

"White Bim
Black Ear",
S. Rostotsky,
G. Troepolsky,
film adaptation,
participatory
culture

ями оценки экранизации могут быть не только ее соответствие художественности первоисточника, но и то влияние, которое она оказывает на зрителя. Постараюсь показать те социодинамические процессы, в которых литературный текст в конечном итоге становится лишь элементом.

Сделаю это на примере творчества С.И. Ростоцкого.

Режиссер был уверен, что в основе хорошего фильма всегда лежит достойный литературный первоисточник. На этом убеждении был основан его творческий метод. Обращает на себя внимание тот факт, что именно благодаря кинематографу повести «А зори здесь тихие» Б. Васильева и «Белый Бим Черное ухо» Г. Троепольского приобрели мировую славу и широчайший читательский интерес, а повесть «Доживем до понедельника» Г. Полонского была создана на основе сценария популярнейшего фильма и вышла в свет через десятилетия после его премьеры.

Свое рассуждение буду строить на одном примере. Это двухсерийный фильм 1977 года «Белый Бим Черное ухо», поставленный Станиславом Ростоцким по одноименной повести Гавриила Троепольского, написанной в 1971 году.

Отношения писателя к режиссеру можно разделить на три периода: первый — отрицание, второй — тесное общение и узнавание друг друга, третий — абсолютное признание и доверие.

Сотрудничество началось в 50-е годы, вскоре после смерти И. Сталина, когда С. Ростоцкий для своего дебюта выбрал остро сатирическую повесть Г. Троепольского «Проخور семнадцатый и другие».

Троепольский, узнав об этом, разозлился: кинематографисты «затеяли испоганить его книгу» [2, с. 54]. Вот как вспоминал об этом режиссер: «Назрела катастрофа. Но мне безумно нравилась повесть. А деревню я знал хорошо... Вот и поехал я к Троепольскому в Острогорск под Воронежем. Нашел дом. Во дворе мужик в кирзовых сапогах, в ватнике рубит дрова. “Здесь ли живет писатель Троепольский?” Мужик посмотрел на меня сквозь толстые очки: “Это я”. — “А я тот самый бандит Ростоцкий. Хочу поговорить”. — “Ну, заходите...”

Вошел я и... прожил в его доме месяц. Я был молод, энергичен, он — зрелый человек, тугодум — так он сам себя назвал: писал одну строчку в день. Я говорил: “Вы ведь не знаете, как пишется сценарий!”, на что Троепольский отвечал замечательно: “Все же просто. Смотрю на белую стену, как на экран, представляю, что там хочу увидеть”. Мы выпивали. Наконец решили — он напишет сценарий сам, я же потом сделаю режиссерскую версию. Уехал. На режиссерский сценарий он ответил

¹ В фильме «Дело было в Пенькове» (1958) по повести С. Антонова развиваются многие мотивы и образы картины «Земля и люди». О влиянии фильма «Дело было в Пенькове» на творчество В.М. Шукшина [3]. — *Прим. авт.*

толстым письмом, написанным бисерным почерком. Там было примерно так: “Кадр номер 11 написан не мною, его надо переделывать”. “Кадр номер 24 написан не мною, его надо переделывать”. Набралось таких кадров около двухсот. Согрело то, что некоторые куски, придуманные мной, оказались абсолютно в его стилистике, и были им одобрены» [2, с. 54–55].

В итоге получился фильм «Земля и люди» (1956), существенно повлиявший на разработку деревенской темы в кинематографе эпохи «оттепели»¹.

Тогда между Троепольским и Ростоцким завязалась настоящая дружба, следы которой сохранились в многолетней переписке.

Ростоцкий в письме от 19.07.1962 г.: «Не пора ли нам приниматься за дело. Те самые три года, когда обещанного ждут, по моему, давно прошли. Тряхнем стариной, да увозим какой-нибудь сценарий из режущих инструментов с перцем и солью.

<...> Было бы очень хорошо, если бы мог прочитать какую-нибудь рукопись. Для этого мог бы приехать к Вам, если Вы не двинетесь в Москву. <...> Правда, Гавриил Николаевич, хочется сделать что-то большое, хорошее, честное, чтобы пахло землей, чтобы летели облака по небу, чтобы были белые березы и чтобы люди были, как корни».



С. Ростоцкий
и Г. Троепольский

В 1969 году Троепольский признается Ростоцкому: «...пишу повесть о собаке. Не надо насмехаться: правда же — о собаке. И получается, скажу я, достаточно убагатворительно. Задумал эту вещицу давно, а вот расписался недавно. Не подумай, что я очеловечиваю собаку, — этого нет и не будет, — но я там и против особачивания человека».

9 июня 1971 года Троепольский в письме просит прощения за долгое молчание: «Мне было так трудно, что и рассказывать не берусь. Никому ничего не писал, отключился от мира. Тяжко было писать “Бима”, много неприятностей было с опубликованием, но не менее тяжело расставаться с повестью...

Насчет экранизации как ты сказал, так и будет: никому не отдам, кроме тебя; если ты не будешь ставить, никому не отдам, хотя “безденежен и наг”».

8 октября 1971 года Ростоцкий пишет Троепольскому, что будет занят до апреля 1972 года, он снимал тогда «А зори здесь тихие»: «Но так как Ваши книги не стареют, то я думаю, что это ничего».

Троепольский отвечает 1 ноября 1971 года: «Кажется, вложил в “Бима” несколько больше, чем было в моих силах, потому и застопорил: “Колокол” не идет — “Бим” не пускает. Это обстоятельство убеждает и в том, что сценарий писать мне самому нельзя. Не могу. Кроме тебя — некому. Так что время пусть потерпит. На том и порешим: до весны, а так видно будет».

Но авторы явно не ожидали, что идея экранизации «Бима» столкнется с жестким сопротивлением власти. И я опять цитирую, потому что важно донести информацию не в пересказе, а с сохранением всех интонаций. Ростоцкий пишет: «После того, как мы обо всем договорились, и я размышлял, как мне строить всю дальнейшую работу над “Бимом”, — меня выкинули из плана. И придя на коллегия, где этот план утверждался, я увидел, что меня вместе с нашим дорогим псом не существует. Выяснил я, что студия меня представила в план, а выкинула меня совсем не студия, а само начальство, а если уж говорить совсем точно, то сам министр. Тут, как говорится, никто спорить не желает. Министру виднее. Все разводили руками, но факт есть факт. Не скрою, что недоумевали поначалу не столько по поводу “Бима”, постольку поскольку всем было известно, что он родился “с черным ухом”, сколько по поводу меня, говоря: “как это самого Ростоцкого из плана выкинули, у него же два уха белые, хоть и обгрызенные, на одном ухе ‘понеделник’, на другом ‘зори’, и вот поди ж ты”. Естественно, что “творчески работать” становилось бессмысленно, а писать Вам об этом еще бессмысленнее.

Началось сражение с Министром, который мужик хороший, и я даже числюсь в его друзьях. Но Вы знаете прекрасно, что с друзьями спорить значительного труднее, чем с врагами. Наши баталии продолжались долго. Я использовал любые плацдармы. Он сначала просто отшучивался: “Ну как ты там, про своего песика не раздумал делать?” — спрашивал он меня. “Нет, не раздумал...” и т. д. Потом разговоры пошли посерьезнее. Что я должен делать масштабные произведения и т. п. Потом я впутал в дело ЦК. И все это, как Вы понимаете, требовало времени, потому что я не каждый день встречаюсь с министром. Полемика завела нас вместе в Крым и продолжалась даже там, на пляже,

² Письма из личного архива режиссера, хранящегося у автора статьи. — Прим. авт.

хотя мы жили в разных санаториях. А книга тем временем лежала, но не портилась».

И признается: «Дело в том, что “Бим” оказался человеком с характером и не так просто перевести его на язык экрана»².

Стиль, интонация переписки показывают, насколько уважительно, доверительно и бережно Росточкий и Троепольский относились друг к другу. Это были по-настоящему родные души, их объединяло очень многое: чувство родины и ее природы, понимание нравственности, мера погружения в интимное пространство человека, эстетические взгляды.

В начале 60-х годов Росточкий сделал экранизацию, которую филологи назвали неудачной, — по роману «Герой нашего времени» М. Лермонтова. Причиной, как ему казалось, провала он называл слепое следование слову автора, благоговейный страх перед классикой, лишавший его воли свободного прочтения.

Работая впоследствии над экранизациями, он сокращал сюжетные линии, сохраняя особенно важные лично для него смыслы, темы, картины. И здесь, основываясь на всем творчестве Росточкий и на его личности, я выделила бы три аспекта фильма:

1. Любовь к родине как чувство природы, неразрывная душевная связь со среднерусским ландшафтом, благоговение перед красотой природы.
2. Ценность каждой жизни как уникального и неповторимого явления, благоговение перед жизнью в целом, утверждение права собаки на признание и принятие человеком как метафора аналогичного права у каждого человека.
3. Негативное отношение к разным формам авторитарного и тоталитарного сознания.

И Троепольский, и кинокритики, и власть в итоге, и зрители фильм приняли на «ура», он был назван Лучшим фильмом 1977 года (по опросу журнала «Советский экран»), в 1977 году его посмотрели 23,1 млн зрителей, его создатели были удостоены Ленинской премии.

Поскольку фильм хорошо известен, я перейду сразу к описанию этапов его социокультурной жизни.

Прокатная жизнь фильма начинается с афиш, постеров, буклетов. Фильм широко рекламировался как в нашей стране, так и за рубежом. Вследствие того, что кино — это индустрия, рекламная компания здесь всегда масштабнее, чем в литературном бизнесе. Во всех крупных городах России проходили премьеры с приглашением съемочной группы, устраивались дискуссии и интервью. Бим таким образом вошел в каждый дом, в каждую семью.



Афиши фильма

Появилось несметное количество поклонников самого разного возраста. Советские люди писали письма на киностудию детских и юношеских фильмов имени М. Горького, на телевидение, в редакции газет. Зрители признавались в сильнейшем эмоциональном потрясении: «перед глазами остается скупляющий Бим, зажатый рельсами»; «ненавижу Тетку»; «люди хуже животных» и т. д.

Множество писем было адресовано актерам, зрители не видели грани между актером и ролью, принимая исполнителей за реальных героев повести. От Валентины Владимировой, сыгравшей роль всеми ненавистной Тетки, отворачивались знакомые, а встреченные ею люди переходили на другую сторону улицы. В письмах ее называли «бездушной живодеркой». Актриса очень страдала от этого и каждый раз на творческих встречах пыталась доказать возмущенной публике, что на самом деле она очень любит собак, да и актер, сыгравший Бима, — английский сеттер по кличке Стив в итоге подружился с ней.

На страницах «Литературной газеты» разворачивается дискуссия С. Ростockого с читателями. Зрители пишут, что фильм дает слишком большую нагрузку на психику, что Бима надо оставить в живых — пусть наслаждается миром, что режиссер — полный властелин экранной реальности и от его воли зависит судьба персонажей. Ростockий объяснял отношения искусства и жизни, задачи искусства, которое, по его мнению, прежде всего учит человека активно противостоять злу. В «Литературной газете» разговор режиссера со зрителем назывался «О жестокости в кино». Родителям, которые утверждали, что никогда не пове-



В. Владимирова
с Бимом

нам это в вину не вменяется, то порицающее нас “потрясение” перерастает в похвалу. Конечно, в искусстве важны не только средства, но и мировоззренческая, идейная направленность фильма. **Что** после фильма человеку хочется сделать, как жить, куда его “поворачивает” фильм» [2, с. 180].

Фильм становился поводом для серьезной просветительской работы и в области искусства, и в сфере жизни животных.



Программа
«В мире животных»

дуг детей на этот фильм, что им приходится рыдающим детям, посмотревшим фильм, врать, что Бим выжил, Ростокский отвечал: «Потрясать человека — это и есть одна из задач искусства. Другое дело: **какими** средствами добиваться потрясения. Здесь можно пустить в ход приемы, искусству противопоказанные: показ насилия, крови, всяческое нагнетание ужасов. Но если

Был сделан специальный, посвященный сеттерам выпуск программы «В мире животных».

И хотя Ростокский говорил: и Г. Троепольский, и я — «мы не хотели, чтобы весь смысл фильма сводился к воспитанию любви к животным (ведь фильм наш — о любви к ближнему, к соседу и всему живому, ранимому» [2, с. 182], фильм спровоцировал взрыв

гражданской активности в области охраны прав животных, ибо был воспринят каждым зрителем очень лично. В архиве Ростокского хранится немало документов, подтверждающих это. Их в конце 70-х — начале 80-х присылали Ростокскому зоозащитники, заручавшиеся в своей деятельности успехом фильма и опиравшиеся на спровоцированное им общественное сострадание к домашним животным.

И здесь мы уже переходим в область партиципаторной культуры, которая особенно широко распространяется в нашем информационном веке. Партиципаторная культура — это сово-

купность культурных практик, в которых очень большое значение имеет вовлеченность аудитории, причем не пассивная, как у фанатов культовых лент, а активная, творческая; в такой культуре смыслы и значение феномена искусства существенно превышают цели автора и выходят за пределы содержания самого первоисточника.

Понятие партиципаторной культуры или культуры соучастия было введено в 1992 году американским аналитиком в области СМИ Генри Дженкинсом, он обращал внимание, что культура соучастия перерабатывает опыт потребления медиа в новое производство, которое не только создает новую культуру, но и поддерживает старую.

Фильм спровоцировал многие законодательные инициативы. Городские и федеральные правовые акты конца 70-х — начала 80-х предписывали:

- организацию производства специального корма для животных (чтобы они не объедали людей — в прежние годы серьезный повод истребления домашних животных);
- отвод земли и обустройство выгульных площадок;
- вакцинацию животных;
- допустимость снятия ограничений и налогов на содержание домашних животных;
- увеличение срока содержания отловленных собак и запрет на денежное вознаграждение за них;
- разрешение перевозить домашних животных во всех видах транспорта (кроме метро);
- установление уголовной ответственности за жестокое обращение с животными и многое другое.

О последней норме члены общества охраны природы писали на 26-й съезд КПСС (1981 год) как о законе, необходимом в качестве «морального фактора развития социалистического общества».

В 1977 году Американская киноакадемия включает фильм в список 10 лучших кинопроизведений года, сделанных за рубежом, и выдвигает на премию «Оскар». Ростоцкий считал, что у него были «все шансы получить эту премию... фильм стал лауреатом одного из фестивалей в США, пресса писала очень хорошо, а одна из газет даже предложила дать «Оскар» собаке за лучшую роль» [2, с. 183–184]. Были публикации, призывав-

Диплом номинанта
на премию «Оскар»





Рекламный буклет,
выпущенный
«Совэкспортфильмом»

на 142 каналах во славу советского кино и советской культуры. Таким образом «Бим» оказывается вовлечен и в мировую политику тех лет.

«Партиципаторная» история Бима продолжается спустя много лет после его появления на свет. В 1998 году ему был поставлен памятник в Воронеже, на родине писателя, а в 2023 году был установлен памятник Биму в Калуге, где снимался фильм. Особо подчеркну, что памятник создавался на народные деньги.

Замечу, что памятники являются важнейшим элементом формирования коллективной памяти общества, утверждают определенные ценностные ориентиры. Калужский Бим, протягивающий лапу, — это символ доброты, открытости, доверия и общительности. Создатели памятника хотели, чтобы он создавал дружелюбную атмосферу в городе, утверждал любовь к нашим меньшим братьям и, конечно, напоминал, что граждане живут в городе, где снимался знаменитый фильм «Белый Бим Черное ухо», — это важно для формирования идентичности горожан.

В связи с 45-летием выхода фильма на экран и 100-летием режиссера в 2022 году фильм вновь демонстрировался на экранах страны, сюжеты о нем выходили на каналах ТВ, на киностудии Горького. В музее Вячеслава Тихонова в Павловском Посаде, в кинотеатре Калуги проводились эстетическо-нравственные мероприятия для детей, включающие их в активное творчество. Руководители студии Горького, музея Тихонова и калужского ки-



Макет памятника
Биму в Калуге

нотеатра планируют и дальше привлекать детей к образу Бима. Парадоксально, но из Калуги мне прислали фото потомка собаки, сыгравшей Бима: энтузиасты восстанавливают в подробностях хронологию и географию съемок, собирают воспоминания их участников и т. д.

Таким образом, произведение, опубликованное в 1971 году, и его герои продолжают жить в культурном пространстве, обогащая людей нравственными, экологическими, патриотическими и другими идеями.

Заключение

Конечно, очень часто экранизация упрощает литературный первоисточник, превращая его в продукт массовой культуры. Мы видим, что реакция массовой аудитории на фильм С. Ростockого была в основном прямолинейной и буквальной. Рассказанная в фильме история проста и понятна. Персонажи делятся на тех, с кем себя отождествляет аудитория и кого она ненавидит. Ученик С.М. Эйзенштейна С.И. Ростockий придавал большое значение кинематографу как инструменту социокультурного проектирования, средству воспитания масс. Образы произведения просачиваются в социальную ткань общества, служат созданию определенных микротерриторий добра.

Конечно, искусственно, государственными постановлениями и приказами такие патриотические произведения с большим воспитательным потенциалом не создашь. Я не случайно обратила ваше внимание на то, через какие тернии, бюрократические препоны пришлось пройти С. Ростockому на пути фильма к экрану. Даже созданный фильм вызывал у власти вопросы и замечания. Масштабная и долгая жизнь «Бима» во многом определялась свободным выбором талантливых художников, счастливым сотворчеством Троепольского и Ростockого, ориентированных на общую цель созидания человеческой личности, а также мировоззрением режиссера, видевшим в кинематографе не только искусство, но шире — феномен культуры.

В XXI веке в мире все шире распространяются партиципаторная культура, искусство, вовлекающее человека в культурное строительство, побуждающее к творчеству, провоцирующее к соучастию с художниками; эта культура способна выводить человека за рамки общества потребления, формируя его как активного творца реальности. В этом смысле опыт экранизации повести «Белый Бим Черное ухо» и его последующей жизни, характерный для советского кино, полезен для нас и сегодня. ■

Для цитирования: Ростоцкая М.А. Об одной удачной экранизации: долгая жизнь повести Г. Троепольского «Белый Бим Черное ухо» // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 1 (59). С. 58-68.

For citation: Rostotskaya M.A. On One Successful Screen Adaptation: the Long Life of G. Troepolsky's story "White Bim Black Ear" // Vestnik VGIK. 2024. Vol. 16. No. 1 (59), pp. 58-68.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьев Н.Б. Генри Дженкинс и фанфик по теории медиа. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/genri-dzhenkins-i-fanfik-po-teorii-media/viewer> (дата обращения: 09.10.2023).
2. Ростоцкая М.А. Станислав Ростоцкий. Счастье — это когда тебя понимают. М.: Издательство АСТ: Кладезь, 2022. 256 с. (Зеркало памяти).
3. Тепляков С.А. Шукшин: честная биография. М.: РИПОЛ классик, 2019. 447 с.

REFERENCES

1. Afanasyev, N.B. Genri Dzhenkins i fanfik po teorii media [Henry Jenkins and media fanfic theory]. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/genri-dzhenkins-i-fanfik-po-teorii-media/viewer> (Accessed 09.11.2023). (In Russ.)
2. Rostockaya, M.A. Stanislav Rostockij. Schastye — eto kogda tebya ponimayut [Stanislav Rostotsky. Happiness is when you are understood]. Moscow, AST: Kladezy, 2022. 256 p. (Zerkalo pamyati). (In Russ.)
3. Teplyakov, S.A. Shukshin: chestnaya biografiya [Shukshin: an honest biography]. Moscow, RIPOI klassik, 2019. 447 p. (in Russ.)

Статья поступила в редакцию 09.10.2023; одобрена после рецензирования 17.10.2023; принята к публикации 09.01.2024.

The article was submitted 09.10.2023; approved after reviewing 17.10.2023; accepted for publication 09.01.2024.



Отечественная балетная школа на экране как мифологема современной социокультурной парадигмы

В.В. Марусенков

кандидат искусствоведения, доцент

ORCID: 0009-0009-5724-2936

AuthorID: 723837

В статье анализируется характер мифологемы, содержащейся в двух фильмах, посвященных балету: «Большой» (2017) В. Тодоровского и «После тебя» (2017) Анны Матисон. По мнению автора, в современном отечественном кинематографе все отчетливее проявляется тенденция положительного обращения к достижениям советской эпохи. Одним из таких достижений является отечественная балетная школа. Это явное свидетельство того, что существовавшая постсоветская социокультурная парадигма начинает меняться. Основная задача статьи — рассмотреть типологию репрезентации мифологемы, связанной с советской балетной школой.

The article examines the mythology in two films dedicated to ballet: “Bolshoi” (2017) by V. Todorovsky and “After You” (2017) by Anna Matison. The author highlights a conspicuous trend in modern Russian cinema towards positive appreciation of Soviet achievements. One of these is the national ballet school. This is an apparent proof that the existing post-Soviet socio-cultural paradigm is starting to change. The objective of the article is to consider the typology of representing the mythologeme associated with Soviet ballet.

Постановка проблемы

В современном отечественном кинематографе все отчетливее проявляется тенденция, когда кинематографисты обращаются в своих произведениях к тем или иным достижениям советской эпохи и рассматривают их в положительном ключе («Легенда № 17», 2013; «Движение вверх», 2017; «Время первых», 2017). Одним из таких достижений является отечественная

мифологема,
социокультурная
парадигма,
кинематограф,
балет,
балетная школа

mythology,
socio-cultural
paradigm,
cinema, ballet,
ballet school

балетная школа. Это явное свидетельство того, что существовавшая постсоветская социокультурная парадигма начинает меняться. На ее место приходит новая, опорами которой становятся понятия национального самосознания, государственности и т. д. В сущности, происходит процесс смены мифологем, которые были в один период ответственны за разрушение существовавшей советской системы, на мифологемы, ответственные за формирование новой возрождающейся системы. Как пишет Хазов В.К. в своей диссертации «Мифологемы российской культуры постсоветского периода (1990-е годы): философский анализ»: «Мифологемы, активизированные в культуре 1990-х годов, могут быть разделены на два типа. Первый тип — мифологемы, маркирующие и “запускающие” процессы аннигиляции устаревающей системы культуры (“паттерны разрушения”); второй тип мифологем обозначает и одновременно с этим “запускает” процессы синтезирования новой системы (“паттерны возрождения”). Каждая мифологема фиксирует специфическое состояние культурной системы и соответствует определенной тенденции существования культуры (соответственно, аннигиляционной и конструктивной). Переживание тех или иных изменений культурной системы закрепляется в текстах, основанных на том или ином типе мифологем» [10, с. 10].

Формирование социокультурной парадигмы, которая всегда в той или иной степени демонстрирует область мифологического (миф как выражение бытия), связано с использованием определенного набора мифологем. В настоящее время существуют различные понимания этого термина. В данной статье он используется как обозначение первоначального смысла в культуре, своего рода культурного архетипа. Как правило, он воплощает устойчивый образ коллективного сознания. Отличие мифологемы от архетипа выражается в форме его проявления. Архетип существует главным образом в сфере психической, а мифологема — символической, той, что традиционно составляет язык культуры. «Мифологема обозначает первоначальные (априорные) формы существования смысла в культуре» [5, с. 207]. Мифологема (ее основа — бессюжетность) рождается в пространстве основного, базисного мифа (в противоположность мифологеме — сюжетен), определяющего типологию социокультурной парадигмы общества. Вот к одной из таких мифологем можно отнести мировой успех отечественной балетной школы, выступающей в роли чуть ли не первичной мифологемы, выражающей некое стремление к созиданию не только материального, но, прежде всего, духовного. И эта мифологема не про-

сто связана с образом героя, реализующего некий важнейший творческий акт, а с обществом, внутри которого стали возможны подобные достижения. Например, успехи СССР в освоении космоса (первый спутник, первый человек в космосе) — бесспорное доказательство жизнеспособности и эффективности советской системы, а шире — отечественной культуры, науки, техники. Даже ставшая знаменитой серия хоккейных матчей СССР — Канада 1972 года воспринималась не столько как спортивное состязание, а как борьба двух политических систем.

Все это относилось и к балету. Как известно, расцвет отечественной балетной школы, сформировавшейся в конце XIX века, пришелся на 1950-е годы. В это время она приобретает статус визитной карточки Советского Союза и вместе со спортивными и космическими достижениями формирует позитивный образ страны, доказывая эффективность советской системы и величие национального духа.

В постсоветский период эта мифологема частично подвергается разрушению. Однако на протяжении последнего десятилетия на экраны выходят много фильмов, посвященных судьбе артистов балета. Всеобщая мировая известность, признание и любовь публики — все это вновь становится объектом кинематографического исследования.

Таким образом, в данной статье ставится основная задача — рассмотреть типологию репрезентации мифологемы, связанной с советской балетной школой, в современной социокультурной парадигме.

Балетная школа на экране

Ярким примером достижений отечественной балетной школы стал фильм Валерия Тодоровского «Большой», вышедший на экраны в 2017 году. В повествовании фильма перемежаются несколько временных планов, смонтированных параллельно: первые годы героини в Академии балета, период подготовки к выпускному спектаклю восемь лет спустя, работа в Большом театре после выпуска. В этих временных пластах, часто созвучных друг другу, разворачиваются три истории, посвященные детству, юности и зрелости балерины, которой приходится жертвовать очень многим ради достижения главной цели ее жизни — добиться успеха на сцене. Эти жертвы ощутимы как для ребенка, так и для молодой женщины и не заметны для большинства непосвященных, пришедших в зал балетного искусства. Героине придется преодолеть множество препятствий, проявить истинное мужество, прежде чем она достигнет под-

линного успеха. Более того, за ней будет стоять providение, которое станет своего рода силой, реализующей базовую мифологию, выражающую победу творческого стремления.

Действие картины «Большой» разворачивается в начале 2000-х годов. Однако, как известно, российский балет и российская балетная школа, как никакая другая, сохраняют и оберегают свои традиции, а потому те же реалии системы балетного образования можно перенести с начала XX века на 2023 год. В Большом и Мариинском театрах меняются директора, примы и труппы, но уровень подготовки в школе остается неизменным.

Героиня фильма Юлия Ольшанская (в детстве в исполнении Е. Самуйлиной, во взрослом возрасте — М. Симоновой) поступает в Академию балета. Подводит девочку к этому решению ее бывший преподаватель, некогда подававший большие надежды, но спившийся артист балета (в исполнении А. Домогарова), который по чистой случайности встречает Юлию на улице маленького провинциального городка. На вступительных экзаменах ее физические данные и талант отмечает старейший педагог Академии Галина Михайловна Белецкая (в исполнении А. Фрейндлих), уставшая от однообразных, послушных, ничем не выдающихся учениц, как говорится, без «дьявола внутри».

В фильме В. Тодоровский использует так называемые говорящие имена. Так, прототипом Галины Белецкой, очевидно, послужила знаменитейшая балерина, выпускница и преподаватель Академии русского балета им. А.Я. Вагановой Галина Уланова. Однако здесь можно говорить и о том, что персонаж Белецкой — собирательный образ, поскольку отчество и созвучие фамилий ей достались ни от кого иного, как от Майи Михайловны Плисецкой.

Белецкая начинает покровительствовать талантливой и строптивой ученице, чтобы девочка могла получить хоть и небольшие, но заслуженные неунизительным трудом деньги. В один из вечеров Белецкая дарит Юле свои бриллиантовые серьги, чтобы она надела их на премьеру в Большом театре во время своего выступления в качестве примы. И Юлия их принимает, не задумываясь о том, что у балерины периодически возникают провалы в памяти и она может забыть, что сделала ученице такой подарок. Так и происходит: учительница забывает о подарке и юную балерину обвиняют в краже. После обсуждения «поступка» Юли, дружеские отношения с педагогом прекращаются.

Выпускной спектакль «Спящая красавица», которым завершается обучение в Академии, должен пройти на сцене Большого театра. Руководитель Академии Людмила Унтилова видит в

главной роли Авроры другую балерину — «стабильную» Карину Курникову. Белецкая же настаивает на том, чтобы эту роль исполняла именно Юлия. Об этом узнает мать Карины, которая не может смириться с тем, что дочь останется на вторых ролях. Она предлагает Юлии крупную сумму за отказ танцевать в балете, но та воспринимает это предложение как личное оскорбление, поскольку, как и для героев фильма, о которых говорилось выше, профессия, поступок, а в данном случае выступление в главной партии на сцене Большого театра, являются приоритетами в ее жизни. На генеральный прогон Юлия опаздывает, так как, познакомившись с молодым человеком, остается у него ночевать. В результате Унтилова прогоняет ее с репетиции, но после обращения Белецкой за помощью к своему давнему поклоннику в Кремле Юлию все-таки утверждают на роль Авроры.

Перед выпускным спектаклем наступают каникулы, и Юлия едет домой к матери. Отец к тому времени уже умер. Дома ее встречают младшие братья, оставшиеся в маленьком провинциальном городке. Мать кормит их «со стола» богатых хозяев, у которых работает горничной. И в этот момент Юлия вдруг понимает, что обучение в Москве сыграло с ней злую шутку: она больше не сможет вернуться к жизни, лишившей ее семью достоинства. Эта сюжетная линия, схожая с предкультиминационной сценой «Пигмалиона» Бернарда Шоу, приобретает в фильме «Большой» актуальное звучание.

Стремясь помочь семье, Юлия берет у матери Карины деньги и отказывается от роли Авроры в выпускном спектакле, и это решение становится неожиданностью для всех, включая Карину. Тяжелейшим психологическим ударом становится это известие для Белецкой. Пережить его она не сможет. Утром, после спектакля, ее находят мертвой в танцевальном зале Академии. Некой кульминацией разрешения коллизии выглядит и мизансцена, когда Юлия, вместо того чтобы выступать на сцене, поднимается на крышу Академии, с которой, по неверным слухам, Белецкая когда-то перепрыгнула на крышу соседнего здания, демонстрируя свою безупречную физическую форму, и прыгает, легко перелетая смертельное расстояние между двумя зданиями.

На этом история юной балерины завершается, зритель больше не увидит ни романтических страстей, ни радости от удавшегося впервые балетного па, ни юношеского восторга от полноты жизни. Все личное осталось в той жизни, тогда как все профессиональное ожидает лишь медленное затухание в кордебалетных рядах за спиной прима-балерины, которой Юлия, как

кажется, уже не станет. Спустя некоторое время после выпуска Академии это почетное звание отдается Карине.

Однако жизнь расставляет все по своим местам. Перелом в карьере двух балерин происходит после приезда в Москву знаменитого французского артиста балета Антуана Дюваля (в исполнении Николая Ле Риша), намеревающегося поставить в Большом театре «Лебединое озеро». Его век на сцене уже практически завершен, а потому опыт, которым он делится с Юлией, когда они случайно встречаются на пустой сцене театра, можно назвать обобщением опыта балетных танцоров, звезд европейского балета многих поколений. Французский артист пережил и творческие взлеты, и предательства, но ощущение того, что ему не удалось выразить себя до конца, в нем сохранилось. На следующий день после этой встречи и, как кажется Юлии, а также зрителям, некоего одухотворенного сближения, Дюваль жестко критикует Юлину физическую форму, и о том, что она, видимо, засиделась в кордебалете. И этот разговор напоминает зрителю о том, что фильм принадлежит так называемому «большому стилю», который не подразумевает рассказ исключительно о личной жизни героев, картина повествует о другом — о достижении вершин в балетном искусстве.

Благодаря стараниям Дюваля, Юлии дают роль Одетты в спектакле «Лебединое озеро», правда, во втором составе. Премьерный спектакль вновь достается Карине, которая тем не менее чувствует в Юлии соперницу. Она откровенно говорит об этом подруге по Академии, получая в ответ правду о том, каким образом ей досталась роль Авроры в выпускном спектакле. И здесь наступает развязка основной сюжетной линии фильма, поскольку одной из его ключевых тем является представление о достоинстве и благородстве в профессии, которые есть у условно положительных героев и нет, как кажется, у их антагонистов. Карина возвращает шанс Юлии, не появляясь на премьерном спектакле.

В построении такого драматургического поворота прослеживается очевидная связь-«перевертыш», перекликающаяся с сюжетом о Моцарте и Сальери, когда старательный и трудолюбивый музыкант уступает свое место в творчестве безрассудному и гениальному композитору. Однако, если в знаменитом произведении Пушкина Сальери, чье имя давно стало нарицательным, уничтожает свой моральный авторитет, убивая Моцарта, то в картине «Большой» происходит инверсия: не столь одаренная балерина возвращает себе чувство собственного достоинства, уступая место той, кому оно принадлежит по праву.

И у Юли нет выбора, она сама подтолкнула свою судьбу к тому, чтобы оказаться исполнительницей главной партии на заветной сцене Большого. Ей приходится побороть свои сомнения, страх и неуверенность, накопившиеся за годы в кордебалете. Надев в память о Белецкой подаренные ею серьги, Юля выходит на сцену в роли Одетты.

Окончательной сюжетной развязке предшествует история из детства героини, казалось бы, уже не связанная с главной линией повествования, которая должна вот-вот завершиться триумфом. Эта история произошедшего *маленького чуда* рассказывается подробно, насыщается важным символическим смыслом. Еще будучи ученицей первых классов балетной академии, Юля приходит на спектакль в Большой театр вместе со своими одноклассниками. Она отстает от группы и неожиданно попадает за кулисы, где видит балетного артиста в костюме принца из знаменитого балета «Щелкунчик», она дотрагивается до него, их взгляды встречаются.

Спустя годы Антуан Дюваль рассказывает Юлии о том, что перед выходом на сцену Большого театра ему помогло впервые станцевать на этой «тяжелой» сцене, где выступали все самые именитые танцовщики. Это — прикосновение маленькой девочки, которую он увидел за кулисами: в ее глазах он увидел веру в волшебство и ожидание чуда. И в тот день он танцевал для нее. Таким образом, авторы замыкают сюжетную линию о судьбе в профессии и о том, что «случайности не случайны», вернув героине шанс на творческое чудо.

С точки зрения реализации идеи, вышеописанный фильм формирует важную для такой типологии сюжетов повествовательную схему, включающую предкульминационный сюжетный поворот, — ситуацию, в которой оказывается герой, достигающий победы в кульминации не просто труднодостижимой, а почти невозможной. Все меры в этот момент уже предприняты, силы отданы, все благоприятные стечения обстоятельств оказались бесполезны, соответственно, все «крючки» внутри сюжета и условия, которые зритель мог бы связать, чтобы увидеть предпосылки выхода из ситуации, где находится герой, не работают. Но именно в этот момент возникает «рукотворное чудо», проводником которого становится один-единственный персонаж — главный, и именно это «чудо» указывает на его избранность.

В сущности, перед зрителем предстает именно та самая изначальная, базовая мифологема возрождения, манифестирующая победу духа, несмотря на все препятствия. Более того, осуществ-

влияет этот акт именно герой, наличие которого в произведении также является мифологемой. Как пишет в своей статье А.Г. Иванов: «Мифологема героя — это “визитная карточка” “глобального” социального мифа. Более того, присутствие мифологемы героя в структуре социального мифа делает такой миф практически неуязвимым для процессов демифологизации, внешних по отношению к нему» [1, с. 87].

Судьба таланта на экране

Вышедший в том же году фильм «После тебя» (2017) Анны Матисон также напрямую обращается к теме балета. История Алексея Темникова посвящена служению балету. Сергей Безруков, исполняющий роль балетного гуру, взяв за основу актерского воплощения манеры бывшего премьера Большого театра и безукоризненную, порой граничащую с гротеском осанку, каждым своим движением старается подчеркнуть преемственность советской и современной балетных школ.

Вершина, когда-то им преодоленная (самый высокий прыжок на балетной сцене), одновременно стала и началом заката его карьеры. Травма позвоночника, соответственно, нарушенная психика погубили молодого талантливого танцора. По замыслу авторов фильма, произошло это как раз тогда, когда слава отечественного балета достигла своего апогея.

Не случайна и отсылка в фильме к имени Михаила Барышникова. Для героя С. Безрукова известный невозвращенец стал когда-то катализатором его эмоционального взрыва. Он хотел быть самим собой и не желал иметь ни кумиров, ни идеалов, и не было ничего, что его могло бы сдержать.

Несомненно, главный герой фильма ошибся, он не стал тем, кто смог бы заставить работать систему на себя, но стал тем, кто смог в нее встроиться. Принадлежащая ему балетная школа и сеть аптек сделали его влиятельным бизнесменом в городе Клин, умело пользующимся именем и репутацией.

Однако сцена отпустить его не может. Однажды встав на этот путь, он до конца остается верен великому искусству. Выстраивая сюжет фильма, авторы пошагово воссоздают путь когнитивного восприятия зрителя — от поверхностного знакомства с персонажами до глубокого проникновения в их душевный мир. Первая часть призвана через внешнюю атрибутику дать представление о герое, прежде всего опираясь на прочерчиваемые признаки его профессиональной принадлежности. Уже выше упоминаемая осанка, известность, а главное — мир, выстроенный вокруг, четко позиционируют и прожитый им прежде

взлет, и сегодняшнюю необходимость существовать в жизненных условиях, моделируемых им самим.

Сама провинциальная неспешность города Клина образует замедленный темпоритм первой части картины, где персонаж С. Безрукова ощущает себя явно некомфортно. Ему тесен мир, в котором он живет. Словно демонстрируя это, он в одной из сцен разгоняется на своем спортивном автомобиле до возможного максимума, чтобы остановиться буквально через сотню метров. С. Безруков складывает образ Темникова из мельчайших деталей, каждый раз соотносясь с существующим устойчивым представлением о «бывших» балетных, начиная с осанки и походки заканчивая высокой требовательностью к себе и окружающим и нетерпимостью к «неискусству». Однако сквозь эту, казалось бы, непроницаемую стену мало-помалу проникают лучи человеческого, хотя и тщательно скрываемые Темниковым.

Прыжок из окна — побег от навязчивой мамыши, когда камера снимает его таким образом, что от его идеальной осанки не остается и следа, а зритель видит скрюченную фигуру человека, загнанного жизненными обстоятельствами, станет для него роковым. Принимая во внимание прежнюю травму, вердикт докторов звучит трагично: ему грозит паралич.

Он более не воплощенное высокомерие, рожденное ощущением собственной гениальности, скорее он — несчастный человек, чьей жизнью управляет сложившееся о нем представление. Казалось бы, он волен управлять собой, но, несмотря на это, ему не избежать исполнения необходимых в социуме правил. Темников вынужден исполнять взятые на себя обязательства. А это и нормальная работа школы танцев, и забота о будущем ребенке. Более того, его дочь Кьяра мечтает танцевать, но, увы, ее техника далека от совершенства, а помочь ей — его долг.

Происходит ли с героем что-то похожее на нравственный кризис, переоценку ценностей, остается неизвестно. Авторы фильма никак это не подчеркивают, предоставляя зрителям решать самостоятельно. Но с момента, когда доктора выносят свой вердикт, темпоритм картины резко меняется. Темников отказывается от автомобиля, все его дальнейшие передвижения осуществляются либо пешком, либо на общественном транспорте. Характерно и то, что вторая часть фильма — своего рода попытка примирения с неизбежным. Разумеется, герой С. Безрукова не пытается ничто оправдать, он не ищет сочувствия или жалости к себе, он открывает иные, не близкие до этого ему ценности. Прежде всего, это его семья — личност-

ный долг. Дочь и мать его ребенка — вокруг них концентрируется его интерес. Несмотря на это, главной ценностью для него остается его связь с балетом. Он хочет станцевать балетную партию, которая станет его последним словом, его завещанием, тем, что останется после него. Его приглашают на ток-шоу, и там он реализует свое желание. В финале танца он падает, но подняться уже не может.

Символическая смерть А. Темникова — закономерный итог. Подлинный художник продолжается не в детях (в фильме ему предоставляется такая возможность), а в творческом акте, который для него дороже жизни. Именно он является смыслом существования этого героя.

Заключение

Итак, в статье были проанализированы два фильма, основу которых составляет некая мифологема, связанная с образом балета. И в первом, и во втором фильмах главные герои ощущают необходимость совершения творческого акта, важность которого выше ценности самой жизни. Это своего рода религиозная мифологема, ставящая саму жизнь творца в подчиненное положение. Реализация творческой идеи, даже не есть соединение личной жизни человека с неким главным смыслом, создающее ощущение полноты бытия. Это тот случай, когда реализация идеи носит, в сущности, сакральный надындивидуальный характер. Условно эту мифологему можно было бы назвать «Творческим служением», понимая творческий акт как проявление уже не сугубо личностного порыва, а некоего персонализированного проявления национального очага культуры, которое побеждает все преграды. Именно такое понимание и составляет в данном случае характер этой мифологемы, которая в определенном смысле формирует паттерн возрождения, осуществляет сакрализацию государственного бытия, того, что можно определить в качестве кода национального культурного развития. ■

Для цитирования: Марусенков В.В. Отечественная балетная школа на экране как мифологема современной социокультурной парадигмы // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 1 (59). С. 69-80.

For citation: Marusenkov V.V. Russian Ballet School on the Screen as a Mythologeme of the Modern Socio-Cultural Paradigm // Vestnik VGIK. 2024. Vol. 16. No. 1 (59), pp. 69-80.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бучкина Е.А. Роль мифологема в организации культурного пространства XX в.: (на примере мифологема рождения и смерти художника) // Знание, понимание, умение. 2009. № 4. С. 211–214.
2. Едошина И.А. Миф, мифологема, мифема в контексте деятельностного подхода к феноменам культуры // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2009. № 3–1. С. 79–81.
3. Иванов А.Г. Мифологема героя в структуре социального мифа // Вестн. Томск. гос. ун-та. 2019. № 441. С. 80–88.
4. Ключкина Л.А. Теоретико-методологическое значение понятие «мифологема» в контексте метафизического подхода к исследованию сознания и культуры // «Свое» и «чужое» в культуре = «Our» and «Alien» in Culture: материалы XI Международной научной конференции (Петрозаводск 22–24 июня 2017). Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2017. С. 5–7
5. Ключкина Л.А. Мифема и мифологема: практики использования понятия в современной отечественной философии культуры // Международный журнал исследований культуры. 2018. № 4 (33). С. 197–207.
6. Колмакова О.А. Мифологема массового сознания в современной русской прозе. Улан-Удэ: БГУ, 2019. 161 с.
7. Круталевич А.Н. «Мифологема» в понятийном аппарате культурологии // Культура и цивилизация. 2016. № 1. С. 13–14.
8. Рябцев С.В. Место и роль мифологии в социально-политической жизни России XX столетия / С.В. Рябцев. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 264 с.
9. Туркина В.Г. Мифологема как стереотипы массового сознания // Наука. Искусство. Культура. 2016. № 2 (10). С. 32–41.
10. Хазов В.К. Мифологема российской культуры постсоветского периода (1990-е годы): философский анализ: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Астрахань, 2009.

REFERENCES

1. Buchkina, E.A. Rol' mifologemy v organizacii kul'turnogo prostranstva XX v.: (na primere mifologemy rozhdeniya i smerti hudozhnika) [The role of the mythologem in the organization of the cultural space of the twentieth century: (using the example of the mythologem of the birth and death of the artist)]. Znanie, ponimanie, umenie, no. 4, 2009, pp. 211–214. (In Russ.)
2. Edoshina, I.A. Mif, mifologema, mifema v kontekste deyatel'nostnogo podhoda k fenomenam kul'tury [Myth, mythology, mytheme in the context of action approach to the cultural phenomena]. Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo humanitarnogo universiteta, no. 3–1, 2009, pp. 79–81. (In Russ.)
3. Ivanov, A.G. Mifologema geroya v strukture social'nogo mifa [The Hero Mythologem in the Structure of a Social Myth]. Vestn. Tomsk. gos. un-ta, no. 441, 2019, pp. 80–88. (In Russ.)

4. *Klyukina, L.A.* Teoretiko-metodologicheskoe znachenie ponyatie «mifologema» v kontekste metateoreticheskogo podhoda k issledovaniyu soznaniya i kul'tury [Theoretic-methodological importance of the concept of “mythology” in the context of the metatheoretical approach to the study of consciousness and culture] // «Svoe i «chuzhoe» v kul'ture = «Our» and «Alien» in Culture: materialy XI Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii (Petrozavodsk 22–24 iyunya 2017). Petrozavodsk, Izdatel'stvo PetrGU, 2017, pp. 5–7. (In Russ.)
5. *Klyukina, L.A.* Mifema i mifologema: praktiki ispol'zovaniya ponyatiya v sovremennoj otechestvennoj filosofii kul'tury [Uses of notions “mytheme” and “mythologeme” in modern russian philosophy of culture]. *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovaniy kul'tury*. no. 4 (33), 2018, pp. 197–207. (In Russ.)
6. *Kolmakova, O.A.* Mifologemy massovogo soznaniya v sovremennoj russkoj proze. [Mass consciousness mythologems in modern russian prose]. Ulan-Ude, BGU, 2019. 161 p. (In Russ.)
7. *Krutalevich, A.N.* «Mifologema» v ponyatijnom apparate kul'turologii [“Mythologeme” in the system of culturological concepts]. *Kul'tura i civilizaciya*, no. 1, 2016, pp. 13–14. (In Russ.)
8. *Ryabcev, S.V.* Mesto i rol' mifologii v social'no-politicheskoy zhizni Rossii HH stoletiya [The place and role of mythology in the socio-political life of Russia in the twentieth century]. Moscow, Progress-Tradiciya, 2004. 264 p. (In Russ.)
9. *Turkina, V.G.* Mifologemy kak stereotipy massovogo soznaniya [How myths stereotypes of mass consciousness]. *Nauka. Iskusstvo. Kul'tura*, no. № 2 (10), 2016, pp. 32–41. (In Russ.)
10. *Hazov, V.K.* Mifologemy rossijskoj kul'tury postsovetskogo perioda (1990-e gody): filosofskij analiz. [Mythologems of Russian culture of the post-Soviet period (1990s): philosophical analysis]: Avtoref. dis. ... kand. filos. nauk. Astrahan', 2009. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 24.11.2023; одобрена после рецензирования 13.02.2024; принята к публикации 19.02.2024.

The article was submitted 24.11.2023; approved after reviewing 13.02.2024; accepted for publication 19.02.2024.



О некоторых тенденциях «женской волны» современного русского кинематографа

С.А. Смагина

доктор искусствоведения, доцент

ORCID: 0000-0002-8502-5383

AuthorID: 919685

В статье рассматривается феномен «женской волны» в современном русском кинематографе. Безусловно, прозвучавшие фильмы женщин-режиссеров в нулевые, десятые и двадцатые годы не тождественны, их образная система трансформируется под влиянием социально-политического контекста, однако в них можно выделить определенные общие тенденции. Автор выделяет три основные, обозначая их как: «о любви», «о политике», «о бунте». Эти тематические направления характеризуют процессы, происходящие в современном русском обществе, и выводят фильмы женщин-режиссеров за пределы исключительно «женского вопроса».

The article looks into the phenomenon of the “women’s wave” in modern Russian cinema. Sure enough, the films produced by women directors in the 2000s, the 2010s and the 2020s are not identical; their imagery system has transformed under the influence of the socio-political context, yet certain general trends can be distinguished. The author picks out the three main ones, designating them as “romantic”, “political” and “rebellious”. These thematic areas characterize the ongoing processes in modern Russian society and take films by women directors beyond the exclusively “women’s issue”.

На современном этапе женский кинематограф из разряда исключительного и немногочисленного перешел в разряд массового, оказавшись на стыке фестивального кино и мейн-стрима. Речь уже не идет об отдельных именах женщин-режиссеров, сценаристов, операторов, а о целом поколении женщин, пришедших в кинематограф, что позволяет говорить о гло-

современный
 российский
 кинематограф,
 «женская волна»,
 женский взгляд,
 женщина в кино,
 политика в кино,
 любовь, бунт,
 бунтарь

modern Russian
 cinema,
 female wave,
 female gaze,
 woman in cinema,
 politics in cinema,
 love, rebellion,
 rebell

бальном феномене «женской волны». Авторы привносят в кинематограф свое видение героини нового времени, за которой угадываются процессы, характерные для российского общества в целом, так как трансформация женского образа становится маркером тех или иных исторических перемен. Более того, женский образ, запечатленный на киноэкране, не только отражает, но и конструирует социальную реальность. В эпоху массовой культуры активное использование женского образа часто превращается в инструмент воздействия на общественное сознание. В этих условиях он становится полифункциональным и претендующим на роль доминантного.

Прозвучавшие фильмы женщин-режиссеров в нулевые, десятилетия и двадцатые годы не тождественны, их образная система трансформируется под влиянием социально-политического контекста, однако в них можно выделить определенные общие тенденции.

О любви

В своем взгляде на современницу режиссеры пытаются предложить собственный взгляд на «женскую долю»: разрушают патриархальные стереотипы о «женском долге» и в целом шаблонный взгляд на женщину как на набор неких природных и социальных функций. Одной из главных фигур этой плеяды является Лариса Садилова. Будучи первопроходцем и одной из самых последовательных исследователей образа женщины в российском кино, она в своих работах («С днем рождения!», «Требуется няня», «С любовью, Лиля», «Ничего личного», «Она», «Однажды в Трубчевске», «Огород»), снятых в реалистической манере, чутко улавливает изменения в обществе и предлагает свою концепцию современницы, далекую от шаблонов из глянца.

В другой, более яркой стилистической манере, но не менее тонко исследует женщину в своем кинематографе Анна Меликян («Марс», «Русалка», «Звезда», «Фея», «Про любовь», «Трое» и т. д.). Ей удается достичь того, что для большинства российских женщин-режиссеров пока остается недостижимым, — сделать частные истории про любовь успешными у кинозрителей. Отчасти в этом ей помогают собственный продюсерский опыт, а отчасти — ее режиссерская манера добавлять в легкий жанр мелодрамы злободневную повестку. Более того, Меликян легко жонглирует референсами из советской киноклассики, в которые лихо вписывает свои истории, словно сочетая люксовые бренды с массмаркетом, создавая актуальные образы сегодняшнего дня.

Глобальные события XX века с особой силой обозначили конфликт между биологической и социальной сторонами личности женщины. Между этими двумя сторонами часто развивается и основной конфликт в фильмах, снятых женщинами-режиссерами. Социальная функция женщины становится все более значимой, востребованной и часто входит в противоречие с традиционными ролями, которые она выполняла. Например, поиски свободы женщиной перестают трактоваться как блажь или порок, а заявляются как неотъемлемое право («Интимные места» Н. Меркуловой и А. Чупова, «Верность» Н. Сайфуллаевой, «Фея» А. Меликян, «Люби их всех» М. Агранович, «Герда» Н. Кудряшовой и др.). Неверность пропагандируется как норма. Начинает манифестироваться идея, что пришло время прямых откровенных высказываний, на которые способны именно женщины, так как у них меньше страхов и комплексов. Вместе с женской стыдливостью из кинематографа стало исчезать слово «любовь», на смену которому приходят «отношения» или «связь» («Про любовь» О. Субботиной, «Связь» Д. Смирновой, «Питер FM» и «Еще один год» О. Бычковой, «Про любовь» А. Меликян, «Дунай» Л. Мульменко и др. Только для взрослых», «Дунай» и т. д.). Подобные образы и проблематика, стоящая за ними, в российском кинематографе становятся важным маркером происходящих в обществе социокультурных перемен, которые выходят далеко за пределы «женского вопроса», ведь за обесценивание традиционных семейных отношений, девальвацию понятия «любовь» и пестование пустоты позитивных смыслов ответственны все, невзирая на пол. Социальная активность женщины и инфантилизация мужчины не ограничиваются полоролевыми отношениями и в целом характеризуют постиндустриальное общество, ставя целый спектр значимых и болезненных вопросов российской действительности.

О политике

Отметим еще одну тенденцию: разговоры о неконформизме и свободе творческой, экзистенциальной или сексуальной в фильмах женщин-режиссеров часто приобретают открыто политическую направленность: «Время жатвы» М. Разбежкиной, «Все умрут, а я останусь» В.Г. Германики, «Пионеры-герои» и «Герда» Н. Кудряшовой, «Капитан Волконогов бежал» Н. Меркуловой и А. Чупова, «Разжимая кулаки» К. Коваленко и т. д. «Радикальная несочетаемость социальных страт, отсутствие договора и диалога между ними приводят к жесткому выбору между семейным счастьем и творческой реализацией, оказывающемуся особенно

травматичным для женщины. Россия предстает как страна разрушенных коммуникативных кодов, обрекающих либо на деградацию, либо на радикальный жест, который, свидетельствуя о наличии внутренней протестной энергии существующему порядку, в конечном счете оказывается деструктивен для человека. Поэтому документальное исследование социальной среды, сделанное женщинами-режиссерами, оборачивается своего рода — пусть и непрямым — протестным политическим высказыванием» [1].

Заметной работой в этом направлении становится картина Марины Разбежкиной «Время жатвы» (2004). «Время жатвы» — важнейший период в аграрном цикле, связанный с обширнейшим комплексом обрядов и ритуалов, лежащих в основе культурного и исторического сознания человека. Это своего рода итог усилий всего года. В фильме такой итог подводится действиям советской власти на протяжении ее существования.

Комментируя свой игровой дебют, режиссер-документалист отмечает, что интересуется не идеологией, а человеком: «...меня интересует просто человек как личность в своем частном выборе, одиноком выборе, который существует внутри социального, рядом с социальным, но все-таки пытается существовать автономно. Это моя главная тема в документальном кино. И мне кажется, что здесь одиночество этой семьи перед лицом государства, перед лицом социума есть. [2].

Картина повествует о жизни чувашской деревни 50-х годов XX века. Главная героиня фильма Антонина Гусева (Людмила Моторная) — лучший комбайнер района, мечтающая первоначально о двух вещах: чтобы муж с войны вернулся живым и об отрезе ситца на платье. Муж возвращается, но без ног, а вместо ситца ей раз за разом, как ударнице труда, вручают бархатное переходящее Красное знамя. Это знамя превращает жизнь семьи, а главное — Антонины, в трагифарс — в хате его погрызли мыши, и, чтобы советская власть не заметила порчи коммунистической святыни, ей год за годом приходится побеждать в соцсоревнованиях.

Героиня фактически становится рабыней Красного знамени и своего социального статуса передовицы труда. Мужчина же в этом мире ослаблен, обездвижен, как ее муж Геннадий (Вячеслав Батраков), лишившийся на войне ног. Но не это становится главной драмой его жизни — не искаленное тело, а иссушенное без любви сердце. Закадровый голос сына поясняет, что отец, вернувшись с войны, пьет из-за отсутствия любви: «Без работы мог, без ног мог, а без любви — нет». Разбежкина не просто развенчивает стереотип о том, что мужчине чувства не нуж-

ны, но и разрушает миф об освобожденной советской властью женщине. В разрушенной патриархальной системе место мужчины занимает государственная машина, не просто подавляющая женщину, а выколачивающая из нее все живое (причина отсутствия любви). Бытовой анекдот про прожорливых мышей превращается в женскую трагедию. Чтобы спасти знамя от грызунов, Антонина сначала ставит его в красный угол, молясь на него как на икону, а затем и вовсе кладет его рядом с собой на кровать под одеяло. Травматический женский опыт сталинской эпохи не просто постепенно превратил женщину в бабу-мужика, но и во многом обескровил следующие поколения.

В картине Разбежкина поднимает важнейший вопрос об утрате родовых связей: что же такое произошло с человеком, что не такое уж давнишнее прошлое страны оказалось им забыто? «Время жатвы» начинается с документальных кадров и фотографий деревенских жителей тех лет, а закадровый голос, пытаясь узнать своих родных в этих лицах, констатирует: «Никого не помню, никого». И лишь в финале зритель понимает, что младший сын героини, Коля, от чьего лица ведется это повествование, умер гораздо раньше своей матери. Этот прием — воспоминания мертвого — наталкивает на мысль, что у живых историческая память как инструмент уже атрофирована: «Вы настолько покинули нашу память о вас, что не возвращаетесь даже в наши сны». В финале картины, когда какие-то неизвестные люди без малейшего трепета вышвыривают вещи из квартиры умершей Антонины, не оставившей после себя прямых наследников, оказывается извлеченным из сундука фрагмент знамени, что превратилось в проклятие для всей семьи. В итоге он достается молодой девушке, которая, невзирая на оклик отца: «Инна, брось эту гадость», повязывает его на голове как бандану, принимая обгрызанный мышами дар прошлого как эстафету.

Еще одна картина «Пионеры-герои» (2015) представительницы «женской волны» Натальи Кудряшовой рассказывает о трех друзьях детства, которые переживают кризис среднего возраста и находят причины этого деструктивного состояния в своем «счастливом» советском прошлом. Оля, Катя и Андрей знакомы с младших классов, готовились вступить в ряды пионерской организации, учили клятву, мечтали совершать подвиги, всегда и во всем поддерживать друг друга.

Ольга (Наталья Кудряшова), отвечая психоаналитику (Александр Усердин) на вопрос об интимной жизни, рассказывает, что испытала первый оргазм в четыре года от фантазии, что она возвращается в детсад из фашистского плена, где ее долго пыта-

ли. В детсаду ей говорят, что она — герой: «...я вся такая героическая». Но во взрослом состоянии эта фантазия ее больше не возбуждает: «Я ж не сумасшедшая, это в детстве я хотела быть как пионеры-герои, Валя Котик и другие».

Говорить о повседневных проблемах через болезненную фиксацию на сексе — отличительная черта картин, снятых российскими женщинами-режиссерами. В данном случае патриотизм и героизм советского народа представляются через призму нездоровой сексуальности. Детские страшилки из советского фольклора о шпионах на черных «Волгах» со значком «ССД» (смерть советским детям), отлавливающих беззащитных октябрят и пионеров; лицемерие и двойные стандарты взрослых, игнорирующих собственные лозунги и правила, — все это отзывается травмами в душах главных героев. Они все в своем советском детстве мечтали совершить подвиг, как к тому призывала Родина, но выросли и погрузнели от осознания, что Родина сознательно игнорирует их желания и потребности, а вожденного светлого будущего не будет.

Лейтмотивом переживаний современных тридцатилетних вне зависимости от пола становится ощущение душевной пустоты, порожденной советской пропагандой о светлом будущем, смутившей детские умы, но не давшей опоры нынешним взрослым. «Все вроде нормально, но что-то не так», — заключает поколение, рожденное в конце семидесятых, воспитанное в СССР, пережившее перестройку и суровые девяностые, вынужденное строить уже другую страну. Современные «пионеры» заливают свои страдания алкоголем и винят во всем прошлое. Всех троих героев — журналиста, сериальную актрису и рекламщицу — не покидает ощущение, что они занимаются чем-то несостоящим, а энергии создавать стоящее в них нет, ее уничтожила советская система.

Начиная фильм в кабинете у психоаналитика с диалога о первом сексуальном опыте, режиссер подводит зрителя к идее общей травмированности общества историческим прошлым: «Кудряшова проблемы современности видит именно в подростковой советской воспитательной системе, переполненной героическим прошлым, примерами самоотверженности пионеро-героев, жестким давлением, заставляющим делать выбор между семьей и страной. Какой детский организм справится с этим? Однако тогда справлялись. Теперь наступила стабильность, сытость и уверенность, нужда в подвиге отпала, и героизм ушел в тень. Персонажи “Пионеров” плывут по течению современности, огибая родных и знакомых, оставаясь одиночками в боль-

шом людском море. Фильм делает множество акцентов на том, что мы остались совсем одни, даже окруженные другими людьми. И некому помочь в трудную минуту. А когда героизм требуется, захочется быть от него подальше, спрятаться за чужую спину, выйти сухим из воды» [6].

На тему полицейского государства и беспредела его высшего руководства режиссеры Наташа Меркулова и Алексей Чупов снимают притчу «Капитан Волконогов бежал» (2021). 1938 год. В рядах энкавэдэшников намечаются чистки, капитану Волконогову (Юрий Борисов) удастся бежать. В видении Волконогову является мертвый товарищ, который сообщает, что ему (Волконогову) уготовано место в аду, если он не вымолит прощения хотя бы у одной своей жертвы. Главному герою приходится не только скрываться от вчерашних коллег, но и получать прощение у родственников расстрелянных. Формальные раскаяния и извинения капитана выглядят провокативными и нелепыми, как, например, в одном из эпизодов: «Вашего папу расстреляли. Простите, произошла ошибка».

В итоге создается картина, рисующая ад на земле, где жизнь человека ничего не стоит, где попирается человеческое достоинство, где все люди уже заочно осуждены («они ненадежные элементы, сейчас они невиновны, но они будут виновны потом, и мы не можем просто сидеть и ждать»).

В этой нелепости формулировок заключается весь кошмар представленного авторами фильма миропорядка. Такой же нелепостью является и то, что на зрительское прощение и симпатию претендует кровавый энкавэдэшник. Кинокритик Василий Степанов весьма точно определяет, почему это неуместно: «Все-таки эстетика как-то связана с этикой, это не только художественное, но и этическое решение: обрекать ли зрителя на сочувствие опричникам в красных штанах, вымалывать ли у зрителя прощение? Здесь этика в сторонке. А в качестве смысла облако правильных тэгов: актуально поданная (с пытками противогазом) тема большого террора, красивая картинка и красивые шмотки, а потом можно сфоткаться на фоне оставшихся после съемок фильма граффити во дворе дома, где квартировал Киров. Выглядит прикольно — вот тебе и смысл. Можно было бы сказать, что мишура отвлекает от приключения заблудшей души Волконогова, но есть ли она вообще, эта душа? Душа — это вопрос теософский, а тренды и дизайн — в этом авторы большие доки — в ад (да и в рай тоже) не отправишь, только в инстаграм¹. И тут, кажется, важное. Кино последнее время как-то слишком уж увлеклось красотой, точнее технологиями

¹ Компания Meta Platforms считает-ся экстремистской организацией, а ее деятельность запрещена в России.

красоты. Покончило с саморазоблачительной неказистостью. Быть некрасивым некрасиво» [7]. Политический пафос картины становится бессовестной манипуляцией на 58-й статье УК РСФСР. Примечательно, что и у Кудряшовой, и у Меркуловой-Чупова, занимающихся критикой тоталитарного прошлого, в фильмах звучит фрагмент одной и той же песни — «Полюшко-поле», являющейся важным смысловым акцентом для каждой из картин:

Полюшко-поле,
Полюшко, широко поле.
Едут по полю герои,
Эх, да Красной Армии герои!
Девушки плачут,
Девушкам сегодня грустно,
Милый надолго уехал,
Эх, да милый в армию уехал...

Согласно официальной версии, песня была написана Львом Книппером в 1933 году² и стала главной темой первой части его же 4-й симфонии «Поэма о бойце-комсомольце» (1934). Однако в связи с белогвардейским прошлым и «закрытым» периодом биографии композитора с 1920 по 1924 год существует и альтернативная история создания: это всего лишь перепев казачьей песни времен Гражданской войны, написанной в 1919 году с другим текстом:

Полюшко-поле,
Полюшко, широко поле.
Едут по полю партизаны
С красными бандитами сражаться.
Едут-поедут,
Тихо запевают песню
Про свою казачью славу долю,
О России-матушке кручинясь...

Убедительные доказательства альтернативной истории отсутствуют, однако в контексте разоблачительной риторики обозначенных фильмов песня Книппера в обоих случаях звучит с явной отсылкой к версии 1919 года. Картина «Пионеры-герои» начинается с репетиции школьного хора, где герой отказывается исполнять солирующую партию в «Полюшко-поле», желая, как и все, цокать. Когда учительница музыки открывает ему секрет, что цокать бездари, а у него есть голос, Андрей покидает своих друзей — он не хочет отказываться от собственных желаний и становится для всех «предателем». В картине «Капитан Волконогов бежал» «Полюшко-поле» в кавер-версии Shortparis

² Автор текста — Виктор Гусев.

звучит как «мелодия репрессий» [3]. Примечательно, что «коровые гэбисты» исполняют ее в кружке самодеятельности, превращая мифы и клише сталинской эпохи в альтернативную версию современной российской действительности.

О бунте

При всей неоднозначности затрагиваемых тем, крайней жанровой полярности — от мелодрамы до политического памфлета — и приверженности актуальной повестке, именно женщинам-режиссерам удалось сформулировать и вывести на киноэкран современного бунтаря, выразившего общественные настроения двухтысячных, причем в динамике — от открытого протеста, взрыва («Все умрут, а я останусь», «Комбинат “Надежда”») до смирения и фактически — краха («Разжимая кулаки»). Именно такой путь проходили все бунтари западного кинематографа, начиная с французской «новой волны», английского кинематографа «рассерженных», Нового Голливуда и т. д. Симптоматично, что в российском кинематографе таким героем становится именно женщина. Она словно подчеркивает усиливающуюся инфантилизацию и ослабление мужского мира.

Как когда-то героиня Элизабет Тейлор в одном из ключевых фильмов Нового Голливуда «Кто боится Вирджинию Вулф?» (1966) Майка Николса бросила в лицо собственному мужу (Ричард Бёртон) оскорбительное: «Вы все слабаки! Я мать-земля, а вы — слабаки!» — так и главная героиня фильма Валерии Гай Германики произносит сакраментальную фразу: «Все умрут, а я останусь!» Эта фраза была не только вынесена в название картины «Все умрут, а я останусь!» (2008), но стала фактически манифестом протестного настроения нового русского кино. Поколенческий конфликт (фраза была брошена школьницей своим родителям) является символом тотального брожения в современном обществе и смены социальной парадигмы.

И семья, и школа в картине представлены как метафоры косности общества (миропорядка) и авторитарной институции власти, подавляющей человека. В качестве репрессивных фигур предсказуемо выступают отец (бьет главную героиню за любую провинность) и завуч, которая решает, кто достоин пойти на школьную дискотеку, а кто — нет, оценивая учеников по степени их послушания: «Ну докажите, что вы достаточно взрослые и мы можем вам доверять». У всех взрослых есть понимание, как надо и как им удобно, но ни один из взрослых не удосуживается, если не по-дружески, то просто по-человечески, по-

говорить с подростками. Бунт в системе тотального контроля осуществляет девятиклассница Катя (Полина Филоненко), которая вопреки всем запретам и предательству подруг сбегает на дискотеку.

Жестоко избитая соперницей под безропотное молчание других школьников, вместо реальной поддержки и помощи, героиня получает от родителей предложение сделать вид, что ничего серьезного не произошло: «Мы все равно тебя любим, все это пройдет через год <...> поедem завтра что-нибудь купим тебе». Когда на такое предложение Катя отвечает матерным посланием, родители договариваются ночью заколотить окна в квартире, превратив дом в конуру, а дочь — в любимую собаку на привязи. Родители упорно не замечают, что давно потеряли не только свою дочь, но и самих себя, превратившись в бездушные винтики системы, живя в тотальной «нелюбви». Валерия Гай Германика привычными для новолновских бунтарей характеристиками (социально неодобряемое поведение, жестокость) наделяет девочку-подростка, обозначая тем самым неизбежность феминизации протеста.

В похожем социальном тупике оказывается и героиня фильма Натальи Мещаниновой «Комбинат “Надежда”» (2014). Многими фильм был воспринят как история беспросветной норильской действительности, где вся человеческая жизнь подчинена Заводу. Мрачная российская провинциальная действительность определяет и характеры персонажей — как главных, так и второстепенных, — они плоть от плоти агрессивной среды. Для Мещаниновой, выпускницы разбежкинской школы документалистики, важно видеть и анализировать действительность. Точность в изображении человека на экране подтолкнули ее на режиссерскую бескомпромиссность в достижении достоверности, в том числе речевой, поставив под удар как прокатную судьбу картины, так и фестивальную. В результате картина стала одним из ярчайших «поколенческих» фильмов современного российского кинематографа. «Комбинат “Надежда”» не воспринимается ни как чернуха, ни как артхаус, ни как прямой феминистский манифест, ни даже, опровергая характеристику в роттердамском каталоге, как “кинетическая докудрама”. Это просто хорошее кино, как ни странно, напоминающее советское оттепельное — про несовершенных людей, которым сопереживаешь и которых потом помнишь» [2]. С поправкой на реалии сегодняшнего дня фильм с полной уверенностью можно поставить в один ряд с фильмами европейских новых волн. А героиню — в один ряд с бунтарями 60-х.

Несмотря на печальную экранную участь европейских бунтарей, история в фильме Мещаниновой словно пропитана надеждой — маячки ее разбросаны по всему фильму. Это и Надеждинский металлургический завод (Заполярный филиал компании «Норникель»), вокруг которого строится жизнь норильчан, и проститутка Надежда, без которой не обходится ни одна попойка (авторская ирония). Но главное — это надежда на светлое будущее, теплящаяся в душах героев: соперницы Надя (Полина Шанина) и Света (Дарья Савельева) мечтают уехать из родного города, таксист Дэн — накопить на внедорожник и возить туристов в тундру, Сережа и Яна, энтузиасты заводской самодеятельности, мечтают написать хитовую песню, а фокусник Алеша — стать звездой корпоративов «Норникеля». И все как один надеются и нуждаются в любви и человеческом тепле. Слова песни группы «Ленинград», которую распевают герои на разрыв аорты в начале фильма, «Дай мне, дай мне, дай мне, дай мне, дай любви / Я кричу тебе, тебе, тебе, бе: “Ду ю лав ми?”» — становятся коллективным криком о потребности близости, любви — того, чего так не хватает в индустриальном мире молодому поколению. Но все их мечты и планы лишь утопия. Бесконечная череда праздников, посиделок в бане и пикников у костра оказываются слабым утешением в ситуации собственного бессилия. Цивилизация расположена в западной части страны, из Норильска до нее так просто не добраться, ни денег, ни энергии на такое великое «переселение» ни у кого нет. Фактически город превращается в гетто для молодежи, из которого ни вырваться, ни реализовать нельзя. Все, кто выживет после бурной молодости, смиряются с обстоятельствами и вписываются в систему. Так легче.

Из плоти реальности, запечатленной Мещаниновой, вырастает философская драма о поиске и утраты смысла жизни, в которой героиня Света оказывается единственной, кто среди персонажей имеет жизненные силы на изменения и способен вырваться из заводского облака пустых надежд в пользу пусть неясной, но свободы. Понимая, что родители, вручая на день рождения ключи от квартиры, фактически намертво привязывают ее к Норильску, героиня идет на преступление — она убивает проститутку Надю, из-за которой у нее разрушилась любовь и у которой, в отличие от нее, появляется реальный шанс уехать. Это убийство представляется метафорой бунта ради обретения личной свободы.

Эти две девушки становятся олицетворением двух моделей существования женщины в современном мире: патриархальной

(общество протестирует Надю, обеспечивая финансово, но лишая свободы выбора) и феминистской (Света ради обретения свободы, готова на все, даже пойти на преступление). Несмотря на то что Мещанинова в разных интервью говорит о собственной невключенности в феминистскую повестку, тем не менее героиня «Комбината “Надежда”» воплощает актуальную тенденцию, согласно которой витальностью в современном мире обладают именно женские персонажи, словно пытаясь добрать возможности, упущенные за время затяжного патриархата.

Картину «Разжимая кулаки» (2021) Киры Коваленко можно рассматривать как финальный аккорд в развитии темы бунтарства, возникшей в российском кинематографе на данном этапе. Само название фильма уже указывает на то, что некогда сжатые кулаки (или кулаки в кармане³) от бессилия разжимают... Действие фильма происходит в маленьком городе Мизур в Северной Осетии. Северный Кавказ⁴ в качестве локации, безусловно, можно рассматривать как гипертрофированный образ патриархальной России, сохранившей вопреки всем веяниям с Запада традиционный уклад и миропорядок.

Главная героиня Ада (Милана Агузарова) мечтает вырваться из-под опеки отца, сделать урологическую операцию, устранив последствия военной раны, перестать, как ребенок, мочиться в памперсы и, как взрослая женщина, стать счастливой. Но для отца взрослая дочь — «отрезанный ломоть». Оправдываясь родительской заботой, он крепко держит Аду, контролируя все аспекты ее жизни, заглушая в ней взрослеющее женское начало, запрещая даже пользоваться духами, не говоря уже о свиданиях с мальчиками. Ее отец, Заур (Алик Караев), одинок после гибели жены, обижен на старшего сына за то, что тот уехал от семьи в Ростов за «разными вариантами жизни», а не единственным, предложенным отцом, и «душит» своей любовью и опекой младших детей, закрывая вечерами дверь на ключ, чтоб «не бегали», т. е. не сбежали из родного гнезда. Для него Ада не просто дочь, она — хозяйка дома, как жена, которую он ревностно охраняет от чужих глаз. Для младшего брата Дакко (Хетаг Бибилов) Ада как мать, он вцепляется в нее мертвой хваткой, залезая к ней под одеяло, испугавшись ночного кошмара. На слабое возражение сестры, что ей хочется хотя бы ночью побыть одной, он грозит выдать отцу все ее тайны. Для старшего брата Акима (Сослан Хугаев) Ада — как возлюбленная. Он по-мужски журит ее за короткую пацанскую стрижку и убеждает, что заступится за нее перед отцом, вызволив из домашнего заточения: «Будет держать — отцепим. Будешь целая, красивая. Отдадим тебя замуж». При

³ Итальянский фильм «Кулаки в кармане» (итал. *I pugni in tasca*) режиссера Марко Беллоккьо (1965) является экранным манифестом кинематографа Контестации — итальянской протестной волны.

⁴ Кира Коваленко — выпускница режиссерской мастерской Александра Сокурова в Кабардино-Балкарском государственном университете (Нальчик, 2015).

этом, когда речь заходит о решительных действиях, Аким оказывается к ним не способен, т. к. подвергать риску здоровье отца ради свободы сестры он не готов. Да и младший брат, видя готовность сестры к отъезду, начинает обвинять ее в эгоизме.

Бунтом героини против системы мужского контроля над ее жизнью становится попытка создать любовную связь со знакомым Тамиком (Арсен Хетагуров), который долго добивался внимания Ады. Однако и здесь выход для нее неочевиден. Пытаясь склонить девушку к близости, юноша в ответ на ее физический недостаток демонстрирует свои «раны детства», заработанные в мальчишеских забавах. Однако наличие шрамов не становится объединяющим «несовершенством» для этой пары — ни секса, ни семьи Тамик предложить не может. Аде ничего не остается, как признать несостоятельность своей попытки вырваться.

Складывается впечатление, что все мужчины в жизни Ады пытаются ее удержать на удобных для себя позициях: либо, как родные, полностью контролируют ее жизнь, либо, как Тамик, не готовы взять на себя ответственность за нее. Героиня оказывается в безвыходной ситуации. Драматизм положения Ады усугубляется тем, что для своей семьи она является опорой и источником силы. Без женщины мир мужчины хрупок, он рухнет не только фигурально, но и буквально. Кира Коваленко находит очень емкий визуальный образ: отцовские объятия для Ады оказываются капканом, из которого без посторонней помощи не выбраться. Желание девушки освободиться от опеки семьи — это, безусловно, и ее желание свободы, и ее право бороться за эту свободу. Но за неготовностью семьи отпустить из-под своей опеки героиню скрывается потребность мужчины в женской поддержке и участии: материнском, дочернем, сестринском, супружеском...

Драма героини заключается в осознании своей женской миссии в круге этих израненных мужчин, в непосильной ноше, которая по ряду причин легла на ее хрупкие плечи, и в невозможности покрыть собой все бреши в семейной (общественной) системе. От этого Ада выглядит сакральной жертвой, принесенной в уплату за войны, развязанные мужчинами, национальные и религиозные правила и ограничения, за веяния современной фемповестки и т. д. В рамках данного фильма, анализирующего процессы, происходящие в современной России, женщине уготовано лишь две роли — писающегося в памперсы младенца или «кавказской пленницы». Любая попытка стать не просто самостоятельным, а равноправным членом общества обречена на неудачу. Женщине в этой ситуации надо либо обороняться,

либо нападать, что в итоге лишает способности любить и любовью этой отогревать мужской мир.

В финале фильма появляется хрестоматийный образ мотоциклиста-бунтаря — Ада с Акимом мчатся в город договариваться о вожаденной операции. Догнавший их по дороге свадебный кортеж с запуганной невестой, куклой на капоте и радостной стрельбой из машин жениха и его друзей, по сути, становится отражением незавидной судьбы Ады, в которой операция мало что поменяет. Героиня оказывается в социальном тупике, выбирая между зависимостью от отца или от будущего мужа, которому Аким ее вручит сразу же после лечения. Понимая, что надежды на самостоятельную жизнь, выбор, а значит, счастье, у нее отсутствует, Ада разжимает кулаки, выбрасывая на дорогу сумку с документами, и целует Акима со словами: «Ты пахнешь папой». Бунт закончился провалом.

Подводя итоги, можно сказать, что «женская волна» в российском кино расширила взгляд на современное общество, сфокусировавшись на изменениях и острых проблемах, предложила «женский» взгляд на проблемы женщины в современном обществе, а также на разрушение образа мужчины-защитника. Принимая во внимание, что женские образы на киноэкране очень точно отображают изменения, происходящие в обществе, можно предположить, что феномен женского кино в России не исчерпан, а только находится на этапе своего формирования. ■

Для цитирования: Смагина С.А. О некоторых тенденциях «женской волны» современного российского кинематографа // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 1 (59). С. 81-95.

For citation: Smagina S.A. On Some Trends of the “Women’s Wave” ofin Modern Russian Cinema // Vestnik VGIK. 2024. Vol. 16. No. 1 (59), pp. 81-95.

ЛИТЕРАТУРА

1. Артюх А. Кинокультура и взрыв. Женщины-режиссеры в кинематографе современной России // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2015. № 5 (103). С. 126–141.
2. Плахов А. Бетонные облака и брызги металла. «Комбинат “Надежда”» Натальи Мещаниновой в Роттердаме // «Коммерсантъ» № 11 от 27.01.2014. URL: www.kommersant.ru/doc/2392915 (дата обращения: 29.02.2024).
3. Пронченко З. С Новым старым 1937-м: «Капитан Волконогов бежал» // Искусство кино от 08.09.21. URL: <https://kinoart.ru/reviews/s-novym-starym-1937-m-kapitan-volkonogov-bezhal> (дата обращения 22.02.2024).

4. *Разбежкина М.* Меня увлекает реальная жизнь // Чапаев. Проект журнала «Сеанс». URL: <https://chapaev.media/articles/3953> (дата обращения 18.04.2020).
5. *Степанов В.* Модный приговор — «Капитан Волконогов бежал» на «Кинотавре» // Сеанс от 24.09.2021. URL: <https://seance.ru/articles/volkonogov-review/> (дата обращения 22.02.2022).
6. *Ухов Е.* Рецензия на фильм «Пионеры-герои» // Film.ru. 19.06.2015. URL: <https://www.film.ru/articles/chto-vyroslo-tovyroslo/> (дата обращения 22.02.2022).

REFERENCES

1. *Artyux, A.* Kinokul'tura i vzryv. Zhenshiny'-rezhissery' v kinematographe sovremennoj Rossii [Film culture and explosion. Women directors in the cinema of modern Russia]. Neprikosnovenny'j zapas. Debaty' o politike i kul'ture, no. 5 (103), 2015, pp. 126–141. (In Russ.)
2. *Plaxov, A.* Betonny'e oblaka i bry'zgi metalla. «Kombinat "Na dezhda"» Natal' i Meshhaninovej v Rotterdame [Concrete clouds and splashes of metal. Natalia Meshchaninova's "Nadezhda Plant" in Rotterdam] // "Kommersant" № 11 ot 27.01.2014. Available at: www.kommersant.ru/doc/2392915 (Accessed 29.02.2024). (In Russ.)
3. *Pronchenko, Z.* (2021) S Novy'm stary'm 1937-m: "Kapitan Volkogonov bezhal" [Happy New Year 1937: "Captain Volkogonov escaped"] // Iskustvo kino ot 08.09.21. Available at: <https://kinoart.ru/reviews/s-novym-starym-1937-m-kapitan-volkonogov-bezhal> (Accessed 22.02.2024). (In Russ.)
4. *Razbezhkina, M.* Menya uvlekaet real'naya zhizn' [I'm fascinated by real life] // Чапаев. Проект журнала "Seans". Available at: <https://chapaev.media/articles/3953> (Accessed 18.03.2020). (In Russ.)
5. *Stepanov, V.* Modny'j prigovor — "Kapitan Volkogonov bezhal" na "Kinotavre" [The fashionable verdict is "Captain Volkogonov escaped" on Kinotavr] // Seans ot 24.09.2021. Available at: <https://seance.ru/articles/volkonogov-review/> (Accessed 22.02.2022). (In Russ.)
6. *Uhov, E.* Recenziya na fil'm "Pionery'-geroi" [Review of the film "Pioneer Heroes"] // Film.ru. 19.06.2015. Available at: <https://www.film.ru/articles/chto-vyroslo-tovyroslo/> (Accessed 22.02.2022). (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 26.01.2024; одобрена после рецензирования 10.02.2024; принята к публикации 19.02.2024.

The article was submitted 26.01.2024; approved after reviewing 10.02.2024; accepted for publication 19.02.2024.



Образная структура фильмов якутской новой волны в контексте национальной мифологии

А.В. Гришина

старший преподаватель

ORCID: 0009-0000-0774-0771

AuthorID: 1240516

В статье рассматриваются фильмы Михаила Лукачевского «Урун кун» («Белый день», 2013) и Степана Бурнашёва «Харакхаар» («Черный снег», 2020). Анализируя образную структуру фильмов, относящихся к феномену новой якутской волны, автор исследует механизмы порождения смыслов, эстетику картин и специфику киноязыка, которая имманентно связана с мифологией народа саха.

The article examines two films: Mikhail Lukachevsky's Urun Kun ("The White Day", 2013) and Stepan Burnashev's Kharakhaar ("The Black Snow", 2020). Analyzing the image structure of the films attributed to the phenomenon of the new Yakut wave, the author explores their aesthetics, mechanisms of generating meanings, and specifics of the film language, which is immanently connected to the mythology of the Sakha people.

Новая якутская волна — уникальное явление национальной кинематографии, ставшей частью современной культуры народа саха. Его появление во многом вызвано желанием молодых авторов рассказывать истории, в которых раскрываются особенности национального мировоззрения и менталитета сахалар. Как правило, это простые человеческие истории, несущие в себе многовековую традицию сказаний, поэзию народного фольклора. Как объясняет якутский режиссер Степан Бурнашёв: «Одна из важных черт якутского кино — мы снимаем о себе, а значит, не можем врать» [5].

Образная структура фильмов позволяет зрителю погрузиться в самобытную, сформировавшуюся в глубокой древности культуру северного народа, где мифы являются не просто отображением существовавшего некогда бытия, но важной частью

образ, миф,
культурная
картина мира,
национальный
кинематограф,
новая якутская
волна

image, myth,
cultural picture
of the world,
national cinema,
new Yakut wave

мировосприятия якутов. Практически в любом фильме якутской новой волны мы можем найти элементы исторических преданий, мифов и легенд, выражаемые в кинематографических образах героев, духов, представителей Среднего, Верхнего и Нижнего миров.

Если мы хотим обнаружить и рассмотреть художественные образы в фильмах новой якутской волны, мы должны быть внимательны к соотносённости культурной картины мира сахалари факторам, благодаря которым сформировалась особенность такой картины мира. Дело в том, что картина мира якутов строится на почитании духов природы (огня, воды, земли), преклонении перед природными силами и священными животными. Природа Якутии не имеет аналогов в мире, климатические условия характеризуются экстремально низкими температурами, холод представляет особую опасность и становится важным художественным образом.

В этом отношении большой интерес представляют фильмы Михаила Лукачевского «Урун кун» («Белый день», 2013) и Степана Бурнашёва «Харахаар» («Чёрный снег», 2020). В рассматриваемых фильмах суровые климатические условия — неотъемлемая часть образной системы. Главные герои оказываются в ледяной западне, из которой им предстоит выбраться самыми неожиданными способами. Сюжеты обоих фильмов складываются из городских легенд или реальных историй, передаваемых когда-то из уст в уста и используемых авторами в качестве драматургической основы фильмов.

Помимо схожей драматургической природы и драматических событий, нарушивших состояние равновесия героев (в нашем случае — это поломка транспортного средства на трассе), в исследуемых фильмах важным художественным элементом является образ дороги, поскольку в нем мы можем найти широкий семантический пласт в понимании логики элементов сюжетной композиции.

Образ героя

Герой — целостный образ, включающий внешний облик, образ мыслей, поведение, душевный мир и получающий уникальное значение в контексте художественного произведения. В образе героя в фильмах якутской новой волны мы можем найти отражение психологии народа саха и социальные модели его поведения, диктуемые условиями объективной реальности. Образы героев в рассматриваемых фильмах отсылают нас к героям мифов, отчасти эксплуатируют архетипы: робкий парень

перерождается в храброго мужчину, алчный делец расплачивается за свои грехи собственной плотью.

Как пишет исследователь В.В. Винокуров: «Человек в якутской мифологии чаще всего рассматривается как существо активное, мужественное, относительно свободное, всегда пытающееся выйти за пределы своей жесткой, неумолимой природной и божественной предопределенности» [2, с. 50]. В якутской мифологии последовательно проводится мысль о том, что, только действуя, поступая, чаще всего, на свой страх и риск, человек может реализовать свои скрытые возможности. Значит, в определенных пределах рисунок судьбы, узор жизни человека также зависит и от него самого.

Таким является герой фильма «Белый день» — молодой парень Сарыал, сын поэтессы и музыканта, один из пассажиров машины, заглохшей посреди заснеженной тайги. Первоначально он молчалив, робок и стеснителен. Автор фильма раскрывает образ героя, выстраивая параллельную сюжетную линию ждущих его дома матери и отца. Из их конфликта мы узнаем о тех факторах, которые повлияли на характер героя. Отец не уделял необходимое время семье и воспитанию сына, мальчик рос с болезненно воспринимающей мир матерью. Недостатки в воспитательном процессе отец восполнял жестоким обращением с сыном, отдавая его буквально на растерзание сверстникам, пытаясь таким образом сформировать в нем мужественность.

Драматическая ситуация, в которой оказывается Сарыал, дает ему «второе рождение». В отличие от водителя заглохшей машины, который ведет себя агрессивно, силой и подлостью пытается выжить (сам характер его поведения отражает мифологические представления об одержимости человека злым духом — приступы ярости, неудержимого хохота), Сарыал проявляет спокойствие и силу. Ему приходится вступить в схватку с обезумевшим водителем, дабы защитить девушку, после чего тот бросает сломанную машину с пассажирами и сбегает.

Ситуация становится практически безнадежной, когда не остановится проезжающая мимо машина. Один из попутчиков попросит Сарыала пойти за помощью: «Мы будем тебя ждать, беги. Пусть тебе помогут духи». Герой отправляется на поиски людей, в лесу ему видится костер, он пытается до него дойти, но огонь оказывается миражом. Обессиленный и замерзающий герой ложится на снег. Его спасает шаманка со словами: «Наконец-то ты пришел». Очнувшись Сарыал сообщает ей, что на дороге остались люди и им нужна помощь. В ответе шаманки сконцентрированы вся символичность данного эпизода и

философия пути героя: «Природа сама решит. Не беги от врага, не падай от удара, не бойся злых языков и косых взглядов, будь настоящим мужчиной!» Проснувшись утром, Сарыал не находит старухи рядом, но встречает охотника, и они вместе отправляются к месту, где должны ждать героя пассажиры машины.

Очевидно, что духи услышали просьбу мужчины и помогли Сарыалу выжить и пройти путь инициации.

Главный герой фильма «Черный снег» — дальнбойщик Гоша. Из разговора его коллег мы узнаем, что Гоша когда-то был своим парнем, но его сильно изменили деньги. Теперь он держится отдельно, отправляется в рейсы один, не желая делиться прибылью с напарниками, — перестал уважать дорогу. Как и герой фильма М. Лукачевского, Гоша молчалив и замкнут, но в отличие от Сарыала, он жесток и безучастен к односельчанам. Используя свое положение, он получает доход от спекуляции товарами, за что вызывает ненависть у местного населения. Автор создает образ своего рода двуногого хищника, обладающего звериным чутьем на добычу и лишенного каких-либо понятий о совести. Например, пользуясь алкогольной зависимостью многих якутов, он совершает неравноценные обмены недоброкачественной водки на мясо. Жажда денег и власти над односельчанами — несчастными алкоголиками, над всеми, кому требуются его услуги, укрепляют его веру в правильность выбранного пути. Единственное доброе дело, которое он совершает, — отказывается взять у женщины килограмм рыбы за посылку (сумку, расшитую бисером, в которой лежат документы).

Гоша совершенно одинок, и, казалось бы, его это вполне устраивает — до тех пор, пока судьба не показывает ему, каким может быть настоящее одиночество, когда ты находишься между жизнью и смертью.

Поломку машины Гоши, груженной прибыльным товаром, казалось бы, ничего не предвещает: грузовик исправно едет по бескрайним северным просторам, амулет в кабине висит, дар для духа-покровителя возле шаман-дерева¹ Гоша оставил. Однако перед рейсом главный герой был проклят соседкой: «Гоша, не стыдно тебе своих-то обманывать? Будь ты проклят!» И проклятие сбывается. Во время пути неожиданно спускает колесо. Водитель пытается поставить запасное, но грузовик соскальзывает с домкрата и ступицей колеса зажимает ему руку. Понимая всю опасность своего положения, он, подобно зверю, отгрызает себе «нечистую» руку. Как пишет в своей статье, посвященной этой картине, кинокритик М. Воронов: «Сырая человечина и обмороженное, постепенно вздувающееся кровавы-

¹ Так в Якутии называют деревья у края дорог, на ветвях которых вьют разноцветные ленточки и оставляют дары. На самом деле эти деревья к собственно шаманизму не относятся. Приношение в дар дорожному духу путником собственных домашних вещей (следы «своего мира») создавало ситуацию дома в дороге и ограждало его от дорожных опасностей. — *Прим. авт.*

ми пузырями лицо, все показано пристально и подробно, почти в реальном времени. Но это не модный “шок-контент”, который создают пресыщенные для пресыщенных, это не жестокость, а жесткость самой природы и, если угодно, “кармы”, неизбежного следствия человеческих поступков и проступков» [3].

Гоша периодически теряет сознание, он охвачен видениями, с помощью которых режиссер раскрывает изменения в образе героя. Они иллюстрируют путь Гоши от животной жадности и равнодушия к человечности: в первом сне он видит людей, которые грабят его фуру, для них он уже мертв, хотя Гоша пытается доказать им обратное: «Я живой. Эй, живой я, говорю!» Оказавшись в кабине фуры, он видит свой дом и мать, а в снежном поле — похожего на отца старика, который велит ему встать.

Герою представился шанс наконец-то очнуться, сделать что-то не для себя, а для другого, ближнего. Гоша сам поджигает свою фуру, набитую награбленным мясом. Как и герой фильма «Белый день», пройдя инициацию, в финале Гоша уходит за горизонт, освещенный холодным солнцем. На его груди сумка с документами, которую просили не потерять, — единственное доброе дело, которое может его спасти.

Эти герои, как и герои многих мифологических сюжетов, проходят путь, на котором встречаются с понятиями добра и зла, добродетели и греха, а также проходят путь инициации и перерождения. Как справедливо заметили Д.Д. Миронов, Т.Ф. Ляпкина, «Герой — точка, полюс, где сходятся мифологические представления народов севера о добре и зле, должном и вредном, о месте и значении природы в жизни человека» [6, с. 260].

Образ природы

В фильмах «Белый день» и «Черный снег» существенен акцент на окружающем пейзаже: бескрайнее снежное пространство молчаливо, таинственно и равнодушно. В обоих фильмах мы видим северное сияние, которое у якутов является предвестником сильных морозов. В картинах обращает внимание постоянное присутствие нетронутой человеком природы: долгие пейзажи-панорамы, сопровождающие путь героев или моменты их тяжелых эмоциональных переживаний. На фоне величественных пейзажей фигуры героев кажутся маленькими и хрупкими. Мир природы наполнен злыми и добрыми духами, способными вмешиваться в судьбы людей.

В фильме «Белый день» под колеса машины выбегает маленький олень. Водитель и Сарыал загружают его в багажник и пытаются тронуться дальше. Машина не заводится. Учитывая,

что в северной тайге живут не только олени, то для дальнейшего развития действия, казалось бы, не играет большой роли, какое именно животное окажется сбитым. Главное, чтобы машина остановилась и больше не завелась.

Но в данном случае олень несет символическое значение. Согласно историку Е.С. Гарбышеву, олень является посредником между мирами богов и людей: «В погребальном обряде олень сопровождал умерших в потусторонний мир или в обитель предков. Поэтому, когда на похоронах убивали оленей, тем самым как бы символизировали транспортировку усопших в мир богов» [4, с. 42].

Важно отметить, что перед аварией с животным водитель проигнорировал пожилую шаманку, стоящую на дороге в ожидании попутной машины, проехав мимо, не остановившись. В некотором смысле путь пассажиров в мир мертвых начался уже в этот момент, так как водитель не проявил ни уважения к старшим, ни сочувствия к человеку, оказавшемуся без средства передвижения посреди холода.

Проводив в потусторонний мир пассажиров маршрутки, выполнив волю природы, олень осторожно выберется из багажника машины в финальных кадрах картины.

Еще один важный образ в якутской мифологии — лошадь: «Богатырский конь является обязательным спутником героя, помогает своему хозяину советами, спасает в случае опасности, он умеет летать и говорить на человеческом языке. В олонхо богатырский конь рождается для подвигов и заранее определен богами тому или иному герою» [4, с. 48].

Сарыал встречает охотника на невысоком коренастом коне, который в образной системе фильма тоже неслучаен. Это якутская лошадь, которая часто используется жителями Саха в качестве верховой. Интересно, что в «легенде, записанной в 1886 г. в Баягантайском улусе В.Л. Серошевским, сообщается о том, что бог сначала сотворил коня, от него произошел полуконь-получеловек, от него родился человек» [4, с. 49]. Этот мотив прослеживается в заключительной сцене фильма. Сарыал выходит к охотнику, который уже сидит на коне (полуконь-получеловек), а когда они вместе сходят с седла, то обнаруживают мертвыми всех пассажиров машины, за исключением младенца, несмотря на то что ребенок перестал дышать еще до того, как был изгнан водитель.

Таким образом, природа использует своих посредников-животных и решает сама, кому выжить, а кому — нет.

В пространстве холода особое значение всегда уделяется огню. Огонь в обоих фильмах является символом духовного и

² В настоящее время самым популярным видом почитания духа-огня является обряд кормления огня и костра. Любый охотник, путник, работающий и отдыхающий на природе, обязательно совершает обряд кормления огня, выражая уважение к почтенному Аан Ухаан Тойону. — *Прим. авт.*

телесного очищения. В рамках анимистической традиции, дух огня (Аан Ухаан Тойон) также считается посредником между миром людей и миром духов, через него передавали жертвы богам Верхнего мира — айыы, злым духам Верхнего мираа — баасы и духам-хозяевам Среднего мира — иччи². Это самый почитаемый дух-иччи, один из сыновей высшего божества Юрюнг Айы Тойона.

В фильме «Черный снег» Гоша долго смотрит на огонь газовой горелки в момент освобождения. Его лицо в язвах от обморожения, у него нет руки, он испытал весь ужас приближающейся смерти, и мы понимаем, что наступает перерождение — герой бросает горелку на пол грузовика, и в следующем кадре мы видим, как он, стоя поодаль, наблюдает за вспыхнувшей машиной. Огонь стал символом духовного очищения героя, он позволил ему окончательно осознать себя в дихотомии «свой-чужой».

В фильме «Белый день» огонь встречается практически в каждой сцене и каждый раз несет определенную семантическую нагрузку. Более того, огонь является сюжетообразующим элементом: его ищут, к нему стремятся, с его помощью водитель пытается манипулировать пассажирами, огонь становится одновременно миражом и реальной необходимостью. В конце концов, в огне сгорают деньги, что окончательно выводит из себя водителя и что подчеркивает необратимость того положения, в котором оказались герои фильма. Никакие деньги не имеют значения, когда человек оказывается лицом к лицу со стихией, способной его уничтожить. Как и в фильме «Черный снег», только осознание своей ничтожности, понимание категорий добра и зла, принятие величия природы, обращение к духам и высшим силам способно дать надежду на спасение.

Образ дороги

Образ дороги — один из главных архетипических образов. Ритуальное пересечение человеком границы города или алааса (элемент сакрального ландшафта) в мифологии народа саха подразумевает выявление экзистенциальных границ, динамики духовных ресурсов человека, что находит отражение в обоих фильмах. Топос города и алааса противоположны, но их связывает дорога. Дорога в рассматриваемых фильмах имеет исключительное значение, она воспринимается в качестве динамического образа огромной силы, символизирующей связь якута с окружающим миром.

В ритуальной культуре народа саха понятие дороги непосредственно связано с сакральным миром. Образ дороги, связывающей не только все три мира (Верхнего, Среднего, Нижнего), но и направления сторон света (севера, юга, востока, запада), выполняет определяющее значение в поиске места человека в окружающем пространстве, символизируя его удивительное стремление к жизни. Однако у нее есть и иное значение. Как отмечает исследователь С.Е. Ноева: «Наряду с пониманием дороги как пространства жизни, лиминальное пространство в то же время близко граничит с понятием смерти» [7, с. 50]. Промежуточное состояние пассажиров машины в фильме «Белый день» отражает путь человека к смерти. Но только для главного героя этот путь станет инициацией молодого парня в настоящего мужчину, тщательно подготовленной силами природы.

В фильме «Черный снег» дорога также является инициальным пространством. Дорога, концептуально тесно связанная с миром темным, периферийным, погружает героя в состояние временной смерти, чтобы в конце пути он предстал в обновленном статусе. В обоих фильмах дорога становится индикатором духовного состояния героя и последующих его трансформаций, которые становятся возможными именно благодаря выходу героев из освоенного «своего» пространства и всегда сопровождаются переходом его сознания на другой уровень. Сарыал начинает активно взаимодействовать с миром духов, миражи его направляют к шаманке, которая раскроет тайну данного взаимодействия. Гошу в приступах боли и отчаяния посещают видения, которые актуализируют в его сознании страх смерти.

Лиминальный образ дороги, разграничивающий бинарные позиции жизни-смерти, своего-чужого, центра-периферии, воспринимается в рассмотренных фильмах в качестве единой организующей системы. Образ дороги раскрывается именно через присутствие в нем героя, основного двигателя и носителя смысла в пространстве фильмов. Выход на дорогу имеет исключительный смысл в процессе самоидентификации героев: именно в пути мы видим этих героев в действии, именно в дороге происходит их самоопределение в иерархии мира.

Заключение

Основой любого произведения искусства является художественный образ. В кинематографе он создается с помощью широкого арсенала художественно-выразительных средств. Рассмотренная нами образная система в фильмах Михаила Лукачевского «Урун кун» («Белый день») и Степана Бурнашё-

ва «Харахаар» («Черный снег») позволяет говорить о том, что кинематографисты новой якутской волны активно используют элементы национальной культуры, мифологии и религии. На примере этих работ видно, как авторы средствами экранных презентаций формируют уникальный стиль визуального повествования и специфику языка феномена новой якутской волны.

Для цитирования: Гришина А.В. Образная структура фильмов якутской новой волны в контексте национальной мифологии // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 1 (59). С. 96-105.

For citation: Grishina A.V. The figurative structure of films of the Yakut new wave in the context of national mythology // Vestnik VGIK. 2024. Vol. 16. No. 1 (59), pp. 96-105.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьев Н.В., Ефимова Л.С. Дух-хозяин огня у якутов: символика, семантика // Филологические науки. Вопросы теории и практики. № 3 (57): в 2-х ч., ч. 2. Тамбов: Грамота, 2016. С.17–20.
2. Винокуров В.В. Представление о человеке в якутской мифологии // Вестник СВФУ. 2017. № 2 (06). С. 44–51.
3. Воронов М. «Черный снег: капкан для двуногого зверя», 21.12.2020. URL: <https://regnum.ru/article/3143934> (дата обращения 20.10.2023).
4. Гарбышев Е.С. Культ солнца в мифологии якутов: проблема древних этнокультурных параллелей: дис. ... кандидата исторических наук. Санкт-Петербург, 1998. 188 с.
5. Ильина К. Степан Бурнашев: «Мы снимаем о себе, а значит, не можем врать» / Журнал «СЕАНС», 2022. URL: <https://seance.ru/articles/stepan-burnashev-interview> (дата обращения: 20.10.2023).
6. Ляпкина Т.Ф., Миронов Д.Д. Кино как средство выражения культурных смыслов // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры и искусств. 2015. Т. 210. С. 255–262.
7. Ноева (Карманова) С.Е. Лиминальный мир в якутской культуре: роль и место человека в пространстве дороги // Вестник НГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация, 2021. С. 40–52.
8. Смагина С.А. Глава 3. Характеристика художественного кинопроцесса. 3.7. Национальное кино в России / С.А. Смагина // История Отечественного кино постсоветского периода: Учебник / под научной редакцией В.С. Малышева. М.: Вече, 2023. С. 179–206.
9. Haynes, S., Roache, M. Why the Film Industry Is Thriving in the Russian Wilderness / Magazine "Time", January 31, 2020. URL: <https://time.com/longform/film-industry-russia-yakutia/> (data obrashheniya: 20.10.2023).
10. Journal "KinoKultura" / Online journal (New Russian Cinema), editor Dr. Birgit Beumers [Bristol, UK, quarterly since 2003] URL: <https://research-information.bris.ac.uk/en/organisations/screen-research/publications/> (data obrashheniya: 20.10.2023).

REFERENCES

1. *Afanas'ev, N.V., Efimova, L.S.* Dux-xozayin ognya u yakutov: simvolika, semantika [The spirit is the master of fire among the Yakuts: symbolism, semantics]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, no. 3 (57): v 2-x ch., ch. 2, 2016, pp. 17–20. (In Russ.)
2. *Vinokurov, V.V.* Predstavlenie o cheloveke v yakutskoj mifologii [The idea of man in Yakut mythology]. *Vestnik SVFU*, no. 2 (06), 2017, pp. 44–51. (In Russ.)
3. *Voronov, M.* "Cherny'j снег: kapkan dlya dvunogogo zverya" [Black snow: a trap for a two-legged beast], 21.12.2020. Available at: <https://regnum.ru/article/3143934> (Accessed 20.10.2023). (In Russ.)
4. *Garby'shev, E.S.* Kul't solnca v mifologii yakutov: problema drevnix e' tnokul'turny'x paralelej; Diss. ... kandidata istoricheskix nauk. (The cult of the sun in Yakut mythology). St. Petersburg, 1998. (In Russ.)
5. *Il'ina, K. Stepan, Burnashev:* "My' snimaem o sebe, a znachit, ne mozhem vrat'" [We're shooting about ourselves, so it means we can't lie] / *Zhurnal "SEANS"*, 2022. Available at: <https://seance.ru/articles/stepan-burnashev-interview> (Accessed 20.10. 2023). (In Russ.)
6. *Lyapkina, T.F., Mironov, D.D.* Kino kak sredstvo vy'razheniya kul'turny'x smy'slov [Cinema as a way of expressing cultural meanings]. *Trudy Sankt-Petersburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury i iskusstv*, vol. 210. St. Petersburg, 2015. pp. 255–262. (In Russ.)
7. *Noeva (Karmanova), S.E.* Liminal'ny'j mir v yakutskoj kul'ture: rol' i mesto cheloveka v prostranstve dorogi [Liminal world in the Yakut culture: the role and place of a person in the space of the road]. *Vestnik NGU. Seriya: Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikaciya*, 2021. pp. 40–52. (In Russ.)
8. *Smagina, S.A.* Glava 3. Karakteristika xudozhestvennogo kinoprocessa. 3.7. Nacional'noe kino v Rossii [Characteristics of the artistic film process. National cinema in Russia] / S.A. Smagina // *Istoriya Otechestvennogo kino postsovetского периода* [The history of Russian cinema of the post-Soviet period]: Uchebnik / Pod nauchnoj redakciej V.S. Maly'sheva. Moscow, Veche, 2023. pp. 179–206. (In Russ.)
9. *Haynes, S., Roache, M.* Why the Film Industry Is Thriving in the Russian Wilderness / Magazine "Time", January 31, 2020. Available at: <https://time.com/longform/film-industry-russia-yakutia/> (Accessed 20.10.2023). (In Russ.)
10. Dr. Birgit Beumers, editor. Journal "KinoKultura" / Online journal (New Russian Cinema). [Bristol, UK, quarterly since 2003]. Available at: <https://research-information.bris.ac.uk/en/organisations/screen-research/publications/> (Accessed 20.10.2023). (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 03.11.2023; одобрена после повторного рецензирования 07.02.2024; принята к публикации 12.02.2024.

The article was submitted 03.11.2023; approved after reviewing 07.02.2024; accepted for publication 12.02.2024.



Сферический кинематограф: трансформация киноязыка в условиях виртуальной реальности

О.В. Добрынин

кинорежиссер

ORCID: 0009-0005-4303-7457

AuthorID: 1237530

Данная статья посвящена анализу становления нового медиа-языка в контексте сферического кинопространства. В работе рассматриваются особенности и конструкция сферического кинематографа, а также поднимаются вопросы адаптации классического киноязыка в новом, развивающемся кинематографическом формате с учетом его художественной уникальности и особенности зрительского восприятия.

The article analyzes the formation of a new media language in the context of spherical film space. It examines the features and the construction of spherical cinema, and raises issues of adapting classical film language to a new developing cinematic format, taking into account its artistic uniqueness and the peculiarities of the audience's perception.

Новые визуальные технологии породили явление, которое проникает не только в телевизионные передачи, интернет-страницы, видеоигры, но и в сферу кинематографа: виртуальную реальность (VR). В настоящее время данный формат находится в стадии становления, и представителей творческих профессий интересуют возможности, которые предоставляет это новое направление.

Виртуальная реальность (VR) обладает особой способностью предоставлять пользователю (зрителю) иллюзию присутствия в виртуальном мире. По своим свойствам является по преимуществу интерактивной и представляет ценный потенциал в области проектирования и реализации компьютерных интерфейсов. То, насколько успешно будет использован данный потенциал, зависит, не в последнюю очередь, от технического выполнения конечного продукта. Сенсорные стимулы, которые представляет виртуальная среда, строятся на законах челове-

виртуальная
реальность,
компьютерные
технологии,
синестезия,
сферическое
кино,
современная
визуальная
культура

virtual reality,
computer
technology,
synaesthesia,
spherical cinema,
modern visual
culture

ского восприятия, а особый интерес в VR представляет восприятие человеком пространства и движения [11]. Обозначим основные термины, на которые будем опираться в данной статье:

— **система виртуальной реальности** — компьютерная система, состоящая из специализированного оборудования и программного обеспечения для реализации концепции виртуальной реальности;

— **виртуальный мир** — контент, представленный системой виртуальной реальности;

— **виртуальное повествование** подразумевает интерактивность как обратимую связь между отправителем и получателем информации, и, как пишет К.Э. Разлогов, «интерактивное искусство предъявляет специфический поток информации (образов, текстов, звуков) и множество кибернетических (можно сказать, адаптирующихся или “разумных” структур “окружающей среды” в сочетании с некоей коммуникационной сетью типа зрелища, представления, спектакля, персонального воздействия или просто компьютерной сети» [8, с. 222].

При этом среда словно вступает в контакт со зрителем так, что «...он может почувствовать информационный поток, изменить структуру системы или взаимодействовать с ней, управлять формами и способами своего общения с неживыми компьютерными объектами и, таким образом, оказаться вовлеченным в процессы изменения и создания окружающей его художественной среды» [8, с. 222].

Технология виртуальной реальности (virtual reality, VR) — это комплексная технология, позволяющая погрузить человека в иммерсивный виртуальный мир при использовании специализированных устройств (например, шлемов виртуальной реальности):

— шлем VR представляет собой устройство, входящее в гарнитуру виртуальной реальности (или VR-гарнитуру), которая обеспечивает пользователю возможность погружения в заданный виртуальный мир.

В общепринятом понимании **VR, или виртуальная реальность**, — термин, который используется для описания мира, созданного в компьютерной среде, с которым человек может взаимодействовать с помощью органов чувств: зрения, слуха, осязания. Виртуальная реальность дает человеку ощущения, наиболее схожие с реальностью. Если говорить о спектаклях, созданных с применением технологий виртуальной реальности, то у зрителя создается иллюзия восприятия реальных объектов, как, например, в представлении Cirque du Soleil, где всю ис-

пользуются грандиозные декорации с многометровыми светодиодными экранами и голографические изображения (спектакль Zarkana, 2012 год).

Толчком к развитию технологий виртуальной реальности, не в последнюю очередь, послужило т. н. ковидное время, когда люди были вынуждены сократить реальное общение до минимума. В этих условиях виртуальная реальность открыла потенциально новые источники дохода, ведь традиционные способы стали недоступны или ограничены. Получили развитие виртуальные театральные и концертные постановки. В Японии существует даже голографическая певица Мику Хацунэ, которая собирает целые стадионы зрителей (виртуальная певица создана компанией CRYPTON Future Media еще в 2007 году. Для синтеза ее голоса используется технология семплирования голоса живой певицы с использованием программы Vocaloid компании Yamaha Corporation).

Определение «виртуальное» относится в первую очередь к области компьютерных игр, аттракционов, симуляторов, тренажеров и т. д., которые создаются исключительно в целях технологического или вау-эффекта с использованием компьютерной графики, в то время как нас в большей степени интересует применение нового формата в кинематографе.

Исследователи Н.Б. Маньковская и В.В. Бычков трактуют «виртуальную реальность» как сложную самоорганизующуюся систему, создаваемую с использованием электронных средств компьютерной техники и полностью реализующейся в восприятии человека; по их определению, «...виртуальная реальность как художественный феномен — это сложная самоорганизующаяся система, некая специфическая чувственно (визуально-аудио-гаптически) воспринимаемая среда, создаваемая электронными средствами компьютерной техники и полностью реализующаяся в психике воспринимающего (равно активно действующего в этой среде) субъекта; особый, максимально приближенный к реальной действительности (на уровне восприятия) искусственно моделируемый динамический континуум, возникающий в рамках и по законам (пока только формирующимся) компьютерно-сетевого искусства» [6, с. 33].

Широко используется представление виртуальной реальности как некой искусственной среды, состоящей из образов, созданных исключительно с помощью компьютерных технологий. Н.Б. Маньковская и В.В. Бычков классифицировали «виртуальную реальность» с целью конкретизировать техно-

логию, применяемую конкретно в кинематографическом искусстве: *естественная виртуальность* (сфера духовно-психической деятельности человека); *искусство как виртуальная реальность* (образно-символический мир, создаваемый искусством); *паравиртуальная реальность* (психоделическое искусство и наброски элементов виртуальности в авангардно-модернистско-постмодернистском искусстве); прото-виртуальная реальность (формы и элементы виртуальности, возникающие или сознательно создаваемые на базе или с применением современной электронной техники); собственно *виртуальная реальность* (предполагающая полное погружение реципиента в виртуальный мир путем воздействия на все его органы чувств, иллюзия полного вхождения его в виртуальное пространство и свободных действий в нем) [6, с. 36-39].

VR 360 является новейшим форматом передачи информации, где зрители могут просматривать фото и видео под углом 360° x 180°, передвигая устройство просмотра в пространстве.

«Сферическим кинематографом» будем называть повествование (аудиовизуальное произведение), снятое с использованием средств VR 360 и демонстрируемое на сферическом экране (изображение располагается вокруг зрителя, допуская возможность обзора в 360 градусов).

Технологии VR 360 в кинематографе

В настоящее время существуют технологии съемки реального пространства с использованием цифровых камер, обозначаемых термином VR 360, которые в действительности не создают искусственное виртуальное пространство, а фиксируют реальный окружающий мир особым способом. Этот способ заключается в фиксации сферического изображения с использованием нескольких объективов. После экспонирования происходит сшивка полученных видеоизображений в единую сферическую проекцию.

С появлением технологий виртуальной реальности термин VR 360 стал стандартом в профессиональном киносообществе. Но, по мнению автора статьи, вышеописанный термин применительно к продукции киноиндустрии не передает сущность и содержание данного формата и несет в себе некоторую искусственность, которая противоречит сути развивающегося визуального искусства, которое, напротив, должно быть гиперестественным и чувственным.

VR 360 как объект дискурса

Стоит сразу обозначить и даже сузить круг значимых аспектов, возникающих в связи с использованием технологии VR 360. Разумеется, создание с помощью компьютерной графики искусственно выдуманного пространства, как и предоставление зрителю разных видов интерактивности в таком пространстве, заслуживает особого внимания, но в рамках данной статьи эти аспекты необходимо упустить по следующим причинам:

- 1) проведенные наблюдения показывают, что зритель, включающийся в просмотр и начинающий коммуницировать с созданным авторами произведением, далеко не всегда настроен использовать интерактивность как таковую, предпочитая оставаться пассивным зрителем, воспринимающим экранное произведение;
- 2) автору фильма интерактивность порой попросту вредна, так как лишает его возможности воздействовать на зрителя в соответствии с первоначальным творческим замыслом киносюжета.

В данном контексте будем говорить о визуальном произведении, представляющем сферическую проекцию видеоизображения и звука, снятого соответствующей сферической камерой. При этом единственной интерактивностью в таком виртуализированном экранном произведении оставим возможность зрителю вращать головой и оборачиваться для осмотра всего сферического пространства полностью, к примеру, как бы если зритель находился в центре Бородинской панорамы. И такое произведение будет примером «сферического кинематографа», особого вида экранного искусства, характеризующегося сферической проекцией окружающего зрителя мира.

Особенности технологии «сферического кинематографа»

Любая новая технология, которая может воздействовать на эмоции зрителя, должна быть и будет изучена и использована в творческих целях современными авторами для реализации их творческих проектов. Однако всякий раз проходит немало времени от момента ее изобретения до начала ее креативного применения. Сферический кинематограф открывает новые творческие возможности и требует разработки уникального визуального языка, отличного от привычного всем кинематографистам киноязыка.

Главная технологическая особенность «сферического кинематографа» заключается в том, что сферическая видеокамера фиксирует все пространство, находящееся вокруг нее. То есть не просто 360 градусов вокруг камеры по горизонтали, но также

и пространство вверх и вниз, образуя таким образом сферу. Исходя из этой технической особенности и будут строиться все следующие предположения и выводы.

Рассмотрим некоторые аспекты возможности использования кинематографических приемов «сферического кинематографа».

Особенности восприятия

Исходя из того, что сила воздействия визуального произведения на зрителя зависит (хотя и не прямо) от площади экрана и, соответственно, от площади, покрываемой области на сетчатке глаза, то в данном случае нужно сказать, что такое произведение будет иметь колоссальный потенциал в части воздействия.

Одним из самых эффективных устройств для проекции такого изображения в настоящее время является *VR-шлем*, который входит в систему виртуальной реальности. Надевая на голову это устройство, зритель часто лишается объективной оценки реальности, происходящей вокруг него, так как визуальный и звуковой канал восприятия полностью замещаются новой реальностью. Таким образом, максимально усиливается отождествление зрителя с виртуальным повествованием.

В отличие от коллективного просмотра фильма в кинозале, просмотр такого произведения будет строго индивидуальным. Более того, пользователь в VR-шлеме не сможет в привычном понимании идентифицировать собственное тело хотя бы потому, что не способен будет его увидеть в заданном виртуальном мире при использовании системы виртуальной реальности.

Кроме того, можно отметить тот факт, что зритель, лишенный возможности следить за временем и реальным пространством вокруг себя, будет находиться в т. н. незащищенном, уязвимом состоянии и, соответственно, будет обладать большей внушаемостью. Проблемой также представляется возможность зрителя следить за ходом виртуального повествования (если таковое подразумевается).

Особенности «сферического кинематографа» применительно к элементам киноязыка

Сферический кинематограф представляет собой уникальный и развивающийся формат, который требует новых подходов к созданию и адаптации классического киноязыка.

Не вызывает сомнения то, что авторы, которые пытались снять «сферический фильм», подходили к этому с наработанным киноинструментарием, однако правила киноязыка в привычном

понимании в этом случае не работают. В частности, нарушается основная позиция: *точка зрения, с которой ведется киноповествование*, а именно та, что является «глазами персонажа» (внутренняя), и та, которая ведется глазами стороннего наблюдателя.

Кроме того, зритель не может найти ту «нейтральную» позицию, с которой происходит его самоидентификация. Применительно к «сферическому кинематографу» пропадает такое понятие, как «*ракурс съемки*».

Художественное пространство кадра теряет свои границы, так как оно находится одновременно со всех сторон от зрителя. Место действия, в котором происходят события, теперь повсюду, и то, куда будет направлено внимание зрителя, станет для него значимым сюжетным действием.

В «сферическом кино» уязвимой становится та позиция зрителя, которая описана Ю. Лотманом, где «играющий [и зритель] осуществляет одновременно два противоположных поведения: он всерьез переживает ситуацию и одновременно не забывает, что это “как бы ситуация”, игра в действительность, а не сама действительность» [5, 13].

Художественное пространство в кинематографе организуется с помощью монтажа (сочетания кадров, фрагментов, эпизодов), «в фильме события будут разворачиваться согласно замыслу режиссера, а в жизни — “сами собой”». Это означает, говоря другими словами, что в жизни события разворачиваются, следуя причинно-следственным связям, то есть так, как они должны были произойти, а в фильме — согласно выбору режиссера» [5, 25]. В «сферическом кинематографе» роль режиссера уже не главенствующая, не авторитарная: он наравне со зрителем соучаствует в творческом процессе.

В сферическом фильме нет границ кадра, они отсутствуют как таковые, а это значит, что такое основополагающее понятие в кинематографе, как крупность кадра, требует серьезной трансформации. Что значит общий или крупный кадр в таком фильме? Даже если установить камеру в непосредственной близости к какому-то предмету, можно ли будет назвать это крупным кадром? Вряд ли. Как тогда быть с правилами монтажа отдельных снятых планов? Да и как быть с самим монтажом, являющимся одним из средств киноязыка, его «риторической фигурой», который «как бы задерживает впечатление от предыдущего кадра, возвращает нас к нему, заставляет его вспомнить и совмещает, как бы накладывая друг на друга, смежные кадры» [5, 23-24].

Полагаем, что в «сферическом кинематографе» длина планов должна стать гораздо длиннее по сравнению с планами в

классическом кинематографе. Зрителю всякий раз после каждой склейки будет необходимо больше времени для того, чтобы «освоиться» в пространстве нового кадра.

Кроме того, интересным будет рассмотреть то, каким образом режиссер сможет овладеть вниманием зрителя там, где он задумал поставить акцент. Границы значимого действия в кадре в «сферическом кинематографе» становятся размытыми, так как если таковое происходит, то практически нет никакой гарантии, что зритель будет удерживать внимание именно на значимом в картине объекте (персонаже, предмете и т. д.) и не станет обобщаться по сторонам с целью изучить второстепенные, по мнению режиссера, детали виртуального пространства. Из этого следует, что режиссеру придется приложить немало усилий для того, чтобы зритель удерживал внимание на нужном объекте.

В кино форма мизансцены подобна треугольнику, исходящему своей вершиной из объектива кинокамеры. Камера в *сферическом пространстве* находится в центре сферы, и в таком случае принцип построения мизансцены становится совершенно другим. Одной из ключевых задач для режиссера становится управление вниманием зрителя и контроль за точкой, в которую смотрит зритель в каждый момент времени. Ошибка режиссера сведется к тому, что зритель не увидит важного для дальнейшего виртуального повествования события.

В сферическом кинематографе приобретает новый смысл такой элемент киноязыка, как *подвижность камеры* (способность камеры занять другое положение по отношению к снимаемой сцене), а также ракурс, который становится изменяемым в зависимости от того, куда и с какой точки направлен взор зрителя.

Звук в сферическом кинематографе

С появлением новой технологии в кинематографе возрастает роль фонограммы фильмов, появляется необходимость создания высокотехнологичной акустической среды, и, как пишет в своем исследовании Е.А. Русинова, «современные многоканальные звуковые технологии вплотную приблизились к мечте Эйзенштейна о «втягивании» зрителя в экранное пространство и «слиянии его с художественным творением»» [9, с. 222].

При создании сферического кино обычного стереозвучания уже недостаточно — необходим *бинуарный звук при проекции в VR-шлеме*. Бинуарная запись звука — это способ, при котором используется такое расположение микрофонов, которое повторяет анатомическое расположение и строение ушных раковин человека. Хотя в целом отношение к звуку остается тем же, но

с условием, что когда шлем учитывает поворот головы зрителя и управляет видеоизображением, то звук тоже должен «следить» за этими действиями. Таким образом, «звукоритмическая структура киноформы, традиционно анализировавшаяся в ракурсу линейного движения и остановки звука, теперь может рассматриваться в терминах многовекторного пространственного «перемещения» и «погружения» [9, с. 228].

Особенности методики съемочного процесса

Главное отличие от классического киносъемочного процесса при съемке «сферического кино» заключается в отсутствии т. н. «четвертой стены», то есть в невозможности нахождения рядом с камерой оператора, режиссера и вообще какого бы то ни было технического персонала. Любой работник попадет в зону видимости камеры. Или можно сказать по-другому: любой член съемочной группы станет «героем фильма», если только решит остаться рядом с камерой. То же самое нужно сказать о любых технических приспособлениях, будь то световое оборудование, операторская техника, микрофоны и тому подобное. Соответственно, основным методом съемки должен стать принцип натуральности. Естественный свет либо источники света, замаскированные под декорации, отсутствие операторских средств поддержки камеры, скрытые микрофоны. Задача оператора становится совершенно иной, нежели в традиционном кинематографическом процессе. Роль актера, лишённого режиссерской опеки, многократно возрастает на такой съемочной площадке.

Очевидно, что для освоения «сферического кинематографа» необходима разработка нового языка, творческие изыскания и практические эксперименты, новые подходы к написанию сценариев, режиссуре, операторскому мастерству. Это захватывающие и воодушевляющие задачи для современного кинематографа, которые могут дать толчок к творческому развитию целой отрасли. Определение и понимание особенностей сферического кинематографа, а также его взаимодействие с виртуальной реальностью, являются ключевыми аспектами дальнейшего развития этого вида экранного искусства.

Примеры применения виртуальной реальности в кинематографе

Документальные фильмы

Документальный фильм **Traveling While Black**, созданный Felix & Paul Studios, представляет собой кинематогра-

фическое произведение в формате VR 360. Фильм освещает проблематику, с которой имели дело афроамериканцы в период до введения законодательства о гражданских правах в США, вынужденные сталкиваться с сегрегацией во время путешествий по стране. Проект, дебютировавший на кинофестивале Sundance в 2018 году, был удостоен номинации на премию Primetime Emmy и получил признание ведущих медиа, в том числе Variety, Forbes и The New York Times. Авторы проекта, включая режиссера Роджера Росса Уильямса и продюсера Бонни Нельсон Шварц, отметили значительный эмоциональный отклик и влияние фильма на аудиторию, что способствовало пересмотру HR-политик в отношении социальной несправедливости со стороны руководства крупных компаний. Целью данного проекта являлось использование уникальных возможностей виртуальной реальности для усиления эмпатии у зрителей за счет обеспечения полного погружения и невозможности отвлечения на внешние раздражители, такие как, например, мобильные телефоны, в процессе просмотра. Процесс разработки сценария, подбора технологий съемки и последующей постобработки занял около десяти месяцев и был направлен на создание условий для безопасного взаимодействия с сообществом и достижения максимального уровня эмоционального вовлечения и ощущения присутствия зрителя в контексте рассматриваемой тематики.

Проект **Clouds Over Sidra** представляет собой передовой VR-документальный фильм, разработанный Крисом Милком и Габо Аророй при поддержке ООН, UNICEF Иордании и VRSE Hollywood production studios. Фильм знакомит с жизнью Сидры, 12-летней девочки, обитающей в лагере беженцев Заатари в Иордании, представляет собой наглядное свидетельство ежедневного бытия Сидры и других сирийских беженцев, проживающих в указанном лагере.

Основная цель данного проекта заключается в привлечении общественного внимания к кризисной ситуации сирийских беженцев и мобилизации финансовых средств для оказания им помощи. Применение VR-технологий направлено на стимулирование глубокой эмпатии и понимания ситуации среди аудитории. Картина была представлена на Всемирном экономическом форуме в Давосе и на встречах доноров высокого уровня с целью усиления осведомленности о проблеме и привлечения средств на поддержку сирийского населения в кризисе.

Образовательные фильмы

Everest VR — The Movie Experience представляет собой VR-кинематографическое произведение, предлагающее аудитории уникальную возможность виртуального путешествия на вершину Эвереста в сопровождении альпиниста Шерпа Тенджи. В отличие от традиционных виртуальных реальностей и игровых приложений, данный фильм сосредоточен на визуальном восприятии ландшафтов и значимых моментов восхождения, предоставляя зрителям возможность стать свидетелями ключевых этапов экспедиции, включая ритуалы в Базовом лагере, преодоление веревочных лестниц и установку флага на вершине.

Произведение разделено на серию сцен, каждая из которых иммерсивно вовлекает зрителя в процесс экспедиции. С технической точки зрения, Everest VR демонстрирует высокую степень реализма и визуальной привлекательности, хотя и выявляет некоторые ограничения современного VR-оборудования, такие как эффект «сетки» и видимость границ линз, особенно это видно на фоне снежных ландшафтов. Тем не менее фильм является значимым вкладом в развитие виртуальной реальности как средства массовой коммуникации, предоставляя начинающим пользователям VR превосходную возможность знакомства с этим форматом.

По завершении основного сюжета активируется «Режим Бога», предоставляющий зрителям свободу исследования горы с перспективы птичьего полета, углубляя виртуальный опыт.

Space Explorers: The ISS Experience является объемным проектом в формате четырехчастной серии VR-фильмов, реализованным Felix & Paul Studios в коллаборации с ISS National Lab и Time Studios. Данный проект представляет собой наиболее масштабное произведение, полностью снятое в космическом пространстве, которое предоставляет зрителям возможность виртуального пребывания на Международной космической станции (МКС), детально представляя им ежедневную жизнь, трудовую деятельность и научные исследования астронавтов в условиях невесомости. Завершающий эпизод серии, под названием Expand, отличается включением космического выхода, зафиксированного в ультравысоком разрешении, и освещает прибытие экипажа SpaceX на МКС.

Проект реализован с использованием камеры Z-Cam V1 Pro, оснащенной девятью 4K сенсорами, что позволяет создавать трехмерные и 360-градусные изображения в 8K разрешении благодаря применению инновационных технологий и креативному подходу команды разработчиков.

В 2022 году данный фильм стал лауреатом Канадской кинопремии за Лучший иммерсивный опыт, что подтверждает его

значимый вклад в развитие иммерсивных медиа и технологий виртуальной реальности.

Игровые фильмы

Проект **Carne y Arena** («Плоть и песок») Алехандро Гонсалеса Иньярриту, реализованный в формате виртуальной реальности, представляет собой инновационное исследование жизненного пути иммигрантов, пересекающих границу между Соединенными Штатами Америки и Мексикой. Дебютировавший на Каннском кинофестивале в 2017 году как первый VR-проект фестиваля. Он отмечен за прорывной метод повествования и актуальное социально-политическое содержание. Разработанный в коллаборации с Эммануэлем Любецки и ILMxLAB при поддержке Legendary Entertainment и Fondazione Prada, проект удостоен «Оскара» за особые достижения. Иммерсивная VR-постановка, основанная на реальных событиях и интервью с беженцами, погружает зрителей в переживания мигрантов, предлагая уникальную возможность сопереживания и понимания их испытаний.

Фильм **«Вне тела»**, снятый под руководством Максима Никонова, является первым в России VR-хоррором, изучающим концепцию жизни после смерти. Длительностью в 13 минут, экспериментальная работа вовлекает аудиторию в историю ученого, сталкивающегося с переживаниями потери и исследованием потустороннего мира через собственный опыт. Проект, воссоздающий глубоко эмоциональное погружение благодаря VR-технологиям, демонстрирует расширение возможностей повествования и взаимодействия зрителя с сюжетом, предоставляя уникальный опыт вовлеченности в происходящее на экране.

Кинопроект **Gone in 360 Seconds**, реализованный Люком Фарреллом при сотрудничестве с Брэндон Д'Сильвой и Стюартом Бендером, демонстрирует применение виртуальной реальности для создания динамичной нарративной структуры, основанной на принципе точки зрения персонажа (CPV). Экспериментальный формат позволяет зрителям глубоко погрузиться в сценарий ограбления экзотического автосалона, активно взаимодействуя с сюжетом и становясь его непосредственным участником.

Проект **Hamlet 360: Thy Father's Spirit**, разработанный Commonwealth Shakespeare Company, представляет собой инновационное переосмысление классического произведения Уильяма Шекспира в контексте виртуальной реальности (VR). Под руководством режиссера Стивена Малера и кинематографиста Мэттью Нидерхаузера данная адаптация обеспечивает

60-минутное погружение в мир Гамлета, позволяя зрителям испытать его трагедию от первого лица.

Проект включает участие ряда выдающихся актеров, включая Брук Адамс в роли королевы Гертруды, Джека Катмор-Скотта в роли Гамлета и Фарана Тахира в роли Клаудиуса, и направлен на демократизацию произведений Шекспира и расширению доступа к высококачественным театральным постановкам с использованием передовых VR-технологий.

Особое внимание в проекте уделяется сцене «Быть или не быть», где актер Джек Катмор-Скотт, исполняющий роль Гамлета, предстает в необычной обстановке, сидя в ванной комнате в полном облачении. Этот момент выделяется благодаря использованию VR-технологий, которые создают иллюзию непосредственного участия зрителя в происходящем, в том числе и под водой вместе с персонажем.

В контексте современных тенденций в театральном искусстве Hamlet 360: Thy Father's Spirit демонстрирует переход к индивидуализированным формам просмотра через VR, что соответствует миссии Commonwealth Shakespeare Company по обеспечению широкого доступа к произведениям Шекспира. Стивен Малер, художественный руководитель компании, подчеркивает стремление к популяризации культурного наследия Шекспира и видит в VR-технологиях оптимальное средство для достижения этой цели на глобальном уровне.

Трехминутный трейлер к фильму «Время первых» от Российской студии CGF (режиссер Владимир Горохов) снят в 2018 году в технологии VR 360. Ролик позволяет зрителям погрузиться в историческое событие 1965 года — первый выход человека в открытый космос. Этот VR-проект, разработанный студией CGF, отличается высокой степенью реализма и детализации, предлагая уникальную возможность ощутить себя на месте космонавта Алексея Леонова.

Студия CGF использовала собственные технологии в области дополненной реальности и визуализации, что позволило достичь высокой степени фотореалистичности и эффекта присутствия. Одной из заметных инноваций стало создание системы визуализации Земли из космоса, обеспечивающей уникальное изображение нашей планеты при любом освещении.

Съемка ключевых моментов, включая выход в космос, осуществлялась с применением системы дополненной реальности Viewga, разработанной специалистами CGF. Эта система позволила с высокой точностью и реализмом воссоздать условия космической миссии и представить зрителям неповторимый опыт участия в историческом событии.

Данная работа позволяет зрителям не просто наблюдать за событиями, но и стать их непосредственными участниками.

Анимационные фильмы

Анимационное направление в сферическом кинематографе развивается с необычайной скоростью, демонстрируя уникальные возможности для создания иммерсивных и визуально насыщенных нарративов. Возможно, это объясняется тем, что для создания сферической анимации не требуются живые актеры и натуральные локации, что предоставляет создателям неограниченную свободу визуализации их идей и концепций.

Анимация **Pearl**, созданная Google Spotlight Stories под руководством режиссера Патрика Осборна, представляет собой выдающийся пример применения технологии виртуальной реальности. Данный фильм повествует о путешествии отца и дочери на любимом автомобиле.

Pearl получил номинацию премии «Оскар» и был удостоен премии «Эмми», что подчеркивает его значимость в развитии сферической анимации.

Фильм **Gloomy Eyes** рассказывает о молодом зомби, который влюбляется в обычную девушку и представляет собой уникальное сочетание анимации и VR-технологий. Режиссеры Фернандо Мальдонадо и Хорхе Тирада, с участием Колина Фаррелла в роли рассказчика создали мир, где мрачная атмосфера и нежная любовная история сливаются в единое целое, предлагая зрителям не только визуальное, но и эмоциональное погружение.

Анимационный фильм «**Баллады о маленьком буксире**» расширяет спектр анимационного искусства в сферическом видео. Российские авторы, режиссер Полина Минаева и художник Василий Красников, вдохнули новую жизнь в стихотворение Иосифа Бродского, создав мультфильм, который переносит зрителя в мир лирики и поэзии. Музыкальное сопровождение от Антона Алексеевского и голос Павла Артемьева добавляют глубину и атмосферность произведению, демонстрируя новые возможности для исследования классической литературы через VR.

Завершая обсуждение сферического кинематографа в разнообразии его форм, следует подчеркнуть, что технологии виртуальной реальности предоставляют кинематографии новые перспективы. Виртуальная реальность не только раздвигает рамки обычного кинопроизводства, но также предлагает аудитории уникальные впечатления, ранее казавшиеся невозможными. От реалистичных рассказов о социальных проблемах до захватывающих космических приключений, от образовательных про-

грамм о высочайших достижениях человечества до глубоких размышлений о классической литературе с помощью анимации — сферическое кино открывает безграничные возможности для познания, обучения и эмоционального воздействия. ■

Для цитирования: Добрынин О.В. Сферический кинематограф: трансформация киноязыка в условиях виртуальной реальности // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 1 (59). С. 106-121.
For citation: Dobrynin O.V. Spherical Cinema: Transformation of Film Language in Virtual Reality // Vestnik VGIK. 2024. Vol. 16. No. 1 (59), pp. 106-121.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Петросян Тарон Врежович*. Виртуальная реальность как новая кинематографическая среда / Вестник МГУКИ. 2010. № 5. С. 247–250.
2. Инновационные технологии в кинематографе и образовании: IV Международная научно-практическая конференция (Москва, 26-29 сентября 2017 года): материалы и доклады / Министерство культуры Российской Федерации, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова, Союз кинематографистов Российской Федерации, Российская секция научного общества инженеров кино и телевидения (SMPTE) / под общей редакцией О.Н. Раева. М.: ВГИК, 2017. 267 с.
3. *Кривцун О.А.* Эволюция художественных форм: Культурологический анализ / О.А. Кривцун; Рос. акад. наук, ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР. М.: Наука, 1992. 299 с.
4. *Лиманская Л.Ю.* Оптические миры: эстетика зрения и язык искусства М.: РГГУ, 2008. 350 с.
5. *Лотман Ю., Цивьян Ю.* Диалог с экраном. Таллинн: Александра, Сор. 1994. 214 с.
6. *Маньковская Н.Б., Бычков В.В.* Виртуальная реальность как феномен современного искусства // Исследования в области искусствоведения и культурологии. 2020. № 1. С. 112–120.
7. *Маньковская Н.Б., Бычков В.В.* Современное искусство как феномен техногенной цивилизации. М.: ВГИК, 2011. 210 с.
8. Новые аудиовизуальные технологии: [учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению 520100 и специальности 020600 Культурология] / [О.В. Грановская и др.]; отв. ред. К.Э. Разлогов. М.: Едиториал УРСС, 2005. 481 с.
9. *Русинова Е.А.* Формирование звуковых пространств в кинематографе: дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 2021. 308 с.
10. International Augmented and Virtual Reality Online Conference 2020. M. Claudia tom Dieck · Timothy H. Jung · Sandra M. C. Loureiro. Augmented Reality and Virtual Reality New Trends in Immersive Technology. BRU-Business Research Unit ISCTE-IUL University Institute of Lisbon Lisbon, Portugal.
11. Virtual and Augmented Reality (VR/AR) Foundations and Methods of Extended Realities (XR). Perceptual Aspects of VR. Ralf Doerner and Frank Steinicke. Springer Nature, pp. 39–70.

REFERENCES

1. Petrosyan, Taron Vrezhovich. Virtual'naya real'nost' kak novaya kinematograficheskaya sreda [Virtual Reality as a New Cinematic Environment] / *Vestnik MGUKI*, no. 5, 2010, pp. 247–250. (In Russ.)
2. Raeva, O.N., editor. Innovacionnyie tehnologii v kinematographe i obrazovanii [Innovative technologies in cinematography and education]: IV Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferenciya (Moskva, 26–29 sentyabrya 2017 goda): materialy i doklady / Ministerstvo kulyturyi Rossijskoj Federacii, Vserossiiskij gosudarstvennyj institut kinematografii imeni S.A. Gerasimova, Soyuz kinematografistov Rossijskoj Federacii, Rossijskaya sekciya nauchnogo obshhestva inzhenerov kino i televideniya (SMPTE). Moscow, VGIK, 2017. 267 p. (In Russ.)
3. Krivczun, O.A. Evolyuciya xudozhestvennyix form: Kulyturologicheskij analiz [Evolution of artistic forms. Cultural analysis] / O.A.Krivczun; Ros. akad. nauk, VNII iskusstvovznaniya M-va kulyturyi SSSR. Moscow, Nauka, 1992. 299 p. (in Russ.)
4. Limanskaya, L.YU. Opticheskie miry: eystetika zreniya i yazyik iskusstva [Optical Worlds: Aesthetics Of Vision And The Language Of Art]. Moscow, RGGU, 2008. 350 p. (In Russ.)
5. Lotman, Y.U., Civiyan, Y.U. Dialog s eykranom [Dialog with the screen] / Yuriy Lotman, Yuriy Civiyan. Tallinn, Aleksandra, Cop, 1994. 214 p. (In Russ.)
6. Manykovskaya, N.B., Byichkov, V.V. Virtual'naya real'nosty, kak fenomen sovremennogo iskusstva [Virtual Reality As A Phenomenon Of Modern Art]. *Issledovaniya v oblasti iskusstvovedeniya i kulyturologii*, n. 1, 2020, pp. 112–120. (In Russ.)
7. Manykovskaya, N.B., Byichkov, V.V. Sovremennoe iskusstvo kak fenomen texnogennoj civilizacii [Modern Art as A Phenomenon Of Technogenic Civilization]. Moscow, VGIK, 2011. 210 p. (In Russ.)
8. Razlogov, K.EY., editor. Novyie audiovizual'nyie tehnologii [New audiovisual technologies] / [O.V. Granovskaya i dr.]. Moscow, Editorial URSS, 2005. 481 p. (In Russ.)
9. Rusinova, E.A. Formirovanie zvukovyix prostranstv v kinematographe: Dis. ... doktora iskusstvovedeniya. (Formation of sound spaces in spherical cinema). Moscow, 2021. Dr. in Art Studies.. (In Russ.)
10. International Augmented and Virtual Reality Online Conference 2020. M. Claudia tom Dieck - Timothy H. Jung - Sandra M. C. Loureiro. Augmented Reality and Virtual Reality New Trends in Immersive Technology. BRU-Business Research Unit ISCTE-IUL University Institute of Lisbon Lisbon, Portugal.
11. Virtual and Augmented Reality (VR/AR) Foundations and Methods of Extended Realities (XR). Perceptual Aspects of VR. Ralf Doerner and Frank Steinicke. Springer Nature, pp. 39–70.

Статья поступила в редакцию 16.03.2021; одобрена после повторного рецензирования 25.01.2024; принята к публикации 29.01.2024.

The article was submitted 16.03.2021; approved after reviewing 25.01.2024; accepted for publication 29.01.2024.



По направлению к метамодернизму: феномен «медленного» кино

Н.А. Зименков

аспирант ВГИКа

ORCID: 0009-0004-7791-7404

AuthorID: 1229426

В статье рассматривается история вопроса о «медленном» кинематографе. Анализ теоретических работ, посвященных проблеме, позволяет говорить о том, что данное явление отвечает идеям метамодернизма, сформулированным Т. Вермюленом и Р. ван ден Аккером в книге «Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма». Сопоставление двух тенденций — феномена «медленного» кино и движения метамодернизма — призвано полнее оценить перспективы и направленность культурно-исторического процесса первой трети XXI века.

The article examines the history of “slow” cinema. An analysis of theoretical works devoted to the problem suggests that this phenomenon resonates with the concept of metamodernism introduced by T. Vermeulen and R. van den Akker in the book “Metamodernism: Historicity, Affect and Depth after Postmodernism”. The comparison of the two trends — “slow” cinema and metamodernism — gives a more profound insight into the prospects and direction of the cultural and historical process of the first third of the 21st century.

Постановка проблемы

Попытки найти новый язык описания мира предпринимались различными исследователями с конца 90-х годов XX века. Однако на данный момент точных характеристик современного периода пока нет. В широком смысле слова, как спектр различных социокультурных теорий, наше время принято называть *постпостмодернизмом*. Вместе с тем, начиная с 2010-х годов наибольшую известность во всем мире получило такое направление, как *метамодернизм*, терминологически и концептуально,

¹ В книге «Постпостмодернизм: как социальная и культурная теория объясняют наше время» (М.: Издательский дом «Дело» РАНХ и ГС, 2019. 560 с.) А. Павлов указывает, что к тому моменту получили распространение: перформатизм (2000), гипермодернизм (2004), автомодернизм (2008), диджимодернизм (2009), альтермодернизм (2009), реновализм (2010). — *Прим. авт.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

«медленное»
кино,
«эстетика
медленного»,
арт-кино,
модернизм,
постмодернизм,
метамодернизм

KEYWORDS

“slow” cinema,
“aesthetics
of slow”,
art cinema,
modernism,
postmodernism,
metamodernism

действительно, наиболее полно отразившее ту кризисную культурно-историческую ситуацию, которую переживает общество¹.

В кинематографе в этот же период возникло такое явление, как «медленное» кино, ставшее ответной реакцией не только на мейнстримную кинопродукцию, но и на убыстряющийся темп нашей жизни. Представители авторского кинематографа по всему миру (от Китая и Таиланда до Мексики и Аргентины), экспериментируя с киноизображением, темпоритмом и нарративными конструкциями в своих фильмах, стали заметным культурным феноменом первой трети XXI века. Более того, их эксперименты отвечали духу времени и основным положениям метамодернизма.

Можно увидеть, что главной областью последующего исследования будут те процессы в культуре первых десятилетий нового века, выразителями которых явились концепции метамодерна и опыты «медленного» кино. Поэтому представляется уместным, во-первых, обратиться к истории вопроса о «медленном» в кинематографе и культурной традиции. Во-вторых, сопоставить полученные выводы с идеями метамодернизма, сформировав, таким образом, некоторые теоретические представления о том периоде, в котором мы живем, и наметив контур для дальнейшего изучения проблемы.

«Медленное» кино

Считается, что впервые термин «медленный» в отношении кинокартин, представленных на фестивале в Сан-Франциско в 2003 году, употребил М. Симан. Его наблюдение — кинокритик обратил внимание на замедление темпоритма в современном арт-кино — послужило основой для работ М. Флэнагана. В 2008 он первым описал такие особенности «медленных» фильмов, как использование длинных планов, уменьшение роли повествования, акцент на спокойствии и повседневности. В 2010-е годы развернулись дискуссии как вокруг самого термина, так и стилистических особенностей «медленных» фильмов. Н. Джеймс подверг направление критике, Д. Бордуэлл и К. Томпсон предложили разграничить массовое («быстрое») и фестивальное («медленное») кино, а Г. Таттл вместо термина «медленное» ввел определение «созерцательное» кино.

Так или иначе, именно в этот период «медленное» кино привлекло внимание не только кинокритиков и синефилов, но ученых, специализирующихся в гуманитарных областях знания. Помимо того, в профессиональной литературе закрепился термин «медленный». Например, О.Э. Каглаян отмечает, что «со-

зерцание», предполагающее вовлеченность зрителя в события, разворачивающиеся на экране, и их последующую реакцию на них, не является главной особенностью «медленного» кино. Все эти черты присутствуют и в мейнстримном кинематографе, что же отличает «медленные» фильмы от прочих, так это постоянное спокойствие и монотонность [9, с. 8].

Действительно, термин «ССС» — современное созерцательное кино, предложенный Таттлом, выглядит тяжеловесным, и он не учитывает фактически таких особенностей картин, как длинные кадры, неспешный темп, нивелирование событийной основы и т. д. И хотя в научной и критической литературе термин «созерцание» встречается часто, его скорее нужно считать одной из эстетических характеристик «медленных» фильмов.

Нерешенным остается вопрос и с тем, что подразумевать под «медленным» кино, — это новое направление в искусстве или определенный режиссерский стиль. Не без доли иронии можно посчитать уместным определение, которое дает И. Даффе, когда пишет, что «медленное» — это стиль, направление, принятое синефилами во всем мире [8, с. 2]. Не будем ограничиваться им, однако запомним.

Очевидно, что пока возникает путаница как в определениях, которые мы даем «медленному» кинематографу, так и в том, кого считать его представителями. Так, спектр режиссеров, которых причисляют к предтечам «медленного» кино и считают его выразителями в наше время, широк. Например, Даффе упоминает Я. Одзу, Р. Брессона, М. Антониони, К. Теодора Дрейера. Отдельные главы она посвящает разбору фильмов Дж. Джармуша, А. Сокурова, Г. Ван Сента, уделяет внимание представителям новой румынской волны и обращается к творчеству Б. Тарра и Ц. Чжанкэ. На работы последних, а также Ц. Минляна, опирается и Каглаян. Флэнаган, помимо них, выделяет таких представителей нового «медленного» кино, как А. Серра, К. Рейгадас, А. Вирасетакул.

Данный список режиссеров, который является отнюдь не полным, может показаться запутанным, однако в нем есть определенная логика. Все перечисленные авторы являются приверженцами авторского кинематографа. Их фильмы отличаются медленным темпом повествования, приоритетом визуальной композиции кадра над содержательной (то, что принято называть дедраматизацией), использованием «мертвого времени», то есть времени, когда на экране ничего не происходит. Наконец, определенная общность угадывается в темах (часто трагических), которые затрагивают режиссеры, и поведении их пер-

сонажей, одиноко блуждающих по бескрайним ландшафтам, неважно — природным или индустриальным.

Даффе, изучая «медленные» фильмы, приходит к выводу, что они включают три основных момента: неподвижность, пустоту и тишину. Каглаян обращает внимание на определенный эстетический стиль таких картин: длинные кадры, неспешное движение камеры, замедленные перемещения героев, использование «мертвого времени». Но наиболее образное и одновременно точное определение принадлежит Н. Куандту, на которого ссылается Каглаян. Он описывает формулу международного артхаусного кино так: «Медленные ритмы и непрямые повествования; тон спокойствия и сдержанности, аура необъяснимых или незаслуженных мук; затухающие дубли, длинные кадры и панорамы, часто в опустевшей местности; продолжительные, снятые с рук кадры, преследующие одиноко идущих людей; медленные наезды к окну или открытой двери, запечатлевающие природу; материалистический дизайн звука; и преобладание образов в стиле Тарковского» [9, с. 7].

«Эстетика медленного»

Если принять во внимание характеристику Куандта, произвольно вызвав в воображении ряд «медленных» фильмов, то между ними, действительно, будет угадываться определенная общность. Каглаян вслед за Флэнаганом называет это «эстетикой медленного», получившей распространение в 2010-х, но отсылающей нас к 1960-м или еще ранее — к 1920-м годам. Исследователь описывает опыты неореалистов, в частности Антониони, фильмам которого был присущ медленный темп, картины Дрейера и В. Шёстрёма. «От Одзу до Брессона, от Тарковского до Янчо, история арт-кино наполнена фигурами, которые использовали похожую эстетику и, таким образом, являются основателями традиции “медленного кино”», — заключает Каглаян [9, с. 10].

Его исторический ракурс, без сомнения, важен, но он нуждается в уточнении. Дело в том, что никто из упомянутых режиссеров и их последователей не ставил себе в художественную задачу снимать «медленные» фильмы, нет ни одного манифеста «медленного» кино, а поскольку каждый из кинематографистов обладал или обладает выраженной индивидуальностью, «эстетику медленного» трудно посчитать четко определенной традицией или, как писала Даффе, направлением, стилем в киноискусстве. Поэтому на данный момент предпочтительнее говорить о таком явлении, как «медленное» кино и тенденции к эстетизации «медленного».

Провести ряд параллелей между картинами Дрейера, Бресона, Тарковского, Сокурова и Рейгадаса нетрудно, важнее попытаться определить роль «медленного» в искусстве. Так, если учесть, что основу «медленных» фильмов составляют определенные отношения со временем и пространством, когда замедленное движение камеры и длительные моменты неподвижности и пустоты открывают путь к созерцательному, вдумчивому просмотру, то становится очевидно, что «медленное» кино явилось ответной реакцией как на мейнстримную продукцию, так и на все убыстряющийся темп жизни.

Более того, желание отдалиться от культуры скорости, как пишет Каглаян, присуще не только «медленному» кино, но «эстетике медленного» в целом. Например, сегодня широкое распространение в мире получили такие течения, как *Slow Food*, *Slow Science*, *Slow Life* и т. д. Все это, как отмечает П. Ли, на которую ссылается Каглаян, можно назвать «хронофобией», то есть чувством тревоги и одновременно одержимостью концептом времени.

Однако наиболее существенное замечание принадлежит М. Эн Доун, которая считает, что «семена» этой тревоги произросли в период раннего модерна². Тогда «медлительность» впервые попыталась представить время по-иному, обращая внимание на мимолетные события, исследуя их эфемерность и случайность, акцентируя внимание на природе реальности [9, с. 11]. И поскольку «медленное» кино и «эстетика медленного» имеют свои аналоги в истории, то их появление в первой трети ХХI века выглядит знаковым.

Л. Кёпник пишет [3], что ускоренный темп жизни привел сегодня к тому, что человек перестал получать от нее удовольствие. Мы обладаем большим количеством впечатлений, но у нас нет времени на их обдумывание. В результате они утрачивают глубину, содержательность и в конечном счете смысл. Но «медленность», как называет это Кёпник, просит зрителей найти время и исследовать, что значит жизнь в настоящем, которое не знает интегрированной динамики. Она предоставляет уникальную возможность взаимодействовать с культурой, не поддаваясь ее скорости, находясь по отношению к ней на определенной дистанции.

Перемещаясь в различных темпоральностях, но сохраняя «созерцательное» положение по отношению к ним, в историко-культурном процессе «медленность», таким образом, находится между культурой модерна (устремленной в будущее) и постмодерна (всматривающей в прошлое). «Современная “медлен-

² В книге «Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима модерна» (М.: Новое литературное обозрение, 2017. 267 с.) А. Ассман, анализируя ту же тему, отсылает читателей к опытам импрессионистов, французских «проклятых» поэтов и модернистскому роману Дж. Джойса, М. Пруста, Т. Манна. — Прим. авт.

ность» отрицает традиционное противопоставление модернизма и постмодернизма. Она перекидывает мост через этот великий разрыв в эстетической культуре XX века, — заключает исследователь [3, с. 21].

Говоря иначе, «медленность» диалектически снимает противоречия между культурой модерна и постмодерна, категориями прошлого и будущего. Такая жизнь в постоянном настоящем позволяет человеку, как пишет Кёпник, смотреть влево/вправо, вперед/назад, вверх/вниз, возвращает прежнюю глубину впечатлений и утраченный смысл. В рамках культуры это приводит не к бездумному движению вперед, но к осмысленному прогрессу. Эти выводы, которые могут служить промежуточным итогом в исследовании вопроса «медленного» кино, напрямую соотносятся с тем, о чем в 2010-х годах начали писать метамодернисты в лице Т. Вермюлена и Р. ван ден Аккера.

От постмодернизма к метамодернизму: Историчность, Аффект и Глубина «медленного» кино

В статье, опубликованной в 2010-м году, которая носила название «Заметки о метамодернизме», Т. Вермюлен и Р. ван ден Аккер впервые сформулировали основные положения своей концепции. Отсылая к работам О. Шпенглера и Ф. Фукуямы³, они отмечали, что история продолжает движение после поспешно объявленного конца. Затем, рассматривая новые тенденции, проявившие себя в искусстве первой трети XXI века, авторы приходили к выводу, что постмодернистская традиция себя исчерпала и культура находится на новом этапе развития, который они предложили называть метамодернизмом.

Ключевым положением их концепции стало понятие *metaxi*, что означает «между». То есть метамодернизм находится между постмодернизмом и модернизмом и на стыке таких категорий, как энтузиазм/насмешка, надежда/меланхолия, эмпатия/апатия, цельность/расщепленность, ясность/неоднозначность и т. д. Все это напоминает положение маятника, который раскачивается то в одну, то в другую сторону. По мысли авторов, такое «раскачивание» призвано нивелировать противоречия между культурой прошлого и настоящего, направив искусство по новому пути развития.

В 2019-м, после ряда замечаний, следовавших в их адрес, Вермюлен и Аккер выпустили книгу «Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма». В нее вошли работы ряда исследователей, которые, обращаясь к ана-

³ Имелись в виду книги «Закат Европы» (годы издания 1918 и 1922), а также «Конец истории и последний человек» (дата первой публикации 1992 год).

лизу литературы, архитектуры, живописи, фотографии, кино и т. д., прямо или косвенно могли бы подтвердить их идеи. Нет возможности подробно излагать эти концепции, но обратиться к некоторым из них, тем, что находят отражение в практике «медленного» кино и дают представление о метамодернизме, необходимо.

* * *

В первой главе «Историчность», статье «Историчность метамодерна», Аккер отмечает одну из особенностей периода. Он пишет, что мы наблюдаем новый «режим историчности», когда в центре внимания человека находится настоящее, равно открытое для возможностей прошлого и будущего. «<...> Представители модерна решительно открывали парадную дверь, отворявшуюся на *Лучезарный град* будущего, сторонники постмодерна оглядывались назад и смотрели в окно на блистательное прошлое... <...> в то время как глашатаи метамодерна открывают заднюю дверь, но проходят в парадную», — заключает исследователь [4, с. 65].

Таким образом, идея Кёпника, который характеризовал «медленность» как возможность жизни в постоянном настоящем, находит отражение и в метамодернистской практике. И хотя складывается впечатление, что концепция отражает некоторую растерянность человека в темпоральных культурах, она является важной приметой времени.

В «медленном» кино одними из ярких выразителей проблемы станут китайский кинорежиссер Цзя Чжанкэ и тайский кинематографист Апичатпонг Виракетакул. Например, в фильмах «И горы сдвигаются с места» (2015) и «Кладбище блеска» (2015) в центре внимания оказывалось настоящее — основные события разворачивались во втором десятилетии XXI века. Однако пристальное внимание авторов к травматичному прошлому, если и не закрывало «парадную дверь» в будущее, то превращало его в источник озабоченности. По крайней мере,

возможность поступательного исторического прогресса в них сводилась к минимуму, поскольку, как однажды скажет героиня Чжанкэ: «Время ничего не меняет».

Кадр из фильма Ц. Чжанкэ «И горы сдвигаются с места» (2015). Главная героиня ждет сына, который все еще не вернулся домой



Метамодернистский эффект, как показывает практика «медленного» кино, не менее проблематичен. В статье «Аффект метамодерна», которая открывает вторую главу книги, Э. Гиббонс, отсылая читателей к Ф. Джеймисону, который сопоставлял картину «Башмаки» В. Ван Гога и работу Э. Уорхола «Туфли в алмазной пыли», отмечала, что если полотно Ван Гога являет собой застывшую жизнь, вызывающую к нашему эмоциональному отклику, то картина Уорхола упраздняет в нас какие-либо значимые эмоции. И поскольку в метамодерне важен аффект, который затрагивает наши чувства, то полотно Ван Гога выглядит предпочтительнее.

Однако во второй статье «Современный автофикшен и аффект метамодерна» она уточняет, что аффект метамодерна ситуативен, он одновременно ироничный и искренний, скептический и открытый, солипсистский и стремящийся к связям с другим. То есть положение «маятника», о котором писали Вермюлен и Аккер, сохраняется и может обернуться не искренностью, но постиронией, не подлинностью, но постправдой⁴, не гармонией во взаимоотношениях с другими, но плюрализмом межличностных связей.

В «медленном» кинематографе творчество мексиканского кинорежиссера Карлоса Рейгадаса во многом посвящено последнему. Например, в картине «Наше время» (2018) одной из центральных тем будет проблема полиаморных отношений. Главная героиня, испытывая проблемы во взаимоотношениях с мужем, вступила в сексуальную связь с его другом, мечтая таким образом обрести освобождение. Однако финал фильма показы-

вал, что ничем не ограниченная свобода выбора, в том числе в области отношений, может обернуться свободой от самого себя — проблемой кризиса утраты идентичности. Таким образом, ситуативный аффект скорее не восстанавливал, но разрушал связи.



Кадр из фильма К. Рейгадаса «Наше время» (2018), выражающий разобщенность в отношениях между мужчиной и женщиной

Наконец, в третьей главе книги речь шла о том, как человек, взаимодействуя с произведением искусства, может постичь скрытую в нем глубину. В статье «Глубина метамодерна, или глубиноподобие» Вермюлен отмечает, что «модель глубины» XIX и начала XX веков исходила из предпосылки о том, что

поверхность отражает глубину — башмаки Ван Гога отражали тяжкий труд крестьян. Постмодернистское отрицание этой модели настаивает на симулякре — туфли Уорхола ничего не выражали. Но в метамодерне внешний вид, на первый взгляд ничего не означающий, может порождать ощущение того, что находится за его пределами.

⁵ Последнее переиздание книги П. Шрёдера «Трансцендентальный стиль в кино» (М.: ММУ. МШНК: из-во Des Esseintes Press, 2023. 240 с.) показывает, что тенденция не теряет актуальности. Многие представители «медленного» кино упомянуты автором как последователи «трансценденталистов». — Прим. авт.

Его идею развивает Р. Эшельман, основоположник течения перформатизма. В работе «Заметки о перформатистской фотографии: познание красоты и трансцендентности после постмодернизма» он пишет, что мы должны двигаться к красоте и трансцендентности *per format* (через форму), преодолевая повседневность и тривиальность. Это означает умение разглядеть в повседневных вещах присутствие вечного — высшей формы порядка.

Воззрения Эшельмана также находят отражение в «медленном» кино, которое знало примеры таких «трансцендентальных» режиссеров, как Одзу, Брессон, Дрейер, обладавших

умением достигать эффекта трансцендентного, запечатлевая банальное и обыденное⁵. В современном кинематографе тенденцию наследует Наоми Каваса. В ее наиболее значимых фильмах — «Траурный лес» (2007), «Ан» (2015), «Сия-



Кадр из фильма Н. Каваса «Траурный лес» (2007). Герои, на фоне природы играют в прятки, чувствуя себя по-детски счастливыми

ние» (2017) — простота и выразительность кадра возвращают зрителю метафизическое ощущение красоты и гармонии.

Однако важно уточнить, что Каваса, если и принадлежит к «медленному» кинематографу, то отчасти, являясь представительницей нового авторского кино Японии. Она не укоренена в европейской кинематографической традиции, и ее картины скорее напоминают японскую поэзию, нежели отсылают к фильмам Антониони или Тарковского. Возможно, именно поэтому в них столь органично нивелируются противоречия между материальным и духовным, индустриальным и природным, личным и социальным.

Вместе с тем не является приверженцем метамодернизма и Эшельман. В заключении статьи он, намекая на раскачивания метамодернистского маятника, замечает, что представителям направления недостает определенности. Необходимо решить,

либо мы имеем дело с диалектическим синтезом, который ведет к новой стадии исторического развития, либо со статичными колебаниями, которые не имеют к истории никакого отношения.

* * *

Его критика была правомерной, поскольку если в 2010-м (в статье «Заметки о метамодернизме») Вермюлен и Аккер еще предполагали возможность снятия противоречий *между* культурами и эпохами, то к концу десятилетия они предпочитали говорить о том, что метамодернизм, находясь в положении между, характеризуется не синтезом, а постоянными, ни к чему не обязывающими колебаниями. Все это позволяет говорить о том, что метамодерн, пока еще не обладающий разработанной теоретической базой, обращающийся к опыту других культурных программ, остается интересной и необходимой, но эстетической *концепцией*.

Так, А. Павлов, обращая внимание именно на этот проблемный аспект метамодернизма, приходит к выводу, что сам термин, наряду с постправдой и постиронией, едва ли не стал «мемом» — шуткой, лишенной содержания [5]. Вместе с тем нельзя не принять во внимание особую популярность метамодерна, которая может быть связана не только с его успешным продвижением Вермюленом и Аккером. По всей вероятности, причина заключена в метамодернистском маятнике, который раскачивается между постмодернистской иронией и модернистским энтузиазмом и наилучшим образом отражает положение человека XXI века, который одновременно находится «здесь», «там» и «нигде».

Нет уверенности в том, что ситуация, по сравнению с постмодернизмом, где существование характеризовалось неопределенностью и непредопределенностью, сильно изменилась. Она усложнилась, и насколько продуктивной окажется новая концепция, покажет время. Пока же, вслед за Павловым, приходится констатировать факт того, что мы все еще живем в эпоху изменившегося постмодернизма. И даже если это постпостмодернизм, то это все еще постмодернизм [5, 526].

Заключение

Разбирая различные направления в искусстве XXI века, имевшие аналоги в веке XX, Павлов писал, что если постмодернизм можно считать состоявшимся историческим и культурным явлением западного общества, то *постпостмодернизм* на данный момент представляет собой *течение* в искусстве, литературе,

социальной и культурной теории. Так, одно из направлений *постпостмодернизма*, которое носит название *метамодернизм*, корректнее называть *концепцией*. Она находит выражение в живописи, литературе, архитектуре, фотографии, кино и т. д., но не распространяется на жизнь в XXI веке в целом.

Вместе с тем идеи метамодерна, продиктованные желанием обратить человека к человеку, наполнить его жизнь искренностью, чувственностью, привнеся в нее подлинность и гармонию, не могут не вызывать симпатии. Представляется, что феномен «медленного» кино преследует похожие цели и имеет похожие недостатки. Опираясь на режиссеров прошлого, работавших в контексте постмодернистской и модернистской традиции, современные авторы также стремятся преодолеть межкультурные и исторические противоречия, направив кинематограф по новому пути развития. Насколько им удастся осуществить этот шаг — вопрос иного порядка, на который еще только предстоит ответить.

На данный момент очевидно одно — общество находится в ситуации кризиса, переживает момент смены культурных формаций, и метамодернизм, равно как и «медленный» кинематограф, являются выразителями происходящих социокультурных изменений. ■

Для цитирования: Зименков Н.А. По направлению к метамодернизму: феномен «медленного» кино // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 1 (59). С. 122-133.

For citation: Zimenkov N.A. Toward Metamodernism: The Phenomenon of “Slow” Cinema // Vestnik VGIK. 2024. Vol. 16. No. 1 (59), pp. 122-133.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ассман А. Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 267 с.
2. Вермюлен Т., Аккер Р. ван ден. Заметки о метамодернизме // Metamodernizm. 2015. URL: <https://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (дата обращения: 14.02.24)
3. Кёппик Л. О медленности / Лутц Кёппик; пер. с англ. Н. Ставрогиной. М.: НЛО, 2023. 344 с.
4. Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / Р. ван ден Аккер: [пер. с англ. В.М. Липки; вступит. ст. А.В. Павлова]. М.: РИПОЛ классик, 2022. 342 с.
5. Павлов А.В. Постпостмодернизм: как социальная и культурная теория объясняют наше время. М.: Издательский дом «Дело» РАНХ и ГС, 2019. 560 с.

6. Флэнэган М. К эстетике медленного в современном кинематографе // Cineticle. 2010. URL: <https://cineticle.com/k-estetike-medlennogo/> (дата обращения: 14.02.24)
7. Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино / Пол Шредер; пер. с англ. А. Шульгат. М.: ММУ. МШНК: из-во Des Esseintes Press, 2023. 240 с.
8. Ira Jaffe. Slow Movies. Countering the Cinema of Action. London & New York: Wallflower Press, 2014. 193 p.
9. Orhan, Emre Çağlayan. Screening boredom: the history and aesthetics of slow cinema. University of Kent, 2014. 231 p.

REFERENCES

1. Assmann, A. Raspalas' svyaz' vremen? Vzlet i padenie temporal'nogo rezhima Moderna [Is Time out of Joint? On the Rise and Fall of the Modern Time Regime]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2017. 267 p. (In Russ.)
2. Vermyulen, T., Akker, R. van den. Zametki o metamodernizme [Notes on Metamodernism] // Metamodernizm. 2015. Available at: <https://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (Accessed 14.02.24). (In Russ.)
3. Кыопник, Л. О медленности [On Slowness] / Lutz Кыопник; пер. с англ. N. Stavroginoj. Moscow, NLO, 2023. 344 p. (In Russ.)
4. Metamodernizm. Istorichnost', Affekt i Glubina posle postmodernizma [Metamodernism. Historicity, Affect and Depth after Postmodernism] / R. van den Akker: [per. s angl. V.M. Lipki; vstupil. st. A.V. Pavlova]. Moscow, RIPOL klassik, 2022. 342 p. (In Russ.)
5. Pavlov, A. V. Postpostmodernizm: kak social'naya i kul'turnaya teoriya ob'yasnyayut nashe vremya [Postpostmodernism: How Social and Cultural Theory Explain Our Time]. Moscow, Izdatel'skij dom "Delo" RANH i GS, 2019. 560 p. (In Russ.)
6. Fle'ne'gan, M. K e'tetike medlennogo v sovremennom kinematographe [Toward an aesthetics of the slow in contemporary cinema] // Sineticle. 2010. Available at: <https://cineticle.com/k-estetike-medlennogo/> (Accessed 14.02.24) (In Russ.)
7. Shreder, P. Transcendental'ny'j stil' v kino [Transcendental Style in Film] / Pol Shreder; per. s angl. A. Shul'gat. Moscow, MMU. MShNK: iz-vo Des Esseintes Press, 2023. 240 p. (In Russ.)
8. Ira, Jaffe. Slow Movies. Countering the Cinema of Action. London & New York: Wallflower Press, 2014. 193 p.
9. Orhan, Emre Çağlayan. Screening boredom: the history and aesthetics of slow cinema. University of Kent, 2014. 231 p.

Статья поступила в редакцию 14.02.2024; одобрена после рецензирования 02.03.2024; принята к публикации 04.03.2024.

The article was submitted 14.02.2024; approved after reviewing 02.03.2024; accepted for publication 04.03.2024.



«Лики смерти» в ранних фильмах Энди Уорхола

А.С. Симиндейкин

студент 3-го курса отделения киноведения ВГИК

ORCID: 0009-0000-9901-6798

AuthorID: 1240896

Статья посвящена образу смерти и его неочевидным проявлениям в раннем кинематографе Энди Уорхола. В качестве исследуемого материала выступили два ключевых фильма режиссера — «Минет» и «Спи». В работе предпринята попытка проанализировать кинематографические эксперименты Уорхола с точки зрения использования крупного плана, философию которого разрабатывали ведущие теоретики кино XX века. Также проводятся параллели между живописной традицией изображения смерти и образной системой Уорхола.

The article is devoted to the theme of death and its non-obvious manifestations in Andy Warhol's early cinema. The analyzed material is based on two of the director's important films — "Blowjob" and "Sleep". The work attempts to analyze Warhol's cinematic experiments from the perspective of using the close-ups, the philosophy of which was developed by the leading film theorists of the 20th century. Parallels are also drawn between the pictorial tradition of depicting death and Warhol's figurative system.

эрос,
танатос,
лицо,
крупный план,
сексуальность

Физиономика уже по одному тому составляет главное средство для распознавания людей, что физиономия в тесном смысле есть единственное, что не поддается их искусству притворства...

Артур Шопенгауэр. Мысли о лице человека

eros,
thanatos,
face,
close-up,
sexuality

Начнем с известного факта — категория смерти необычайно притягивала Энди Уорхола. И как следствие этого, ее образы можно найти повсеместно в его произведениях. В этой статье делается попытка обратиться к самым, на первый взгляд, неочевид-

ным, содержащимся в первых киноопытах, мимо которых часто проходят исследователи.

Действительно, начиная с 60-х годов этот художник и режиссер последовательно собирал изображения страшных ава-

рий, авиакатастроф, электрических стульев и т. д. Одной из самых провокационных работ Уорхола, отмеченных темой смерти, стало полотно «Шестнадцать Джеки» (1964), на котором запечатлена первая леди США Жаклин Кеннеди во время похорон своего погибшего мужа.

Сам Уорхол, комментируя этот жутковатый коллаж из крупных планов, отмечал, как в момент крайней скорби человек, оказавшийся перед объективом видеокамеры, как бы забывает о смерти и начинает лицедействовать. Он резюмирует, что благодаря телетрансляциям и постоянным репортажам смерть стала неотъемлемой частью нашей жизни, и пространства для бегства от нее попросту не осталось.

«Ликами» смерти художник избрал актрис Элизабет Тейлор, которая на экране, как ему казалось, «убивала» настоящую себя, становясь продуктом, «как кока-кола», и Мэрилин Монро, превратившуюся в настоящую икону после своей трагической смерти. В портретах этих знаменитых женщин (по сути, в двух крупных планах) действительно есть что-то неестественное и мертвое, во многом из-за странных и подчас несочетающихся друг с другом цветов, словно перед нами запечатленная танатопрактика¹.

В 1970-е годы после покушения² Уорхол всерьез занялся «смертельной» серией, озаглавив ее «Смерть и катастрофы». Переживание факта покушения, безусловно, изменило воззрения художника — усилило его особое восприятие призрачности жизни за счет постоянного ощущения присутствия смерти, возможности ее наступления в любую секунду. Сам художник писал по этому поводу следующее: «До того, как в меня стреляли, я всегда думал, что я здесь скорее наполовину, нежели пол-



Э. Уорхол
«Шестнадцать
Джеки». 1964, холст,
шелкография

¹ Танатопрактика — процесс нанесения специального макияжа на лицо трупа перед похоронами.—
Прим. авт.

² 3 июня 1968 года радикальная феминистка Валери Соланас, снимавшаяся в нескольких фильмах Уорхола, пришла к художнику на «Фабрику» и выстрелила в него три раза. Покушение не увенчалось успехом, но из-за полученных травм Уорхол несколько недель провел в коме.—
Прим. авт.



Э. Уорхол
«Элизабет Тейлор»,
1964, холст,
шелкография

«Мэрилин Монро»
1964, холст,
шелкография
«Мэрилин Монро»



ностью, — я всегда подозревал, что смотрю телевизор вместо того, чтобы жить жизнь. Иногда говорят, что события в кино нереальны, но на самом деле нереально то, что с тобой происходит в жизни» [8, с. 99].

Такая систематическая одержимость смертью во всех ее проявлениях, будь то убийство или тяжелая болезнь, привела к тому, что ее печаль возникает в совершенно неожиданных произведениях Уорхола. Примером тому может послужить его известный фильм «Минет» (1963), который, казалось бы, никак не связан со смертью.



Кадр из фильма
Э. Уорхола «Минет»,
1963

Об этой картине Уорхола немало рассуждали, критик Рой Грундман и вовсе написал целую книгу, посвященную только одному этому короткометражному фильму [15]. Эта лента была впервые продемонстрирована в Галерее искусств на Вашингтон сквер, а на показе были «крестный отец нью-йоркского киноавангарда» Йонас Мекас и Рут Клигман, на тот момент подруга известного художника-неоэк-

спрессиониста Джексона Поллока. Особого фурора фильм не произвел. Казалось, в нем попросту не было ничего радикального или провокационного, если не брать в расчет броское на-

звание. Более того, даже попытки запретить дальнейший показ этого фильма как порнографического с треском провалились. Парадокс заключался в том, что перед зрителем возникал просто оживший портрет (вновь крупный план), снятый статичной камерой, за которым, по идее, скрывается акт ублажения, но так и не попавший в кадр. Уорхол не только мастерски обошел любой потенциальный цензурный запрет, но и расширил пространство «видимого», как бы отвечая авангардным монтажным поискам 1920-х годов.

Известно, что кадр может приобрести бесконечное количество прочтений и интерпретаций, если его встроить в определенную цепочку или контекст. Уорхол же не использует никакого монтажа, более того, есть ощущение (и, вероятно, так оно и было), что этот кустарный фильм снят по принципу «пока не закончится пленка». «Минет» начинается без какой-либо подготовки и также неожиданно и резко обрывается, оставляя зрителя в откровенном недоумении. Что он только что увидел? Лицо актера? Или же это вовсе случайный человек, которого Уорхол заснял рядом со своей «Фабрикой»?³ А был ли тот самый минет на самом деле или же весь фильм — одна сплошная симуляция? Если же акт имел место, то кто тогда «актер» — мужчина или женщина? Никаких ответов мы не получим.

В «Минете» Уорхол радикально экспериментирует, избавляя фильм от какого-либо явного повествования. При просмотре приходится цепляться за малейшие детали, такие как движения рук, положение головы актера, его скушающий взгляд или закуривание сигареты в конце. За всеми этими подергиваниями, подчас совершенно нелепыми, скрывается нечто, что нам увидеть не дано, поэтому зритель вынужден домысливать происходящее, перегружать простейший крупный план смыслами, которые подаются исключительно через название. П. Адамс Ситни называет этот прием «внекадровым действием» (offscreen action) [18], которое призвано расширить границы «происходящего» на экране. В конечном итоге «Минет» становится деконструкцией кино как медиума, который в данном случае принципиально не показывает то, что нужно и должно продемонстрировать, оказывая «рефлексией над отсутствующим “изображением плоти”» [7, с. 241].

Однако вернемся к теме смерти. Почему стоит говорить о ней в контексте фильма, который манифестирует, казалось бы, торжество плоти? Ответ кроется в том, как он снят. Если внимательно присмотреться к лицу актера, точнее к тому, как оно освещено, можно увидеть не получающего удовольствие чело-

³ «Фабрика» (англ. The Factory) — знаменитая арт-студия Энди Уорхола, которая со временем стала не только его постоянной мастерской, но и прибежищем для всей нью-йоркской богемы. — Прим. авт.

века, а труп, чьи движения и мимика больше напоминают конвульсии. Исследователь Ара Остревалье проникательно подмечает, что из-за странного освещения, которое часто встречается в фильмах Уорхола, в данном случае «создается эффект пустых черных впадин вместо глаз, когда он [актер] смотрит в камеру» [7, с. 236]. Из-за этого лицо больше напоминает череп, а все происходящее на экране становится своего рода аутопсией. В данном случае, намеренно или нет, Уорхол включает в фильм дискурс, введенный еще Зигмундом Фрейдом в «Трех очерках по теории сексуальности», — влечение к смерти. Но если для Фрейда Эрос и Танатос находятся в области вытесненного бессознательного, то французский философ Жан Бодрийяр выводит влечение к смерти в область социальной метафоры, когда общество стремится рационализировать смерть, преднамеренно делая ее своей конечной целью. Поэтому там, где есть секс или хотя бы намек на него, мы видим «окольный путь, которым культура в широком смысле слова движется к смерти, подчиняющей все своим целям» [4, с. 269].

Уорхол, по его же словам, всегда стремился стать «серебряным экраном общества»⁴, в который оно могло бы заглянуть и увидеть в первую очередь свое отражение. Таким образом, если спроецировать это объяснение на фильм, то может показаться, что в «зеркале» крупным планом появляется как будто полуживой человек, лишенный речи, что недвусмысленно намекает, в каком состоянии пребывает общество. По аналогии

нечто подобное (единство смерти и секса) можно увидеть, например, в несколько назидательной барочной традиции Vanitas, когда в центр натюрморта помещался человеческий череп, часто сопровождавшийся надписью «помни о смерти» (лат. memento mori) или другими символами бренности человека — увядающими цветами, догорающей свечой, ржавыми монетами или песочными часами [21].

«Минет» в этом ключе можно сопоставить с условным «Натюрмортом с черепом» Филиппа де Шампани (1644), и, как ни странно, при таком сравнении легко углядеть недостающие

⁴ Уорхол в своих многочисленных интервью и мемуарах часто называл себя то «зеркалом», то «экраном» общества. Затем эту яркую метафору подхватили СМИ и другие деятели культуры, в частности Дэвид Боуи, спевший в своей знаменитой композиции Andy Warhol следующее: «Andy Warhol looks a scream / Hang him on the wall / Andy Warhol, Silver Screen / Can't tell them apart at all». — *Прим. авт.*



Филипп де Шампань.
«Натюрморт с черепом»,
1644, дерево, масло

фильму Уорхола атрибуты «половой принадлежности» — розовый цветок как образ женских гениталий и песочные часы как очевидный фаллический символ.

Чем ярче в фильме представлена сексуальность (вынесем за скобки порнографию и сопутствующие ей эротические жанры, которые не мыслятся вне сексуального), тем сильнее ощущается дыхание смерти. В «Минете» Уорхол заявляет тему телесности посредством прямого физического акта. И пусть зритель обделен «действиями», все же телесное в фильме максимально концентрировано, ибо мы не слышим диалогов и не видим никаких прелюдий. Лицо актера здесь фактически овеществляется, становясь заменой полового акта (по Фрейду такая подмена — чистая перверсия). Существует остроумное предположение, что якобы продолжением фильма «Минет» послужила 8-часовая картина Уорхола «Эмпайр» (1964), в которой непоказанный ранее половой орган замещается огромной башней. И это сравнение не беспочвенно, ведь для Уорхола все пространство фильма должно быть занято лишь одним телесным действием, и потому демонстрация Эмпайр-стейт-билдинг может считываться как нетривиальная метафора «бесконечной» эрекции.

Хочется привести еще один пример, где образ смерти также явственно возникает на своего рода втором плане, — это фильм Уорхола «Спи». Тем более что во многих культурах сон часто отождествляется с образами смерти.

В «Спи»⁵, который считается первой полноценной кинематографической работой Уорхола, снялся Джон Джорно — поэт и художник, на тот момент близко общавшийся с Уорхолом. Собственно, при первом взгляде на фильм кажется, что в «Спи» зритель видит исключительно то, что заявлено в названии — сон

⁵ Английское название Sleep не столь императивно и куда более многозначно, но мы все же будем придерживаться официального перевода. — *Прим. авт.*



Кадр из фильма
Э. Уорхола «Спи», 1963

человека, показанный с разных ракурсов. Картина конструируется из частей тела Джорно, при этом акцент делается на лице.

Можно заметить, что во всех вышеприведенных работах, связанных со смертью, есть одна важная особенность — они представляют собой крупный план. Крупный план становится своего рода знаком присутствия смерти, который будет сопро-

вождать многие произведения Уорхола. Именно с лица наиболее отчетливо считывается идея брэнности и недолговечности человека, которую разрабатывал этот художник на более позднем этапе своего творчества.

В 70-е годы, после того как Уорхол завершил «карьеру» режиссера, он прославился именно как портретист, да и в 60-е годы шелкография с изображениями Че Гевары и Мэрилин Монро была своего рода визитной карточкой его творческого метода, а все изображаемые персоны будут даны «крупным планом».

Вообще, философия крупного плана в свое время широко осмыслялась ведущими теоретиками кино. Интересно, что С. Эйзенштейн понимал крупный план не только как смысловой акцент, а как кадр, связанный с пралогическим мышлением. Другой современник Эйзенштейна Бела Балаж называет это свойство кинематографа «микрофизиогномикой», благодаря которой можно «увидеть дно души посредством неумовимых движений мышц лица, недоступных даже самым наблюдательным художникам» [2, с. 54]. Он считает, что именно в крупных планах «выражается эмоциональный и поэтический дар режиссера» [2, с. 25]. При этом Балаж делает акцент на бессознательной мимике, когда человек не контролирует мелкие подергивания, моргание, сужение и расширение зрачков из-за света. По Балажу, то, что не «передаваемо» в языке, может быть отчетливо «произнесено» только при помощи невольных конвульсий тела, в особенности движений лицевых нервов.

Нельзя не отметить, что многие исследователи сходились на гипотезе, согласно которой крупный план, отсекая, по сути, все остальное, является своего рода изолятором течения времени, движения мира, что органично вписывается в концепцию связи крупного плана и образа смерти. Это же роднит крупный план и фотографию — еще одну страсть Энди Уорхола.

Уорхол, словно учитывая эти специфические свойства крупного плана, выводит из фильма все потенциально осознанные движения, так как на экране мы видим спящего человека. Местами его лицо кажется абсолютно неподвижным, словно перед нами фотография, а не фильм. Иногда мы видим не только лицо, но части оголенного тела Джорно. Все это не может не вызвать ассоциации с трупом в море. Мы знаем, что сон — это состояние, которое приближает человека к забвению, то есть к смерти, поэтому нет ничего удивительного в том, что Уорхол решает снять человека именно в состоянии глубокого сна.

Жиль Делез, рассуждая о крупном плане (точнее, о запечатленном лице, которое само по себе является крупным планом), приходит к выводу, что при виде такого кинематографического изображения возникают два типа вопросов: во-первых, о чем ты думаешь? во-вторых, что ты воспринимаешь, что с тобой, что ты ощущаешь или переживаешь? [6, с. 145] Уорхол в лице спящего Джорно снимает сразу все эти вопросы — тут нет ни череды проявленных четких эмоций, как у Эйзенштейна, ни «застывшей, как бы вечной мысли» [6, с. 136], как у Гриффита. Уорхол лишает изображаемого человека всяческой субъективности. Мы не можем считать эмоцию, потому о «герое» фильма нам нечего сказать.

Еще один показательный штрих к выразительной системе, ведущей к образу смерти, — подчеркнутое отсутствие звука в этих фильмах. Необходимо отметить, что «бездвучие» ранних уорхоловских фильмов, скорее всего, взято у патриарха американского киноавангарда Йонаса Мекаса. Мекас часто расщеплял свои фильмы до отдельных составляющих и всячески ратовал за беззвучные картины, в которых зрителю доступны лишь мерцания вместо полноценного изображения, дабы реципиент мог включить свою фантазию и погрузиться в подобие медитативного состояния, дотраивая фильм по предоставленным ему крупницам.

Не случайно в ранних фильмах Уорхола, будь то «Минет» или пятичасовой опус «Спи», отсутствует звуковая дорожка. И эта немота не была вынужденной, ведь в уорхоловских кинопробах того периода местами слышен звук, пусть и весьма сомнительного качества. Можно предположить, что это именно осознанный прием, призванный разрушить ощущение витальности, миметического принципа отражения действительности. Изоляция времени благодаря крупному плану, отсутствие движения, умноженные на отсутствие звука, — все это погружает зрителя в пространство символической смерти.

Вместо заключения

В этом случае совершенно закономерно возникает вопрос, что же скрывается за постоянным стремлением обозначить образ смерти в своих произведениях. На наш взгляд, уорхоловское гипотетическое стремление к смерти, к «ничто», о котором часто упоминает Бодрийяр⁶, на самом деле не сводится к небытию или крайней форме симуляции, а является парадоксальным возвратом к себе, к своим фобиям и пристрастиям. Кино для Уорхола оказывается гораздо более удачной формой арт-

⁶ См. «Начиная с Энди Уорхола» — интервью Бодрийяра с Франсуазой Гайяр, май 1990 г. URL: <https://fil.wikireading.ru/nc6ait5r2Y>. — Прим. авт.

терапии, чем живопись. Поэтому автор в этих фильмах невероятно живуч, а «Минет» и «Спи» в итоге представляют собой запечатленный онтологический страх Уорхола перед смертью, когда любое движение тела или выражение лица может быть потенциально считано как предсмертная конвулсия. Достигается это за счет приемов, описанных выше: режиссер планомерно блокирует внутренний мир своих актеров, объективизируя их, из-за чего пропадает витальность визуального образа, какое бы «действие» ни снимал Уорхол.

Подобное отступление жизни особенно ощущается в «Минете», в изобразительном ряду которого происходит полное снятие сексуального, и как бы исследователи фильма ни эксплуатировали фрейдизм, склоняясь к тому, что лицо в фильме становится субстантиватором гениталий, все же тяжело испытать полноценное возбуждение от происходящего на экране псевдоуайеризма⁷. Уорховское лицо — это не портрет и даже не скромная порнография, а поэтизированный образ посмертной маски, снятой при помощи камеры с еще живых людей; маски, в которой, если прибегать к терминам Делёза, не осталось место фациальности, то есть слоев смысла, позволяющих запечатленному лицу переходить от одного качества к другому.

⁷ В данном случае зритель сможет в очередной раз убедиться в том, что Энди Уорхол был скорее асексуалом, чем страстным любовником, о чем говорили многие деятели искусства, знакомые с художником и его «музами». Сам Уорхол неоднократно отмечал, что он фригиден и секс для него — это «форма работы», а не получения удовольствия. — Прим. авт.

Для цитирования: Симиндейкин А.С. «Лики смерти» в ранних фильмах Энди Уорхола // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 1 (59). С. 134–144.

For citation: Simindeikin A. S. "Faces of Death" in Andy Warhol's early films // Vestnik VGIK. 2024. Vol. 16. No. 1 (59), pp. 134–144.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Эстетическая теория / пер. с нем. А. Дранова. М.: Республика 2001. 527 с. (Философия искусства).
2. Балаж Б. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. 143 с.
3. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе / пер. с нем. под ред. Ю. Здравового. М.: Медиум, 1996. С. 15–65.
4. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / пер. с французского С. Зенкина. М.: РИПОЛ классик, 2021. 512 с.
5. Данто А. Мир искусства / пер. с англ. А. Шестакова. М.: Ад Маргинем, 2017. 64 с. (Серия Minima).
6. Делез Ж. Кино / пер. с франц. Скуратова Б. М.: Ад Маргинем, 2016. 560 с.
7. Остервайль А. «Минет» Уорхола / пер. с англ. Т. Астафьевой М.: Журнал «Логос». № 6 [90]. 2012. С. 228–259.

8. Урхол Э. Философия Энди Уорхола / пер. с англ. Г. Северской. М.: Ад Маргинем, Музей современного искусства «Гараж», 2022. 268 с.
9. Уорхол Э., Хэкетт П. ПОПизм. Уорхоловские 60-е / пер. с англ. Л. Речной М.: Ад Маргинем, 2016. 352 с.
10. Фрейд З. Три очерка по теории сексуальности / пер. с нем. Г. Снежинской. СПб.: Восточно-европейский институт психоанализа, 2017. 224 с.
11. Хоффман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / пер. с нем. А. Белобратова. СПб.: Академический проект, 2004. 600 с.
12. Шопенгауэр А. Мысли / пер. с нем. Ф. Черниговца СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. 192 с.
13. Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Просвещение, 1987. С. 387–393
14. Berg, G. Nothing to Lose: An Interview with Andy Warhol // Andy Warhol: Film Factory, 1989. 278 p.
15. Goldsmith, K., Wolf, R., Koestenbaum W. I'll be your mirror: the selected Andy Warhol interviews: 1962–1987. NY: Carroll & Graf, 2004. 476 p.
16. Grundmann, R. Andy Warhol's Blow job. Philadelphia, Temple University Press, 1993. 228 p.
17. Koestenbaum, W. Andy Warhol. NY: Viking, 2001. 248 p.
18. Sitney, P.A. Structural Film // Dixon, W. Win., Foster, G.A. Experimental film. N.Y.: Routledge Taylor & Francis Group, 2007. Pp. 227–238
19. Williams, L. Screening sex. NY: Duke University Press, 2008. 426 p.
20. Wolf, R. The Flower Thief: The “film poem”, Warhol's early films, and the beat writers. // Dixon, W. Win., Foster, G.A. Experimental film. N.Y.: Routledge Taylor & Francis Group, 2007. Pp. 189–212
21. An Exploration of Vanitas: The 17th Century and the Present. URL: <https://artsandculture.google.com/usergallery/oAKis1oFVGZ1KA> (дата обращения: 08.01.2024).
22. «Начиная с Энди Уорхола» — интервью Жана Бодрийяра с Франсуазой Гайяр, май 1990 г. URL: <https://fil.wikireading.ru/hc6ait5r2Y> (дата обращения: 06.01.2024).
23. Тютюкин А. Девять взглядов на «Эмпайр». URL: <https://cineticle.com/empire/> (дата обращения: 16.01.2024).

REFERENCES

1. Adorno, T. E'stetcheskaya teoriya [Aesthetic Theory] / per. s nem. A. Dranova. Moscow, Respublika, 2001. 527 p. (Filosofiya iskusstva). (In Russ.)
2. Balazh, B. Stanovlenie i sushhnost' novogo iskusstva. [The formation and essence of the new art]. Moscow, Progress, 1968. 143 p. (In Russ.)
3. Ben'yamin, V. Proizvedenie iskusstva v e'poxu ego texnicheskoj vosproizvodimosti: Izbranny'e e'sse [The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction] / per. s nem. pod red. Yu. Zdorovogo. Moscow, Medium, 1996, pp. 15–65. (In Russ.)
4. Bodriyar, Zh. Simvolicheskij obmen i smert' [Symbolic Exchange and Death] / per. s francuzskogo S. Zenkina. Moscow, RIPOl klassik, 2021. 512 p. (In Russ.)
5. Danto, A. Mir iskusstva [The World of Art] / per. s angl. A. Shestakova. Moscow, Ad Marginem, 2017. 64 p. (Seriya Minima). (In Russ.)

6. *Delez, Zh. Kino* [Cinema] / per. s francz. Skuratova B. Moscow, Ad Marginem, 2016. 560 p. (In Russ.)
7. *Ostervajl', A. "Minet" Uorxola* [Warhol's Blow Job] / per. s angl. T. Astaf' evoj. Moscow, Zhurnal Logos, no. 6 [90], 2012, pp. 228–259. (In Russ.)
8. *Urxol, E'. Filosofiya E'ndi Uorxola* [The Philosophy of Andy Warhol] / per. s angl. G. Severskoj. Moscow, Ad Marginem, Muzej sovremennogo iskusstva "Garazh", 2022. 268 p. (In Russ.)
9. *Uorxol, E'. Xe'kett, P. POPizm. Uorxolovskie 60-e* [POPism: the Warhol '60s] / per. s angl. L. Rechnoj. Moscow, Ad Marginem, 2016. 352 p. (In Russ.)
10. *Frejd, Z. Tri ocherka po teorii seksual'nosti* [Three Essays on the Theory of Sexuality] / per. s nem. G. Snezhinskij. St. Petersburg, Vostochno-evropejskij institut psixoanaliza, 2017. 224 p. (In Russ.)
11. *Hoffman, V. Osnovy' sovremennogo iskusstva. Vvedenie v ego simbolicheskie formy* [Fundamentals of contemporary art. Introduction to its symbolic forms] / per. s nem. A. Belobratova. St. Petersburg, Akademicheskij proekt, 2004. 600 p. (In Russ.)
12. *Shopengaue'r, A. My'sli* [Thoughts] / per. s nem. F. Chernigovcza, St. Petersburg, Azbuka, Azbuka Attikus, 2017. 192 p. (In Russ.)
13. *Yakobson, R. Raboty' po poe'tike*. [Works on poetics]. St. Petersburg, Prosveshhenie, 1987, pp. 387–393 (In Russ.)
14. *Berg, G. Nothing to Lose: An Interview with Andy Warhol* // *Andy Warhol: Film Factory*, 1989. 278 p.
15. *Goldsmith, K., Wolf, R., Koestenbaum W. I'll be your mirror: the selected Andy Warhol interviews: 1962–1987*. New York, Carroll & Graf, 2004. 476 p.
16. *Grundmann, R. Andy Warhol's Blow job*. Philadelphia, Temple University Press, 1993. 228 p.
17. *Koestenbaum, W. Andy Warhol*. New York, Viking, 2001. 248 p.
18. *Sitney, P.A. Structural Film* // Dixon, W. Win., Foster, G.A. *Experimental film*. New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2007, pp. 227–238.
19. *Williams, L. Screening sex*. New York, Duke University Press, 2008. 426 p.
20. *Wolf, R. The Flower Thief: The "film poem", Warhol's early films, and the beat writers* // Dixon, W. Win., Foster, G.A. *Experimental film*. New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2007, pp. 189–212.
21. *An Exploration of Vanitas: The 17th Century and the Present*. Available at: <https://artsandculture.google.com/usergallery/oAKis1oFVGZ1KA> (accessed 08 January 2024).
22. *"Nachinaya s E'ndi Uorxola" — interv'yu Zhana Bodriyyara s Fransuazoj Gajjar*, maj 1990. Available at: <https://fil.wikireading.ru/hc6ait5r2Y> (Accessed 08.01.2024).
23. *Tyut'kin A. Devyat' vzglyadov na "E'mpajr"*. Available at: <https://cineticle.com/empire/> (Accessed 16.01.2024).

Статья поступила в редакцию 31.01.2024; одобрена после повторного рецензирования 19.02.2024; принята к публикации 26.01.2024.

The article was submitted 31.01.2024; approved after reviewing 19.02.2024; accepted for publication 26.01.2024.



Анимация в цифровой среде

Н.Ю. Яровая

старший преподаватель

ORCID: 0009-0008-9464-4494

AuthorID: 1106979

Статья посвящена созданию анимационных произведений в цифровой среде. Современные технологии вырабатывают новые подходы к формированию коммуникации зрителя и произведения. Анализ новых технологий создания компьютерной анимации позволяет выявить, что анимация на игровых движках с применением захвата движения и использованием компьютерной графики трансформирует процесс производства, а персонажи «одушевляются» с помощью оцифровки движения актера. Мимика и движения актера, передаваемые цифровому персонажу, зависят от умения актера сыграть характер персонажа. Появляются ограничения создания анимационного пластического движения, утрированности, гиперболизации, условности, что в свою очередь заставляет аниматоров искать новые подходы к визуальной образности и возможности усовершенствовать средства художественной выразительности, формирующие современную компьютерную анимацию.

The article is devoted to the creation of animated works in the digital environment. Modern technologies develop new approaches to the formation of communication between the viewer and the work. Analysis of the new creation technologies for computer animation reveals that animation performed on game engines with the use of motion capture and computer graphics transforms the production process, with characters “animated” via digitizing of the actor’s movement. Actor’s facial expressions and movements conveyed to the digital character depend on the actor’s skill in portraying their character’s personality. This develops limitations of creating animated plastic movement, exaggeration, hyperbolization, and conventionality, thus making animators look for new approaches to visual imagery, as well as opportunities to improve the means of artistic expression for the modern computer animation.

Введение

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

интерактивность,
виртуальная
реальность,
компьютерная
анимация, virtual
production,
искусственный
интеллект

KEYWORDS

interactivity, virtual
reality, computer
animation, virtual
production,
artificial
intelligence.

Цифровая трансформация проникает во все сферы современной экранной культуры, внося технологические инновации в сферы визуального искусства. Анимация, как вид визуального искусства, опирающийся на синтез творческой и технологической составляющих, крайне подвержена влиянию новых технологий. Цифровая среда открывает для автора новый инструментарий для погружения зрителя в анимационные миры, внося колоссальные изменения в анимационное искусство, модифицируя средства выразительности, расширяя область применения анимации, меняя не только визуальные аспекты, но и технологическую среду создания анимационных произведений, в результате меняется восприятие анимации зрителем.

Исследуя влияние цифровых технологий и виртуальных сред на искусство анимации, хочется отметить следующие направления, подверженные изменениям: во-первых, это технологические процессы анимационного производства. Анимация, созданная на игровых движках, обретает оцифрованное движение персонажей, но в то же время возможность создавать уникальный визуальный стиль. Второе направление — это возможность цифровых технологий формировать коммуникацию человека с визуальной средой посредством интерактивности как нового средства художественной выразительности анимационных произведений. Следующее направление — это расширение области применения анимации, появление новых форм, включающих анимационное повествование в интерактивных пространствах с визуальным откликом на действие пользователя. Рассмотрим подробнее эти направления.

Технологические среды создания анимации в реальном времени

Смешение технологических процессов в цифровой среде стирает четкие границы между видами создаваемых аудио-визуальных произведений. Кино, анимация, игры, видеоарт, мультимедийные продукты — каждый из этих видов экранных искусств ранее обладал своим уникальным визуальным языком, определенными средствами выразительности, технологическими особенностями производства и специфическими возможностями эмоционального воздействия на аудиторию. Цифровая среда, как среда производства, меняет наличие характерных признаков того или иного вида контента. При этом ни один из видов визуального искусства не отделен от других, но и не имеет превосходства над ними. Исследуя этот феномен,

идеолог современной теории медиа Л. Манович утверждает, что «новый гибридный визуальный язык движущихся изображений доминирует сегодня в мировой визуальной культуре» [11, с. 3]. При совмещении традиционных и цифровых методов создания повествования возникают новые уникальные формы визуального искусства, которые не могли возникнуть в чисто традиционной или чисто цифровой среде. Креативный подход к воплощению идеи, базирующийся на смешении технологий, создающих «движущиеся изображения», оправдывает цель привлечь внимание зрителя. Рассматривая результат гибридизации, Л. Манович говорит о новом виде визуальной эстетики, которого ранее не существовало. На соединении элементов различных видов экранного искусства в создании «движущихся изображений» строится появление произведений, в которых художники и режиссеры реализуют свои творческие идеи с помощью инновационных инструментов, методов и технологий.

Цифровые технологии меняют не только визуальное восприятие аудитории, но и технологические среды для создания аудиовизуальной продукции. Компьютерные технологии прошли разные этапы включения в создание аудиовизуальной продукции: от использования только на стадии постпроизводства с целью добавления визуальной обработки и спецэффектов, через полное применение full CG, к революционной технологии виртуального продакшена¹, который трансформирует процесс кинопроизводства и анимации.

В кинематографе синтез цифровых технологий позволяет реализовать соединение в кадре игры актеров, находящихся в физической реальности, созданной компьютерной реальности пространства фильма. Съемки шести воздушных боев в фильме «Воздух» (2023, реж. Алексей Герман мл.) были сняты в «документальной» стилистике с применением технологий, объединяющих в единую систему съемочное оборудование и технологии виртуальной реальности. Для этого командой студии «XOVP» был построен масштабный сетап из LED-экранов. В процессе съемки важно было иметь соответствующий инструментарий для управления траекториями движений самолетов и участниками боев. Полноразмерные модели самолетов крепились на разработанные гимблы², а на LED-экраны выводились фоны, содержащие отснятые кадры, компьютерную графику и «... генеративную графику, производимую в реальном времени в Unreal Engine³ по заданным физическим законам, с соблюдением углов света и перспективы» [1].

¹ Виртуальный продакшн (от англ. Virtual Production) — съемочный процесс, при котором актеров помещают в студию со светодиодными экранами, на которые транслируется среда фильма в реальном времени. — *Прим. авт.*

² Гимбал, или гимбал (от англ. gimbal) — карданный подвес, применительно к кинематографу обозначает устройство, позволяющее приводить в движение декорацию или технику. — *Прим. авт.*

³ Unreal Engine — игровой движок, являющийся программной средой для создания игр, разработан и поддерживается компанией Epic Games. — *Прим. авт.*

В анимационной индустрии цифровое производство с применением игровых технологий, захвата движения и использованием компьютерной графики формирует новые производственные процессы. При создании анимационного фильма «Чинк: хвостатый детектив» (2022, реж. Григорий Вожакин) компаниями «Союзмультфильм» и Magic Factory Animation использовались технологии захвата движения и игровой движок Unreal Engine как анимационная среда фильма.

⁴ Пайплайн (от англ. pipeline — «трубопровод») — это термин, обозначающий последовательность процессов и этапов, которые применяются при создании анимации, включая используемое оборудование и программное обеспечение. — Прим. авт.

Пайплайн⁴ на игровом движке сильно отличается от традиционного производства анимационного фильма. Оживление, «одушевление» персонажа является ключевым для создания анимации; этот процесс на разных этапах становления анимационного искусства осуществлялся по-разному: классическим кадрковым рисованием, использованием ротоскопинга, управлением конструкцией объемного персонажа, созданием движения компьютерной модели персонажа с помощью ригов. «Персонаж в мультипликации — это не рисунок вообще, а рисунок, который должен своеобразно оживать на экране, наполняться выразительным движением» [2, с. 56]. Применение игровых движков позволяет передавать движение и мимику актера, который отыгрывает сцену на площадке, персонажа в анимационной сцене в реальном времени.

Мир анимационного произведения и персонажи соединяются в компьютерной среде. Погружение актера в среду с помощью технологий виртуальной реальности позволяет видеть созданный мир анимационного произведения и в нем отыгрывать роль персонажа, взаимодействуя как с окружением, так и другими персонажами в зависимости от сценария фильма. Особенностью подготовки актеров, имитирующих движения и мимику, является необходимость создать выразительное движение, уметь пластически передавать характер анимационного героя. Технологии трансформируют анимацию персонажей, выявляя как положительные аспекты, так и проблемные вопросы процесса создания и полученного визуального решения, с которым сталкиваются аниматоры. К положительным аспектам можно отнести ускорение процесса производства с сохранением хорошего качества анимационного производства. Аспектами, требующими рассмотрения и решения, являются ограничения возможности создания только антропоморфных персонажей с пропорциями, близкими к строению человеческого тела.

Движение персонажей, созданных руками аниматора, имеет больше свободы, образности, условности, чем анимация, записанная с движений актера. Тело актера не может менять свою

форму, утрированно растягиваться и сжиматься, что бывает необходимо для усиления позы персонажа либо для создания яркой мимики. Аналогичные вопросы возникали в анимации с расцветом технологии ротоскопинга, когда реализм теснил творческую свободу аниматоров. В своем докладе «Применение эклерного метода в производстве рисованных фильмов» в 1951 году И.П. Иванов-Вано отмечает: «Условность материала обязывает подходить к решению мультипликационного образа совершенно иначе, чем в натурном кино. Это должно быть установленной истиной. Основной линией выявления образа в рисованном фильме является не пересказ жизни, а художественная гипербола, преувеличение» [3, с. 180]. Вариантом преодоления этого аспекта в анимационных фильмах, созданных с применением технологий анимации в реальном времени, становится образность изобразительных решений персонажей, а создание художественной выразительности реализуется за счет применения визуальной стилизации. Так, рассматривая визуальный стиль короткометражного хоррор-фильма «Африканская басня. Голос в Лощине» (2022, реж. Мигель Ортега, Тран Ма), можно проследить его связь с сюжетом. Работа с цветовым решением, композицией и освещением кадра придала необходимый драматический смысл данному повествованию.

Взаимодействие с анимационными мирами

Различные анимационные среды используют разные инструменты для формирования диалога с аудиторией. Интерактивность анимационной среды дает возможность коммуникации автора и зрителя произведения. Взаимодействие с визуальной средой, повествование от первого лица, разрушение четвертой стены, ветвящееся повествование — все эти приемы изначально использовались средой компьютерных игр, но сейчас они обогатили режиссерский инструментарий для создания анимационного повествования.

Визуальное пространство произведения может иметь не один, а несколько ракурсов развития сюжета, и все это может быть соединено в сферическую панораму, охватывающую все 360 градусов. Рассматривая нарратив в интерактивных виртуальных мирах, исследователь цифровой культуры и новых медиа Л. Манович отмечает: «Познавая виртуальное пространство, пользователь может самостоятельно “бродить” по нему либо выбрать позицию кинозрителя, для которого дизайнер уже придумал наиболее удачные точки обзора» [4, с. 121]. «Сказки с содового острова» (2020, реж. С. Фунье, Д. Франке) — первый в

мире VR-сериал, полностью созданный в виртуальной реальности студией Syro, зарождался как музыкальный проект. В каждой из семи серий пользователь отправляется в путешествие по уникальному, красочному, причудливому миру Содового острова. Яркие и завораживающие миры, идеи которых формирует музыка, выполнены в стилизованной живописной манере и охватывают пространство 360 градусов. Они созданы и анимированы в виртуальной реальности с помощью программного продукта Quill⁵, который является инструментом рисования кистью, используя стиль акварели, карандаша, масляной живописи или другой художественный материал в трехмерной среде. Визуальные эффекты соответствуют иммерсивной природе виртуальной реальности, делая Содовый остров привлекательным для наблюдения и воображения. Quill позволяет создавать анимацию непосредственно в среде виртуальной реальности.

Игровые приложения, интерактивные сериалы или анимационные эпизоды разрабатываются как продолжение мультсериалов и анимационных вселенных с включением интерактивности, дающей возможность взаимодействовать с окружающим миром и управлять развитием сюжета. Анимационные миры воплощаются в виртуальной реальности, соединяя повествование с элементами геймификации⁶, виртуальный мир позволяет взаимодействовать с анимационной вселенной. Студия «Паровоз» создала виртуальный мир анимационного сериала «Волшебный фонарь»: это VR-погружение в уютную виртуальную комнату, где можно играть, рисовать, смотреть диафильмы. Также интересна вселенная котика Мормотика, появившаяся изначально в VR-фильме «Под подушкой» (2020, реж. Г. Молодцов). История о дружбе и взаимной поддержке, рассказанная отцом режиссера журналистом Сергеем Молодцовым с помощью плюшевого героя, воплотилась в анимационный фильм «Котик Мормотик» (2023, реж. Г. Молодцов). Нарратив фильма перешел на платформу VRChat⁷ в анимационный мир MomoVerse, соединив возможность погружения с просмотром фрагментов фильма, с игровыми элементами и общением с другими посетителями цифровой вселенной.

Степень интерактивности в произведениях, созданных в виртуальной реальности, не имеет четких критериев, начиная с простого просмотра до взаимодействия с включением сенсорных технологий. Так, к примеру, студия «Баобаb» экспериментирует со степенью интерактивности в своих произведениях. Взаимодействие пользователя с объектами среды VR-experience «Баба-яга» (2020, реж. Эрик Дарнелл) осуществляется с помо-

⁵ Quill — программа для рисования в виртуальной реальности в 3D-пространстве. — Прим. авт.

⁶ Геймификация (игрофикация) — термин, описывающий встраивание игровых форм и методов в неигровую контекст. — Прим. авт.

⁷ VRChat — бесплатная многопользовательская компьютерная игра в жанре массовой многопользовательской онлайн-игры для устройств виртуальной реальности. — Прим. авт.

щью отслеживания рук, также зритель осуществляет выбор одного из трех финалов, и от этого выбора зависит судьба персонажей и сила Бабы-яги. Каждый просмотр интерактивного произведения индивидуален, так как именно решение или действие запустит сюжетное, пространственное и временное повествование, лишая его фиксированности. Взаимодействие в виртуальной реальности нивелирует границы между созданным виртуальным миром и его восприятием.

Еще одним приемом привлечения внимания зрителя является метафорический барьер в виде «четвертой стены», который впервые был разрушен в традиционном «трехстенном» театре. Употреблен этот термин был Дени Дидро в XVIII веке и начиная с XIX века далее определял воображаемую границу между людьми вымышленным миром и его зрителем. Прием разрушения «четвертой стены» активно используется и в анимации путем прямых обращений персонажа к зрителю, также применяется в виртуальной реальности с целью вовлечения в разворачивающийся сюжет, часто это может сопровождаться действиями.

Разыгрывание таких сцен позволяет отрабатывать методы и приемы вовлечения в сюжетную линию, а также уровень интерактивности, который влияет на дальнейшее взаимодействие с произведением. Так, в анимационном VR-фильме «Волки в стенах» (2019, реж. П. Биллингтон) студии Fable повествование построено линейно, но интерактивность вложена в глубокую связь зрителя и виртуального персонажа. Главная героиня фильма, восьмилетняя девочка Люси, приветствуя зрителя, рисует мелом в воздухе взгляд пользователя, определяя уровень глаз. А для подключения контроллеров с целью дальнейшего взаимодействия, рисует контуры рук. Ее направление взгляда во время беседы позволяет строить с ней диалог и вести общение естественным для человека образом. Проект *Wolves in the Walls* был отмечен премией «Эмми» в номинации «интерактивные медиа». Люси является прообразом интерактивных персонажей, умеющих строить двусторонние эмоциональные отношения за счет машинного обучения и искусственного интеллекта.

Иммерсивность пространства достигается созданием визуальной объектной среды с возможностью реципиента перемещаться в локации и контактировать с элементами анимационного мира. Практики цифрового сторителлинга А. Уткин и Н. Покровская говорят о трансформации визуальной среды и соответственно об изменении восприятия: «Челночное» же перемещение из пассивной позиции в активную <...> позво-

ляет бережно работать с такой аудиторией, завоевывать ее доверие и обеспечивать нужный баланс действий и чувственных переживаний» [5, с. 31]. Погружение в сюжет произведения способствует возникновению высокой степени соучастия, сопереживания героям произведения. На этом аспекте строится повествование VR-опыта «Мадрид Нуар» (2021, реж. Джеймс А. Кастильо), в котором зритель вместе с главной героиней Лолой распутывает историю и раскрывает тайну. Зритель вовлекается в среду фильма, становится частью нарратива, взаимодействуя с окружающим пространством, предметами локации, передающими определенную эпоху и настроение фильма. Например, зритель может проявить несколько фотографий, включить фонарик, найти на столе вещи, включить лампу. Подобное взаимодействие со средой не позволяет ограничиваться пассивным наблюдением, а включает зрителя в активное участие в линии повествования. Помимо запутанного сюжета, характерного для стиля нуар, одним из важных художественно-выразительных средств является резкий контраст света и тени. Освещение в анимации становится прекрасным инструментом режиссера для выявления важных акцентов нарратива и привлечения внимания зрителя к кульминационным сценам. Важным аспектом изобразительного решения фильма становится включение цветовой составляющей, которая передает эмоциональную окрашенность: красный означает гнев и беспокойство, а синий — спокойствие и безмятежность. Цвет соответствует эмоциям, которые должен испытывать зритель в процессе просмотра произведения.

Интерактивные анимационные пространства

Стоит отметить, что основными потребителями современных аудиовизуальных медиапродуктов являются представители поколений Z⁸ и альфа⁹, которые привыкли к общению с цифровыми носителями информации, пространство вокруг для них формируется из соединения и взаимодействия всех видов медиа. Для получения визуального опыта на стыке соединения цифрового и физического пространств создаются выставки современного искусства и иммерсивные инсталляции, которые дают эффект погружения в интерактивные миры. Сочетание цифрового кодирования и визуальной физической среды позволяет создавать произведения с включением интерактивности.

Окружающие миры и арт-пространства, создаваемые с помощью новейших цифровых технологий, дают возможность

⁸ Поколение Z, «зумеры» — согласно теории поколений Уильяма Штрауса и Нила Хау, описывающей повторяющиеся поколенческие циклы, представители поколения Z появились на свет в период с 1997 по 2012 год, выходяцы из цифровых технологий, выросло в эпоху беспрецедентного технологического прогресса. — Прим. авт.

⁹ Поколение Альфа (от англ. Generation Alpha) — термин ввел Марк Маккриндл, обозначая поколение, родившееся примерно с начала — середины 2010-х годов по середину 2020-х годов. — Прим. авт.

погружения в визуальную среду на выставочных, музейных, мультимедийных площадках и взаимодействия с ней. Отклики элементов пространства генерируются изменением изобразительной формы, цвета, движения объектов в ответ на действие реципиента, что создает ощущение связи реальностей физического и цифровых пространств. Использование анимации в интерактивных произведениях искусства дает возможность прикоснуться и взаимодействовать, стать частью или принять участие в создании анимированного визуального пространства вокруг. В 2022 году профессор цифровой музеологии Сара Кендердайн вместе с художником-визуалистом, известным исследователем искусства новых медиа Джефффри Шоу и командой vfxNova выставили пять новых интерактивных, алгоритмических и анимационных произведений искусства в Гонконгском Дворцовом музее (Китай). Целью экспозиции было оживить музейную среду с помощью языка «новых медиа». В экспозиции «Общение с лошадьми Кастильоне» на экран шириной 10 метров, оснащенный датчиками для отслеживания положения и движения посетителей, проецируется линейная анимация восьми интерактивных мифологических скакунов, нарисованных в стиле Джузеппе Кастильоне, только с инверсией черного и белого цветов. Анимация животных построена на данных захвата движения 100 реальных лошадей. Интерактив заключается в реакции лошадей на действие посетителей. Для создания анимации реакции животных на действие людей и движение других лошадей профессор Д. Шоу наблюдал за реальным поведением лошадей в школе верховой езды. К интерактивному программированию этой работы Д. Шоу возвращался с целью отладки программы на действия посетителей выставки: «Я анализирую, как люди взаимодействуют с этой работой, чтобы точно настроить ее для достижения оптимального уровня вовлечения аудитории» [9]. Расширяются границы визуального взаимодействия зрителя и произведения; интерактивность, заложенная с помощью программного кода, реагирует на действия реципиента, и визуальная среда меняется. Исследуя интерактивность как новое средство художественной выразительности, Е.С. Чичканов определяет: «...для понимания сущности интерактивности — она подразумевает собой актуальное временное воздействие, интерактивное произведение “оживает” только в процессе взаимодействия с ним» [6, с. 310]. Диалог пользователя и программы, заложенный в оживающей визуальности, создает уникальное произведение искусства в режиме реального времени.

Более того, интересный визуальный опыт создан в рамках выставки цифрового искусства «Интерактивный пейзаж Нанкина» в художественном музее Дэцзи, который подразумевает погружение в среду произведения искусства с помощью передовых технологий для привлечения внимания к традиционной китайской культуре. Монументальный свиток был собран и оцифрован из картин Фэна Нина, придворного художника династии Цин, которые представляют культурную ценность и являются «энциклопедическим изображением истории, культуры и народных обычаев Цзиньлина в период его расцвета» [7]. Используя приложение для мобильного телефона, посетители могут выбрать цифрового персонажа для путешествия по художественному пространству картины. Технология позиционирования и интеллектуальная система управления позволяет определить местоположение зрителя и с помощью браслета запускать интерактивный режим «переноса» в картину. Посетитель музея может прогуляться по улицам, изображенным на свитке, пообщаться с учеными и патрициями, с торговцами и разносчиками, понаблюдать за людьми в динамичном городском пейзаже Цзиньлина. Действие происходит в реальном времени на экране общей длиной почти 110 метров и высотой 3,6 метра. «Перенос» в анимационную среду художественного произведения и взаимодействие со средой посредством аватара обеспечивает эффект соединения виртуального и реального в единый визуальный опыт.

Диапазон визуальных анимированных сред может варьироваться в зависимости от режиссерского замысла. Изобразительное решение произведения может состоять как из графических абстрактных художественных форм, так и максимально реального отображения окружающего мира. Такие визуальные опыты позволяют расширять возможности традиционных методов визуального повествования.

Так, компания «Сила света» создала иммерсивное арт-пространство Lumina-x, представленное на ВДНХ в 2023 году, состоящее из четырех локаций. Погружение в глубины шестого океана осуществлено с помощью генеративной и трехмерной графики, аудиовизуальных технологий, объемных 3D-иллюзий и интерактивности. За счет визуальных и звуковых иллюзий стираются физические границы между зрителем и средой. Подводный мир океана захватывает посетителя пространства, который становится участником динамичного сюжета подводного приключения.

Выводы

Анимация, созданная в среде, где соединяется физическая реальность и цифровое пространство, становится мощным инструментом захвата внимания зрительской аудитории и имеет особенные методы формирования высокой степени эмпатии при восприятии произведения. Внедрение в технологический процесс искусственного интеллекта и машинного обучения позволяет реципиенту посредством просмотра общаться не только с произведением и его героями, но и устанавливать двухстороннюю связь с автором произведения. В произведениях, использующих для просмотра технологии виртуальной реальности, автор погружает аудиторию в придуманный контекст, где пользователь становится активным участником анимационного произведения, получая собственный опыт взаимодействия с сюжетом, тем самым удовлетворяя потребность в соавторстве.

Также стоит отметить, что современные методы интерактивного повествования предопределяются драматургической задумкой режиссера и исполняются техническим кодированием интерактивных элементов, но в будущем благодаря развитию искусственного интеллекта предположительно и сюжет, и драматургические завязки, варианты концовки будут моделироваться под индивидуальные эстетические потребности каждого реципиента. Индивидуализация интерактивных произведений расширит границы создания анимационных произведений. Этот подход способствует эволюции визуальной культуры и стимулирует развитие новых форм искусства, сочетающих в себе творческий потенциал и передовые технологии. С развитием цифровых технологий, виртуальной и дополненной реальностей, возможностей компьютерной графики процессы создания и восприятия анимационных произведений осуществляют переход в гибридные среды, дающие создателям возможность экспериментировать с новыми формами и стилями, объединяя различные технологии и фиджитал-пространства для создания уникальных и захватывающих аудиовизуальных произведений. ■

Для цитирования: Яровая Н.Ю. Анимация в цифровой среде // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 1 (59). С. 145-157.

For citation: Yarovaya N.U. Animation in digital environment. Vestnik VGIK. 2024. Vol. 16. No. 1 (59), pp. 145-157.

ЛИТЕРАТУРА

1. Башинская Р., Никитин Н. Виртуальное кино: инновационные технологии для производства фильмов // Бюллетень кинопрокатчика. URL: https://www.kinometro.ru/analytics/show/name/vitrualnookino_19122023 (дата обращения: 24.12.2023).
2. Иванов-Вано И.П. Кадр за кадром / И.П. Иванов-Вано; [Лит. запись А. Волкова; Вступ. статья С. Асенина]. М.: Искусство, 1980. 239 с.
3. Иванов-Вано И.П. «Эклер» — за и против. Стенограмма доклада «Применение эклерного метода в производстве рисованных фильмов». 1951 // Киноведческие записки. 2006. № 80. С. 174–187.
4. Манович Л. Язык новых медиа / пер. с англ. Д. Кульчицкой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 400 с.
5. Уткин А. Белое зеркало. Учебник по интерактивному сторителлингу в кино, VR и иммерсивном театре. М.: Издательство «Альпина Паблишер», 2020. 236 с.
6. Чичканов Е.С. Интерактивность как средство художественной выразительности // Вестник КГУ. 2009. № 4. С. 309–313. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/interaktivnost-kak-sredstvo-hudozhestvennoy-vyrazitelnosti> (дата обращения: 09.01.2024).
7. An Era in Jinling: A Digital Art Exhibition: An Interactive Landscape of Nanjing. Available at: <https://www.dejiart.com/en/exhibition/jinlingtushuziyishuzhan> (Accessed 09.12. 2023).
8. Baobab Studios. Available at: <https://www.baobabstudios.com> (Accessed 05.12. 2023).
9. Bringing the Palace Museum's treasures to life. 2022. Available at: <https://www.hkbu.edu.hk/en/whats-new/discover-hkbu/2022/jul-2022/0728-bringing-the-Palace-Museums-treasures-to-life.html> (Accessed 17.01. 2024).
10. Engaging with Castiglione's horses 2022 Hong Kong, China. Available at: <https://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/engaging-with-castigliones-horses> (Accessed 17.11. 2023).
11. Manovich, L. Understanding Hybrid Media. 2007. Available at: <http://manovich.net/index.php/projects/understanding-hybrid-media> (Accessed 17.01.2023).

REFERENCES

1. Bashinskaya, R., Nikitin, N. Virtual'noe kino: innovacionnye tekhnologii dlya proizvodstva fil'mov [Virtual cinema: innovative technologies for film production] // Byulleten' kinoprokatчика Available at: https://www.kinometro.ru/analytics/show/name/vitrualnookino_19122023 (Accessed 24.12.2023). (In Russ.).
2. Ivanov-Vano, I.P. Kadr za kadrom [Frame by frame] / I.P. Ivanov-Vano; [Lit. zapis' A. Volkova; Vstup. stat'ya S. Asenina]. Moscow, Iskusstvo, 1980. 239 p. (In Russ.).
3. Ivanov-Vano, I.P. "Ekler" — za i protiv. Stenogramma doklada "Primenenie eklernogo metoda v proizvodstve risovannyh fil'mov". 1951 ["Eclair" — pros and cons. Transcript of

- the report "Application of the eclair method in the production of hand-drawn films" 1951]. *Kinovedcheskie zapiski*. no. 80, 2006, pp. 174–187. (In Russ.).
4. *Manovich, L. Yazyk novykh media* [Language of new media] / Perevod Diany Kul'chickoj. Moscow, Ad Marginem Press, 2018. 400 p. (In Russ.).
 5. *Utkin, A. Beloe zerkalo. Uchebnik po interaktivnomu storitellingu v kino, VR i immersivnom teatre* [White Mirror. Tutorial on interactive storytelling in cinema, VR and immersive theatre] / Utkin A., Pokrovskaya N. Moscow, Izdatel'stvo "Al'pina Publisher", 2020. 236 p. (In Russ.).
 6. *Chichkanov, E.S. Interaktivnost' kak sredstvo hudozhestvennoj vyrazitel'nosti* [Interactivity as means of art expressiveness]. *Vestnik KGU*, no. 4, 2009. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/interaktivnost-kak-sredstvo-hudozhestvennoy-vyrazitelnosti> (Accessed 09 January 2024). (In Russ.).
 7. An Era in Jinling: A Digital Art Exhibition: An Interactive Landscape of Nanjing. Available at: <https://www.dejiart.com/en/exhibition/jinlingtushuziyishuzhan> (Accessed 09.12. 2023).
 8. Baobab Studios. Available at: <https://www.baobabstudios.com> (Accessed 05.12. 2023).
 9. Bringing the Palace Museum's treasures to life. 2022. Available at: <https://www.hkbu.edu.hk/en/whats-new/discover-hkbu/2022/jul-2022/0728-bringing-the-Palace-Museums-treasures-to-life.html> (Accessed 17.01. 2024).
 10. Engaging with Castiglione's horses 2022 Hong Kong, China. Available at: <https://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/engaging-with-castigliones-horses> (Accessed 17.11. 2023).
 11. *Manovich, L. Understanding Hybrid Media*. 2007. Available at: <http://manovich.net/index.php/projects/understanding-hybrid-media> (Accessed 17.01.2023).

Статья поступила в редакцию 26.01.2024; одобрена после рецензирования 10.02.2024; принята к публикации 19.02.2024.

The article was submitted 26.01.2024; approved after reviewing 10.02.2024; accepted for publication 19.02.2024.

Беляков Виктор Константинович, кандидат искусствоведения, доцент Сергеево-Посадского филиала ВГИКа, докторант кафедры киноведения сценарно-киноведческого факультета ВГИКа.

**Современное видение
дореволюционной кинохроники
и ее художественные особенности**

УДК 778.5.03.01

ORCID: 0000-0001-5832-0160

AuthorID: 1162265

Viktor K. Belyakov, PhD in Art History; Associate Professor of VGIK Sergiyev Posad branch; doctoral student of VGIK Cinema Studies Department.

**Modern Vision of Pre-Revolutionary
Newsreels and Their Artistic Peculiarities**

UDC 778.5.03.01

ORCID: 0000-0001-5832-0160

AuthorID: 1162265

Виноградов Владимир Вячеславович, доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения, заместитель проректора по науке, директор Научно-исследовательского центра кинообразования и экранных искусств ВГИКа.

**Характер репрезентации Первой
мировой войны на дореволюционном
экране в контексте русской
философской и публицистической
литературы начала XX века**

УДК 791.43.03

ORCID: 0000-0002-6325-6092

AuthorID: 159306

Vladimir V. Vinogradov, Doctor in Art Studies; professor of VGIK Cinema Studies Department; Deputy Vice-Rector for Science; Director of the Research Centre for Film Education and Screen Arts, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK).

**Representation of World War One in Pre-
Revolutionary Cinema in the Context of
Russian Philosophy and Journalism of
the Early Twentieth Century**

UDC 791.43.03

ORCID: 0000-0002-6325-6092

AuthorID: 159306

Добрынин Олег Витальевич, старший преподаватель кафедры анимации и компьютерной графики ВГИКа, руководитель мастерской «Режиссер мультимедиа», кинорежиссер.

**Сферический кинематограф: транс-
формация киноязыка в условиях вир-
туальной реальности**

УДК 778.5.05:621.391

ORCID: 0009-0005-4303-7457

AuthorID: 1237530

Oleg V. Dobrynin, Senior lecturer, Department of Animation and Computer Graphics, S.A. Gerasimov Russian Federation State University of Cinematography (VGIK), head of the workshop "Multimedia Directing", film director.

**Spherical Cinema: Transformation of Film
Language in Virtual Reality**

UDC 778.5.05:621.391

ORCID: 0009-0005-4303-7457

AuthorID: 1237530

Зименков Никита Александрович, аспирант Всероссийского государственного университета кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), преподаватель Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство).

**По направлению к метамодернизму:
феномен «медленного» кино**

УДК 778.5.015

ORCID: 0009-0004-7791-7404

AuthorID: 1229426

Nikita A. Zimenkov, post-graduate student, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK), lecturer at the A.N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art).

**Toward Metamodernism:
The Phenomenon of "Slow" Cinema**

UDC 778.5.015

ORCID: 0009-0004-7791-7404

AuthorID: 1229426

Малышев Владимир Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор, академик Российской академии образования, и.о. ректора ВГИКа им. С.А. Герасимова.

Советские исторические фильмы как инструмент просвещения и воспитания современной молодежи

УДК 791.43

ORCID: 0009-0005-8168-601X

AuthorID: 895202

Vladimir S. Malyshev, Doctor in Arts, Full Professor, Member of the Russian Academy of Education, Acting Rector, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK).

Soviet Historical Films as a Tool for Enlightening and Educating Modern Youth

UDC 791.43

ORCID: 0009-0005-8168-601X

AuthorID: 895202

Марусенков Вячеслав Валентинович, кандидат искусствоведения, доцент, декан сценарно-киноведческого факультета ВГИКа, профессор кафедры киноведения.

Отечественная балетная школа на экране как мифологема современной социокультурной парадигмы

УДК 778.5.04.072.094

ORCID: 0009-0009-5724-2936

AuthorID: 723837

Vyacheslav V. Marusenkov, PhD in Art history, associate professor, Dean of the Script writing and Cinema Studies Department, professor S.A. Gerasimov Russian Federation State University of Cinematography (VGIK).

Russian Ballet School on the Screen as a Mythologeme of the Modern Socio-Cultural Paradigm

UDC 778.5.04.072.094

ORCID: 0009-0009-5724-2936

AuthorID: 723837

Пальшкова Мария Александровна, старший научный сотрудник Аналитического отдела НИЦКиЭИ ВГИКа, доцент Сергиево-Посадского филиала ВГИКа.

Особенности атеистического дискурса в кинематографе «воинствующего безбожия» 1920-х гг.

УДК 791.43.03

ORCID: 0009-0003-2183-5402

AuthorID: 940502

Maria A. Palshkova, Senior Researcher of the Research Centre for Film Education and Screen Arts, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography, Associate Professor of VGIK Sergiyev Posad branch.

Features of Atheistic Discourse in the Cinema of “Militant Atheism” of the 1920s

UDC 791.43.03

ORCID: 0009-0003-2183-5402

AuthorID: 940502

Ростоцкая Марианна Альбертовна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой эстетики, истории и теории культуры ВГИКа.

Об одной удачной экранизации: долгая жизнь повести Г. Троепольского «Белый Бим Черное ухо»

УДК 778.5.04.072.094

ORCID: 0009-0004-6780-5433

AuthorID: 905316

Marianna A. Rostotskaya, PhD in Art History, Head of the Department of Aesthetics, History and Theory of Culture at S.A. Gerasimov Russian Federation State University of Cinematography (VGIK), Associate Professor.

On One Successful Screen Adaptation: the Long Life of G. Troepolsky's story “White Bim Black Ear”

UDC 778.5.04.072.094

ORCID: 0009-0004-6780-5433

AuthorID: 905316

Симиндейкин Александр Сергеевич, студент 3-го курса сценарно-киноведческого факультета, отделения киноведения ВГИК, мастерская В.В. Виноградова.

«Лики смерти» в ранних фильмах

Энди Уорхола

УДК 778.5.04.072.094

ORCID: 0009-0000-9901-6798

AuthorID: 1240896

Alexander S. Simindeikin, Alexander S. Simindeikin, 3rd year student, Cinema Studies department, VGIK, Vladimir V. Vinogradov's workshop.

“Faces of Death” in Andy Warhol's early films

UDC 778.5.04.072.094

ORCID: 0009-0000-9901-6798

AuthorID: 1240896

Смагина Светлана Александровна, доктор искусствоведения, доцент кафедры киноведения ВГИК, заместитель директора — начальник Аналитического отдела Информационно-аналитического центра по развитию кинообразования и кинопросвещения ВГИК.

О некоторых тенденциях «женской волны» современного российского кинематографа

УДК 778.5.04/c

ORCID: 0000-0002-8502-5383

AuthorID: 919685

Svetlana A. Smagina, Doctor in Art Studies, Associate Professor of the Cinema Studies Department at S.A. Gerasimov Russian Federation State University of Cinematography (VGIK), Deputy Director — Head of the Analytical Department of the Research Centre for Film Education and Screen Arts, VGIK.

On Some Trends of the “Women’s Wave” of in Modern Russian Cinema

UDC 778.5.04/c

ORCID: 0000-0002-8502-5383

AuthorID: 919685

Яровая Надежда Юрьевна, старший преподаватель факультета экранных искусств Ростовского-на-Дону филиала ВГИКа, соискатель ученой степени кандидата наук кафедры киноведения.

Анимация в цифровой среде

УДК 778.5.05:621.391

ORCID: 0009-0008-9464-4494

AuthorID: 1106979

Nadezhda Y. Yarovaya, PhD seeker, senior lecturer Department of Screen Arts, Rostov-on-Don branch of the S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography.

Animation in digital media

UDC 778.5.05:621.391

ORCID: 0009-0008-9464-4494

AuthorID: 1106979

Гришина Алина Владимировна, старший преподаватель кафедры журналистики и телевизионных технологий Института социальной инженерии (ИСИ) РГУ им. А.Н. Косыгина, соискатель ученой степени кандидат наук ВГИКа.

Образная структура фильмов якутской новой волны в контексте национальной мифологии

УДК 778.5.01(014)+778.5c/p(09)«Саха»

ORCID: 0009-0000-0774-0771

AuthorID: 1240516

Alina V. Grishina, senior lecturer at the Department of Journalism and Television Technologies, Institute of Social Engineering (ISE), Russian State University. A.N. Kosygina.

The figurative structure of Yakut new wave films in the context of national mythology

UDC 778.5.01(014)+778.5c/p(09)«Саха»

ORCID: 0009-0000-0774-0771