

Научный журнал

ISSN 2074-0832 (Print)
ISSN 2713-2471 (Online)

Вестник **ВГИК** www.vgik.info

№ 2(60)

Том 16 ИЮНЬ 2024



ДНИ ВГИКА В РЕСПУБЛИКЕ КАЗАХСТАН «ВГИК 105» (23-25.04.2024, АЛМАТЫ)



Во ВГИКе прошла Всероссийская декада выпускников творческих вузов России (24-03.05.2024)



Сетевой проектно-аналитический СЕМИНАР «ПАРТНЕРСТВА И КОНСОРЦИУМЫ» В РАМКАХ ПРОГРАММЫ «ПРИОРИТЕТ 2030» ВО ВГИКЕ (27.05.2024)





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

ВГИК

Информационно-аналитический журнал

Свидетельство о регистрации ПИИ № 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
Ведущий редактор: Д.И. Данилов

Дизайн и верстка:

Редационно-издательский отдел
Дизайн и верстка
И.А. Сеничкина
Корректор С.С. Харитоновна

Дизайн-макет обложки

И.А. Сеничкина

Редактура текстов на английском языке:

Лаборатория зарубежного кино ВГИК

Отпечатано в типографии:

ООО «Канцлер» 150008,
г. Ярославль, ул. Клубная, 4-49
Заказ № 3500

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

Караваев 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, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры (ВГИК, Москва)

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.К. Беляков. Мифологизация экранных образов дореволюционной кинохроники
- 17 Д.Л. Караваев. И.В. Сталин как персонаж советской новостной кинохроники предвоенных лет (1930–1941)
- 30 А.Е. Кочеткова. Церковь, царь, кино. Религиозная цензура фильмов в России дореволюционного периода
- 42 А.В. Федоров, А.А. Левицкая. Тексты журнала «Советский экран» по тематике западного кинематографа с 1925 по 1991 год: контент-анализ

СОВРЕМЕННЫЙ КИНОПРОЦЕСС

- 59 В.В. Виноградов. Воля к смерти как русская судьба в фильме К. Лопушанского «Роль»
- 70 В.В. Марусенков. Образ космоса на современном экране как опыт мифотворчества
- 80 С.А. Смагина. «Пламени нет, остался дым»: образ рок-музыканта в современном российском кинематографе

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО

- 95 Ю.О. Винар. «Выразительное движение» как создание сверхподлинности в кинематографе К. Сауры (на примере трилогии «Кровавая свадьба», «Кармен», «Колдовская любовь»)
- 107 И.И. Иванченко. Интерпретации экзистенциалистских идей Альбера Камю в экранизациях романа «Чума»

АНИМАЦИЯ И МУЛЬТИМЕДИА

- 121 Ф.И. Шеремет. Стиливые и нарративные новации в творчестве Нормана Макларена

ТЕЛЕВИДЕНИЕ И ЦИФРОВАЯ СРЕДА

- 135 В.В. Шабалин. Движение в телевизионном кадре: выразительные и перцептивные аспекты

ТЕОРИЯ КИНО

- 147 М.И. Жабский, К.А. Тарасов. Разноликое качество кинофильма

ЧИТАЛЬНЫЙ ЗАЛ

- 156 В.В. Виноградов. Рецензия на книгу А. Гончаренко «Текстоцентризм в кинокритике предвоенного времени»

- 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. Doctor of Philology, professor at the Department of Aesthetics, Theory and History of Culture (VGIK, Moscow)

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.

Tsytkun 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 Viktor K. Belyakov. **Mythologization of screen images of pre-revolutionary newsreels**
- 17 Dmitry L. Karavaev. **I.V. Stalin as a character in Soviet newsreels of the pre-war years (1930–1941)**
- 30 Alitsiia E. Kochetkova. **Church, Tsar, Cinema. The religious censorship of films in Russia in pre-revolutionary period**
- 42 Alexander V. Fedorov, Anastasia A. Levitskaya. **Texts from the magazine “Soviet Screen” on Western cinema from 1925 to 1991: content analysis**

MODERN FILM PROCESS

- 59 Vladimir V. Vinogradov. **The will to death as Russian fate in K. Lopushansky’s film “Role”**
- 70 Vyacheslav V. Marusenkov. **The image of space on the modern screen as an experience of myth-making**
- 80 Svetlana A. Smagina. **“There Is No Flame, Only Smoke Lingers”: the Image of a Rock Musician in Modern Russian Cinema**

WORLD FILM HISTORY

- 95 Yulia O. Vinar. **“Expressive movement” as the creation of super-authenticity in the cinema of K. Saura (using the example of the trilogy “Bloody Wedding”, “Carmen”, “Witchcraft Love”)**
- 107 Inna.I. Ivanchenko. **Interpretations of the existentialist ideas of Albert Camus in the film adaptations of the novel “The Plague”**

ANIMATION AND MULTIMEDIA

- 121 Fyodor I. Sheremet. **Stylistic and narrative innovations in Norman McLaren’s works**

TELEVISION AND DIGITAL MEDIUM

- 135 Vladimir V. Shabalín. **Movement in the television frame: expressive and perceptual aspects**

FILM THEORY

- 147 Mikhail I. Zhabskiy, Kirill A. Tarasov. **The many-faced film quality**

READING ROOM

- 156 V.V. Vinogradov. **Review of the book by A. Goncharenko “Textocentrism in pre-war film criticism”**

- 158 **SUMMARY** | PRESENTATION OF AUTHORS



Мифологизация экранных образов дореволюционной кинохроники

В.К. Беляков

кандидат искусствоведения, доцент

ORCID: 0000-0001-5832-0160

AuthorID: 1162265

Статья посвящена исследованию экранных образов дореволюционной кинохроники, которые соответствуют не исторической реальности, а мифическим представлениям зрителя о ней. Дореволюционный зритель иначе видел экранную действительность по сравнению со зрителем современным. Он верил, что экранные образы будут жить на экране в восприятии зрителей будущих поколений, но на самом деле новая зрительская аудитория видит эти образы по-другому.

The article is devoted to the study of screen images of pre-revolutionary newsreels, which correspond not to historical reality, but to the viewer's mythical ideas about it. The pre-revolutionary viewer saw screen reality differently compared to the modern viewer. He believed that screen images would live on the screen in the perception of viewers of future generations, but in fact, the new audience sees these images differently.

Экранные мифы дореволюционной России

Кинохроника в качестве визуального документа свидетельствует об исторических событиях. Практически работающие с появления кинематографа киноархивы подтверждают, что «способность выступать в качестве информационного медиума стала одним из главных факторов социальной востребованности фотографии и появившегося вскоре после нее кинематографа» [12, с. 7]. Глядя на разрозненные сохранившиеся документальные фильмы и просто куски кинохроники без начала и конца, дошедшие до нас с дореволюционных времен, хочется каким-то образом их структурировать не просто тематически и хронологически, но и по каким-то сущностным признакам, их определяющим.

Мифологизация,
миф,
экранный образ,
дореволюционная
кинохроника,
зритель, смысл,
интерпретация,
реальность,
дореволюционный
кинематограф

Mythologization,
myth, screen image,
pre-revolutionary
newsreel, viewer,
meaning,
interpretation,
reality, cinema
of the pre-
revolutionary
period

Их сущность — в тех образах, что выстраиваются у нас перед глазами во время просмотра на экране. Они соответствуют достаточно устойчивым мифам о дореволюционной эпохе, жизни, какая была тогда, а также сложившимся представлениям об объектах и персонах.

В свое время, формулируя современное понятие о мифе, Р. Барт говорил, что «миф представляет собой коммуникативную систему, некоторое сообщение», которое в случае визуального образования может рассматриваться как речь на основе некоего языка [2, с. 265–267].

Мы смотрим «царскую кинохронику» и видим перед собой невзрачного, постоянно неуверенного в себе монарха (а иначе зачем бы он так то и дело нервно поглаживал усы, поправлял фуражку, внезапно оглядываясь?), который — и эта историческая память огромной занозой сидит в нас — погубил огромную державу, своим отречением пустив под откос все в самый разгар страшной войны.

А еще перед нами предстают какие-то архаичные церемонии с архаичными сакральными смыслами, в которые невозможно поверить. Нам так, по крайней мере, кажется. Ну, естественно, в стране с таким несоответствием духу времени и должно было случиться то, что случилось. И хроника нам только это подтверждает.

Ничто в кадре ни малейшим образом не опровергает эту мифологию, но вот только нет ответа: как же потом, после революции, даровавшей свободу, пролилась кровь миллионов? Как произошла ужасная катастрофа, почему не наступило никакого счастья и благополучия?

На экране разворачиваются какие-то длинные скучные шествия; отсталые, пребывающие прямо в коросте темноты крестьяне выпрашивают хоть пучок сена у какого-то деревенского мироеда; на перекрестке сидят на лошадях застывшие на морозе городовые; солдаты под грозным взглядом фельдфебеля механически повторяют одни и те же движения; толстые генералы и придворные с пустыми лицами смотрят на нас с экрана; забитые непосильным трудом рабочие машут кайлой в шахте; довольный собой калужский губернатор пьет у себя в саду чай; бездумные царские дочери отплясывают до поту мазурку на палубе императорской яхты «Штандарт».

Стоп! Где-то это я уже видел? И тут же как громом поражает — так это же кадры из знаменитого фильма Эсфири Шуб «Падение династии Романовых» (Совкино, 1927). Да-да, именно там — и этот никому не известный калужский губернатор без

имени и фамилии, и эти несчастные, но счастливые дочери в белоснежных шелковых платьях, кружащиеся в мазурке с офицерами «до потуг», в то время как употевшие рабочие копают дренажную канаву, а какая-то бригада ворочает бревна на «помещичьем лесосплаве».

Так откуда все эти мифы? Откуда это мое мифологизированное сознание, угодливо подкладывающее обличающее значение под экранные образы? Кто мне их навязал или они сами по себе возникают в своих негативных смыслах, когда зритель смотрит дореволюционную кинохронику? Они в своей мифической истине соответствуют именно такому пониманию «свинцового прошлого России»? Или они скрывают от нас некую правду жизни, прикрываясь пропагандистским зарядом?

Расшифровка экранных мифов

Интенция воспринимаемых нами мифов дореволюционного экрана кажется бескорыстной, экранный образ, с подачи Э. Шуб, превращается в орудие (идеологической пропаганды) и дискредитируется в наших глазах. Реальность отбрасывается. Значит, это какое-то наваждение, далекое от подлинности? На нас оказали влияние, из образа вынули некую полноту и придали ему мифическую пустоту.

Однако вопрос остается: если под действием известной идеологической обработки годы назад нас наделили таким видением (а обработка шла чуть ли не с детского сада), то есть ли надежда, что при изменении парадигмы понимания того исторического прошлого у нас изменится видение визуальных образов и у зрителя сложится более правдоподобное представление о событиях, фактах, персонажах? Или все-таки не имеет смысла совсем зачеркивать ныне существующее мифическое видение экранных образов дореволюционной кинохроники и в этом видении есть какое-то зерно?

Ситуация выглядит более сложной, чем если бы мы просто обвинили во всем Эсфирь Шуб.

Помимо первичных знаний, носящих в своем большинстве вербальный характер, при просмотре зритель ориентируется на привычное интуитивное понимание тех или иных образов, которое носит характер коллективного понимания исторических обстоятельств и исторических фигур. Зачастую это понимание опирается на коллективное бессознательное, связанное с проживанием тех или иных обстоятельств на протяжении исторического времени. При визуальном контакте с экранными образами прошлого, транслируемыми нам дореволюционной кинохроникой,

зритель воспринимает экранные образы предметного мира и различных персонажей через те самые коллективные представления о них, существующие в обществе на нынешний момент.

В этом смысле ситуация с пониманием кинообразов из фильма «Падение династии Романовых» Э. Шуб в 1920-е годы носила совсем иной характер, нежели в нынешнее время. В момент выхода фильма на экраны страны отмечалась его популярность и зрительская жадность до демонстрируемых образов. Дзига Вертов предполагал, что это объясняется самим фактом демонстрации царя и его окружения на экране [5, с. 127] — советский зритель десятков лет не видел этого изображения, которое, по сути, было репрезентацией канувших в небытие властных структур, подчинивших себе народ до революции. На коллективном уровне зрителю было интересно увидеть прежних властителей, которые, и он это помнил, обладали реальной властью, способной повелевать и угнетать. И вот они убрались из нашей жизни навсегда — думается, в общественном мнении той поры роль Октябрьской революции в этом процессе сливалась с Февральской. 1917 год, скорее всего, вспоминался как некая мутная пауза перед решительным штурмом. Причем штурм именно Зимнего дворца, а, скажем, не Мариинского, где обычно заседало Временное правительство. Потому что Зимний дворец всегда являлся образом царской власти. Взятие Зимнего дворца означало для многих падение режима прежней Российской империи вообще и притом окончательно.

Именно поэтому штурм Зимнего дворца в кинематографе очень скоро превратился в некое эпохальное событие, которое и следует на экране отражать эпохально. Придуманый С.М. Эйзенштейном экранный образ в виде грандиозной массовой сцены представлялся зрителю 1920-х годов абсолютно органичным действием, которое *именно таким и было*. Даже спустя 10 лет в фильме М. Ромма «Ленин в Октябре» (Мосфильм, 1937) сцена штурма Зимнего дворца стала калькой придумки Эйзенштейна и воспринималась зрителем не менее органично.

«Почти одновременно с выходом фильма “Октябрь” возник, благодаря визуальной интерпретации известных на момент съемки исторических сведений об Октябре-1917, развернутый экранный миф. С точки зрения современных коммуникационных практик его вполне можно номинировать как художественный фейк. При этом его влияние оказалось настолько сильным, что предложить иную трактовку, иной зрелищный образ Октября-1917 не представлялось возможным ни по идеологическим, ни по цензурным, ни по творческим соображениям» [9, с. 28].

Не то случилось в современности, каковыми стали 1980-е годы, — представляется, что такая же сцена, реализованная в дилогии «Красные колокола» (Мосфильм, 1982) С. Бондарчука, воспринималась зрителем уже совершенно холодно, если не иронично. Прошлое России перестало быть «свинцовым».

И это представление стало коллективным представлением, влияющим на современное восприятие фильма «Падение династии Романовых». Открытая пропагандистская интенция стала раздражать. Что привело к тому, что в новой редакции фильма, созданной в 1967 году под руководством С. Юткевича, значительная часть титров была убрана — они уже не соответствовали чувствам массового советского зрителя.

Создание экранных мифов и их восприятие

Возвращаясь к аудитории дореволюционных кинотеатров, интересно проанализировать сам эффект воздействия на нее просмотров кинохроники. Что воздействовало и что запоминалось?

И еще один немаловажный вопрос: какая картина действительности или окружающего мира формировалась у зрителей на основе постоянного посещения кинотеатров и просмотров столь популярной на тот момент кинохроники?

На основе воспоминаний из мемуарной литературы можно сделать вывод, что первое, что испытывал зритель, это было ошеломление. Ошеломление от мчащегося прямо на вас паровоза (после просмотра посетитель кинотеатра подходит к экрану и заглядывает за экран, но обнаруживает там только стену).

Говорится о колдовстве, о некоем техническом фокусе с мастерски нарисованными картинками; гимназисты недоверчиво рассматривают клочок киноплёнки, врученный им киномехаником.

Недоверие, оно как раз непосредственно связано с ошеломлением, то есть с максимальной степенью удивления — такого не может быть!

С другой стороны, восприятие демонстрируемых экраном довольно банальных картин было таким сильным, что зритель просто растворялся в грезе, его захватывающей, ривери, которая вбирала в себя без остатка. Восприятие накатывающихся на берег волн моря, которого многие никогда не видели, потрясало до основания. Эти волны действительно ничего не выражали, кроме себя самих, и эта плоская простота, лишённая скрытых смыслов и какой-либо символики, завораживала зрителя, растревожив его психику до невероятных величин.

Многие, пытаясь вспомнить увиденное, признаются, что зачастую экранная действительность воспринималась как хаос — на экране разворачивалось некое действие, но зритель никак не мог воспринять его связано.

Вот вспоминает бывший декламатор Я.А. Жданов:

«В этот день помимо видовых была пропущена картина “Коронация Николая II”. Помню лишь одно, что это была картина, из которой что-либо понять было невозможно. Проезжали парадные, очень нарядно украшенные кареты, за ними и около лошадей шли так же парадно одетые камер-лакеи. В каретах и открытых экипажах находились какие-то, видимо, важные чины, а что это такое была за процессия — трудно даже и представить было, хотя хозяин кино перед началом этой картины торжественно объявлял: “Сейчас будет показана картина ‘Коронации нашего государя’” и т. д.» [8, с. 383].

Казалось бы, такое грандиозное событие, имеющее всероссийский масштаб, широко освещающееся в прессе и в многочисленных альбомах, буклетах и просто листовках, должно же волей-неволей оставить даже у простых людей представление о себе и о том, как оно происходило.

Однако съемки Дублие и Муассона (РГАКФД Уч. 4875) производят на зрителя именно то хаотичное впечатление, из которого понять что-либо невозможно. И это связано не только с тем, что сами эти съемки носят фрагментарный характер, а с тем, что зритель совершенно не готов воспринять для себя абсолютно непривычное — действительно, откуда ему знать этот придворный ритуал, закрытый от глаза широкой публики?

Что-то привычное воспринимается легче, что-то легче усвояемое, вроде волн никогда не виденного моря, воспринимается быстрее. И это ошеломляющее запоминается, захватывает и вовлекает внутрь своего экранного мира.

И что это был за мир?

Можно сказать, что он был похожим и не похожим на тот, что окружал в действительности зрителя дореволюционных иллюзионов.

Не случайно постоянным рефреном в многочисленных журнальных статьях того времени звучит мысль, что мы смотрим на экране то, что запечатлелось на века, что пройдет вечность, а эти образы будут предстать перед зрителем будущего как живые.

Это значит, что тот зритель непроизвольно хотел сохранить эти экранные образы навечно. То есть, с его точки зрения, они, эти образы, заслуживают этого. Не то дурное, страшное, отвратительное, с чем сталкивает жизнь, а вот это, позитивное, хочет-

ся донести до потомков. Парадоксально, что жизнь пестра, тяжела, несправедлива, но зритель иллюзиона жаждет сохранить в памяти только одно хорошее. Так рождаются экранные мифы, не совпадающие с натурализмом окружающего мира.

Как говорил Т. Адорно, фильмы распространяют идеологию, которая порождает грезы или побуждает к правильному социальному поведению [1, с. 247].

Излишне говорить при этом о «царской кинохронике» — в своих ритуальных сценах она не столько раскрывала, сколько скрывала. Перед зрителем предстал самодержец и его семья, и, помимо чисто внешних характеристик поведения, единственное, что можно было сказать, как заметил В. Набоков в романе «Дар», это то, что царские дочери одеты в какие-то странные, нелепые платья. Реальные факты о жизни и деятельности царя и перипетиях частной жизни стало возможным узнать значительно позднее при безжалостном рассмотрении писем, дневников и свидетельств очевидцев из самого ближнего круга.

Но и другие фильмы в разной своей мере создавали экранные образы мифического типа.

Обратимся, например, к известному фильму «Балтийский флот», созданному А. Ханжонковым в 1913 году (РГАКФД Уч. 23159, операторы Ф.К. Бремер и А.К. Ягельский) [6, с. 162]. Киноархив провел большую работу по его восстановлению, и ныне длительность фильма составляет около 60 минут.

Усилиями авторов, получивших от морского министра разрешение на съемки картины, сняты самые разнообразные стороны службы на кораблях Балтийской эскадры, жизни и быта моряков, а также запечатлен визит Николая II на линкор «Рюрик» во время учений отряда кораблей близ Ревельского порта.

Казалось бы, от взглядов кинооператоров ничего не скрылось, настолько подробно сняты различные моменты деятельности флота и матросской жизни. Однако при внимательном рассмотрении происходящего на экране становится понятным, что сам фильм устроен несколько иначе, нежели подлинная реальность флотской службы.

Дело все в том, что фильм был снят привычным образом: обговаривались объекты съемки и сами действия, к которым все тем или иным образом готовились, а потом происходила фиксация на киноплёнку всего того, что было подготовлено и реализовывалось в кадре. И хотя никаких документальных свидетельств на этот счет не сохранилось, тем не менее сам фильм свидетельствует о том, что его съемки происходили именно так. Потому что в кадре, например, не происходит

ничего неожиданного, а все разворачивается достаточно предсказуемо.

Стоит сопоставить эту конкретную ситуацию, скажем, с фильмом «Иркутская выставка лошадей 1913 года» (РГАКФД Уч. 12264, режиссер А.М. Дон-Отелло), где во время демонстрации жеребцов в манеже один из них внезапно вырвался из рук конюха и начал вставать на дыбы. Оператор практически сразу остановил камеру, и зритель так и не увидел, чем закончился этот неожиданный инцидент. Поскольку происходящее нарушало всем понятную логику события и тем самым на короткое время терялся контроль над обстоятельствами, оператор счел необходимым прекратить съемки и возобновить их только после восстановления порядка.

Этот пример лучше всего указывает источник зарождающихся экранных мифов. Он заключается в том, что, по мнению большинства авторов неигровых фильмов, на экране должен царить определенный жизненный порядок, легко считываемый, приемлемый и понятный зрителю. Зритель должен видеть на экране то, что ожидает увидеть.

По выражению Г.С. Прожико, это порождает миф о достоверности экранного факта, который на деле вовсе не тождествен реальному факту [13, с. 23–24].

Да, конечно, параллельно этой установке впоследствии в неигровом кинематографе стали развиваться приемы, опирающиеся именно на неожиданность, случайность в кадре, ставшие потом съемками «врасплох». Родился репортаж, показывающий реальность как есть, подчас со всеми натуралистическими деталями и подробностями. На экран даже пришла смерть и демонстрация убийства. Но это всегда было именно параллельно с тем направлением в документалистике, где царил привычный всем порядок и не было места случайности и неожиданности.

А во-вторых, есть еще одно важное и значимое обстоятельство, которое вытекало из свойств восприятия экранного мира. Свойства эти заключаются в том, что при просмотре фильма зритель не успевает разглядеть всего показываемого. Временное развитие экранной реальности (скорость) не позволяет рассмотреть и осмыслить происходящее, разворачивающееся на наших глазах во всех деталях и подробностях. Не случайно синефилы фильмы пересматривают много раз, чтоб подметить ранее не замеченное, понять ускользнувшее от внимания. Но это, на самом деле, порождает встречный процесс — кинематографисты и не стремятся продемонстрировать мир перед объективом во всех деталях и подробностях. Фиксация сопровождается упрощением. Важно

показать доминанту сцены, продемонстрировать главное в действии, а не подробности, которые могут заслонить и запутать зрителя, который сам-то сплошь и рядом не обладает способностью глубокого «чтения» экранной действительности. То есть в отличие от синефила, знатока и специалиста он не обладает достаточным кинематографическим опытом в интерпретации и расшифровке кинообразов.

При просмотре фильма «Балтийский флот» как раз и становится заметным это тотальное упрощение демонстрируемых картин флотской жизни и быта. А подобный подход неизбежно мифологизирует показываемое, потому что он ведет к убеждению зрителя в господстве привычного порядка в организации жизни. Авторы не покажут вам каких-то выпадающих из этого порядка случаев. Нарушения порядка на экране не должно быть, и этот принцип как раз и служит мифу.

Культуролог И.В. Кондаков пишет: «“Зрительское” чтение (ближайший аналог — “клиповое мышление”) отличается от “читательского” чтения целым рядом особенностей. Во-первых, это “скорочтение”, “схватывание” сути написанного с “первого взгляда”, а значит — поверхностное, “свернутое”, ограничивающееся минимумом содержащейся в тексте информации» [11, с. 178]. Минимум информации ведет к упрощению, а упрощение гасит рациональное понимание и заменяет его пониманием мифическим. Нам кажется, что мы видим флот, корабли, офицеров и матросов в разнообразии и со всеми подробностями, а на деле мы видим мифический образ флота, мифические образы офицеров и матросов в мифических обстоятельствах. Потому что в реальности все сложнее, наличествует множество событий самого разного свойства с обилием причинно-следственных связей.

В мифичности экранной действительности и кинообразов убеждают нас практически все ранние неигровые фильмы. Обратимся ли мы к фильмам, посвященным национальным торжествам, к видовым фильмам, спортивным, «похоронным» или «сенсационным», везде мы будем наблюдать на экране определенные мифы со своими мифологемами, далекими от подлинности.

Но несмотря на это, только эти фильмы, идеализирующие порядок жизни страны и общества (а миф, по сути, транслирует нам некий идеал), остаются визуальными свидетельствами той утраченной дореволюционной жизни. И подчас только по ним можно сверять на предмет достоверности все остальные вербальные свидетельства. Как уже было сказано, «в кадрах любой кинохроники заложен потенциал для формирования и сохранения исторической памяти» [3, с. 52].

Заключение

Помноженные на фотогению, реализованную далеко не во всех фильмах, воистину впечатанные в зрителя хроникальные образы начинали играть роль той прекрасной экранной действительности, ради которой зритель шел в кинотеатры.

Мир был визуализирован, результат был получен отличный от реальности. Экранная действительность мифологизировалась. Визуализация принесла нам картины, которые в значительной степени отсылают, символизируют, но не повторяют ту подлинность, которая была. Впрочем, повторить ее, то есть удвоить с помощью экрана, было невозможно. И никогда невозможно. ■

Для цитирования: Беляков В.К. Мифологизация экранных образов дореволюционной кинохроники // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 2 (60), с. 6-16.

For citation: Belyakov V.K. Belyakov V.K. Mythologization of screen images of pre-revolutionary newsreels // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 2 (60), pp. 6-16.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Адорно Т. Minima moralia. Размышления из поврежденной жизни.* М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. 392 с.
2. *Барт Р. Мифологии.* М.: Академический проект, 2014. 351 с.
3. *Беляков В.К. Исторический потенциал кинохроники и ее интерпретация // Вестник ВГИК. № 4. 2016. С. 44-52.*
4. *Березовчук Л.Н. Восприятие киноизображения с позиций когнитивного подхода // Киноведческие записки. № 34. 1997. С. 141-157.*
5. *Вертов Д. Из наследия. Том второй. Статьи и выступления.* М.: Эйзенштейн-центр, 2008. 641 с.
6. *Вишневский В.Е. Документальные фильмы дореволюционной России 1907-1916.* М.: Музей кино, 1996. 288 с.
7. *Гинзбург С.С. Рождение русского документального кино // Вопросы киноискусства. Вып. 4. Сборник статей. М.: Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств, 1960. С. 238-275.*
8. *Жданов Я.А. Работа с киноговорящими картинами. Воспоминания декламатора // Киноведческие записки. № 106/107. 2014. С. 381-412.*
9. *Ильченко С.Н. Штурм Зимнего дворца как мифотворчество в отечественной экранной культуре // Вестник ВГИК. № 4. 2017. С. 24-35.*
10. *Ковалова А.О., Цивьян Ю.Г. Кинематограф в Петербурге 1896-1917. Кинотеатры и зрители.* СПб.: Мастерская СЕАНС, 2011. 236 с.
11. *Кондаков И.В. Искусство по обе стороны экрана (интерсубъективность и интермедальность современной художественной культуры) // Теория художественной культуры. Вып. 16. Сборник статей. М.: Государственный институт искусствознания, 2018. С. 170-187.*

12. *Мальишев В.С.* Социокультурные функции синематек и киноархивов // Вестник ВГИК. № 2-3. 2012. С. 6-19.
13. *Прожиго Г.С.* Миф о достоверности хроники войны // Вестник ВГИК. № 3. 2013. С. 22-32.

REFERENCES

1. *Adorno, T.* Minima moralia. Razmy'shleniya iz povrezhdennoj zhizni [Minima moralia. Reflections from a damaged life]. Moscow, Ad Marginem Press, 2023. 392 p. (In Russ.)
2. *Bart, R.* Mifologii [Mythologies]. Moscow, Akademicheskij proekt Publ., 2014. 351 p. (In Russ.)
3. *Belyakov, V.K.* Istoricheskiy potencial kinohroniki i ee interpretaciya [Historical potential of newsreels and its interpretation]. Vestnik VGIK, no. 4, 2016, pp. 44-52. (In Russ.)
4. *Berezovchuk, L.N.* Vospriyatie kinoizobrazheniya s pozicij kognitivnogo podxoda [Perception of film images from the perspective of the cognitive approach]. Kinovedcheskie zapiski, no. 34, 1997, pp. 141-157. (In Russ.)
5. *Vertov, D.* Iz naslediya [From heritage]. Tom vtoroj. Stat' i i vy'stupleniya. Moscow, E'jzenshtejn-centr Publ., 2008. 641 p. (In Russ.)
6. *Vishnevskij, V.E.* Dokumental'ny'e fil'my' dorevolucionnoj Rossii 1907-1916 [Documentary films of pre-revolutionary Russia 1907-1916]. Moscow, Muzej kino Publ., 1996. 288 p. (In Russ.)
7. *Ginzburg, S.S.* Rozhdenie russkogo dokumental'nogo kino [The birth of Russian documentary cinema]. Voprosy' kinoiskusstva. Sbornik statej, vol. Moscow, Akad. nauk SSSR. In-t istorii iskusstv Publ., 1960, pp. 238-275. (In Russ.)
8. *Zhdanov, Ya.A.* Rabota s kinogovoryashhimi kartinami. Vospominaniya deklamatora [Working with film-talking pictures. Recollection of a Reciter]. Kinovedcheskie zapiski, no. 106/107, 2014, pp. 381-412. (In Russ.)
9. *Il'chenko, S.N.* Shturm Zimnego dvorca kak mifotvorchestvo v otechestvennoj e'krannoj kul'ture [The storming of the Winter Palace as myth-making in Russian screen culture]. Vestnik VGIK, no. 4, 2017, pp. 24-35. (In Russ.)
10. *Kovalova, A.O., Civ'yan, Yu.G.* Kinematograf v Peterburge 1896-1917. Kinoteatry' i zriteli [Cinema in St. Petersburg 1896-1917. Cinemas and spectators]. St. Petersburg, Masterskaya SEANS Publ., 2011. 236 p. (In Russ.)
11. *Kondakov, I.V.* Iskusstvo po obe storony' e'krana (intersub'ektivnost' i intermedial'nost' sovremennoj xudozhestvennoj kul'tury') [Art on both sides of the screen (intersubjectivity and intermediality of modern artistic culture)] Teoriya xudozhestvennoj kul'tury'. Sbornik statej, vol. 16. Moscow, Gosudarstvenny'j institut iskusstvovznaniya Publ., 2018, pp. 170-187. (In Russ.)
12. *Maly'shev, V.S.* Sociokul'turny'e funkcii sinematek i kinoarxivov [Sociocultural functions of cinematheques and film archives]. Vestnik VGIK, no. 2-3, 2012, pp. 6-19. (In Russ.)
13. *Prozhiko, G.S.* Mif o dostovernosti xroniki vojny' [The myth about the authenticity of the war chronicle]. Vestnik VGIK, no. 3, 2013, pp. 22-32. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 04.03.2024; одобрена после рецензирования 18.03.2024; принята к публикации 26.03.2024.

The article was submitted 04.03.2024; approved after reviewing 18.03.2024; accepted for publication 26.03.2024.



И.В. Сталин как персонаж советской новостной кинохроники предвоенных лет (1930–1941)

Д.Л. Карavaев

кандидат искусствоведения

ORCID: 0000–0002–5963–6906

AuthorID: 939228

Темой статьи является отображение персоны И.В. Сталина в советской новостной кинохронике (хроникально-документальные киножурналы, спецвыпуски кинохроники, документальные фильмы) в период с 1930 по середину 1941 года. На основе контент-анализа заранее произведенной выборки кинодокументов, хранящихся в Российском государственном архиве кинофотодокументов, автор прослеживает эволюцию сталинского экранного имиджа от одного из видных партийных функционеров — соратников Ленина до единоличного вождя советского народа. Предметом подробного разбора становятся малоизвестные фрагменты кинохроники, в которых исторически достоверный аудиовизуальный образ Сталина, содержание и манера его публичных выступлений позволяют дать более точную и объективную оценку не только его личности, но и ряда важных исторических коллизий СССР сталинского периода.

The topic of the article is the reflection of the person of I.V. Stalin in Soviet newsreels (newsreels and documentaries, special issues of newsreels, documentaries) in the period from 1930 to mid-1941. Based on a content analysis of a pre-made sample of film documents stored in the Russian State Archive of Film and Photo Documents, the author traces the evolution of Stalin's screen image from one of the prominent party functionaries — Lenin's comrades-in-arms to the sole leader of the Soviet people. The subject of a detailed analysis are little-known fragments of newsreels, in which the historically accurate audiovisual image of Stalin, the content and manner of his public appearances make it possible to give a more accurate and objective assessment of not only his personality, but also a number of important historical collisions of the USSR during the Stalin period.

¹ Под «новостной кинохроникой» мы понимаем хроникально-документальные киножурналы, отражавшие широкую палитру актуальных событий в стране, а также спецвыпуски кинохроники и документальные фильмы, посвященные наиболее значимым событиям.

Сталин в кинематографе, советское кино 1930-х гг.,

кинохроника, новостные киножурналы, «Союзкиножурнал», архивное кино

Stalin in cinema, Soviet cinema of the 1930s, newsreels, newsreels magazines, "Soyuzkinozhurnal", Film Archivals

² «Верному соратнику Ленина непоколебимому большевику т. Сталину исполнилось 50 лет» — таким титром открывается сюжет в «Совкиножурнале». В заголовке статьи М.И. Калинина в газете «Правда» Сталин именуется «Рулевым большевизма», в заголовке статьи А.И. Микояна — «Стальным солдатом большевистской партии».

И.В. Сталин, возглавивший в 1920-х гг. большевистскую партию, а фактически и советское государство, далеко не сразу получил адекватное своему статусу отображение в новостной кинохронике¹. Если говорить о тех же 1920-х гг., то в выпусках вертовской «Киноправды» Сталин фигурирует всего один раз (в «Ленинской киноправде» в эпизоде прощания с телом Ленина в Колонном зале Дома Союзов). В выпусках «Совжурнала» и «Совкиножурнала» кадры с ним тоже довольно редки, в основном это сюжеты о похоронах крупных партийных и государственных деятелей (Дзержинский, Фрунзе, Красин, Цюрупа) или официальных мероприятиях (партийные съезды, праздничные парады и шествия на Красной площади), где персона Сталина нарочито не выделяется.

В 1929 году, который сам Сталин назвал «годом великого перелома», он трижды становился героем «Совкиножурнала». «Совкиножурнал» №83 посвятил свой первый сюжет 50-летию вождя, показав, как он входит в свой рабочий кабинет вместе с соратниками по Политбюро ЦК (Кагановичем, Кировым, Орджоникидзе, Ворошиловым, Куйбышевым, Калининим), но при этом обошелся без чрезмерного пиетета и цветистых эпитетов². Кроме того, кинохроникеры снимают Сталина во время его посещения кораблей Черноморского флота в Севастополе в августе 1929 года и на Красной площади во время парада и демонстрации 7 ноября.

Исследователи жизни Сталина констатируют, что ход событий утвердил его в 1930 году в новом статусе — Вождя Страны Советов. «С начала 1930-х годов в печати больше не называется его должность — генеральный секретарь, — пишет в своей книге «Сталин» С. Рыбас. — У него одна должность — вождь. Получив этот огромный ресурс власти, он становится неснимаемым в порядке обычной партийной демократической процедуры» [6, с. 298].

Безусловно, что перемена в статусе Сталина не осталась незамеченной для руководящего аппарата советской кинематографии. А если быть более точным — сталинское руководство посчитало необходимым изменить *сам этот аппарат* в соответствии с новыми задачами идеологии и пропаганды. В январе 1930 года вместо отдела агитации и пропаганды («Агитпроп») ЦК ВКП(б) был создан отдел культуры и пропаганды («Культпроп»). Вскоре после этого, в конце февраля, Совнарком принял постановление об организации Всесоюзного кинообъединения — «Союзкино», в связи с чем упразднил Кинокомитет при СНК СССР.

В 1930 году в статье А.В. Луначарского «Кино — орудие массовой агитации и пропаганды» [3, с. 3–5] указывалось, что советская кинохроника должна принципиально отличаться от кинохроники капиталистического Запада, которая «составляется в духе бесшабашной сенсации, пропаганды величия капиталистического строя и т. д.». И хотя советскую кинохронику предыдущих лет едва ли можно было упрекнуть в перечисленных выше «западных пороках», перемены не заставили себя ждать. 3 января 1931 г. Постановлением правления «Союзкино» был образован всесоюзный трест кинохроники и агитмассовых фильмов «Союзкинохроника». Добавим, что серьезных перемен в организационном и художественном аспектах в советской кинохронике требовала не опасность подражания западным штампам, а новые, существенно более высокие требования пропаганды *величия социалистического строя (и величия персоны Сталина)* и приход звука в документальный кинематограф.

Однако и в 1930 году серьезных изменений во взгляде кинохроникеров на фигуру единоличного вождя страны не происходит. В «Совкиножурнале» и «Союзкиножурнале» Сталин фигурирует лишь в восьми выпусках из 80. В «Союзкиножурнале» №9/272 за 1930 год его показывают на траурном заседании памяти Ленина в Большом театре. Во время минуты молчания мы видим Сталина, Молотова, Калинина. Далее персона Сталина все же выделяется крупным планом. Но потом в подборку к этому крупному плану идут такие же крупные планы Рыкова и Орджоникидзе.

Особый повод для повышенного внимания к Сталину дает XVI съезд ВКП(б) (июнь-июль 1930 г.), «съезд развернутого наступления социализма» со сталинским лозунгом «пятилетку в четыре года». «Совкиножурнал» №30/293 весь посвящен открывающемуся съезду, прибытию делегатов, выдаче мандатов и т. д. Примечательно, что в репортажных сюжетах этого выпуска зрители увидели Рыкова (против которого — как одного из предводителей «правой оппозиции» — Сталин на съезде повел решительную борьбу), но... не самого Сталина.

Репортаж об окончании съезда идет первым в «Союзкиножурнале» №34/279. Камера снимает проходящих по территории Кремля делегатов. Это Молотов, а затем и Сталин — в темном пальто нараспашку, светлом френче и светлых брюках, заправленных в сапоги, с трубкой во рту, идущий в одиночку, без свиты, неторопливой походкой; потом он беседует с одним из депутатов, в силу чего создается явное впечатление, что это еще не «Отец Народов», а «первый среди равных» в коллективном руководстве ВКП(б).

В сюжетах 1931–1932 г. фигура Сталина в основном интегрирована в репортажи об официальных государственных мероприятиях (VI Съезд Советов, IX Съезд ВЛКСМ) и парадах (военные парады 1 мая и 7 ноября, летние физкультурные парады). Характерный пример такого сюжета — в «Союзкиножурнале» №25/369 за 1931 год (экстренный выпуск к 1 мая). На московских зданиях — праздничные транспаранты, колонны трудящихся выходят из ворот заводов и шествуют по улицам к Красной площади. На Красной площади на трибуне Мавзолея — руководители страны: Сталин, Молотов, Калинин, Андреев, Орджоникидзе, Рудзутак. Однако главным действующим лицом сюжета становится не Сталин, а Ворошилов — он верхом объезжает войска, а затем с трибуны Мавзолея произносит слова присяги, которые вслед за ним хором повторяют участвующие в церемониале бойцы РККА. Сюжет завершается титром «на злобу дня»: «У них жесточайший экономический кризис, десятки миллионов безработных, голод и вымирание трудящихся. У нас — десятки миллионов колхозников, 518 новых заводов, 1040 новых МТС, творческий энтузиазм масс!»

³ В поездке принимал участие также Г.Г. Ягода. В сюжете «Союзкиножурнала» кадры с ним отсутствуют (после того как Ягода в 1937 году был репрессирован, они, видимо, были удалены), но по странной причине они сохранились в киножурнале «Социалистическая деревня» №15 за 1933 год.

Самое примечательное событие в экранной иконографии Сталина в 1933 году — его поездка по Беломорско-Балтийскому каналу. Сегодня сюжет о ней в «Союзкиножурнале» № 24 производит довольно странное впечатление своей «камерностью». Мы не видим Сталина на митингах, в гуще народа. На борту парохода он общается лишь с небольшой группой своих сподвижников (прежде всего, это С.М. Киров и К.Е. Ворошилов³). Мы наблюдаем, как Сталин поднимается по трапу на верхнюю палубу. После этого камера фиксирует крупный план Сталина в профиль. Прислонив ладонь ко лбу, вождь озирает водные просторы.

Важнейший эпизод сталинской политической карьеры в 1934 году — XVII съезд ВКП(б), прошедший в январе-феврале, — заслужил надлежащее внимание кинохроникеров. Кроме 4-частевого фильма Р. Гикова «Съезд победителей», сюжеты о съезде были включены в «Союзкиножурнал» (спецвыпуск) и киножурнал «На страже Родины». В отличие от «протокольных» кадров киножурналов, фильм Гикова показывает очень колоритные эпизоды в перерыве между заседаниями съезда (пляшущего вприсядку Буденного) и церемонию вручения Сталину подарков от делегаций Ленинграда и Тулы (в частности, мосинской винтовки со снайперским прицелом, из которой целится Сталин). Мы видим, что Сталин полон сил и уверенности в себе.

14 мая 1935 года состоялась первая съемка выступления Сталина с синхронной записью звука. Он выступил на торжествен-

ном заседании в Колонном зале, посвященном пуску московского метро. Это выступление имело мало общего с официальным докладом. Сталин начал его незатейливой шуткой («пождождите рукоплескать, вы еще не знаете, что я скажу»), что вызвало дружный смех и еще более сильные аплодисменты. Продолжая говорить в том же ключе, Сталин отметил, что пуск метро — заслуга отнюдь не только тех, кто накануне был награжден орденами, а всех, кто трудился на стройке. Далее последовала вовсе не протокольная реплика: «Мы из президиума глядим на вас — рожи не у всех одинаковые... Одни из вас будто бы рады. Другие недоумевают: что же это, сволочи, обошли?» Исходя из «неодинаковости рож», было принято решение всех до единого поощрить благодарностью ЦК ВКП(б). Выпуск этой кинохроники в прокат был осуществлен «стахановскими темпами». «К 11 часам утра 15 мая “были сделаны три копии фильма”. Прерывая сеанс, администраторы кинотеатров объявляли зрителю о том, что сейчас будет показан экстренный выпуск “Союзкинохроники” — выступление т. Сталина перед ударниками метро. И когда на экране появлялся т. Сталин, восторгам и овациям не было конца...» [2, с. 398]⁴.

⁴ В сюжете «Союзкиножурнала» №15/550 съемка этого выступления дана в немом варианте. Киноматериал «Выступление И.В. Сталина в Доме Союзов на торжественном заседании, посвященном пуску метрополитена» (уч. номер 5640), проходит по разряду кинолетописи.

Весьма любопытный эпизод иронично-уничжительного поведения Сталина в отношении своих ближайших сподвижников воспроизводит сюжет в киножурнале «Социалистическая деревня» №3 за 1935 год. Дело происходит в январе 1935 года на VII съезде Советов. С трибуны выступает Тухачевский. С суровым выражением лица он говорит, что «война готовится против нас усиленными темпами». На средних планах мы видим Сталина, который спокойно и внимательно слушает выступление Тухачевского через наушник, держа его правой рукой у уха. И далее следует откровенно комичная сцена. Делегаты в зале и президиуме (в их числе Сталин и Ворошилов) встают и начинают аплодировать Тухачевскому. Через несколько секунд Ворошилов прекращает аплодировать и садится. Но Сталин, бросив косой взгляд на Ворошилова, продолжает стоять и аплодировать. Тогда Ворошилов с явно недовольным видом опять встает и возобновляет аплодисменты.

Другой случай «непротокольного» поведения Сталина мы видим в хроникальном фильме «Прием знатных хлопкоробов в Кремле» в 1935 году. Сталину преподносят куст хлопчатника. Он стоит рядом с Молотовым, шутит, закуривает трубку, аплодирует. Надевает таджикский халат, тибетейку (надетая тибетейка сдвинута набок). Молотов, Микоян, Каганович — тоже в халатах и тибетейках — сидят за столом президиума, Сталин заходит им за спины и наклоняется, нависая над ними, что-то говорит.



И.В. Сталин и Мамлакат Нахангова. Декабрь 1935 г. Фото Бориса Игнатовича

Кремлевские встречи Сталина с представителями различных национальных республик дают кинохроникерам богатый материал для формирования образа «Отца Народов». В конце 1935 года Сталин по-отечески тепло принимает в Кремле таджикскую школьницу Мамлакат Нахангову, первую советскую пионерку, удостоенную Ордена Ленина за рекорды по сбору хлопка, что запечатлевается в киножурнале «Социалистическая деревня» №24 за 1935 год и фильме «Замечательный год» (1936) Н. Соловьева. В «Замечательном годе» есть репортаж с синхронным звуком, где Сталин фотографируется со стахановцами, подписывает свою фотографию Мамлакат Наханговой, жмет ей руку, целует в голову, в ответ девочка по-детски трогательно обнимает вождя. В 1936 году операторы «Союзкинохроники» фиксируют на пленку встречи Сталина с делегациями Грузии, Армении, Азербайджана, Бурятии.

Принятие Конституции СССР 1936 году — важная политическая победа Сталина, в полной мере нашедшая отражение в новостной кинохронике⁵. Выпуск «Союзкиножурнала» №57 открывается сюжетом о торжественном заседании VIII Чрезвычайного Съезда Советов в Кремле, утвердившем окончательный текст Конституции СССР. Сталин показан в группе высших партийных руководителей — рядом с ним Хрущев, Молотов, Ворошилов. «Именем народа сталинская конституция утверждена!» — провозглашает титр. Сталин, исполненный

⁵ Этой теме был посвящен документальный фильм «Доклад т. Сталина И.В. о проекте Конституции СССР на VIII чрезвычайном съезде Советов 25 ноября 1936 г.» (реж. Г. Александров, С. Гуров, С. Бублик). В феврале 1937 года за этот фильм Г. Александров был удостоен звания заслуженного деятеля искусств СССР, члены съемочной группы получили награды и ценные подарки. В частности, оператор В. Нильсен был награжден орденом «Знак Почета» и автомобилем «М-1». 20 января 1938 года он был расстрелян как враг народа.

достоинства и гордости, аплодирует. «Великому Сталину — ура!» — скандирует зал. Следующий сюжет показывает демонстрацию на Красной площади, кадры которой сопровождает песня с крылатыми сталинскими словами «Живем мы весело сегодня, а завтра будет веселей!». Веселье продолжается народным гуляньем в ЦПКИО имени Горького: вертятся карусели, на гуляющих — карнавальные маски, бойко идет торговля мороженым. В четвертом сюжете — ученики дарят торт любимой учительнице, она принимает его со словами: «Сталинская конституция — какое светлое, прекрасное будущее ждет нас!» Седьмой сюжет — в Алма-Ате мастерицы ткут из чистого шелка ковер с полноростным портретом Сталина.

Новая важнейшая веха в политической карьере Сталина — это кампания по выборам в Верховный Совет СССР (1937), и она же стала фактическим завершением эволюции формирования сталинского культа. Апофеозом медийного воплощения этой эволюции стала речь Сталина на предвыборном собрании избирателей Сталинского избирательного округа 11 декабря 1937 года в Большом театре в Москве и одноименный 3-частевый фильм «Союзкинохроники» (реж. Н. Соловьев). Один из его эпизодов заслуживает того, чтобы пересказать его подробно.

В Большом театре звучат непрекращающиеся овации и здравницы Сталину. Сталин (оператор дает его поясной план) стоит на трибуне около микрофона и терпеливо ждет, выдерживая истинно мхатовскую паузу: 30, 40 секунд, одна минута (!)... Председательствующий звонит в колокольчик, но на него не обращают внимания. Сталин почесывает щеку, недовольно машет рукой (как бы призывая прекратить аплодисменты). Наконец начинает говорить. «Я не имел намерения выступать, но наш уважаемый Никита Сергеевич (Хрущев. — Д.К.) силком притащил меня сюда. “Скажи, говорит, хорошую речь”. О чем сказать, какую именно речь? Все, что нужно было сказать перед выборами, уже сказано и пересказано в речах наших руководящих товарищей — Калинина, Молотова, Ежова и многих других ответственных товарищей...» Тем не менее без бумажки, в подкупающей естественной (хотя по сути популистской) манере он говорит об ответственности депутатов перед избирателями.

Следующее важнейшее по значению информационного повода экранное появление Сталина — его выступление на XVIII съезде ВКП(б) в марте 1939 года «Союзкиножурнал» посвящает партийному форуму два сюжета — в №26 (19 марта) и в №29 (28 марта). В первом случае Сталин показан в президиуме съезда, крайним справа в группе с Микояном, Кагановичем, Вороши-

ловым. Когда летчица Валентина Гризодубова заканчивает свое выступление лозунгом «Да здравствует наш великий и мудрый Сталин!», Сталин и Ворошилов одобрительно смеются. Во втором случае мы видим, как Сталин фотографируется с делегатами Украины (справа Хрущев, слева Калинин) и Ленинграда (справа Жданов, слева Калинин). Оператор берет его хороший крупный план, спокойное, даже задумчивое лицо.

* * *

В 1939 году происходит вроде бы незначительное по меркам большой политики событие: на Мавзолее Ленина на Красной площади сооружается центральная трибуна. Теперь руководители страны, приветствуя проходящие парадным строем войска и колонны демонстрантов, не теснятся на правом краю Мавзолея, а свободно располагаются в самом центре над надписью «ЛЕНИН». Для тех, кто снимает и смотрит кинохронику, это очень важно. Уже при съемке физкультурного парада 18 июля 1939 года кинохроникеры могут дать хороший общий план всей шеренги руководителей на трибуне Мавзолея — и прежде всего Сталина, который теперь четко располагается в центре группы и хорошо идентифицируется зрителями.

В 1930 году Сталин фигурирует⁶ в 13 сюжетах кинохроники. В 1931 — в 11, в 1932 — в 14, в 1933 — в 21, в 1934 — в 34, в 1935 — в 48, в 1936 — в 52, в 1937 — в 41, в 1938 — в 41, в 1939 — в 44, в 1940 — в 35 сюжетах.

Можно безоговорочно констатировать, что за три с небольшим года (с 1935-го по 1938-й) благодаря кинохронике, и в первую очередь съемкам с синхронной записью звука, в массовом сознании советского народа произошло утверждение нового образа Сталина-Вождя — «мудрого», «всезнающего», «великого в мыслях и простого в словах», «невозмутимого и душевного», «способного дать оценку всем событиям и всем людям» — от «наймита империалистических разведок» Троцкого до пионерки-стахановки Наханговой. Весьма критически относясь к самому феномену возведения в культ личности действующего руководителя страны, его «обожествления», надо, однако, обратить внимание на то, что в итоге Октябрьской революции в СССР насильственным образом была дезавуирована система религиозных культов и культа почитания монарха-самодержца. В сознании народных масс образовалась болезненная лакуна, и они естественным образом стали заполнять эту лакуну приобщением к культу нового национального вождя.

Конечно, в сюжетах киножурналов сталинский культ не мог быть доведен до кульминации, как это было в документаль-

⁶ Подсчитано по электронному каталогу РГАКФД [5]. Фигурирует именно как живой персонаж документальной киносъемки (фотографии, плакаты, живописные портреты, скульптуры и т. д. в счет не идут).

⁷ Например, в «Союзкиножурнале» №5 (январь 1938) карельский народный хор исполняет песню о Сталине. Медленным темпом и торжественным распевом она напоминает псалом.

⁸ «За Родину, за Сталина, за коммунизм! — с этим боевым кличем побеждала и будет побеждать Красная армия» — так мы читаем в титре сюжета о первомайском параде 1940 года в «Союзкиножурнале» №15–16 за 1940 год.

ных кинолентах того же времени, типа «Цветущей юности», «Ликующего марша» или фильмов, полностью воспроизводящих его выступления («Речь товарища Сталина на предвыборном собрании избирателей Сталинского избирательного округа г. Москвы 11 декабря 1937 г.»). Однако и зрители киножурналов «от Москвы до самых до окраин» видят, что именем Сталина называют заводы и колхозы, институты и воинские части, ледоколы и паровозы, на канале Москва — Волга устанавливается его 25-метровая статуя, в небо поднимается дирижабль с его огромным портретом, о нем слагаются поэмы, песни⁷, «народные сказы», в пионерских организациях средних школ создаются «комнаты товарища Сталина». Лозунг «За Родину, за Сталина!» впервые появляется еще до войны, правда, в 1940 году к нему прибавляются слова «за коммунизм!»⁸.

Есть свидетельство того, что сам Сталин критически относился к прославлению его личности в кинохронике. 3 июля 1935 года «И.В. Сталин посмотрел экстренный выпуск кинохроники о московском физкультурном параде и дал указание Я.Э. Чужину»⁹ «снять слово ‘великий’ (Сталин) из титра», повторив это несколько раз» [2, с. 405]. Однако даже в этом фильме есть немало других откровенных примеров сотворения сталинского культа, а что уж говорить о десятках более поздних выпусков киножурналов, полнометражных фильмов о физкультурных и военных парадах, встречах в Кремле, митингах, собраниях трудовых коллективов, где славословие «великому Сталину» происходит в самой рабелепной форме — и при этом, подчеркнем, намеренно и отчетливо акцентируется кинематографистами!

* * *

Надо, впрочем, признать, что в своей индивидуальной манере вести себя на публичных мероприятиях и тем более перед кинокамерой Сталин поступает обдуманно, реалистично и уж точно не прибегает к банальным внешним эффектам, дабы привести в экстаз аудиторию. Сопоставляя кадры публичных выступлений Сталина второй половины 1930-х годов с выступлениями его главного геополитического антагониста Адольфа Гитлера, так или иначе, приходишь к выводу, что по манере «предносить себя» массам Сталин выглядит гораздо более привлекательно и солидно. На наблюдательного и индифферентного к нацистской идеологии зрителя Гитлер с его постоянной экзальтацией, остекленевшим взглядом, истерическими обертонами голоса, утрированной жестикуляцией производит впечатление либо маньяка, либо подражающего маньяку лицедея. Сталин в его экранной ипостаси практически всегда остается спокойным

и даже доброжелательным по отношению к аудитории. Он в принципе отвергает дешевые лицедейские приемы, «позерство» в публичных выступлениях. Его пафосность если и проявляется, то в иронии, сарказме, язвительных шутках — либо в категорических императивах, произносимых с твердой, но такой же спокойной интонацией. Его ораторские способности оставляют желать много лучшего, он говорит короткими, лексически небогатыми фразами, не чурается откровенных трюизмов, часто делает паузы, порой преодолевает внутренний ступор и собирается с мыслями (для этого то и дело наливает в стакан минеральную воду и делает несколько глотков), но это даже импонирует аудитории. Британский историк Р. Овери полагает, что по мере своей политической карьеры Сталин сумел преобразовать природные недостатки своего характера в преимущества: «Его угрюмость перешла в невозмутимость, его неуклюжая робость стала непритворной скромностью, его ходячая высокопарная манера речи трансформировалась в замедленное, хорошо продуманное, насмешливое представление» [5, с. 24].

В манере выступлений Гитлера присутствует осознанное стремление возвыситься над аудиторией, играть роль демиурга или пророка. Сталин не упускает возможности убедить массы, что он «свой», человек из той же самой простонародной среды, но только более сведущий, опытный и ответственный. Гитлер-оратор органически несовместим с улыбкой. Сталин во время публичных выступлений и особенно во время общения с людьми из масс очень часто улыбается, даже смеется.

* * *

В 1939 году неожиданно для многих кинозрителей августовский выпуск «Союзкиножурнала» (№81) открылся сюжетом о прилете в Москву министра иностранных дел Третьего рейха И. фон Риббентропа. 23 августа на аэродроме Риббентропа встретили высокопоставленные чиновники советского Наркомата иностранных дел. В тот же день Риббентроп был принят в Кремле Сталиным и подписал договор о ненападении между Германией и Советским Союзом и Секретный дополнительный протокол к этому договору («Пакт Молотова — Риббентропа»). Съемку подписания договора описывает в своих воспоминаниях оператор «Союзкинохроники» А. Крылов [9], однако какие-либо кинокадры этой церемонии в официальной советской кинохронике так и не появились¹⁰. Через неделю после подписания договор был утвержден депутатами Четвертой Внеочередной сессии Верховного Совета СССР. Кинорепортаж о сессии и присутствующего там Сталина зрители увидели в выпуске киножурнала «СССР на экране» №11 за 1939 год.

¹⁰ В каталоге РГАКФД материал киносъемки подписания договора не значится даже по разряду «кинолетопись». Примечательно, что такой сюжет отсутствует и в синхронных выпусках немецкой кинохроники (UFA Tonwoche).

27 сентября 1939 года Риббентроп вторично посетил советскую столицу — и его встреча на аэродроме вновь стала сюжетом в «Союзкиножурнале» (№93). Утром 29 сентября 1939 года в Кремле был подписан Договор о границе и дружбе, основной смысл которого состоял в разделе сфер влияния в Восточной Европе между Германией и СССР после завершения разгрома Польши. На церемонии вновь присутствовал Сталин, производилась киносъемка, но кадры подписания и этого договора достоянием зрительской аудитории не стали.

«Союзкиножурнал» №104, датированный 6 ноября 1939 года, включает репортаж из Кремля с заседания 5-й Внеочередной сессии Верховного Совета СССР, где утверждается присоединение земель Западной Украины и Западной Белоруссии к СССР. С докладом о внешней политике выступает Молотов. Оператор берет средний план сидящих в ложе Сталина, Хрущева, Жданова. Лицо Сталина — внимательно-сосредоточенное (как у грессмейстера перед очередным ходом противника). Однако реакция зала однозначно одобрительная. Собравшиеся, в том числе и женщины в украинских «вышиванках», встречают завершение доклада радостной овацией.

5 апреля 1941 года в 10 часов вечера в присутствии съемочной группы «Союзкинохроники» происходит подписание договора о дружбе и ненападении между СССР и Югославией (сюжет войдет в «Союзкиножурнал» №33). Договор подписывают Молотов и посланник Югославии в Москве Гаврилович. На церемонии подписания присутствует Сталин. На его лице нескрываемая довольная улыбка. По-видимому, советский руководитель еще не знает, что к моменту подписания договора гитлеровская Германия уже начала вторжение в Югославию.

Последнее перед началом Великой Отечественной войны появление Сталина в «Союзкиножурнале» (№35) имеет место в том же апреле. Съемка проходит на подписании Пакта о нейтралитете между СССР и Японией 13 апреля 1941 года. Сталин, как обычно, стоит позади подписантов (Молотова и японского министра иностранных дел Мацуоки), но в отличие от эпизода с советско-югославским договором он невозмутим. После завершения процедуры он поднимает бокал шампанского, а затем фотографируется с Мацуокой. Мацуока подобострастно берет советского вождя под руку, а тот с безразличным лицом отворачивается от него.

1 мая 1941 года Сталин, как обычно, присутствует на Красной площади во время парада и демонстрации. Естественно, там же работают операторы кинохроники, однако по непонят-

ным для нас причинам в выпуск «Союзкиножурнала» этот сюжет включен не был.

В следующий раз граждане СССР смогли увидеть на киноэкране своего вождя и кумира лишь через 20 дней после начала войны, в середине июля 1941 года. 12 июля в Кремле состоялось подписание союзнического соглашения между СССР и Великобританией, на котором присутствовал Сталин — и этому был посвящен спецвыпуск кинохроники. В «Союзкиножурнале» кадры со Сталиным появились еще позже — в №71 был вмонтирован фрагмент довоенной(!) кинохроники, где улыбающийся Сталин в сопровождении Калинина и Микояна проходит по кремлевскому двору.

Причины такого очевидного сбоя в триумфальном восхождении Сталина на пьедестал культового героя советской восточной кинохроники, наблюдавшемся в период с января 1930-го по май 1941 года, объясняются предельно просто: канва пропагандистского мифа о «великом» и «гениальном» «Отце Побед и Народов» советского государства (и, подчеркнем, действительно успешном политике и кумире масс) не могла включать эпизод, где его мудрость, предвидение и политическое чутье оказались ниспровергнутыми буквально за один день с колоссальными трагическими последствиями для всей страны. ■

Для цитирования: Караваев Д.Л. И.В. Сталин как персонаж советской новостной кинохроники предвоенных лет (1930–1941) // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 2 (60). С. 17–29.

For citation: Karavaev D.L. I.V. Stalin as a character in Soviet newsreels of the pre-war years (1930–1941) // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 2 (60), pp. 17–29.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вождь И.В. Сталин в документах и фотографиях 1917–1953: Историко-документальный проект в пяти книгах / Российский государственный архив социально-политической истории. Т. 3. М.: ООО «Издательство “Научно-политическая книга”», 2019. 475 с.
2. Кремлевский кинотеатр 1928–1953. Документы / сост. К.М. Андерсон, Л.В. Максименков (ответственные составители), Л.П. Кошелева, Л.А. Роговая. М.: Росспэн, 2005. 1120 с.
3. Летопись российского кино 1930–1945 / отв. ред. В.И. Фомин. М.: «Канон+ РООИ «Реабилитация», 2017. 846 с.
4. Луначарский А.В. «Кино — орудие массовой агитации и пропаганды». URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/o-kino/kino-orudie-massovoj-agitacii-i-propagandy/?ysclid=luy0f4g1ar825630823> (дата обращения: 14.02.2024).
5. *Овери Р.* Сталин и Гитлер / пер. с англ. М.В. Ан. М.: АСТ, 2015. 719 с.

6. Российский государственный архив кинофотодокументов. Электронный каталог фильмов. URL: <http://old.rgakfd.ru/catalog/films/> (дата обращения: 20.02.2023).
7. Рыбас С.Ю. Сталин. М.: Молодая гвардия, 2015. 901 с.
8. Советская кинохроника 1918–1925 гг. Аннотированный каталог. Часть 1. Киножурналы. Под ред. Ю.А. Полякова и С.В. Дробашенко. М.: ЦГАКФФД СССР, 1965. 152 с.
9. СССР НА ЭКРАНЕ. Внеочередная 4-я сессия Верховного Совета СССР. URL: <https://csdfmuseum.ru/magazines/26> (дата обращения: 25.02.2024).

REFERENCES

1. Vozhd', I.V. Stalin v dokumentax i fotografiyax 1917–1953 [Leader I.V. Stalin in documents and photographs 1917–1953], vol. 3. Moscow, Nauchno-politicheskaya kniga Publ., 2019. 475 p. (In Russ.)
2. Kremlevskij kinoteatr 1928–1953. Dokumenty` [Kremlin cinema 1928–1953]. Sost. K.M. Anderson, L.V. Maksimenkov (otvetstvenny`e sostaviteli), L.P. Kosheleva, L.A. Rogovaya. Moscow, Rosspe`n Publ., 2005. 1120 p. (In Russ.)
3. Fomin, V.I., editor. Letopis` Rossijskogo kino 1930–1945 [Chronicle of Russian cinema 1930–1945]. 2nd ed., dop. Moscow, Kanon+ ROOI Reabilitaciya Publ., 2017. 846 p. (In Russ.)
4. Lunacharskij, A.V. “Kino — orudie massovoj agitacii i propagandy” [Cinema is a tool of mass agitation and propaganda]. Kino i zhizn`, no. 19, 1930. Available at: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/o-kino/kino-orudie-massovoj-agitacii-i-propagandy/?ysclid=luy0f4g1ar825630823> (Accessed 14 February 2024). (In Russ.)
5. Overi, R. Stalin i Gitler [Stalin and Hitler]. Per. s angl. M.V. An. Moscow, AST Publ., 2015. 719 p. (In Russ.)
6. Rossijskij gosudarstvenny`j arxiv kinofotodokumentov. E`lektronny`j katalog fil`mov [Russian State Archive of Film and Photo Documents. Electronic film catalog]. Available at: <http://old.rgakfd.ru/catalog/films/> (Accessed 20 February 2024). (In Russ.)
7. Ry`bas, S.Yu. Stalin [Stalin]. 4nd ed., dop. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2015. 901 p. (In Russ.)
8. Yu.A. Polyakova i S.V. Drobashenko, editor. Sovetskaya kinohronika 1918–1925 gg [Soviet newsreels 1918–1925]. Annotirovanny`j katalog. Chast` 1. Kinozhurnaly`. Moscow, CzGAKFFD SSSR Publ., 1965. 152 p. (In Russ.)
9. SSSR-NA-E`KRANE [USSR-ON-SCREEN]. 110-Vneocherednaya-4-ya-sessii-Vervxovnogo-Soveta-SSSR. Available at: <https://csdfmuseum.ru/magazines/26> (Accessed 25 February 2024). (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 07.03.2024; одобрена после рецензирования 21.04.2024; принята к публикации 28.03.2024.

The article was submitted 07.03.2024; approved after reviewing 21.04.2024; accepted for publication 28.03.2024.



Церковь, царь, кино. Религиозная цензура фильмов в России дореволюционного периода

А.Е. Кочеткова

соискатель ученой степени кандидата искусствоведения

ORCID: 0009-0004-3995-4255

AuthorID: _____

Статья посвящена теме взаимоотношений православной церкви и кинематографа в России дореволюционного периода. Автор рассматривает основные причины неприязни к фильмам религиозного содержания со стороны священнослужителей, прежде всего здесь имеется в виду Святейший Синод. Особое внимание в статье уделено позиции русского царя. Его нерешительность и двойственность в отношении кинематографа оказались ошибочны для потенциального дела улучшения взаимопонимания между религиозными институтами и новым искусством.

The article is devoted to the topic of the relationship between orthodoxy church and cinema in Russia of the pre-revolutionary period. The author examines the main reasons of the hostility to films of the religious content on the side of priests, first of all Holy Synod is meant. A special attention in the text is paid a position of Russian Tzar. His hesitation and dualism of the personal attitude to the cinema was wrong for the deal of the improvement of mutual understanding between religious institutions and new art.

Правовые предпосылки конфликта Русской православной церкви и кинематографа

Истоки антагонизма между Синодом и кинематографией следует искать в том, что на момент рождения кино русская православная церковь де-юре и де-факто являлась частью имперского государственного аппарата. Основу законодательной базы на рубеже XIX–XX веков составлял 15-томный Свод законов Российской империи, изданный еще при прадеде действующего императора, Николае I, в 1833 г. В последнем томе содержится свод

«преступлений против веры» [8], в текстах которого не находится и намек на возможность свободы вероисповедания. Напротив, на официальном уровне закреплено наказание за переход из православия в любую другую конфессию или даже христианскую веру иного толка. Карались такие преступления крайне жестоко, вплоть до каторжных работ сроком на 10–15 лет.

Суровые меры по защите главенствующего статуса православия вполне отвечали духу формулы «Православие, Самодержавие, Народность», изложенной в том же 1833 г. министром народного просвещения Уваровым и с тех пор являющейся основным постулатом царской власти в России. Суть упомянутой триединой формулы или, как часто ее называют в отечественной историографии — «теории официальной народности», заключалась в том, что православие есть мостик, связывающий монарха и народ. Единая (и подконтрольная) вера была необходима императору для сдерживания недовольства населения, воспитания масс в атмосфере почитания власти. Власть и церковь были призваны действовать созвучно. Вот почему законодательство предписывало губернатору и вообще всем лицам, «имеющим начальство по части гражданской или военной», принимать исчерпывающие меры для «охранения прав Церкви и незыблемости самой веры» [4, с. 16]. В цензурных распоряжениях Министерства внутренних дел по делу того или иного печатного издания можно было встретить формулировку, свидетельствующую о единстве двух структур власти: «...статьи <...>, появившиеся на страницах этого издания, раздражительной критикой, направленной против Русской церкви и государства в историческом их развитии, внушают ложные о них представления и колеблют уважение к основам их и вообще к принципу русской национальности» [7, с. 175].

На клириков, с другой стороны, возлагались функции, простирающиеся далеко за рамки утешения верующих. По сути, официальной идеологией священнослужителям в обмен на неприкосновенность официального статуса вменялось беспрестанно напоминать о божественном происхождении власти и не допускать распространения революционных настроений. Церковь оказалась в положении надзорного органа. Как отмечает правовед Е.Л. Шапошников в монографии «Государственно-церковные отношения в России в XX — начале XXI века» даже вопросы благочестивого поведения на службе мирянином, исправного посещения и отправления обрядов при таком положении оказывались подведомственны не столько церковному, сколько светскому праву [12, с. 17–18]. В данном контексте

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кинематограф,
религиозная
цензура, церковь,
Синод,
православие,
дореволюционное
кино, Российская
империя,
Николай II

KEYWORDS

cinema, religious
censorship,
church, Synod,
orthodoxy,
cinema of the pre-
revolutionary period,
Russian empire,
Nikolay II

кажется естественным и обоснованным, что православная церковь, в отличие от католической (где исторически не наблюдалось такой же непримиримой несвободы духовенства), со своей стороны в незыблемости берегла каноны и не позволяла от них отступать.

Следует отметить, что еще задолго до рождения кинематографа Синод уже являлся проводником духовной цензуры. Функции контролера он получил фактически со своего основания Петром I в 1721 г. Любая книга духовного содержания печаталась только по получении разрешения Синода. Даже после того, как со временем часть контрольных функций была передана подведомственным духовным институтам, Синод не только не утратил права последнего слова, но это самое право закрепили изданием Устава духовной цензуры от 1828 г.

Первая ласточка противостояния Церкви и кино

Совершенно логично, что Церковь рьяно взялась и за цензурирование фильмов религиозного содержания. Первой ласточкой, испытавшей на себе мощь синодальных запретов, стала лента фирмы «Люмьер», которая демонстрировалась в России под названием «Жизнь и страдания Иисуса Христа» (*La vie et la passion de Jésus-Christ*, реж. Ж. Ато, Л. Люмьер, 1898). Обер-прокурор Синода К.П. Победоносцев, убежденный ультраконсерватор, после публичного показа фильма созвал заседание духовных лиц, на котором произошло рассмотрение «этого удивительно редчайшего факта надругательства над Евангелием» [цитата по А.В. Чернышову: 11, с. 9]. Следствием обсуждения стало постановление Синода от 30 марта 1898 года.

«Принимая во внимание, что живая фотография, посредством быстрого движения, показываемых лиц производит сильное впечатление на зрителей, представляя изображаемые предметы как бы живыми и действующими, и что появление при подобных условиях изображений Христа Спасителя и его Пречистой матери, а также других Священных лиц представляется крайне несоответствующим чувствам благоговейного уважения к святине и может порождать соблазн, святейший Синод определяет: воспретить на будущее при устройстве зрелищ показывать путем живой фотографии священные изображения Христа Спасителя, Пресвятой Богородицы и Угодников Божьих, о чем и объявит циркулярно по духовному ведомству...» [10, с. 81].

Циркуляр Министерства внутренних дел также не замедлил последовать, и уже 2 мая 1898 г. соответствующее распоряже-

ние обязало чиновников на местах категорически пресекать попытки крамольных с точки зрения религиозной составляющей картин просочиться на экраны.

Б.С. Лихачев, один из основоположников отечественного киноведения, вспоминая свое зрительское впечатление от скандальной фильмы, которую увидел будучи в детском возрасте, называет ее нелепой и неумелой пародией, хотя справедливости ради признает, что «публика, смотревшая этот фильм, неистовствовала. Женщины плакали, а во время сцены распятия почти на каждом сеансе происходили истерики» [6, с. 39].

Данное свидетельство является показательным и вполне может служить обоснованием одной из причин, почему Церковь так категорично настроилась против кинематографа. Церковная служба по своей структуре — это четко регламентированный обряд, а значит, неизбежно включает в себе элементы театральной постановки, конечной целью которой становится борьба за влияние на сознание прихожан, осуществляемая посредством воздействия на органы чувств. В данном контексте нелишним будет вспомнить, что Византийская церковь (а затем и Православная как провозгласившая себя единственно правоверной преемницей) заложила традицию отрицательного отношения к театру как таковому. Подобная двойственность стандартов приводит автора к мысли, что Церковь, на основании реакции зрителей на картину фирмы «Люмьер», могла усмотреть в кинематографе достойного соперника за влияние на эмоциональную вовлеченность масс. «Не нуждаясь в разветвленной иерархии, в парче и пр., кинематограф развертывает на белой простыне гораздо более захватывающую театральность, чем самая богатая, умудренная театральным опытом тысячелетий церковь, мечеть или синагога. В церкви показывают только одно “действие” и притом всегда одно и то же из года в год, а кинематограф тут же, по соседству или через улицу, в те же дни и часы покажет и языческую пасху, и иудейскую, и христианскую в их исторической преемственности и в их обрядовой подражательности» [9, с. 214].

Потому следующим действием со стороны церковных иерархов становится курс на максимальную дистанцию от увеселительных учреждений. В 1909-м митрополит Московский Владимир убеждает градоначальника Адрианова в необходимости запрета строительства кинотеатров рядом с православными храмами. Градоначальник убеждению вял и собственным особым распоряжением установил 40 сажень (~ 85 метров) в качестве минимального расстояния, на котором позволитель-

ным теперь считалось возводить электрические театры вблизи храмов (аналогичный параметр удаленности был установлен и для кабаков!). Годом ранее митрополиту удалось добиться от градоначальника введения запрета на закрытие кинотеатров в дни религиозных праздников.

Роль царя в усугублении противоречий между Церковью и кино

Цензурные победы, одержанные Церковью в первые десять лет существования кинематографа, стали лишь промежуточным успехом. Да и тот вправе быть охарактеризован как сомнительный. На рубеже второго десятилетия в устроениях российского общества, и что важнее — в лоне самой церковной иерархии назрели серьезные перемены. Процесс эволюции общественного самосознания ускорился, и то, что еще пять лет назад казалось далекой возможностью, теперь превратилось в горячую повестку. Все чаще со страниц печатных изданий поднимался вопрос об отделении Церкви от государства, действие, которое, будучи совершённым, вполне могло бы отразиться на взаимоотношениях Церкви и кино. Голоса за автономию раздавались и раньше, но к 1905 году они зазвучали так оглушительно, что обер-прокурор Синода К.П. Победоносцев, который, хотя сам лично и не поддерживал отмежевание от самодержавия, все же был вынужден разослать в духовные епархии анкеты-опросники. Правда, Константин Петрович надеялся, что клир разделяет его консервативную позицию, а потому для него стало неприятной неожиданностью, когда большинство опрошенных высказались за восстановление института Патриаршества и созыв Поместного собора. После долгих дискуссий наметилась договоренность предоставить решающее слово императору.

Николай II продемонстрировал колебания. Не следует забывать, в каких напряженных условиях от него потребовался ответ. Слишком мало времени прошло с «Кровавого воскресенья»; очевидно, под действием еще свежих воспоминаний о революционном акте выражения гражданской позиции, русский монарх дает свое согласие и объявляет о созыве предсоборного совещания, призванного обеспечить подготовку к Поместному собору. Однако менее чем через год Николай II меняет свою точку зрения и распускает предсоборное совещание.

В качестве причин перемены можно предположить реакцию царя на антицерковные настроения в Государственной думе, поскольку у историков нет никаких документальных свидетельств и иных предпосылок для утверждения, что российский

самодержец когда-либо по своей воле планировал пересмотр государственно-церковных отношений в сторону разделения. И все же, безусловно, крайне прогрессивной, не по стилю его управления либеральной, кажется уступка монарха в апреле 1905 г., когда он подписывает приказ «Об укреплении начал веротерпимости». Отметим, что документ не только провозглашал свободу выбора религии, но и отменял преследования за смену веры. Николай II обязывает Сенат устранить положения, ведущие к «стеснениям в области религии» [12, с. 26]. Однако роспуск предсоборного совещания и ряд высказываний монарха за сохранение традиционных начал во взаимоотношениях государства и Церкви позволяет предположить, что государь по-прежнему считал православие опорой царской власти. Неслучайно, даже даря названную законодательную милость, Николай II в это же время в беседе с обер-прокурором Синода выразил надежду, что «духовенство, особенно сельское, приложит искреннее и вполне христианское смирение к водворению среди своей паствы мира и тишины» [2, с. 13].

Главный герой дореволюционной кинохроники

Первый год жизни кинематографа совпал с грандиозным событием государственности — коронацией императора Николая II. Поскольку киноаппараты буквально за считанные месяцы разошлись по миру, а «живая фотография» полюбилась зрителям, то государева канцелярия к маю 1896 г. получила запросы от операторов из-за рубежа с просьбой разрешить съемку царского вступления на престол. Коронация Николая II стала первой документальной съемкой события подобного формата в мире.

По мере развития кинематографии стало модным недооценивать историческое значение дореволюционной кинохроники, низводя ее до статуса малозначительных пробных опытов новопеченного киноискусства. А между тем она дает любопытный материал для исследователей, поскольку главными героями подавляющего большинства ее лент становились члены царской фамилии.

Кадры кинохроники являются подтверждением мысли, что, несмотря на уступку свободе религии, в жизни самого царя и его семьи православная вера по-прежнему играла колоссальную роль. В российских архивах сохранилось несколько документальных фильмов, на кадрах которых запечатлены таинства, выполняемые Николаем II согласно церковной традиции, то есть с теми элементами (в первую очередь, иконами), которые в это же самое время 1910–1912 гг. строжайше запрещены

к демонстрации в игровых лентах в кинотеатрах. В качестве примера назовем «Поднятие колоколов на колокольню церкви сводно-гвардейского батальона в Царском Селе» (РГАКФД — Российский государственный архив кинофотодокументов — Уч. 23734). «Мы видим, как к выстроенному храму подъезжают экипажи с царской семьей. Император с семьей встают на ступеньки рядом стоящего дома, духовенство благословляет их иконами. Затем с помощью такелажного механизма начинается подъем двух колоколов, которые в завершение подтягивают на приготовленную площадку колокольни» [1, с. 120]. Снял действие А.К. Ягельский, придворный оператор. Тот факт, что двор, согласно духу времени, держал теперь штатного кинематографиста, также может быть отнесен к череде доказательств, что кино понемногу входило в обиход царской семьи.

В последующие годы регулярно снимали Крестные ходы с самыми почитаемыми на Руси иконами, чаще всего с участием царя и членов его семьи. Особенно знаменательным был Ход с Иконой Казанской Божьей Матери летом 1916 г., посвященный, вероятно, празднованию героического события на поле боя, известного в отечественной истории как «Брусиловский прорыв». Одновременно с тем петроградский губернатор требует вырезать из фильмов сцены совершения крестного знамения, изображения священнослужителей, а император, в очередной раз обсуждая деятельность кинотеатров, в сердцах заметил: «Не знаю, что бы придумать против этих балаганов!» [цитата по А.В. Чернышову: 11, с. 38]

Подобная двойственность предположительно может быть объяснена с позиции разного подхода к природе лент. Есть основания полагать, что документальная хроника для современников являлась по сути своей продолжением традиции фотографии, то есть своеобразным запечатлением на пленку реальной памяти. Ряд российских современных богословов придерживается позиции, что документальное кино способно передавать реальность, в то время как игровое никогда не справится с этой задачей. Подобные идеи, например, высказывает кандидат богословия В. Духанин в работе «Православие и кино». Лояльное отношение Церкви к изображению религиозных таинств в хронике автор объясняет тем, что, собственно, в церковном действе нет актеров и в соответствии с исконно православной традицией никто не притворяется тем, кем не является. «Священнослужитель во время богослужения не изображает Господа самим собой, а лишь символизирует Его священным саном, носителем которого является. На священнике

почивает благодать, данная от Христа — только по этой благодати он и является образом Спасителя» [3, с. 110]. Отсюда позволительно предположить, что в начале века документальный фильм в сознании мог не вполне ассоциироваться с определением «фильм». Возможно, под «кино» тогда понимали больше сюжеты постановочные, с применением широких приемов лицевой пластики, сочетающие действительность с вымыслом.

Православная и католическая традиции изображения святых в искусстве

Причину стойкого неприятия православной церкви к кино, пожалуй, следует усмотреть и в непримиримом различии в западном и русском понимании духовной культуры и ее вещественных выражений. Православные священники никогда не отрицали, например, живописи, и более того — Россия исторически страна самобытнейшего творчества — иконографии. Можно ли в таком случае заявлять, что Церкви чуждо искусство? Другое дело, что в православном мире испокон веков к изображению Христа подходили в соответствии с канонами особого уважения и благоговения, которое часто не сочетается с внутренними мировоззренческими установками и побуждениями западного мастера, решившегося писать христианские сюжеты, изображать святых из Писания. В качестве доказательства глубинных противоречий между цивилизационными мерками достаточно сравнить методы работы над полотном русского иконописца и признанного западного мастера. Католический стиль — использование трупов в качестве модели для божественного образа, срисовывание лика Богоматери с чувственных женщин... Как следствие, растеряно умение изображать Христа, поскольку постепенно меркнет подлинное духовное видение Спасителя. «Вначале гении Запада утратили иконографию, почти одновременно с этим стали ставить театральные представления на темы Евангелия, а теперь имитируют Спасителя собственной игрой на широкоформатном экране» [3, с. 91].

Традиции изображения Христа в православии берут истоки и тесно переплетены с вековой культурно-бытовой обрядностью, присущей русскому человеку. «...Почему мы при встрече кланяемся друг другу: мы кланяемся образу Божию в каждом из нас. Потому и иконам святым кланяемся: на них, если можно так сказать, подчеркнуто явлен образ Божий в человеке. А на Западе — в протестантстве вовсе нет почитания икон, в католическом же искусстве преимущественно развит образ человеческий» [5, с. 543].

На пороге революции. Колебания и резкий поворот Церкви в сторону кинематографа

Современники оценивали русскую цензуру начала века как одну из самых жестоких в мире. Однако подобно тому как среди священнослужителей нашлись сторонники института Патриаршества, так и взгляды на кинематограф среди них также разнились. Имеет ли священник право посещать «биоскопы»? Печатные СМИ переполнились материалами об опросах, статьях, спорах на эту тему. Журналисты самых видных изданий времени размышляли о цензуре, причем такого рода статьи можно было найти как в проправительственных бюллетенях, так и в церковных. В России появились и первые специализированные «листки», например «Сине-фоно» — издание-пионер о кино.

Несмотря на действовавший строжайший цензурный запрет, блюли его с характерной противоречивостью. Размытость поведения официальных лиц выражалась в том, что в одном полицейском округе условный фильм допускался к демонстрации, а в соседнем тот же самый фильм — нет. Часто разница обращения в прокате одной и той же картины в разных населенных пунктах вынужденно будоражила в печати полемику о выработке единых цензурных правил на всей территории Российской империи. За это радели даже ультраконсервативные монархисты из «Союза русского народа». Появилась и идея создания патриотического кинематографа. Прогрессивно мыслящими клириками теперь культивировались замыслы использования фильмов в тандеме с показом церковных служб. «При этом учитывался фактор эстетического воздействия, как важный элемент церковной пропаганды. В этом отношении характерна одна деталь. Если до применения кинематографа в целях пропаганды слово проповедника было только условным, или попросту говоря воображаемым, то кинематограф давал яркую, зримую и убедительную картину из Священной Истории. Церковники понимали, что кинематограф может во стократ живее говорить уму и сердцу верующих, чем это достигалось обычным чтением под сопровождение хора» [11, с. 6].

Взаимодействие пробовали начать с совместного труда над антиалкогольными фильмами. Контора кинопромышленника А. Ханжонкова сделала картину «Пьянство и его последствия» и — небывалый прецедент! — получила разрешение на его демонстрацию в храмах. Синод постановил не просто допустить картину к показу, но осуществить сеансы во время Великого

поста. Более того, вся церковная верхушка вместе с тогдашним обер-прокурором Синода В.К. Саблером посетила публичный кинопросмотр.

Однако пришли церковные иерархи к идее использования кино в своих целях слишком поздно. Реализовать ее не удалось из-за революции, которая смешала карты истории.

Заключение

1. Позиция Церкви по отношению к новому виду искусства в значительной мере была продиктована ее правовым положением в Российской империи. Верность православным канонам в понимании священников тесно переплеталась с приверженностью триединой формуле «Православие, Самодержавие, Народность», являвшейся фундаментом царской власти. Все, что не вписывалось в нее и, тем более, представлялось вредным и чуждым идее, попросту отменялось.

2. Автор полагает, что созвучная природа влияния визуальных эффектов, яркие элементы театральности, роднившие по стилю подачи «материала» церковную службу и «ритуалы» электрических театров, способствовали формированию у клириков тревоги о потере внимания масс. Возможно, именно нарастающий страх соперничества лишь усугублял стремление Синода усилить наступление на кино.

3. Важнейшим фактором противостояния стали колебания Николая II. Полууступки императорских решений, последовавшие по причине принуждения к тому предреволюционной обстановкой в обществе, вели к еще большему разрыву между Церковью и кино.

4. Двойственность мнения царя о новом виде искусства выражалась и на личном, человеческом уровне. Двор давно освоил киноаппарат для повседневного использования при проведении любых съемок государственного церемониала, однако царь и его ближайшее окружение по-прежнему демонстрировали настроенное и сердитое отношение к деятельности частных кинотеатров.

5. На Западе и в России у творцов исторически сформировалось разное духовное мироощущение, собственный подход к разрешениям и запретам касательно культурных проектов, основанных на религиозной компоненте, и именно несхожестью двух духовных цивилизационных концепций можно объяснить то, что католики, в отличие от православных, почти сразу признали кинематограф и стали довольно активно его использовать.

6. Потепление во взаимоотношениях Православной церкви и кинематографа наметилось только накануне революции. Церковные иерархи слишком поздно признали практическую пользу кино. Над Россией уже назревала политическая трагедия, круто изменившая и статус самой Церкви. Момент был упущен. ■

Для цитирования: Кочеткова А.Е. Церковь, царь, кино. Религиозная цензура фильмов в России дореволюционного периода // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 2 (60). С. 30–41.

For citation: Kochetkova A.E. Church, Tsar, Cinema. The religious censorship of films in Russia in pre-revolutionary period // Vestnik VGİK. 2024. Vol. 16. No. 2 (60). P. 30–41.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Беляков В.К.* Исторический потенциал российской дореволюционной кинохроники. Beau Bassin: Globe Edit, 2020. 193 с.
2. Всеподанный отчет обер-прокурора Святейшего Синода по ведомству православного исповедания за 1905–1907 годы. СПб.: Синодальная типография, 1910. 268 с.
3. *Духанин В.Н.* Православие и мир кино. М.: Драккар, 2005. 190 с.
4. *Канторович Я.А.* Законы о вере и веротерпимости. С приложением свода разъяснений по кассационным решениям Сената. СПб.: Неофиц. изд., 1899. 287 с.
5. *Лисовой Н.Н.* Церковь, Империя, Культура: очерки Синодального периода. Институт Российской истории РАН. М.: Индрик, 2016. 566 с.
6. *Лихачев Б.С.* История кино в России. Материалы к истории русского кино. Ч. 1. 1896–1913. Л.: Academia, 1927. 208 с.
7. *Рейфман П.С.* Цензура в дореволюционной, советской и постсоветской России: в 2 т. Вып. 3: 1855–1917 гг. // науч. ред. Е.С. Сони́на. М.: Пробел-2000, 2017. 304 с.
8. Свод законов Российской империи. Т. XV. Ч. 1, СПб., 1833. 561 с.
9. *Троцкий Л.Д.* Водка, церковь и кинематограф // Николай Лебедев. Кино. Его краткая история, его возможности, его строительство в советском государстве. М.: Гос. изд-во, 1924. С. 211–214.
10. Церковные ведомости. Т. 1., № 14–15. СПб., 1898.
11. *Чернышов А.В.* Кино и религия. Часть 1. Из истории взаимоотношения православия с кинематографией, 1897–1917. Всесоюзное общество «Знание», Липецкая областная организация РСФСР, 1977. 96 с.
12. *Шапошников Е.Л.* Государственно-церковные отношения в России в XX — начале XXI века. Нижний Новгород: Нижегородский гуманитарный центр, 2007. 173 с.

REFERENCES

1. *Belyakov, V.K.* Istorichesky potentsial rossyskoy dorevolyutsionnoy kinokhroniki [Historical potential of the Russian pre-revolutionary newsreel]. Beau Bassin: Globe Edit Publ., 2020. 193 p. (In Russ.)
2. Vsepoddanneyshey otchet ober-prokurora Svyateyshego sinoda po vedomstvu pravoslavnogo ispovedaniya za 1905-1907 gody [The most humble report of the Chief Prosecutor of the Holy Synod for the Department of Orthodox Confession for the years 1905-1907]. St. Petersburg, Sinodal' naya tipografiya Publ., 1910. 268 p. (In Russ.)
3. *Dukhanin, V.N.* Pravoslaviye i mir kino [Orthodoxy and world of cinema]. Moscow, Drakkar Publ., 2005. 190 p. (In Russ.)
4. *Kantorovich, Ya.A.* Zakony o vere i veroterpimosti [Laws on faith and tolerance]. S prilozheniyem svoda razyasneny po kassatsionnym resheniyam Senata. St. Petersburg, 1899. 287 p. (In Russ.)
5. *Lisovoy, N.N.* Tserkov, Imperiya, Kultura [Church, Empire and Culture]: ocherki Sinodalnogo perioda. Institut Rossyskoy istorii, RAN. Moscow, Indrik Publ., 2016. 566 p. (In Russ.)
6. *Likhachev, B.S.* Istoriya kino v Rossii [History of cinema in Russia]. Materialy k istorii russkogo kino, vol. 1. 1896-1913. Leningrad, Academia Publ., 1927. 208 p. (In Russ.)
7. *Reyfman, P.S.* Tsenzura v dorevolyutsionnoy, sovsotskoy i postsovsotskoy Rossii [Censorship in pre-revolutionary, soviet and post-soviet Russia]: v 2 t. Vyp. 3: 1855-1917gg. nauch. red. Ye.S. Sonina. Moscow, Probel-2000 Publ., 2017. 304 p. (In Russ.)
8. Svod zakonov Rossyskoy imperii [Code of Laws of the Russian Empire], vol. XV. Ch. 1. St. Petersburg, 1833. 561 p. (In Russ.)
9. *Trotsky, L.D.* Vodka, tserkov i kinematograf [Vodka, church and cinema]. Nikolay Lebedev. Kino. Yego kratkaya istoriya, ego vozmozhnosti, ego stroitelstvo v sovsotskom gosudarstve. Moscow, Gos. izd-vo, 1924. pp. 211-214. (In Russ.)
10. Tserkovnye vedomosti [Church Gazette], vol. 1. St. Petersburg, no. 14-15, 1898. (In Russ.)
11. *Chernyшов, A.V.* Kino i religiya [Cinema and religion]. Chast 1. Iz istorii vzaimootnosheniya pravoslaviya s kinematografiyey, 1897-1917, Vsesoyuznoye obshchestvo "Znaniye", Lipetskaya oblastnaya organizatsiya RSFSR, 1977. 96 p. (In Russ.)
12. *Shaposhnikov, Ye.L.* Gosudarstvenno-tserkovnye otnosheniya v Rossii v XX — nachale XXI veka [The relationship between state and church at XX — beginning XXI century]. Nizhny Novgorod, Nizhegorodskij gumanitarny' j centr Publ., 2007. 173 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 02.02.2024; одобрена после рецензирования 16.02.2024; принята к публикации 26.02.2024.

The article was submitted 02.02.2024; approved after reviewing 16.02.2024; accepted for publication 26.02.2024.



Тексты журнала «Советский экран» по тематике западного кинематографа с 1925 по 1991 год: контент-анализ

А.В. Федоров

доктор педагогических наук, профессор

ORCID: 0000-0002-0100-6389

AuthorID: 71998



А.А. Левицкая

кандидат педагогических наук, профессор

ORCID: 0000-0001-8491-8721

AuthorID: 621897

* Данное исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-28-00015, <https://rscf.ru/project/23-28-00015/> в Таганрогском институте управления и экономики. Тема проекта: «Западный кинематограф на страницах журнала “Советский экран” (1925–1991)». Руководитель проекта: профессор А. Левицкая.

Статья представляет собой контент-анализ текстов журнала «Советский экран», посвященных зарубежному кинематографу в период с 1925 по 1991 год включительно. Представляя результаты контент-анализа текстов, авторы исследования использовали конкретные единицы счета. Ими стали следующие смысловые единицы: частота публикаций, относящихся к таким жанрам, как рецензии на фильмы, обзоры, аналитические статьи, статьи по истории кино, творческие портреты кинематографистов, интервью; процентная доля анализируемых сообщений, то есть текстов о западном кино по отношению к общему текстовому массиву данного издания. Процедура подсчета отвечала стандартным приемам классификации по выделенным группировкам с использованием составления специальных таблиц (включающих единицы анализа и счета, частоту использования).

The article is a content analysis of texts from the magazine "Soviet Screen" dedicated to foreign cinema in the period from 1925 to 1991 inclusive. When presenting the results of content analysis of texts, the study authors used specific units of counting. They became the following semantic units: frequency of publications related to such genres as film reviews, surveys, analytical articles, articles on the history of cinema, creative portraits of filmmakers, interviews; the percentage of analyzed messages, that is, texts about Western cinema in relation to the total text array of a given publication. The counting procedure complied with standard methods of classification into selected groups using the compilation of special tables (including units of analysis and counting, frequency of use).

контент-анализ,
журнал «Советский
экран», западный
кинематограф,
кинокритика,
идеология,
политика, рецензии,
статьи

content analysis,
magazine "Soviet
Screen",
Western cinema,
film criticism,
ideology, politics,
reviews, articles

Большая российская энциклопедия определяет контент-анализ как «совокупность формализованных исследовательских методик, применяемых в гуманитарных науках для анализа содержания текстов, речи, изображений, интернет-сайтов, видеоматериалов и др. продуктов коммуникации. [...] Качественный контент-анализ направлен на выявление структуры текста, основных категорий содержания: тем, понятий, фактов и др. смысловых единиц, выбор которых определяется целями исследования. Количественный анализ применяет статистические методы с последующей интерпретацией полученных числовых данных» [1, с. 140].

В нашем исследовании предметом контент-анализа было содержание текстовых массивов журнала «Советский экран» о западном кинематографе с 1925 по 1991 год включительно.

Первый этап контент-анализа

Согласно зарубежным и отечественным научным разработкам (Ahuvia, 2001; Berelson, 1952; Creswell, 2003; Gerbner, 1956; Lasswell, 1948; McQuail, 1987; Weber, 1985; Семенова, Корсунская, 2010; Семенова, 1998; Терин, 2000; Федотова, 2001 и др.), на первом этапе контент-анализа нами была определена совокупность исследуемых текстов с помощью набора следующих критериев:

- заданный тип источника (кинопресса, а именно — журнал «Советский экран»);
- временной период публикации текстов в данном журнале (а именно — с 1925 по 1991 год включительно);
- место распространения сообщений (в основном территория СССР, хотя частично журнал доставлялся и в некоторые

зарубежные страны, например так называемого социалистического содружества);

— способ распространения сообщений (в данном случае публикация журнала на бумажном носителе с последующей его доставкой в пункты продажи и библиотеки, распространением по читательской подписке);

— заданные стороны, участвующие в процессе коммуникации: отправитель (редакция журнала, кинокритики, киноведы, кинематографисты), получатель / реципиент (читатели журнала «Советский экран»);

— тип сообщений (публикации в журнале «Советский экран» на тему западного кинематографа, относящиеся к таким жанрам, как рецензии на фильмы, обзоры, аналитические статьи, статьи по истории кино, творческие портреты кинематографистов, интервью);

— частота появления сообщений, дифференцированная по годам (1925–1991), то есть частота публикации материалов о западном кино на страницах журнала;

— процентная доля исследуемых сообщений (то есть текстов о западном кино) по отношению к общему текстовому массиву журнала «Советский экран».

Второй этап контент-анализа

Формирование выборочной совокупности сообщений в нашем исследовании ограничивалось только журнальными текстами, посвященными западному кинематографу.

Третий этап контент-анализа

Выявление единиц анализа. В нашем исследовании это была не только тематика западного кинематографа на страницах журнала «Советский экран», но и жанровые разновидности текстов о западном кино.

Четвертый этап контент-анализа

Выделение единиц счета. В нашем исследовании это подсчет следующих выделенных нами смысловых единиц в рамках тематики западного кинематографа в текстах журнала «Советский экран» с 1925 по 1991 год включительно:

— частоты публикации (с дифференциацией по годам) типов сообщений, относящихся к таким жанрам, как: рецензии на фильмы, обзоры, аналитические статьи, статьи по истории кино, творческие портреты кинематографистов, интервью;

— процентной доли исследуемых сообщений, то есть текстов

о западном кино (с дифференциацией по годам) по отношению к общему текстовому массиву журнала «Советский экран».

Пятый этап контент-анализа

Процедура подсчета отвечала стандартным приемам классификации по выделенным группировкам с использованием составления специальных таблиц (включающих единицы анализа и счета и частоту использования). См. далее составленные нами таблицы 1-5.

Шестой этап контент-анализа

Интерпретация полученных в исследовании результатов.

Этап 1925–1930 годов

В целом распределение текстов о западном кинематографе, опубликованных в журнале «Советский экран» с 1925 по 1930 год, по жанрам и числу статей, выглядит следующим образом (Таблица 1):

Год/жанр текста о западном кинематографе и кинематографистах	1925	1926	1927	1928	1929	1930	ИТОГО:
Рецензии	7	9	7	11	5	0	39
Аналитические статьи	19	27	19	16	11	3	95
Статьи по истории кино	43	25	29	21	21	3	142
Обзоры	2	0	0	0	1	0	3
Творческие портреты	39	36	19	5	4	1	104
Интервью	3	1	0	0	0	0	4
Статьи о зарубежной кинотехнике, студиях и кинотеатрах	3	4	5	4	3	4	23
ИТОГО:	116	103	79	57	45	10	410

Таблица 1. Распределение текстов о западном кинематографе, опубликованных в журнале «Советский экран» с 1925 по 1930 год, по жанрам и числу статей

На основе контент-анализа текстов, опубликованных в журнале «Советского экрана» в период с 1925 по 1930 год, мы выделили следующие основные жанры и тенденции в рамках тематики, связанной с западным кинематографом:

— публицистические и аналитические статьи, резко критикующие политику в области проката зарубежных фильмов и вредное влияние западного кинематографа на советских зрителей;

— рецензии на западные фильмы (в 1925–1927 годах встречались идеологически нейтральные рецензии, но далее, как

правило, доминировала критическая направленность относительно «буржуазного влияния» кинопроизведений);

- обзоры западных национальных кинематографий, в целом (особенно с 1928 по 1930 год) весьма негативно оценивающие кинопроцесс в ведущих западных странах;

- статьи по истории западного кино;

- биографии и творческие портреты западных актеров и режиссеров, которые с 1928 по 1930 год публиковались уже в гораздо меньших объемах по сравнению с периодом 1925–1927 годов и были в большей степени идеологизированы;

- статьи о западной кинохронике, о зарубежной кинотехнике, студиях и кинотеатрах (пожалуй, единственный раздел журнала, где еще сохранялось идеологически нейтральное изложение фактов и призывы перенимать зарубежный технический опыт, например в области звукового кино);

- короткие информационные материалы о событиях в зарубежном кино (которые с 1928 по 1930 год, в отличие от 1925–1927 годов, были уже лишены нейтральности и многочисленных фотографий голливудских звезд, а подавались в фельетонно-разоблачительном ключе).

Как следует из анализа данных Таблицы 1, количество статей о западном кинематографе в журнале «Советский экран» с 1925 по 1930 год неуклонно падало. Одновременно падало и процентное соотношение страниц журнала с материалами о западном кино по отношению к общему журнальному объему.

Если в 1925 году материалы о западном кино в среднем составляли 50,7% всего контента («листажа») журнала «Советский экран», то далее, подчиняясь критике «сверху», руководство журнала неизменно снижало ежегодное число статей, посвященных западным кинематографиям, что в итоге в 1930 году привело к падению этого среднего показателя до 4,2%.

Количественный контент-анализ выявил также, что падение числа материалов, посвященных западному кинематографу, которое стало особенно ощутимым с 1929 по 1930 год, привело к резкому снижению тиража «Советского экрана».

Если с 1925 по 1928 год, когда доля материалов о западном кино в журнале «Советский экран» составляла в среднем от 50,7% (1925) до 22,1% (1928) от общего контента, тираж колебался в диапазоне от 100 тыс. экземпляров (1925) до 52 тыс. экземпляров (1928), то с 1929 по 1930 год тираж издания упал до 36–45 тыс. экземпляров.

Можно с уверенностью предположить, что ряды читателей «Советского экрана» с 1929 по 1930 год покинула так называемая «нэпманская» публика, которую с 1925 по 1928 год привлекали именно материалы о западном кинематографе (включая, разумеется, фотографии голливудских звезд и рассказы об их личной жизни).

Собственно, именно ради такого рода материалов эта часть реципиентов и выписывала/покупала журнал, благодаря чему журнала «Советский экран» приносил издательству прибыль.

Здесь мы отчетливо прослеживаем логику связи с историческими, политическими, идеологическими и социокультурными процессами, происходившими в СССР в середине и во второй половине 1920-х.

Несмотря на продолжавшуюся на протяжении 1928–1930 годов острую борьбу за власть в «верхах» СССР (на сей раз шла ликвидация так называемого «правого уклона» в партии), ситуация в кинематографе и в прессе была предметом пристального внимания. Прежние «формалистические» вольности и относительная творческая свобода постепенно стали исчезать под давлением идеологической цензуры. В частности, полем коммунистической борьбы, направленной против буржуазной пропаганды, развлекательности, формализма, стали кинематограф, кинопрокат и печать. В этот период в Москве прошли совещания, посвященные усилению контроля за кинематографом и прессой.

И здесь жесткий идеологический и административный удар был нанесен издательству «Теакинопечать», возглавляемому В. Успенским (1880–1929), который во второй половине 1928 — начале 1929 года был еще и редактором «Советского экрана».

Все эти события не могли не сказаться на общей ситуации в «Советском экране»: на его страницах с 1925 по 1930 год наблюдалось постепенное и последовательное снижение числа статей о западном кинематографе, что в итоге привело к практически десятикратному уменьшению такого рода текстов в 1930 году относительно 1925 года.

Причины этого снижения объема журнальных материалов о западном кино связаны в основном с идеологической и административной борьбой Власти против западного влияния в любых сферах культуры, которая резко усилилась к концу 1920-х годов.

Этап 1939–1941 годов

С 1931 по 1938 год журнал «Советский экран» не выходил, а в 1939 году (в связи с тем, что Власть решила, что наряду с теоретическим, рассчитанным в большей степени на профес-

сионалов журналом «Искусство кино», в СССР необходим киножурнал для массовой аудитории) его выпуск был возобновлен под названием «Советский киноэкран».

В 1939–1940 годы масштаб массовых репрессий в СССР (набравший пик — даже в высших эшелонах Власти — в 1937–1938 годах) заметно снизился, хотя именно в это время были арестованы и позже расстреляны такие видные деятели культуры, как И. Бабель (1894–1940) и В. Мейерхольд (1874–1940).

И хотя к концу 1930-х годов в СССР уже не существовало никаких литературно-художественных группировок и всем деятелем культуры был на долгие годы предписан единый «метод социалистического реализма», Власть все равно пыталась еще больше закрутить гайки идеологического прессинга, сведя, например, к минимуму импорт зарубежной кинопродукции.

На общую ситуацию в советском кинопрокате с конца августа 1939 по июнь 1941 года серьезным образом повлиял договор о ненападении между СССР и Германией, подписанный 23–24 августа 1939 года. Вследствие чего постоянная антифашистская политика СССР, особенно ярко проявившая себя во время войны в Испании (17 июля 1936 — 1 апреля 1939), была сведена на нет; негативное упоминание фашизма практически исчезло из всех советских медиа, включая кино. Антифашистские и «оборонные» фильмы («Семья Оппенгейм», «Профессор Мамлок», «Если завтра война» и др.) были сняты с экранов вместе с советскими историческими лентами, содержащими негативные образы персонажей немецкого происхождения («Александр Невский» С. Эйзенштейна и др.). Данная ситуация в кинопрокате сохранялась весь начальный период Второй мировой войны (с 1 сентября 1939 года по 22 июня 1941 года).

Высокий уровень идеологического контроля за кинопроизводством сохранялся на протяжении всех предвоенных лет. Понятно, что такой ситуации журнал «Советский киноэкран», как орган Комитета по делам кинематографии при Совнаркомом СССР, должен был подчиняться строгим партийным требованиям. Доля материалов о зарубежном кинематографе в журнале стала минимальной. Более того, подавляющая часть номеров журнала «Советский киноэкран» 1939–1941 годов была вообще лишена статей о заграничных фильмах...

В целом распределение текстов о западном кинематографе, опубликованных в журнале «Советский киноэкран» с 1939 по 1941 год, по жанрам и числу статей выглядело следующим образом (Таблица 2):

Год/жанр текста о западных фильмах и кинематографистах	1939	1940	1941	ИТОГО:
Рецензии	1	0	0	1
Аналитические статьи	0	0	0	0
Статьи по истории кино	0	3	0	3
Обзоры	0	0	0	0
Творческие портреты	2	0	1	3
Интервью	0	0	0	0
ИТОГО:	3	3	1	7

Таблица 2. Распределение текстов о западном кинематографе, опубликованных в журнале «Советский киноэкран» с 1939 по 1941 год, по жанрам и числу статей

Как следует из анализа данных Таблицы 2, количество статей о западном кинематографе в журнале «Советский экран» с 1939 по 1941 год было минимальным.

Если в 1930 году материалы о западном кино в среднем составляли 4,2% всего контента («листажа») журнала «Советский экран», то в 1939–1941 годах этот средний показатель снизился до самого низкого в истории журнала — 1,6%.

Отметим также, что начиная с 1939 года и далее на страницах журнала практически исчезли материалы о зарубежной кинотехнике, студиях и кинотеатрах, которые ежегодно публиковались в 1925–1930 годах.

До предела заидеологизированному «Советскому киноэкрану» в 1939–1941 годах так и не удалось стать по-настоящему массовым: его тираж составлял от 7 до 15 тыс. экземпляров.

С началом Великой Отечественной войны выпуск журнала «Советский киноэкран» был прекращен (с июля 1941 года). И его возобновление с января 1957 года (с периодичностью в 24 номера ежегодно и под первоначальным названием «Советский экран») пришлось уже на эпоху «оттепели» (1956–1968).

Этап 1957–1968 годов

Тематика западного кинематографа на страницах журнала «Советский экран» в 1957–1960 годах была представлена в до-вольно ограниченном объеме.

Однако с назначением на пост главного редактора кинокритика Дмитрия Писаревского (1912–1990) «оттепельные» тенденции в «Советском экране» привели к постепенному росту числа материалов о зарубежном кино на страницах

журнала (иногда они занимали до трети общего объема номера).

Все чаще публиковались фотографии западных кинозвезд (в редких случаях — даже на цветных обложках), нейтрально или позитивно поданные биографии голливудских и европейских актеров и режиссеров, статьи о неделях западного кино и о международных кинофестивалях, рецензии на западные фильмы и т. д. Хотя, бесспорно, в журнале были и идеологически ангажированные материалы.

В целом распределение текстов о западном кинематографе, опубликованных в журнале «Советский экран» в «оттепельный» период с 1957 по 1968 год, по жанрам и числу статей выглядит следующим образом (Таблица 3).

Год/жанр текста о западных фильмах и кинематографистах	1957	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	ИТОГО
Рецензии	4	7	8	20	5	10	6	5	5	11	7	10	98
Аналитические статьи	0	0	2	1	3	0	1	2	2	2	0	3	15
Статьи по истории кино	1	1	0	0	1	1	1	0	3	0	1	0	9
Обзоры	0	2	12	5	9	6	3	3	10	8	5	4	67
Творческие портреты	1	1	3	5	2	7	1	3	6	16	7	3	55
Интервью	0	0	0	0	3	2	3	3	4	2	3	2	22
ИТОГО:	6	11	25	31	23	26	14	16	30	39	23	22	266

Таблица 3. Распределение текстов о западном кинематографе, опубликованных в журнале «Советский экран» с 1957 по 1968 год, по жанрам и числу статей

Как следует из анализа данных Таблицы 3, количество статей о западном кинематографе в журнале «Советский экран» с 1957 по 1968 год колебалось в диапазоне от шести (1957) до двух-трех десятков в год в 1960-х. И если в 1957 году материалы о западном кино в среднем составляли около 4,2% от всего контента («листажа») журнала «Советский экран», то далее произошло ощутимое увеличение, и в 1960-х этот показатель колебался в диапазоне от 12,5% до 17,1%, достигая пика в выпусках журнала, посвященных Московскому международному кинофестивалю, который с 1959 года стал проходить регулярно каждые два года.

При этом с 1957 по 1967 год наблюдался неуклонный рост тиража журнала «Советский экран» (основной причиной, разумеется, был рост кинопосещаемости в СССР: с 17,7 посещений кинозалов на одного жителя страны в 1961 году до 19,8 посещений

в 1968 году): если в 1957–1958 годах он выходил тиражом 200 тыс. экземпляров, то в 1967-м достиг своего пикового показателя: его тираж колебался в диапазоне от 2,6 млн до 2,9 млн экземпляров. В 1968 году вместе с резкой критикой редакционной политики журнала «Советский экран» последовало и снижение его тиража (который в этот год колебался от 2,0 млн до 2,3 млн экземпляров).

Именно «оттепельность» материалов «Советского экрана» 1960-х в целом и увеличение объема статей о западном киноискусстве (при нередко позитивной его трактовке) вызвала в 1968 году крайне негативную реакцию Власти.

Триггером этого стали события в Чехословакии и ввод советских (и некоторых стран Варшавского договора) войск в эту страну в августе 1968 года. Советским идеологам стало ясно, «социализм с человеческим лицом», уже одним своим провозглашением угрожавший крепости идеологических устоев СССР, был во многом поддержан чехословацким кинематографом и прессой.

Отсюда нет ничего удивительного в том, что по свежим следам «пражской весны» (в июне 1968 года) литературовед и кинокритик Н.П. Толченова опубликовала в консервативном журнале «Огонек» статью под характерным названием «Фильмы “замочной скважины” и кинокритика» (Толченова, 1968. 22–24), в которой, в частности, резко обвинила ведущих авторов журналов «Советский экран» и «Искусство кино» (Н. Зоркую, Ю. Ханютина, Т. Бачелис и др.) в либерализме и попустительстве по отношению к «идеологически вредным» западным фильмам, о которых они писали на страницах этого издания.

В том же 1968 году в журнале «Огонек» были опубликованы статьи философа и киноведа В. Разумного и народного артиста СССР Н. Крючкова, в которых они резко критиковали журналы «Искусство кино» и «Советский экран» за пропаганду «буржуазного кино».

И надо сказать, что атака журнала «Огонек» на журналы «Искусство кино» и «Советский экран» имела существенные последствия: например, в начале 1969 года с поста главного редактора журнала «Искусство кино» была уволена кинокритик Людмила Погожева (1913–1989).

А вот главный редактор «Советского экрана» — Дмитрий Писаревский — устоял под этим ударом и продержался на своем посту до 1975 года. Не был уволен из журнала и его заместитель Яков Варшавский (1911–2000). По-видимому, у Д. Писаревского «наверху» оказалось гораздо больше связей, чем у Л. Погожевой, и Власть поверила в его способность под влиянием «партийной критики» полностью изменить содержание «Совет-

ского экрана». Что в принципе и было сделано: для этого достаточно сравнить содержание журнала 1968 и 1969 годов...

Неслучайность появления статей Н. Толченовой, В. Разумного и Н. Крючкова в «Огоньке» было вскоре подтверждено: 7 января 1969 года вышло Постановление секретариата ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио, телевидения, кинематографа, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара» [3], которое не стало достоянием массовой аудитории, а распространялось по «партийным» каналам для ответственных лиц.

Надо отметить, что Дмитрий Писаревский начиная с 1969 года старался строго следовать всем директивам ЦК КПСС, из-за чего информация о зарубежном кино в журнале подверглась существенным идеологическим изменениям.

На основе контент-анализа (в контексте исторической, социокультурной и политической ситуации и пр.) текстов, опубликованных в «оттепелый» период журнала «Советский экран» (1957–1968), мы пришли к выводу, что материалы по тематике западного кинематографа на этом этапе можно разделить на следующие жанры:

- идеологизированные статьи, акцентирующие критику буржуазного кинематографа и его вредного влияния на аудиторию;
- статьи по истории западного кино (как правило, о немом периоде с минимальной степенью идеологизации);
- биографии и творческие портреты западных актеров и режиссеров (часто нейтрально или позитивно оценивающие этих кинематографистов);
- интервью с западными кинематографистами (в этих случаях, как правило, подбирались собеседники из числа «прогрессивных деятелей искусства»);
- рецензии на западные фильмы (положительные относительно большей части репертуара советского кинопроката и нередко отрицательные относительно тех лент, которые считались идеологически вредными);
- статьи о международных кинофестивалях и неделях зарубежного кино в СССР (с четким разделением на «прогрессивное» и «буржуазное» киноискусство);
- обзоры текущего репертуара западных национальных кинематографий (критика буржуазного кинематографа, как правило, сочеталась с позитивной оценкой идеологически приемлемых для СССР произведений и тенденций);

— короткие информационные материалы о событиях в западном кино (от нейтрально поданных сообщений до едких фельетонов и «желтых» сплетен).

Этап 1969–1985 годов

Тематика западного кинематографа на страницах журнала «Советский экран» в 1969–1985 годах была представлена скуднее, чем во второй половине 1960-х. На то были существенные причины.

Как мы уже отмечали, окончательный отказ от «оттепельных» тенденций в СССР произошел после событий в Чехословакии 1968 года.

Поэтому логично, что 7 января 1969 года вышло Постановление секретариата ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио, телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара» [3], распространяемое в рамках грифа «секретности», то есть для узкого круга руководителей различного уровня, имеющих отношение к медиа. В 1972 году было принято еще два постановления ЦК КПСС: «О литературно-художественной критике» (от 21.01.1972) и «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» (от 22.08.1972), где также подчеркивался вред буржуазной идеологии и пропаганды и необходимость непримиримой идеологической борьбы с такого рода явлениями и влияниями. В частности, подчеркивалось, что советская литературно-художественная критика все еще недостаточно активна «в разоблачении реакционной сущности буржуазной “массовой культуры” и декадентских течений, в борьбе с различного рода немарксистскими взглядами на литературу и искусство, ревизионистскими эстетическими концепциями» [4; 5].

Разумеется, главный редактор «Советского экрана» Д. Писаревский (1912–1990), сохранивший свое кресло после резкой критики в свой адрес, развернутой в конце 1968 года, стремился сделать все, чтобы в максимально возможной степени учесть все «генеральные линии» этих постановлений.

В частности, число материалов о западном кино в журнале «Советский экран» несколько сократилось, а сам буржуазный кинематограф стал подвергаться более строгой критике. В течение многих лет теперь нельзя было себе даже представить, чтобы на первой обложке журнала появилась фотография западной кинозвезды (что иногда случалось в «оттепельные» 1960-е).

С 1969 по 1985 год главными редакторами «Советского экрана» были Д.С. Писаревский (1912–1990), А.Д. Голубев (1935–2020) и Д.К. Орлов (1935–2021).

В период довольно короткого редакторства А. Голубева никаких особых новшеств в «Советском экране» не вводилось, но идеологический контроль, несомненно, усилился.

В июле 1978 года его сменил на посту главного редактора бывший руководитель Главной сценарно-редакционной коллегии Госкино СССР, член коллегии Госкино СССР, кинокритик Д. Орлов (1935–2021).

Д. Орлов поначалу еще сильнее закрутил идеологические гайки: к примеру, в номерах с 14-го по 17-й за 1978 год о западном кино не было опубликовано ни одной статьи или рецензии, зато увеличилось число партийных материалов, включая фото и цитаты из речей генерального секретаря ЦК КПСС Л. Брежнева.

В целом распределение текстов о западном кинематографе, опубликованных в журнале «Советский экран» в период 1969–1985 годов, по жанрам и числу статей выглядит следующим образом (Таблица 4):

Год/жанр текста о западных фильмах и кинематографах	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	Всего
Рецензии	7	5	5	10	9	9	12	8	9	9	7	4	10	12	9	10	11	146
Аналитические статьи	0	0	0	4	3	2	2	0	1	2	3	1	0	2	4	0	2	26
Статьи по истории	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	1	1	2	2	0	8
Обзоры	8	5	5	8	11	9	12	3	5	8	7	3	5	7	9	7	6	118
Творческие портреты	2	2	3	8	7	2	5	11	7	4	6	2	6	5	6	3	5	84
Интервью	4	1	5	3	5	3	1	3	2	2	1	1	1	2	2	3	4	43
ИТОГО:	21	13	18	34	35	25	33	25	24	25	24	11	23	29	32	25	28	425

Таблица 4. Распределение текстов о западном кинематографе, опубликованных в журнале «Советский экран» с 1969 по 1985 год, по жанрам и числу статей

Как следует из анализа данных Таблицы 4, количество статей о западном кинематографе в журнале «Советский экран» с 1969 по 1985 год колебалось в диапазоне от двух до трех десятков в год и материалы о западном кино в среднем составляли

в среднем около 12%–17% от всего контента (листажа) журнала «Советский экран», по-прежнему достигая пика в выпусках журнала, посвященных Московскому международному кинофестивалю.

При этом с 1969 по 1973 год наблюдалось падение тиража журнала «Советский экран»: если в 1969 году он выходил тиражом от 2,0 млн до 2,8 млн экземпляров, то в 1973 году его тираж был 1,8 млн экземпляров. Далее (по-видимому, с помощью административного рычага) тираж журнала с 1974 по 1984 год включительно стабилизировался до ежегодных 1,9 млн экземпляров.

Итак, на основе контент-анализа (в контексте исторической, социокультурной и политической ситуации и пр.) текстов, опубликованных в «застойный» период журнала «Советский экран» (1969–1985), мы пришли к выводу, что материалы по тематике западного кинематографа на этом этапе можно разделить на следующие жанры:

- идеологизированные статьи, акцентирующие критику буржуазного кинематографа и его вредного влияния на аудиторию;

- статьи по истории западного кино (с гораздо меньшей степенью идеологизации);

- биографии и творческие портреты тщательно отобранных с политической точки зрения западных актеров и режиссеров (как правило, с позитивными оценками);

- интервью с западными кинематографистами (как правило, с теми, кто приезжал на Московские кинофестивали, приоритет при этом отдавался кинематографистам с «прогрессивными взглядами», позитивно относящимся к СССР);

- рецензии на западные фильмы (положительные относительно большей части репертуара советского кинопроката, но нередко отрицательные по отношению к тем лентам, которые считались идеологически вредными);

- статьи о международных кинофестивалях и неделях зарубежного кино в СССР и обзоры текущего репертуара западных национальных кинематографий (в такого рода материалах, как правило, критика буржуазного кинематографа также сочеталась с позитивной оценкой идеологически приемлемых для СССР произведений и тенденций);

- короткие информационные материалы о событиях в западном кино (от нейтрально поданных сообщений до «желтых» сплетен). ■

(продолжение в следующем номере)

Для цитирования: Федоров А.В., Левицкая А.А. Тексты журнала «Советский экран» по тематике западного кинематографа с 1925 по 1991 год: контент-анализ // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 2 (60), с. 42–58.

For citation: Fedorov A.V., Levitskaya A.A. Texts from the magazine “Soviet Screen” on Western cinema from 1925 to 1991: content analysis // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 2 (60), pp. 42–58.

ЛИТЕРАТУРА

1. Контент-анализ // Большая российская энциклопедия / гл. ред. Ю.С. Осипов. Т. 15. М., 2010. 766 с.
2. *Крючков Н.* Справедливая критика // Огонек. № 48. 1968. С. 17.
3. Постановление секретариата ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио, телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара» от 7.01.1969. URL: <https://opentextnn.ru/censorship/russia-after-1917> (дата обращения 13.04.2024)
4. Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» // Правда. 22.08.1972 // Советский экран. № 9. 1972. С. 19.
5. Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» от 21.01.1972. URL: <https://voplit.ru/article/v-tsentralnom-komitete-kpss-o-literaturno-hudozhestvennoj-kritike> (дата обращения 13.04.2024)
6. *Разумный В.* Позиция... но какая? // Огонек. № 43. 1968. С. 26–27.
7. *Семенова А.В., Корсунская М.В.* Контент-анализ СМИ: проблемы и опыт применения. М.: Институт социологии РАН, 2010. 324 с.
8. *Семенова В.В.* Качественные методы: введение в гуманистическую социологию. М.: Добросвет, 1998. 292 с.
9. Советский экран. 1925–1991. Электронный архив. URL: <http://magzdb.org/j/60> (дата обращения 13.04.2024)
10. *Терин В.П.* Массовая коммуникация. Исследование опыта Запада. М., 2000. 169 с.
11. *Толченова Н.* Фильмы «замочной скважины» и кинокритика // Огонек. № 27. 1968. С. 22–24.
12. *Федотова Л.* Анализ содержания — социологический портрет изучения средств массовой информации. М.: Институт социологии РАН, 2001. 212 с.
13. *Ahuvia, A.* Traditional, interpretive, and reception based content analyses: improving the ability of content analyses to address. Issues of pragmatic and theoretical concern: social indicators research, no. 54 (2), 2001, pp. 139–172.
14. *Berelson, B.* Content Analysis in Communication Research. Glance, IL: The Free Press, 1952. 220 p.

15. *Creswell, J.W.* Research design: qualitative, quantitative and mixed methods approaches. Thousand Oaks, CA: Sage, 2003. 342 p.
16. *Gerbner, G.* Toward a General Model of Communication. *AudioVisual Communication Review*, 1956. pp. 171–199.
17. *Krippendorff, K.* Content analysis. An Introduction to its Methodology Beverly Hills, 1980. 189 p.
18. *Lasswell, H.D.* The Structure and function of communication in society. The Communication of Ideas. N.Y.: Bryson, 1948. pp. 37–51.
19. *Mayring, P.* Qualitative Inhaltsanalyse: Grundlagen und Techniken, Weinheim, 1994. 152 p.
20. *McQuail, D.* Mass Communication Theory: An Introduction. Beverly Hills, CA: Sage Publications, 1987. 416 p.
21. *Weber, R.P.* Basic Content Analysis. Beverly Hills, CA: Sage, 1985. 95 p..

REFERENCES

1. *Osipov, Yu.S.*, editor. Kontent-analiz [Content analysis]. Bol'shaya Rossijskaya e'nciklopediya, vol. 15. Moscow, 2010. 766 p. (In Russ.)
2. *Kryuchkov, N.* Spravedlivaya kritika [Fair criticism]. *Ogonek*, no. 48, 1968. p. 17. (In Russ.)
3. Postanovlenie sekretariata CzK KPSS "O povy'shenii otvetstvennosti rukovoditelej organov pechati, radio, televideniya, kinematografii, uchrezhdenij kul'tury i iskusstva za idejno-politicheskij uroven' publikuemyx materialov i repertuara" ot 7.01.1969 [Resolution of the Secretariat of the CPSU Central Committee "On increasing the responsibility of heads of press, radio, television, cinematography, cultural and art institutions for the ideological and political level of published materials and repertoire"]. Available at: <https://opentextnn.ru/censorship/russia-after-1917>. (Accessed 13 February 2024) (In Russ.)
4. Postanovlenie CzK KPSS "O merax po dal'nejshemu razvitiyu sovetsoj kinematografii" [Resolution of the CPSU Central Committee "On measures for the further development of Soviet cinematography"]. *Pravda*. 22.08.1972. *Sovetskij e'kran*, no. 9, 1972, p. 19. (In Russ.)
5. Postanovlenie CzK KPSS "O literaturno-xudozhestvennoj kritike" [Resolution of the CPSU Central Committee "On literary and artistic criticism"] ot 21.01.1972. Available at: <https://voplit.ru/article/v-tsentrlnom-komitete-kpss-o-literaturno-hudozhestvennoj-kritike> (Accessed 13 February 2024) (In Russ.)
6. *Razumnyj, V.* Poziciya... no kakaya? [Position... but what?]. *Ogonek*, no. 43, 1968, pp. 26–27. (In Russ.)
7. *Semenova, A.V., Korsunskaya, M.V.* Kontent-analiz SMI: problemy i opyt primeneniya [Content analysis of media: problems and experience of application]. Moscow, Institut sociologii RAN Publ., 2010. 324 p. (In Russ.)
8. *Semenova, V.V.* Kachestvenny'e metody: vvedenie v gumanisticheskuyu sociologiyu [Qualitative methods: An introduction to humanistic sociology]. Moscow, Dobrosvet Publ., 1998. 292 p. (In Russ.)

9. Sovetskij e' kran [Soviet screen. 1925–1991.]. E'lektronny' j arxiv. Available at: <http://magzdb.org/j/60> (Accessed 13 February 2024) (In Russ.)
10. Terin, V.P. Massovaya kommunikaciya. Issledovanie opy'ta Zapada [Mass communication. Study of Western experience]. Moscow, 2000. 169 p. (In Russ.)
11. Tolchenova, N. Fil'my' "zamochnoj skvazhiny'" i kinokritika [Keyhole films and film criticism]. Ogonek, no. 27, 1968. pp. 22–24. (In Russ.)
12. Fedotova, L. Analiz sodержaniya — sociologicheskij portret izucheniya sredstv massovoj informacii [Content Analysis — A Sociological Portrait of Media Studies]. Moscow, Institut sociologii RAN Publ., 2001. 212 p. (In Russ.)
13. Ahuvia, A. Traditional, interpretive, and reception based content analyses: improving the ability of content analyses to address. Issues of pragmatic and theoretical concern: social indicators research, no. 54 (2), 2001, pp. 139–172.
14. Berelson, B. Content Analysis in Communication Research. Glance, IL: The Free Press, 1952. 220 p.
15. Creswell, J.W. Research design: qualitative, quantitative and mixed methods approaches. Thousand Oaks, CA: Sage, 2003. 342 p.
16. Gerbner, G. Toward a General Model of Communication. AudioVisual Communication Review, 1956. pp. 171–199.
17. Krippendorff, K. Content analysis. An Introduction to its Methodology Beverly Hills, 1980. 189 p.
18. Lasswell, H.D. The Structure and function of communication in society. The Communication of Ideas. N.Y.: Bryson, 1948, pp. 37–51.
19. Mayring, P. Qualitative Inhaltsanalyse: Grundlagen und Techniken, Weinheim, 1994, 152 p.
20. McQuail, D. Mass Communication Theory: An Introduction. Beverly Hills, CA: Sage Publications, 1987. 416 p.
21. Weber, R.P. Basic Content Analysis. Beverly Hills, CA: Sage, 1985. 95 p.

Статья поступила в редакцию 26.02.2024; одобрена после рецензирования 11.03.2024; принята к публикации 18.03.2024.

The article was submitted 26.02.2024; approved after reviewing 11.03.2024; accepted for publication 18.03.2024.



Воля к смерти как русская судьба в фильме К. Лопушанского «Роль»

В.В. Виноградов

доктор искусствоведения, профессор

ORCID: 0000-0002-6325-6092

AuthorID: 159306

Статья посвящена анализу вопросов культурно-исторической идентификации. Автор статьи начинает свое исследование с обращения к дискуссиям западников и славянофилов XIX века о характере русского народа. Октябрьский переворот и последовавшая за ним Гражданская война стали проверкой взглядов славянофилов и западников. В постсоветский период вопросы идентификации вновь поднялись с особой остротой, ибо страна оказалась на распутье. Показательным примером такого рода размышлений становится картина Константина Лопушанского «Роль» (2013). По мнению автора статьи, ключевой чертой русской души для Лопушанского становится воля к смерти, которую человек воспринимает как собственную судьбу. В этой формуле есть и разрушительная хтоническая энергия, о которой грезили западники, и святая послушность, она же жертвенность, увиденная славянофилами.

The article is devoted to the analysis of issues of cultural and historical identification. The author of the article begins his research by turning to the discussions between Westerners and Slavophiles of the 19th century. about the character of the Russian people. The October Revolution and the subsequent Civil War tested the views of Slavophiles and Westerners. In the post-Soviet period, issues of identification again rose with particular urgency, because the country found itself at a crossroads. An indicative example of this kind of reflection is the painting by Konstantin Lopushansky "Role" (2013). According to the author of the article, the key feature of the Russian soul for Lopushansky is the will to death, which a person perceives as his own destiny. This formula contains both the destructive chthonic energy that Westerners dreamed of, and holy obedience, aka sacrifice, seen by the Slavophiles.

смерть,
западники,
славянофилы,
культурно-
историческая
идентификация,
кинематограф,
«метельная»
образность,
К. Лопушанский,
российский
кинематограф

death, Westerners,
Slavophiles,
cultural and
historical
identification,
cinematography,
“blizzard” imagery,
K. Lopushansky,
Russian cinema

В настоящее время вопросы, связанные с культурно-исторической идентификацией, поднимаются в гуманитарных науках довольно часто. Подобное внимание связано с тем, что постсоветский период вновь открыл проблемы, которые приходится решать современному обществу: цивилизационная принадлежность, характер путей развития, тип политической власти, система ценностей и пр. Естественно, что многие из них так или иначе связаны с пониманием того, что же представляет собой сущность русской души, каковы первоосновы национального характера, ментальности. Подобные проблемы не могут не обсуждаться в современном искусстве и литературе. И выясняется, что круг вопросов частично схож с тем, который обсуждали между собой западники и славянофилы в XIX веке.

Общеизвестно, что свое отношение к этим спорам в свое время выразили чуть ли не все русские писатели и философы. Например, Ф.М. Достоевский, который называл себя «не вполне славянофилом» [8, с. 230], тем не менее писал, что можно считать его таковым, если только это понятие «заключает в себе духовный союз всех верующих в то, что великая наша Россия, во главе объединенных славян, скажет всему миру, всему европейскому человечеству и цивилизации его свое новое, здоровое и еще неслыханное миром слово» [8, с. 230]. Это слово будет произнесено народом «столь долго страдавшим, столь много веков обреченным на молчание, но всегда заключавшим в себе великие силы для будущего разъяснения и разрешения многих горьких и самых роковых недоразумений западноевропейской цивилизации» [8, с. 230].

Такое понимание было воплощено в ставшем широко известным и цитируемом отрывке из романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы», который воплощал суть понимания народа славянофилами. Это слова старца Зосимы: «От народа спасение Руси. Русский же монастырь искони был с народом. Если же народ в уединении, то и мы в уединении. Народ верит по-нашему, а неверующий деятель у нас в России ничего не сделает, даже будь он искренен сердцем и умом гениален. Это помните. Народ встретит атеиста и поборет его, и станет единая православная Русь. Берегите же народ и оберегайте сердце его. В тишине воспитайте его. Вот ваш иноческий подвиг, ибо сей народ — богоносец» [7, с. 364].

Подобные благостные представления о народе-богоносце нередко встречались и у других русских писателей и мыслителей, разделявших взгляды славянофилов. Как писал Н. Бердяев: «Славянофилы верили в народ, в народную правду и народ был

для них, прежде всего, мужики, сохранившие православную веру и национальный уклад жизни» [2, с. 26].

Иных представлений придерживались западники, которые глубоко сочувствовали народному положению и готовили ему судьбу главной революционной силы, понимая, что в его душе зреет нечто дикое, разрушительное, способное смести все на своем пути. Как писал Герцен: «Правовая необеспеченность, искони тяготевшая над народом, была для него своего рода школой. Вопиющая несправедливость одной половины его законов научила его ненавидеть и другую; он подчиняется им как силе. Полное неравенство перед судом убило в нем всякое уважение к законности. Русский, какого бы звания он ни был, обходит и нарушает закон всюду, где это можно сделать безнаказанно, и совершенно так же поступает и правительство» [5, с. 231].

Итак, исторически были сформированы две точки зрения на русскую ментальность: народ-богоносец (опора веры и власти) и народ, ненавидящий власть, но до поры до времени подчиняющийся ей. Интересно, что в какой-то момент эта оппозиция стала восприниматься многими как нечто единое, как своего рода двойственность народной души, о которой писал Иван Бунин: «Есть два типа в народе. В одном преобладает Русь, в другом — Чудь, Меря. Но и в том и в другом есть страшная переменчивость настроений, обликов, “шаткость”, как говорили в старину. Народ сам сказал про себя: “Из нас, как из древа, — и дубина, и икона”, — в зависимости от обстоятельств, от того, кто это древо обрабатывает: Сергей Радонежский или Емелька Пугачев» [4, с. 102].

Октябрьский переворот и последовавшая за ним Гражданская война стали проверкой взглядов славянофилов и западников. В конкретной исторической реальности оказалось, что некогда превозносимый народ-богоносец безжалостно уничтожал все, что ему не было близко, все, что он считал для себя чужим. Словно сбылись слова Н. Чернышевского о некотором ложном понимании сути народной (по его мнению, большинство глубоко заблуждается, думая следующим образом): «...народ невежествен, исполнен грубых предрассудков и слепой ненависти ко всем отказавшимся от его диких привычек. Он не делает никакой разницы между людьми, носящими немецкое платье; с ними со всеми он стал бы поступать одинаково. Он не пощадит и нашей науки, нашей поэзии, наших искусств; он станет уничтожать всю нашу цивилизацию» [15, с. 418].

Естественно, что в этот период испытаний вера в светлый образ народа рушится, на место которого приходят представле-

ния о дикой, хтонической, преступной природе русского человека. Образ законопослушного милосердного народа-богоносца, создававшего миф о сусальной России, почти исчезает. Об этом много в свое время говорили Иван Шмелев, Иван Бунин, Иван Ильин и др. Хотя надежда на то, что не уничтожена та самая святая сущность народа, сохранялась.

С установлением Советской власти в России была осуществлена попытка создать величайшую утопию, которая провозглашала рождение новой наднациональной исторической общности — советский народ. Как на XXII съезде формулирует Н. Хрущев: «В СССР сложилась новая историческая общность людей различных национальностей, имеющих общие характерные черты, — советский народ. Они имеют общую социалистическую Родину — СССР, общую экономическую базу — социалистическое хозяйство, общую социально-классовую структуру, общее мировоззрение — марксизм-ленинизм, общую цель — построение коммунизма, много общих черт в духовном облике, в психологии» [1, с. 153].

Создание такой искусственной общности должно было разрешить множество прежде встававших вопросов. Однако воплощение социалистической утопии продолжалось по историческим меркам недолго, и в 1990-е годы вопросы идентификации вновь поднялись с особой остротой, ибо страна оказалась на распутье. Эти размышления, продолжающиеся в постсоветское время уже более трех десятилетий, получили отражение в литературе и искусстве. Например, многие кинематографисты вновь вглядываются в прошлое, пытаются переосмыслить переломный этап в истории страны (Революцию, Гражданскую войну) и понять причины их возникновения, связав их со специфическими чертами народной души. Так, вновь воссоздаются события столетней давности: «Жила-была баба» (2011) А. Смирнова, «Белая гвардия» (2012) С. Снежкина, «Солнечный удар» (2014) Н. Михалкова, «Тихий Дон» (2015) С. Урсуляка.

Показательным примером такого рода размышлений становится картина Константина Лопушанского «Роль» (2013), который наиболее ярко демонстрирует авторский взгляд на беды, обрушившиеся на страну в начале XX века. Причем в этой работе исследование русской души получает весьма оригинальное прочтение. Ключевой чертой русской души для Лопушанского становится воля к смерти, которую человек воспринимает как собственную судьбу. В этой формуле есть и разрушительная хтоническая энергия, о которой грезили западники, и святая послушность, она же жертвенность, увиденная славянофилами.

По сюжету фильма русский актер Николай Евлахов, эмигрировавший во время Гражданской войны в Финляндию, решает нелегально вернуться на несколько месяцев в Россию. Причины такого решения несколько. Здесь и тяга к родине, и желание сыграть свою главную роль — демобилизованного красного командира Плотникова, который когда-то чуть не расстрелял Евлахова. Случай этот произошел в Сибири во время Гражданской войны. Евлахов ехал в поезде, где, кроме гражданских, было много белых офицеров. Поезд захватили красные. Кто заслуживает смерти, решал командир отряда Плотников. Проходя перед строем пленников, он остановился перед Евлаховым и в ужасе увидел, что стоящий перед ним человек как две капли воды похож на него (обоих героев играет Максим Суханов). Не решаясь дальше быть судьей, Плотников возвратился к себе в вагон, а вопрос с расстрелом поручил своему помощнику.

В этот момент на отряд напала конница белых, и Плотников погиб. Уцелеть тогда, кроме Евлахова, мало кому удалось. Евлахову повезло — спасая от смерти, выбрался из кровавого кошмара, стал ведущим актером в европейском театре... Но что-то не дает ему жить спокойно и счастливо, забыть все с ним случившееся, как страшный сон. Его тянет на родину, назад, в пространство смерти. Он патологически хочет вновь пережить состояние на грани (кроме того, его не отпускает лицо человека, как две капли похожего на него). Встревоженная жена предлагает ему показаться доктору Фрейду: может быть, он поможет справиться мужу с «психическим расстройством»?

В Финляндии Евлахов начинает собирать материалы о своем двойнике. Ему попадает в руки дневник Плотникова. Это помогает актеру понять личность красного командира. Актер хочет сыграть, как он считает, свою главную роль: стать реальным двойником Плотникова не на сцене, а в жизни. Понять и ощутить то, что давало силы убивать других, ощутить то самое разрушительное хтоническое начало уже в своей душе.

С помощью контрабандиста герой переходит границу, попадает в Петроград и превращается в «воскресшего» красного командира, контуженного и потерявшего память. Актер настолько вживается в роль, что практически перестает думать о скором возвращении. Но в какой-то момент оставаться дольше в Советской России псевдокомандиру Красной армии становится опасно. И нехотя, через силу он соглашается покинуть страну. Ситуация осложняется тем, что контрабандиста, единственного, кто мог переправить его обратно в Финляндию, убивают чекисты. Более того, чекисты выходят на след и самого

Евлахова. Тот пытается самостоятельно перейти границу, но замерзает в поле во время метели.

Сама по себе эта история видится точной и емкой метафорой того, что произошло с Россией в Гражданскую войну, и совершенно определенно высказывающейся о народной душе, находящейся во власти зла. Русский народ, разделенный и уничтожающий себя, оказался ничуть не похож на богоносца. Славянофильское понимание народа вроде бы терпит крах, как только в нем пробуждаются хтонические силы, которых не боялся Чернышевский, заявляя про русскую революцию, что его не испугают ни грязь, ни пьяные мужики с дубьем, ни резня.

Как определил смысл этого фильма теоретик кино Н. Хренов: «Вывод получается такой: не получилось из революции никакого просвета в будущее, а получилась все та же вечно возобновляющаяся в России разиновщина. Бунт бессмысленный и беспощадный, втягивающий и умных, и глупых, революционеров и контрреволюционеров, рабочих и крестьян, невиновных и виновных. Миром начал править лишь Танатос. Не случайно из бреда главного героя выделяется фраза “Время мертвых и время живых... Время мертвых”. Революция в соответствии с выводом режиссера — это время мертвых. Революция — это самоистребление массы, загипнотизированной идеями о счастливой жизни. Никакой счастливой жизни не будет. Вместо мечты происходит погружение во мрак, в варварство» [14, с. 34].

Но этот очевидный, легко считываемый образ, имеет важное продолжение — русского человека тянет к этому самоуничтожению. Есть в этом определенная покорность, формирующая некий изначальный код, наследуемый родившимися на этой земле, которая редко кого выпускает из поля своего притяжения. Объясняя свой замысел, режиссер говорил: «Да, тут звучит такая тема: зовущая нас Россия — Россия как болезнь, Россия как метель. В возвращении моего героя в революционную Россию есть что-то от птицы, возвращающейся на родину, хотя там пожар, там гибелью все дышит. И он не может сбить ее с пути. И наш герой вместо того, чтобы сидеть в теплой финской (парижской, берлинской) квартире и следить за жизнью на родине через газеты — вдруг решает возвратиться домой в разоренную войной и революцией жизнь. Из-за ностальгии? Из-за тяги к стоянию “у мрачной бездны на краю”? Обе эти страсти есть в нашем генетическом культурном наследии. [...] Да, его не только Родина притягивает, но и какая-то тайна, недосказанность, недопонятость. А еще им движет жажда достигнуть вершины мастерства. Для актера как художника нет ничего выше “игры вживую”. [...]

За это наступает расплата, герою снятся чужие сны, чужая душа болит в нем. Он приходит в жизнь девушки как ее несбывшийся возлюбленный. Он берет на себя непосильный крест чужой кровотокающей души, со всеми ее грехами, со всей болью» [17].

В другом интервью Константин Лопушанский, расширяя смысл этой истории, отметил: «Есть великая тайна психологии: погружаясь в душу другого человека, идя актерским путем, если человек вдруг открывает, что это вторая часть его души... А за этим стоит тайна русской истории, потому что на эти две души раскололась Россия в семнадцатом году. И он входит в душу того человека, который стоял с ним лицом к лицу, желая его расстрелять, ни мало ни много. Сразу за этим открываются огромные смыслы — и актерской профессии, и искусства как такового, за счет того, что искусство требует верности и жертвенности себе. И подлинный художник должен идти на собственный финал, даже понимая, что за это придется заплатить собственной жизнью. Эти темы, мне кажется, важны во все времена, что раньше, что современному зрителю, что, может быть, даже будущему зрителю» [9].

Действительно, Евлахов в фильме — великий актер, желающий сыграть свою главную роль, выйдя с театральных подмостков. Именно так Евлахов объяснял для себя эту тягу: он хочет сыграть роль красного командира Плотникова, хочет понять человека, который начал убивать. Ради этой цели герой даже отказывается от идеи возвращения назад в Финляндию. Но за всем этим скрывается сила, о которой Евлахов раньше не задумывался: судьба. Судьба человека, рожденного в России. Или: Россия как судьба.

Извечная тема, которая в финале фильма находит свое образное воплощение в метели, застигающей в поле главного героя. Вспомним слова Лопушанского: «Россия как метель». Сама по себе метель — чрезвычайно важный образ, имеющий давнюю историю в русской литературе. Метель появляется в произведениях П.А. Вяземского, В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, А.А. Блока, А. Белого, В.Я. Брюсова, Б.Л. Пастернака и многих других. Все помнят, например, знаменитое пушкинское:

Вьюга мне слипает очи,
 Все дороги занесло;
 Хоть убей, следа не видно;
 Сбились мы. Что делать нам!
 В поле бес нас водит, видно,
 Да кружит по сторонам [13, с. 226].

Значения образа метели, как правило, сводятся к некой воле Провидения, прежде всего злой воле («В поле бес нас водит, видно»). Метель есть воплощение времени, судьбы, враждебных человеку. Причем она дается тогда, когда надо подчеркнуть стихийное течение истории. Метель слепящая, заметающая дороги, словно саваном покрывает эту землю — тканью, которая сплетена теми же парками, прядущими нити судьбы, «жизни спутанные нити» [10, с. 132].

И эта стихийность, как становится очевидно, ведет человека к гибели. При этом, например, у Блока можно прочитать и о странном ощущении восторга по мере приближения к этой вьюжной бездне, о своего рода непреодолимой тяге, которую испытывает человек, соприкасаясь с Провидением.

Другой вопрос, что порой находится сила, преодолевающая эту стихию, как у того же А. Блока в поэме «Двенадцать». Процессия во главе с Христом следует поступью надвьюжной по своему выбранному революционному пути, и бесу неподвластно сбить ее («за вьюгой неведим»).

Совершенно естественно, что вьюга, метель часто связываются не просто со временем¹, судьбой, стихийными силами (о которых было сказано выше), а с революцией. Когда-то в «Капитанской дочке» А. Пушкина в снежный буран появлялся Емельян Пугачев, а теперь в XX веке у А. Блока в метель движется революционный отряд:

Их винтовочки стальные
На незримого врага...
В переулки глухие,
Где одна пылит пурга... [3, с. 19]

В «Окаянных днях» по поводу увлеченностью Блока метельной поэтикой Иван Бунин напишет: «...опять невольно вспомнил поэта Блока, его чрезвычайно поэтические строки относительно какой-то мистической метели: “Едва моя невеста стала моей женой, как лиловые миры первой революции захватили нас и вовлекли в водоворот. Я первый, так давно хотевший гибели, вовлекся в серый пурпур серебряной Звезды, в перламутр и аметист метели. За миновавшей метелью открылась железная пустота дня, грозившая новой вьюгой. Теперь опять налетевший шквал — цвета и запаха определить не могу”».

Этот шквал и был февральской революцией, и тут для него определились наконец цвет и запах “шквала”» [4, с. 101-102].

И вот у Лопушанского в эту разыгравшуюся историческую метель Россия стоит перед бездной, в своем непреодолимом стремлении к смерти. И это оказывается ее главным желанием.

¹ Снег идет,
густой-густой.
В ногу с ним,
стопами теми,
В том же темпе,
с ленью той
Или с той же
быстротой,
Может быть,
проходит время?
[12, с. 323].

Если один тип русской души тянется к убийству (палач), то второй — подчинен смерти мистически, принимает ее (как жертва) и даже пытается порой искупить грех палача. Причем оба, подчиненные Провидению, играют свои исторические роли и не в силах остановиться.

Евлахов не может разорвать связь с Россией, с этим пейзажем смерти, который есть суть проявления русской души. Россию невозможно покинуть, даже если чудесным образом удастся пересечь границу. Душа Евлахова погибает, как погиб его двойник — красный командир. Как гибнет вся Россия.

Таков взгляд режиссера на страну, у которой естественное состояние — дрящущая агония. Никакого возрождения не будет. Евлахов в шинели, буденовке со звездой, в зимнем поле на фоне разрушенного храма, осознав свою судьбу и согласившись с ней, направляется то ли в сторону границы, то ли в сторону храма... В финале фильма воспроизводится уже ставший традиционным для литературного метельного образа набор мифологем: поле, покрытое снежным саваном; сама метель; храм; заблудившийся человек, которым играет бес и не дает выйти на дорогу (поступью надвьюжной ему идти не удастся).

Для этой души спасения нет и не предвидится — она умирает, сливаясь со снежным покровом. И это ответ режиссера на вопрос о природе русского человека — не «дубина и икона», а связанные судьбой «палач и жертва». Выхода нет. Есть только что-то бесконечно трагическое, заложенное в этих местах, как некий дух, который передается рожденным здесь, и с чем совершенно невозможно разорвать связь. ■

Для цитирования: Виноградов В.В. Воля к смерти как русская судьба в фильме К. Лопушанского «Роль» // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 2 (60), с. 59–69.

For citation: Vinogradov V.V. The will to death as Russian fate in K. Lopushansky's film "Role" // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 2 (60), pp. 59–69.

ЛИТЕРАТУРА

- 22-й съезд КПСС (17–31 октября 1961 года): Стенографический отчет: Том 1. М.: Госполитиздат, 1962. 608 с.
- Бердяев Н.* Истоки и смысл русского коммунизма. Париж: YMCA Press, 1955. 224 с.
- Блок А.А.* Двенадцать // А.А. Блок. Полн. собр. соч.: в 20 т.: Стихотворения и поэмы (1917–1921). М.: «Наука», 1999. Т. 5. 570 с.
- Бунин И.А.* Окаянные дни. Воспоминания. Статьи. М.: «Советский писатель», 1990. 417 с.

5. Герцен А.И. Очерк истории развития революционных идей в России // А.И. Герцен. Собр. соч.: в 30 т. Произведения 1851–1852 годов. М.: Издательство Академии Наук СССР, 1956. Т. 7. 467 с.
6. Гудзова Я.О. «Русский художник пишет о русском естестве»: И.А. Бунин и И.С. Шмелев о загадке русской души // Вестник Московского государственного областного университета. № 4. 2020. С. 93–100 (Серия: Русская филология).
7. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. Полн. собр. соч.: в 12 т. СПб.: Изд. А.Ф. Маркса, 1894. Т. 1. 431 с.
8. Достоевский Ф.М. Признание славянофила. Собр. соч.: в 15 т. СПб.: Наука, 1995. Т. 14. 783 с.
9. Константин Лопушанский: «Искусство требует верности и жертвенности себе» Kinomania.ru, 26 июня 2013. URL: <https://www.kinomania.ru/article/49139> (дата обращения 16.03.2024).
10. Мережковский Д.С. Парки // Русская поэзия серебряного века. 1890–1917. Антология / ред. М. Гаспаров, И. Корецкая и др. М.: Наука, 1993. 782 с.
11. Нагина К.А. «Метельный» мир в творчестве А. Блока, А. Белого, В. Брюсова на фоне литературной традиции. Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9: Филология. Востоковедение. Журналистика. Вып. 3. Сентябрь. 2011. С. 47–55.
12. Пастернак Б.Л. Снег идет. Соч.: в 2 т. / сост. А. Филиппов. Тула: Филин, 1993. Т. 1. 384 с.
13. Пушкин А.С. Бесы: («Мчатся тучи, вьются тучи...»). Полн. собр. соч.: в 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. 3, кн. 1. Стихотворения, 1826–1836. Сказки. 1948. 636 с.
14. Хренов Н.А. Русская революция с точки зрения переходной ситуации в истории культуры. Реабилитация имперского комплекса как следствие периода реакции в истории революции (продолжение) // Культура культуры. № 3. 2023. С. 20–34.
15. Чернышевский Н.Г. Письма без адреса // Н. Г. Чернышевский; [Вступ. ст. и коммент. А.Ф. Смирнова]. 2-е изд., доп. М.: Современник, 1983. 575 с.
16. Юкина Е., Элиштейн М. Поэтика зимы // Вопросы литературы. № 9. 1979. С. 169–201.
17. Яковлева Е. Константин Лопушанский: Кино уподобляется мейнстриму бульварной журналистики // RGRU от 26.09.2013. URL: <https://rg.ru/2013/09/27/rol.html> (дата обращения 16.03.2024).

REFERENCES

1. 22-j s`ezd KPSS (17 — 31 oktyabrya 1961 goda): Stenograficheskiy otchet [22nd Congress of the Communist Party of the Soviet Union (October 17–31, 1961: Verbatim report)], vol. 1. Moscow, Gospolitizdat Publ., 1962. 608 p. (In Russ.)
2. Berdyayev, N. Istoki i smy`sl russkogo kommunizma [The Origin of Russian Communism]. Parizh, YMCA Press, 1955. 224 p. (In Russ.)
3. Blok, A.A. Dvenadzat` [The Twelve]. Collected works (3th ed.) Stixotvoreniya i poe`my` (1917–1921). Moscow, Nauka Publ., 1999. 570 p. (In Russ.)
4. Bunin, I.A. Okayanny`e dni. Vospominaniya. Stat`i. [Cursed Days: A Diary of Revolution]. Moscow, Sovetskij pisatel` Publ., 1990. 417 p. (In Russ.)

5. *Gercen, A.I.* Ocherk istorii razvitiya revolyucionny`x idej v Rossii. [On the Development of Revolutionary Ideas in Russia], vol. 7. Proizvedeniya 1851–1852 godov. Moscow, Izdatel`stvo Akademii Nauk SSSR, 1956. 467 p. (In Russ.)
6. *Gudzova, Ya.O.* Russkij xudozhnik pishet o russkom estestve: I.A. Bunin i I.S. Shmelyov o zagadke russkoj dushi [The russian artist describes the russian character: I. Bunin and I. Shmelev on the mystery of the russian soul]. Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Russkaya filologiya, no. 4, 2020. pp. 93–100. (In Russ.)
7. *Dostoevskij, F.M.* Brat`ya Karamazovy` [The Brothers Karamazov], vol. 1. St. Petersburg, Izd. A.F. Marksa, 1894. 431 p. (In Russ.)
8. *Dostoevskij, F.M.* Priznanie slavyanofila [Recognition of a Slavophile], vol. 14. St. Petersburg, Nauka Publ., 1995. 783 p. (In Russ.)
9. Konstantin Lopushanskij: "Iskusstvo trebuet vernosti i zhertvennosti sebe" [Art requires loyalty and self-sacrifice]. Kinomania.ru, 26 iyunya 2013. Available at: <https://www.kinomania.ru/article/49139>. (Accessed 16 March 2024). (In Russ.)
10. *Merezhkovskij, D.S.* Parki [Parcae]. Russkaya poe`ziya serebryanogo veka. 1890–1917. Antologiya. Red. M. Gasparov, I. Koreczkaya i dr. Moscow, Nauka Publ., 1993. 782 p. (In Russ.)
11. *Nagina K.A.* "Metel`ny`j" mir v tvorchestve A. Bloka, A. Belogo, V. Bryusova na fone literaturnoj tradicii. ["Blizzard" world in the works of A. Blok, A. Belyy, V. Bryusov, on the background of literary tradition]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 9: Filologiya. Vostokovedenie. Zhurnalistika. Vy`p. 3. Sentyabr`. 2011, pp. 47–55. (In Russ.)
12. *Pasternak, B.L.* Sneg idet [It's snowing]. comp. A. Filippov, vol. 1. Tula, Filin Publ., 1993. 384 p. (In Russ.)
13. *Pushkin, A.S.* Besy [Devil]. 1937–1959, vol. 3, kn. 1. Stixotvoreniya, 1826–1836. Skazki. Moscow, Leningrad, Izd-vo AN SSSR, 1948. 636 p. (In Russ.)
14. *Xrenov, N.A.* Russkaya revolyuciya s toчки zreniya perexodnoj situacii v istorii kul`tury`. Reabilitaciya imperskogo kompleksa kak sledstvie perioda reakcii v istorii revolyucii (prodolzhenie) [The russian revolution from the point of view of the transitional situation in the history of culture. Rehabilitation of the imperial complex as a consequence of the period of reaction in the history of the revolution (continued)]. Kul`tura kul`tury`, no. 3, 2023, pp. 20–34. (In Russ.)
15. *Cherny`shevskij, N.G.* Pis`ma bez adresa. [Letters without an address]. N.G. Cherny`shevskij; [Vstup. st. i komment. A.F. Smirnova]. 2nd ed. Moscow, Sovremennik Publ., 1983. 575 p. (In Russ.)
16. *Yukina, E., E`pshtejn, M.* Poe`tika zimy` [The Poetics of winter]. Voprosy` literatury`, no. 9, 1979, pp. 169–201. (In Russ.)
17. *Yakovleva, E.* Konstantin Lopushanskij: Kino upodoblyaetsya mejnstrimu bul`varnoj zhurnalistiki [Cinema is likened to the mainstream of tabloid journalism]. RGRU ot 26.09.2013. Available at: <https://rg.ru/2013/09/27/rol.html> (Accessed 16 March 2024). (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 07.04.2024; одобрена после рецензирования 19.04.2024; принята к публикации 30.04.2024.

The article was submitted 07.04.2024; approved after reviewing 19.04.2024; accepted for publication 30.04.2024.



Образ космоса на современном экране как опыт мифотворчества

В.В. Марусенков

кандидат искусствоведения, профессор

ORCID: 0009-0009-5724-2936

AuthorID: 723837

Статья посвящена анализу тематического возрождения в отечественном кинематографе тенденций позиционирования личности в социуме. Это проявляется в том числе в создании связи человека и космического пространства. На протяжении тысячелетий люди создавали миф взаимоотношений между жизнью на Земле и космосом. Этот миф создается и в настоящее время в отечественном кинематографе, который формирует социокультурную парадигму общества.

The article is devoted to the analysis of the thematic revival in Russian cinema of trends in the positioning of the individual in society. This is manifested, among other things, in the creation of a connection between man and outer space. For thousands of years, people have created a myth about the relationship between life on Earth and the cosmos. This myth is still being created in Russian cinema, which forms the sociocultural paradigm of society.

В настоящее время в современном мире, в силу различных причин, происходят стремительные изменения. Характерные, устоявшиеся представления о системе существования человека, его ценностных представлениях и ориентирах, а также принципы и закономерности межличностного взаимодействия подвергаются серьезному переосмыслению, трансформации и форматированию. В этом контексте важным является вопрос о роли и месте киноискусства в этом процессе.

Кинематограф, как одно из важнейших искусств, в процессе своего взаимодействия со зрительской аудиторией сталкивается с необходимостью удовлетворения запросов и ожиданий общества. Одним из таких стойких запросов для нашей и

мировой аудитории является реализация на экране многотысячелетней мечты человека о космосе. Эпичная история советской космонавтики создала в нашем обществе множество реакций: от заслуженной гордости до желания быть причастным (осознанного или неосознанного). Собственно, все эти зрительские ожидания получают реализацию в современном кинематографе, посвященном космосу.

Космическая эра человечества только началась, хотя уже прошла пора романтических грез. Работа на орбите продолжается, и она становится темой для современного кинематографического рассказа. В качестве примера можно привести творчество одного из лидеров современной киноиндустрии Клима Шипенко. Его фильмы «Салют-7» и «Вызов» не только занимают верхние строчки в рейтингах кассовых сборов, но и в полной мере отражают тенденции, которые можно наблюдать в кинематографе.

Действие картины «Салют-7» (2017) разворачивается в 1985 году, во время холодной войны между Советским Союзом и Соединенными Штатами. Фильм основан на реальных событиях, когда советская станция «Салют-7», которая уже полгода находилась на орбите Земли без участия человека, из-за попадания в нее астероида потеряла управление и не отвечала на сигналы, посылаемые из Центра управления полетами. Поскольку станция находилась вне контроля человека, сохранялся риск ее падения на Землю, что могло привести к катастрофическим последствиям. Этой ситуацией было обеспокоено не только советское руководство, но и все мировое сообщество.

В связи с паникой, которая нагнетается зарубежными СМИ, советское руководство ускоряет процесс подготовки космонавтов, которые должны отправиться на станцию, чтобы выяснить причину поломки и, если возможно, устранить ее. Это два самых опытных на тот момент советских космонавта: командир специально оборудованного пилотируемого космического корабля «Союз Т-13» Владимир Фёдоров (в исполнении Владимира Вдовиченкова, прототип героя — Владимир Джанибеков) и бортинженер Виктор Алёхин (в исполнении Павла Деревянко, прототип героя — Виктор Савиных).

Перед ними стоит сложная и рискованная задача: догнать «мертвую» станцию, не столкнувшись с ней; провести в космическом пространстве сложную ручную стыковку с неуправляемым летательным аппаратом (чего до этого никто и никогда в истории мировой космонавтики не делал); проверить состояние бортовых систем и оборудования станции; выявить причины неполадок и предотвратить катастрофу.

миф,
мифологема,
социокультурная
парадигма,
кинематограф,
киноязык,
художественное
время,
коллективное
бессознательное,
массовый
просмотр

myth,
mythologem,
sociocultural
paradigm,
cinema, film
language, artistic
time, collective
unconscious, mass
viewing

На каждом этапе космонавтов, конечно, ждут нестандартные ситуации, и в кульминации — сложный моральный выбор: на Землю сможет вернуться только один...

Уже в прологе мы узнаем, что действие, несмотря на весь его реализм, обладает особой мифологической координатой. Так, например, главный герой, спасая своего коллегу от гибели в холодном космосе, видит свет, который должен восприниматься как свет ангела. И это не галлюцинация персонажа.

Таким образом, в фильме утверждается присутствие некоего божественного начала, которое отрицается учеными, советскими идеологами и самими космонавтами (известны слова Юрия Гагарина: «В космосе был, но Бога там не видел»), выделяя героя как избранный, наделенный особым видением.

Как ни странно, в этом фильме мы не встретим ни одного упоминания о первом космонавте как о человеке, который в данном контексте предстает адептом другой идеологии, отрицающей возможность чуда как такового. Однако и в картине «Салют-7» герои не ждут помощи от высшего начала, а совершают чудеса, которые практически невозможны с точки зрения развития технологий того времени. Они провозглашают идею рукотворного чуда, на совершение которого способны только идеальные люди, герои эпоса. Интересно, что и разговора о везении в картине также не возникает, то есть «чудесное избавление» — всегда заслуга самого героя.

Картину «Салют-7» можно отнести к эпическому жанру, поскольку семейные отношения хоть и присутствуют в сюжете фильма, но являются фоном, подчеркивающим образы героев, не играя принципиальной роли в развитии действия, направленного на мифологизацию образов космонавтов. Хотя история формально происходит в СССР, по сути, она не привязана к конкретному времени, так как на экране мы не наблюдаем знаковых черт соответствующих десятилетий. Это всегда усредненные, ничем не выдающиеся советские квартиры 1950–1980-х годов, а вокруг — почти безжизненная Москва, где не происходит ничего, кроме событий, рассказанных в фильме.

В 2023 году на экраны вышел еще один фильм Клима Шипенко, посвященный космосу, под названием «Вызов». Этот фильм акцентирует внимание на будущем космонавтики, в отличие от предыдущего фильма режиссера, который основывался на прошлых героических подвигах освоения космоса Советским Союзом. «Вызов» — это новая история, разворачивающаяся в настоящее время на орбите.

Определенные моменты фильма подсказывают, что предыдущий фильм режиссера определил вектор, по которому будет развиваться это произведение.

По сюжету фильма, из центра управления полетами (ЦУП) стало известно, что на орбите обнаружен космический мусор и, чтобы избежать столкновения с ним станции, необходимо изменить ее траекторию движения. Космонавты находятся в открытом космосе и должны закрепиться, чтобы ничто не помешало их работе и не подвергло опасности. Кадры работы ЦУПа и экипажа МКС монтируются с кадрами обломков, летящих на космической скорости для максимального ощущения серьезности ситуации. Через несколько минут мы увидим, как один из космонавтов не успел пристегнуть второй фал и, в результате резкого движения космической станции, получил серьезную травму. Нужна операция, но силами космического экипажа ее провести невозможно.

Вспоминая фильмы 30-х, 40-х, периода «оттепели» и 70-80-х годов, мы всегда обращали внимание на экспедиции, где в каждой группе обязательно был врач, который выполнял важную работу по лечению заболевших или получивших травмы членов экипажа в очень непростых условиях. Часто подвиг врача становился основной сюжетной линией и гимном советскому человеку. Однако космос диктует свои условия. Консилиум врачей, собравшихся в ЦУПе, пытается сделать все возможное для того, чтобы члены экипажа провели необходимое хирургическое вмешательство космонавту.

Прежде всего, опираясь на уже устоявшиеся мифологемы, связанные с развитием сериалов о докторах и больницах, зрители настраиваются на то, что операция в космосе — это только начало тех событий, вокруг которых будет развиваться история в фильме «Вызов». На орбитальную станцию необходимо доставить хирурга, который проведет операцию. И такой человек находится — Евгения Беляева (исп. Юлия Пересильд), один из лучших специалистов Боткинской больницы. Но отправить в космос неподготовленного человека — большой риск и требуется ускоренная подготовка.

Для зрителя Евгения становится олицетворением множественных эмоций человека, отважившегося на серьезный шаг: от собственного желания, рискуя жизнью, помочь раненому, борющемуся за жизнь, до желания оказаться в совершенно неизведанном и, главное, недоступном мире.

Именно поэтому образ, который создает Юлия Пересильд на экране, — это многослойный характер. Подробное его описание позволяет нам увидеть в героине если не себя, то человека, который находится очень близко к нам. Евгения, не будучи уверенной, что она попадет на орбиту, просто идет к великой цели, как шли герои в соответствии с конвенциями «большого стиля» просто потому, что иначе нельзя.

Команда врачей, будущие космонавты, начинают свою работу, чтобы выбрать лучшего из претендентов. Авторы фильма демонстрируют, что Евгения, с которой у зрителя выстраивается эмоциональный контакт, при всех своих способностях является лучшим кандидатом для полета в космос. И это чувство возникает не потому, что зритель знает, что именно Юлия Пересильд летала на околоземную орбиту, об этом уже не вспоминается.

Пока же Евгения работает над будущей операцией по спасению космонавта, а возможные претенденты на полет в космос по тем или иным причинам снимаются с дистанции. И зритель понимает, что полет — это не возможность каждого, полет в космос — это прерогатива избранных, и вот этим избранным зритель хочет увидеть Евгению. Между ним и образом, который создает Юлия Пересильд, возникает то неуловимое, что помогает зрителю проникнуть в художественное пространство фильма. То, что даст возможность испытать чувство своего собственного полета в неизведанное.

Есть и еще одна причина, по которой Евгения хочет полететь, — это сидящий в ней комплекс вины. Она не может забыть своего мужа, погибшего в катастрофе. Тем более что причиной аварии стала она сама, точнее, даже не она, а ее работа, долг врача, который вынужден жертвовать ради спасения человеческой жизни семьей, семейными отношениями и любовью.

Космос станет для Евгении возможностью освободиться от комплекса вины. Это станет окончательно ясно в тот самый момент, когда члены экипажа сделают ей подарок в виде выхода в открытый космос, во время которого она подарит космосу серьги, подаренные мужем... И в эту минуту зрителю становится понятно, что начинается его триумфальный путь в космос вместе с ней. Героиня, пытаясь понять, зачем человеку нужен космос, произносит важную фразу: «Человек, стремящийся в космос, прежде всего хочет найти ответ на какой-то важный для себя вопрос». Именно этот вопрос зритель пытается сформулировать для себя, неважно, смотрит ли он фильм «Вызов» или какой-то другой.

Кроме личного мотива существует самый главный — спасение больного. Евгения услышит от руководителя полета (исп. Владимир Машков) вопрос о том, готова ли она лететь в космос. Готова ли она мобилизоваться и принять на себя ответственность? И эта мифологема героя-спасителя чрезвычайно важна для этого образа, с которым зритель пытается себя идентифицировать. 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» [3, с. 87].

Владимир Машков в этом фильме воплощает позитивный образ власти, который характерен для мифа возрождения, — стабильность, уверенность, проницательность, ответственность за тех, кто на орбите, за тех, кто вокруг него. Это своеобразная трансформация фигуры секретаря райкома или обкома партии из фильмов «большого стиля», на чью долю выпадало принятие единственно верного, но трудного решения. Именно он задает этот вопрос Евгению в ЦУПе. Исследователь мифологемы власти Эксюзан Д.К. отмечает в своей работе «Миф власти в системе влияния на политическое сознание»: «Миф власти состоит из устойчивых архетипов (например, архетип о герое и спасителе, о сильной и справедливой власти, о принадлежности к авторитету)» [11, с. 178].

Характерно, что с самого начала этой сцены над залом возвышаются два больших портрета С.П. Королева и Ю.А. Гагарина. Весь путь развития советской космонавтики перед зрителями предстает как единый сплав, олицетворяющий связь с предыдущими поколениями. Очень простой ответ героини: «Сейчас нет, а завтра бы полетела» — прямая переформулировка ответа Юрия Гагарина.

Кадры, за которыми вся страна когда-то с восхищением наблюдала — подготовка старта ракеты, автобус, в котором на Байконур едут члены экипажа, — для советского зрителя это было окутано романтическим ореолом. Однако в этом фильме зритель впервые так остро чувствует, что он сам сейчас находится в этом автобусе. Съемки в рапиде доклада председателю комиссии и путь вверх, на вершину ракеты, с выполнением всех необходимых ритуалов — это путь, когда Земля провожает в космос своих обитателей. А чувства, которые зритель призван испытывать во время просмотра фильма «Вызов», определяют то, что будет происходить в дальнейшем. Разговор с мамой, которая теперь будет звонить на орбиту в самые неподходящие моменты, виртуозность, с которой героиня будет убеждать ее, что она здесь, на Земле, совсем недалеко, — все это, прежде всего, направлено на то, чтобы дать зрителю ощущение того, что стартующим с Байконура космонавтом является не героиня Юлии Пересильд, а сам зритель, который начал совершать этот важный для себя полет в космос.

Фильм «Вызов» состоит из двух частей. Первая рассказывает о подготовке Евгении к полету, а вторая — о самом полете. Во второй части фильма преобладают кадры, снятые в космосе. Они будут сочетаться друг с другом, чтобы усилить эмоциональное состояние зрителя в зале. Стыковка станции с модулем пройдет

в штатном режиме, люки откроются, и Евгения станет гостем на борту МКС. Учитывая задачу, которую она должна выполнить, на непродолжительное время она станет самым главным человеком на борту МКС.

Атмосфера космоса, которой Евгения не может налюбоваться с момента прибытия на станцию, очаровывает не только ее, но и зрителя, даруя совершенно умиротворяющее созерцание недоступного мира, который окружает нашу планету.

Космическая станция как хранитель покоя на Земле, и зритель чувствовал это вместе с космонавтами, убаюкиваемый кадрами с орбиты. Однако грезы Евгении о гармонии мира в фильме прерываются кашлем раненого, и с этого момента начинается новая часть истории на борту МКС — спасения человеческой жизни.

Космонавты, которые работают с Евгенией на корабле, становятся ее помощниками и выполняют все ее указания. Кадры подготовки к операции могут показаться мучительными для зрителя так же, как и для Евгении, которая чувствует себя абсолютно беспомощной в этой ситуации.

Пока экспедиция готовилась к полету, болезнь продолжала развиваться. Генеральный директор «Роскосмоса» констатирует, казалось бы, приговор. Герой Александра Балужева произносит простые, но в то же время страшные слова: «У нас что, ничего не получилось?» Однако вскоре Евгения получает с Земли подсказку...

Причем героиня настаивает на том, что она не может закончить операцию, пока пациент не будет спасен. Евгения сейчас действительно берет на себя роль командира корабля, нарушая приказ руководства готовиться к экстренной посадке. Ее слова: «Я беру ответственность на себя!» — это то, что зритель произносит про себя в этот момент. Потому что, несмотря на все правила и нормативы, которые окружают нас в жизни, в реалиях космоса самое главное — взять ответственность на себя.

Кадры гнетущего ожидания на орбите, в ЦУПе и больнице, где на экране часто появляется ее друг Влад, переживающий за Евгению, длятся бесконечно долго, пока мы не увидим, что операция прошла успешно.

Кроме благородной миссии спасения, которая является главной и представляет мифологему власти, формирующую социальную парадигму в обществе, Евгения решила для себя очень важный вопрос, о котором уже говорилось выше. Она отпустила то, что мучило ее с момента трагической гибели мужа, и поняла, что ей нужно жить дальше. Это то, зачем она в том числе отправилась в космос.

На какой вопрос ответил зритель, узнать невозможно, у каждого он свой. Как и у каждого есть что-то, что держит его в этом мире. Человек в открытом космосе ощущает чувства абсолютной свободы и незащищенности. Один из космонавтов предупредил Евгению перед выходом в космос, что если она увидит яркий свет, то это, скорее всего, ангелы. И зритель очень надеется, что она этот свет увидит.

Песня в исполнении Анны Герман «Эхо», первые строчки которой произносит Юлия Пересильд, сопровождает возвращение на Землю спускаемого аппарата. Команды спасателей, военных, техника, вертолеты стремительно несутся к месту приземления ярко-оранжевого купола парашюта. Телевизионные камеры, прямая трансляция — наконец вся страна узнает о подвиге, совершенном Евгенией. Это части апофеоза, как и возвращение домой, туда, где ее ждут, да и на работу, в больницу, где ждут не меньше.

В фильме «Вызов» можно заметить некоторые параллели с фильмом «Светлый путь» Григория Александрова. Когда героиня Любви Орловой, приземлившись на своем летающем автомобиле у павильона «Текстиль» на ВДНХ, увидела будущее страны и приняла участие в открытии павильона, после чего следует сцена романтического объяснения с инженером Лебедевым, любовь к которому была для нее путеводной звездой на главном пути знатной ткачихи. Нечто похожее и происходит с главной героиней в этом фильме.

Космическое пространство, демонстрируемое на экране, создает вполне определенные художественные конструкции, способные не только повлиять на восприятие происходящей истории, но, что значительно ценнее, почувствовать и пережить вместе с героем состояние совершаемого подвига даже в условиях, когда на экране авторы фильма сознательно нивелируют пафос происходящего.

Погружение зрителя в художественный мир, одновременно близкий и недостижимый, предоставляет кинематографистам мощный инструмент для вовлечения каждого в создаваемую реальность, используя мифологему, сформированную для части современного зрителя в глубоком детстве, о романтике покорения космического пространства, которую можно условно назвать «Кем хочешь стать? Космонавтом!».

Использование одной из самых мощных мифологем современного массового сознания позволяет авторам фильма осуществить необходимое единение зрительного зала и обеспечить беспрецедентное воздействие на бессознательное. Фильмы «Салют-7» и «Вызов» Клима Шипенко благодаря использованию конвенций

«большого стиля» и мифологемы мечты о космосе формируют для зрительской аудитории иную реальность, в которой отсутствует понятие невозможного.

Вера в себя становится верой в каждого, соответственно, формируется идея общности, которой все по плечу, идея единения, возрождения, идея преодоления и, как следствие, победы. ■

Для цитирования: Марусенков В.В. Образ космоса на современном экране как опыт мифотворчества // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 2 (60). С. 70–79.

For citation: Marusenkov V.V. The image of space on the modern screen as an experience of myth-making // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 2 (60), pp. 70–79.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бучкина Е.А. Роль мифологемы в организации культурного пространства XX в.: (на примере мифологемы 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. Клюкина Л.А. Теоретико-методологическое значение понятия «мифологема» в контексте метатеоретического 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. 6.
5. Клюкина Л.А. Мифема и мифологема: практики использования понятия в современной отечественной философии культуры // Международный журнал исследований культуры. Санкт-Петербург. 2018. №4 (33). С. 197–207.
6. Колмакова О.А. Мифологемы 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. Мифологемы как стереотипы массового сознания // Наука. Искусство. Культура. 2016. № 2 (10). С. 32–41.
10. Хазов В.К. Мифологемы российской культуры постсоветского периода (1990-е годы): философский анализ: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Астрахань, 2009.
11. Эксузян Д.К. Миф власти в системе влияния на политическое сознание // Гуманитарий Юга России. Т. 23. № 1. 2017. С. 175–180.

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 gumanitarnogo 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, PetrGU Publ.*, 2017, p. 6. (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 issledovanij 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 Publ.*, 2019. 161 p. (In Russ.)
7. *Krutalevich, A.N.* “Mifologema” v ponyatijnom apparate kul'turologii [“Mythologem” 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-politicheskoj zhizni Rossii HH stoletiya [The place and role of mythology in the socio-political life of Russia in the twentieth century]. *Moscow, Progress-Tradiciya Publ.*, 2004. 264 p. (In Russ.)
9. *Turkina, V.G.* Mifologemy kak stereotipy massovogo soznaniya [How myths stereotypes of mass consciousness]. *Nauka. Iskustvo. Kul'tura*, no. 2 (10), 2016, pp. 32–41. (In Russ.)
10. *Hazov, V.K.* (2009). Mifologemy rossijskoj kul'tury postsovetского perioda (1990-e gody): filosofskij analiz: Avtoref. dis. ... kand. filos. nauk. (Mythologems of Russian culture of the post-Soviet period (1990s): philosophical analysis). Ph.D. (Philosophy). (In Russ.)
11. E'ksuzyan, D.K. Mif vlasti v sisteme vliyaniya na politicheskoe soznanie [The myth of power in the system of influence on political consciousness], vol. 23. *Gumanitarij Yuga Rossii*, no. 1, 2017, pp. 175–180. (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.



«Пламени нет, остался дым»: образ рок-музыканта в современном российском кинематографе

С.А. Смагина

доктор искусствоведения, доцент

ORCID: 0000-0002-8502-5383

AuthorID: 919685

В статье анализируется образ рок-музыканта в современном российском кинематографе. Получив культовый статус в середине 80-х — начале 90-х годов, этот герой вновь возвращается на экраны в десятилетие XXI столетия. Один за одним выходят сиквелы хитов перестройки «2-Асса-2» С. Соловьева и «Игла Remix» Р. Нугманова, появляется ряд других заметных картин, связанных с этим образом, однако им не удается повторить успех своих предшественников. Автор анализирует культурные коды, скрывающиеся за репрезентацией рок-музыканта в отечественном кинематографе, прослеживает его изменение и приходит к выводу, что «реабилитированный» киноэкраном культовый для перестройки и начала девяностых годов герой, пройдя илифовку временем, обретает новое звучание. При том, что изначально рок-музыкант в советском кинематографе выступал как источник смыслов и властитель дум, в современном российском — он становится маркером характерной для двухтысячных годов ситуации духовной исчерпанности и отсутствия смыслообразующих ориентиров.

The article analyzes the image of a rock musician in modern Russian cinema. Having developed a cult status in the mid-80s - early 90s, this kind of character reappeared on the screens in the first decade of the 21st century. One after another, the sequels to the Perestroika hits “2-Assa-2” by S. Solovyov and “The Needle Remix” by R. Nugmanov are released, a number of other notable films featuring this image are produced, but they fail to repeat the success of their predecessors. The author analyzes the cultural codes behind the image of a rock musician in Russian cinema, traces its changes and concludes that the cult hero of the Perestroika and the early nineties nowadays, “rehabilitated” by the silver screen and “polished” by the elapsed time, has acquired a new resonance. If initially a rock musician in Soviet cinema was an opinion maker and an inspiring leader, in modern Russian cinema he has become a sign of spiritual exhaustion and lack of sense-making guidelines typical of the 2000s

«Перемен, мы ждем перемен...»

Определение героя, выражающего свое время, для кинематографа является одним из центральных вопросов, так как за подобным персонажем угадывается портрет целого поколения. Особенно это становится актуальным в эпоху перемен, когда происходит смена социально-политических, культурных и нравственных парадигм. В перестройку кинематографистам удается попасть в нерв времени, в результате чего на отечественном киноэкране появляется целая плеяда новых героев, среди которых наиболее яркими станут рок-музыкант и народный мститель, причем последний в самом знаковом своем воплощении (фильм «Брат» А. Балабанова) также будет связан с рок-музыкой.

Заявив о себе в конце 60-х, со второй половины 80-х годов русский рок становится центральной частью советской молодежной контркультуры. Он начинает формировать неконформистское мышление подрастающего поколения, «расшатывать устои», создавать явно нерелевантную советской идеологии шкалу ценностей. Перестройка в стране происходит в ритме рока. Как пишет Михальчи Е.В., в творчестве рок-музыкантов находит отражение «переход от старой советской социальной стратификации к новым слоям капиталистического общества, быстрые перемещения представителей одних групп и классов на стоящие выше или ниже уровни, выделение и развитие субкультуры в молодежной среде» [5, с. 80.] В кинематографе этот переход отмечается массовым привлечением рок-музыкантов на исполнение главных и второстепенных ролей (Виктор Цой, Сергей Курехин, Борис Гребенщиков, Константин Кинчев и мн. др.). Но особое звучание получают фильмы, где рок-музыкант не исполнитель (или не только исполнитель), но и художественный образ — экранный герой. Именно такие картины становятся культовыми: «Йя-хха», «Взломщик», «Асса», «Игла», «Брат», «Брат-2» и др.

Секрет популярности подобного героя заключался в том, что его музыка идеально соответствовала духу времени и по ритму, и по смыслу, и по манере исполнения — она представлялась актуальной и оппозиционной по отношению к ценностям старого советского мира. Сам герой рок-музыкант демонстрировал новые культурные коды, ориентированные на западные ценности, отчего в массовом сознании рок-музыка и ее исполнители снискали протестный статус. Антологией всего того, что начало маркироваться «глотком свободы» (неформалы, андеграунд, свободные отношения, рок-музыка и рок-музыканты) можно назвать картину Сергея Соловьева «Асса» (1987). Она удиви-

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

русский кинематограф, профессии в кино, антропология кино, советский кинематограф, художественный образ, образ в кино, рок-музыкант

KEYWORDS

Russian cinema, professions in cinema, anthropology of cinema, Soviet cinema, artistic image, image in cinema, rock musician

тельным образом сумела передать дух нового времени: «Общество требовало перемен. И когда Виктор Цой в финале фильма поет: “В нашем смехе и в наших слезах, и в пульсации вен. Перемен, мы ждем перемен” в руках тысяч собравшихся в зале людей зажигаются словно сердца огоньки надежды. <...> Песня “Перемен” во времена перестройки приобретает отчетливый политический посыл и становится своеобразным гимном тех времен, ассоциируясь с протестным настроением. “Асса”, так же, как и “Йя-хха!”, становится кличем свободы, прочно укоренившемся с андеграундными художественными течениями и понятием контркультуры» [10].

Закончилась перестройка, подавляющее большинство рок-клубов по всей стране закрылись, ушел из жизни ряд ведущих рок-музыкантов: Цой, Науменко, Башлачев, Дягилев, идейная переориентация в обществе на западные ценности обрела статус мейнстрима, а сам рок у молодежи вышел из моды. Казалось бы, образ рок-музыканта должен утратить свою актуальность. Так и произошло в начале девяностых, однако с конца десятих годов этот персонаж триумфально возвращается в фильмы, что становится одной из заметных тенденций современного кинематографа. «Реабилитированный» киноэкраном культовый для перестройки и начала девяностых годов герой, пройдя шлифовку временем, обретает новое звучание. Рок-музыкант в современном кинематографе становится маркером характерной для двухтысячных годов ситуации духовной исчерпанности и отсутствия смыслообразующих ориентиров. Парадоксальность ситуации заключается в том, что изначально рок-музыкант как раз и выступал как источник смыслов и властитель дум.

«Пламени нет, остался дым...»

Первыми «реабилитировать» рок-музыканта устремились режиссеры, уже однажды обращавшиеся к этому образу: С. Соловьев и Р. Нугманов в надежде, что второй заход «в одну реку» окажется столь же финансово и творчески удачным.

В 2008 году выходит картина Сергея Соловьева «2-Асса-2» — сиквел хита перестройки «Асса» и часть дилогии с «Анной Карениной» (2009). Сам режиссер замысел фильма объяснил следующим образом: «Я посчитал необходимым снять вторую “Ассу”, потому что первая завершалась песней Цоя “Перемен!”, — рассказывал автор фильма. — На том концерте, вошедшем в фильм, собрались где-то восемь тысяч человек! Я тоже стоял в толпе, тоже махал рукой, кричал: “Перемен!” <...> Но ни один человек из той толпы не хотел тех перемен, которые произошли.

<...> Так я почувствовал себя лгуном. Неким козлом-провокатором, который закричал: “Перемен!”, а толпу, шедшую за ним, пустили на мясо. Чувство получившейся фальши заставило меня снять второй фильм» [2]. В картине «2-Асса-2» звучит новая песня «Перемен» в исполнении Сергея Шнурова и группы «Ленинград», и, судя по тексту, перемен уже ждать некому:

Все слабей импульсация вен,
Мы уже не ждем перемен.
Пламени нет, остался дым,
И никто не умрет молодым,
И любви нет, и нелюбви тоже нет.
Мы закутались в клетчатый плед...

Если фильм «Асса» рассказывал о перестроечном поколении молодых, точно попадая в нерв эпохи, то «2-Асса-2» — это больше рассказ о самом режиссере. В картине появляется его альтер эго, персонаж Сергея Маковецкого — кинорежиссер Петр Горевой, задумавший снять документальную картину «Легко ли женщине на зоне?» (1989), а затем много других хитов, знакомых зрителю за фамилией Соловьева. Картина, решенная в форме отдельных эпизодов, наполненных огромным количеством пояснительных титров, не напоминает ни всполохи перестроечного безумия, когда достаточно было сказать «дальше действовать будем мы» и становилось все понятно, ни наркотическую психоделику кинематографа начала 1990-х. Это жизнеописание Алики, которая после двадцатилетней отсидки в тюрьме за убийство Крымова вдруг становится знаменитой актрисой, по сути, инфлюенсером нового времени. Невзирая на расхожую метафору «женщина равно общество, народ» и рифму «зона равно государственная система», претендующие на то, чтобы название картины Горевой служило ключом к фильму Соловьева, таковыми не становятся! Скорее — к творческой судьбе артистки Друбич. Через «реабилитированный» кинематографом образ рок-музыканта здесь раскрывается не эпоха, а творческий мир режиссера Соловьева — артистический, музыкальный, абсурдистский, кружащий вокруг экранных образов, созданных музой Соловьева, Татьяной Друбич. Рок-музыкант в картине — фальшивка, означаемое без означаемого. Культовый мальчик Бананан превратился в торговца семечками на ялтинском рынке с пришитой головой Бананана, погибшего еще в первой «Ассе».

К образу рок-музыканта возвращается и ученик Сергея Соловьева — Рашид Нугманов. В 2010 году он выпускает фильм

«Игла Remix», который дополняет и развивает сюжет фильма 1988 года. Выход ремикса культовой картины в годовщину смерти музыканта, с одной стороны, показывает, что советские рок-фильмы и иконы не утратили своей актуальности, а с другой — что у современного кинематографа своих-то героев и не народилось, хотя Россия двухтысячных все еще ждет перемен. В том числе и в развитии самого кинематографа. Все озабочены поиском новых путей...

Если Соловьев в «2-Асса-2» пытается организовать хаотичный материал посредством пояснительных титров, то Нугманов — закадровым голосом. Авторские комментарии к происходящему должны были соединить кадры оригинального фильма, новый отснятый материал, сцену концерта Цоя в котельной из документального дебюта «Йя-хха» (1986), комиксы и музыкальную полифонию в единое целое — расширенную версию «Иглы».

Фильм начинается с телепередачи, героями которой становятся «выпускник ВГИКа» Рашид Нугманов и исполнившие главные роли в «Игле» Виктор Цой и Петр Мамонов. Как и «2-Асса-2» С. Соловьева, «Игла Remix» — это попытка режиссера переосмыслить свой творческий путь, творчество, объяснить необъясненное или необъяснимое. И как у Соловьева эта попытка терпит фиаско, так как в порыве соединить несоединимое и как-то это интерпретировать в угоду современному зрителю, «дух эпохи», которой был посвящен оригинальный фильм, улетучился. Но главное, что происходит в новой версии старого кинохита, — исчезает герой-легенда, коим был Цой. Если раньше Моро, как и положено подобному герою, появлялся из ниоткуда и уходил в никуда, что, по сути, и создавало легенду, то в перемонтированной и «дообъясненной» версии он превращается в обычного боевика. Если «Игла» 1988 года создала из экранного образа Виктора Цоя миф, в котором упаковывались смыслы и чаяния всего поколения, то ее remix 2010-го — его разрушил.

В юбилейном для Виктора Цоя 2017 году (55 лет со дня рождения) выходят сразу две картины, в которых вновь возникает образ рок-музыканта: «Рок» Ивана Шахназарова и документальный мюзикл, как его обозначил сам режиссер, «Про рок» Евгения Григорьева. Самого Цоя в этих работах нет, но зато есть попытка взглянуть через образ рок-музыканта на молодое поколение и, возможно, найти между ними точки взаимодействия.

Спустя тридцать лет после показа культовой документальной картины Алексея Учителя «Рок» выходит игровой фильм с таким же названием режиссера-дебютанта Ивана Шахназарова

(2017). Если Учитель в своей картине пытается увидеть за образом рокера обычного человека, а не маргинала, то Шахназаров выстраивает весь фильм именно на идее маргинальности рок-музыканта. Три героя нового «Рока» абсолютно немужественны: зануда, маменькин сынок и наркоман, поющие песни, которые никому особенно и не нужны. В центре истории оказываются участники рок-группы с говорящим названием «Полтора кота», у которых появляется шанс приехать в Москву и на профильной радиостанции «Рок» продемонстрировать широкой публике собственный талант. Если в советском кинематографе рок-музыканты в той или иной степени бросали вызов обществу, то в этой картине запуганные мальчики по дороге в столицу вынуждены защищаться от общества. Они пробираются в столицу тайными тропами через крайне недружелюбных людей: серийного убийцу, беглого преступника, полицию и сектантов. Из враждебности среды по отношению к рок-музыканту и его беспомощности (один из героев к концу фильма найдет в себе силы сказать маме, что теперь он взрослый) рождается комический эффект и жанр фильма — комедия, который вступает в противоречие с изначальным смысловым посылом исследуемого образа. Смешное не может быть героичным.

На тему, «что делать рок-музыке после героев» [8], в своем документальном фильме «Про рок» (2017) размышляет Евгений Григорьев, заявляя себя одним из героев данного экранного размышления. «Это длинная история. Мне было 9 лет, когда я в первый раз сел за барабанную установку и решил стать рок-звездой. Прошло 23 года, я стал кинорежиссером и подумал, что было бы, если бы я выбрал другой путь», — говорит режиссер в кадре, обращаясь к молодым музыкантам с приглашением на пробы нового документального мюзикла «Про рок», объясняя, что он с командой хочет, чтобы о поколении судили по их фильму, а не по выпуску новостей.

Картина получилась не только о поколении молодых, но и о судьбе русского рока в целом. Согласно первоначальному замыслу, Григорьев хотел соединить в кадре авторитетных в музыкальном мире исполнителей и новичков с тем, чтобы через сопоставление и аналогию вывести формулу экранного героя — представителя нового поколения: «В 2011 г. он решил снять документальное кино о рок-музыке, о новых героях, о молодой уральской шпане, которая вот-вот сотрет рок-мэтров с лица земли. Объявил кинопробы, позвал на прослушивания этих самых мэтров — Бобунца (“Смысловые галлюцинации”), Шахрина (“Чайф”), Пантыкина (“Урфин Джус”), воткнул в уши беруши, отслушал 70 или 80

рок-групп. Хотелось бы сказать, что это самый смешной эпизод в фильме — когда группы, фрик на фрике, поют-орут со сцены что-нибудь вроде “Закодируйся, Колян!”, а Шахрин растерянно вздыхает: “Ноль сексуальности!” Но нет, дальше будет гораздо смешнее. И печальнее, и глупее, и человечнее» [8].

Режиссер, наблюдая за тем, как идут к своей музыкальной мечте три лидера молодых рок-групп Cosmic LATTE, «Сам себе Джо» и «Городок чекистов», а затем фактически разбиваются, рассказывает о крахе целой культуры, так как время рока (прямых высказываний) сменилось временем самокопаний. Как говорит один из героев фильма: «Раньше протест был внешний, я и серая масса, а сейчас протест ушел внутрь, ведутся войны с самим собой». Несмотря на то что герои постоянно обращаются с экрана: «Женя Григорьев, у нас все хорошо, мы пьем алкогольные напитки», они теряют связь и с Григорьевым, и со своей аудиторией, а порой и с самими собой. Обозначая основной конфликт фильма, главного героя и целевую аудиторию, режиссер произносит следующее: «Как только люди начинают думать, что это фильм про рок-музыку, половина аудитории отваливает. И это огромная продюсерская проблема. Я намеренно снимал уходящий тренд, потому что там гораздо все драматичнее, чем у Басты и Оксимирона. Кино — это всегда столкновение с жизненными обстоятельствами, со временем, со средой, с экономической моделью, которая существует в обществе. Я давно хотел снять поколенческую картину, и можно было снять ее про кого угодно, про писателей, например. Но чем интересны именно музыканты? Тем, что они проговаривают и проживают свой текст, видно, откуда они его берут, они как-то пытаются выжить в этом мире. Сейчас и кино, и музыка уходят в сферу обслуживания, все немного официанты. В этом ничего плохого нет, но, когда у героя есть желание и нет возможности, появляется противоречие. Я как автор и персонаж этого фильма не отделяю себя от героев, я нахожусь в таком же растерянном состоянии. Это не потерянное поколение, это растерянное поколение. Если они обретут цель, то они к ней пойдут. Но очень сложно выстрелить, нет больше рецептов. Скорость развертывания истории молниеносна. Будущее наступило, но мы еще не в курсе. И “Про рок” именно про это: про судьбу, про то, как жить в мире, где все так быстро меняется. Особенно если речь идет о России, с которой за 100 лет случилось столько, что и вообразить невозможно» [3]. Симптоматично, что картину, посвященную русскому, в первую очередь екатеринбургскому, року режиссер начинает с цифрового полотна, на котором высвечивается гигантское количество

названий исключительно западных рок-групп и адресованное им, западным рокерам, «Спасибо».

В отличие от Григорьева, который считает современное поколение и рок-музыканта, как яркого его представителя, — растерянным, то Кирилл Серебрянников, снимая в 2018 картину «Лето» о Майке Науменко (Роман Билык) и Викторе Цое (Тео Ю), пытается разглядеть в этом поколении способность к бунту. Обращаясь к периоду подготовки к записи дебютного альбома группы «Кино», режиссер дает хронику современной политической и социально заряженной молодежи через отождествление ее с рок-музыкантами — бунтарями.

В фильме появляется персонаж Скептик (Александр Кузнецов), который, на камеру комментируя происходящее, выстраивает символический мостик между тем временем и современностью, в которой уголовному преследованию по факту мошенничества в особо крупном размере К. Серебрянникова сторонники режиссера пытались придать политическую подоплеку. В свете резонансного дела «Седьмой студии», возглавляемой режиссером, картина о рок-музыкантах приобрела актуальное протестное звучание. Драматической (идеологической) ситуацией в «Лете», запустившей эту протестную метафору, становится сцена в электричке, отсылающая к легендарному фильму эпохи перестройки «Легко ли быть молодым?» Юриса Подниекса (1986), где исходным событием послужил разгром электрички, который устроили подростки, возвращающиеся с рок-концерта.

Помимо Скептика Серебрянников выводит персонаж Пассажира электрички (Александр Баширов), который становится квинтэссенцией советской мерзости, враждебной «прогрессивному человечеству» в лице молодых ребят, мирно поющих свои рок-песни под гитару. Столкновение этих двух непримиримых сторон в картине дается в театрализованной манере: цветовая драматургия, построенная на использовании красного цвета, анимированные символы опасности, общая «токсичность» гражданского населения советского Ленинграда, речитатив вместо речи, крайне условные претензии о вражеских песнях, комментарии Скептика зрителю, нарушающие «четвертую стену» — все это превращает идеологическое противостояние в яркий перформанс. «Ты поешь вражеские песни... <...> Америка — наш враг... <...> Ты поешь песни нашего идеологического противника», — выдает нетрезвый Пассажир ребятам, провоцирует скандал, обвинив в этом молодежь. На его сторону становятся безликие пассажиры электрички, под чьи одобрительные комментарии подоспевший милиционер уводит «запевал»

в отделение. Эта ситуация, естественно, вызывает ответную реакцию. Скептик на камеру объявляет: «По многочисленным просьбам звучит песня “Маньяк-убийца”», очевидно, претендующая на то, чтобы стать экранным манифестом бунтующей молодежи: «Я взвинчен, весь на нервах, не в силах расслабиться, моя постель словно в огне. Не прикасайся ко мне, я словно оголенный провод...»

В своем фильме Серебренников создает собирательный образ представителя контркультуры, через эстетический бунт которого явно проступает социальный и политический протест. Однако собирательный образ хоть и может передать заряд несогласия, но без явного лидера он недолговечен. Виктор Цой и его окружение авторов фильма «Лето» мало интересуют, поэтому они весьма вольно переписывают историю личных взаимоотношений Цоя и Натальи Науменко, да и сам Цой в картине не выглядит молодежным лидером, скорее пареньком, которому посвятили удачную рифму «лето-котлета». Иронии, заложенной Майком Науменко в строчках песни «Лето! Я изжарен, как котлета...» в ответ на песню Виктора Цоя «Весна», в которой присутствует строчка «...Весна! И я уже не грею пиво...», ни в фильме, ни в трактовке образов рок-музыкантов, ни в самих авторах этого поэтического батла — Науменко и Цоя — не прослеживается, весь заряд ушел в протест, который выглядит как стильный перформанс. Картина, претендующая на актуальность и современность, по факту становится «мифом и мифе» [7].

Потребность киноэкрана в персонаже — поэте, властителе дум, выразителе своего поколения существует, иначе как объяснить, что одновременно с Серебренниковым запустилось еще два проекта, посвященных Виктору Цою. Участник первого состава группы «Кино», музыкальный и телевизионный продюсер Алексей Рыбин заявил на 2018 год фильм «Цой», в котором планировалось рассказать о периоде конца 1970-х — начала 1980-х годов, когда 18-летний Виктор Цой готовился к выходу своего первого альбома. Также планировалось рассказать о создании группы «Кино». О проекте много писали в прессе, но он так и не состоялся, очередной «миф о мифе».

«Больше надежд нету...»

Фильм «Цой» Алексея Учителя, вышедший в 2020 году, можно назвать реквиемом не только по Виктору Цою, но и по образу рок-бунтаря. Музыканта в фильме нет — только гроб, в котором его после автокатастрофы везут хоронить из Юрмалы в Ленинград. Главным героем становится водитель «Икаруса»,

в который врезался автомобиль Виктора Цоя и которому по стечению обстоятельств придется перевезти тело погибшего музыканта. То, что за рулем «траурного» автобуса находится второй участник роковой аварии, ни близкие, ни друзья Цоя не догадываются. Как подчеркивает в своих интервью режиссер, события, происходящие за время этого печального происшествия, — вымышленные, они должны раскрыть переживания водителя автобуса. Внутренний мир этого героя, безусловно, имеет право на столь пристальное внимание режиссера, но фигура лидера группы «Кино», фактически фигурирующее только в названии, имеет право быть в этом не замешанным. Не случайно отец и сын Виктора Цоя в одном из интервью назвали картину «пошлым зрелищем» [6].

Если 1960-е — было время поэтов и бардов в кино, в 1980–1990-е — рок-музыкантов, то в 2010-е — пустующую нишу «властителя дум» попытались занять люди, читающие рэп. Популярность рэп-музыки у молодого поколения пососуществовала тому, что режиссеры попробовали адаптировать ритмы и речитативы этого музыкального направления к кинематографу вместо рока. Известные рэперы появляются в фильмах: Тимати — «Жара» (2006), Тимати — «Гитлер капут!» (2008), Баста — «Рвы» (2008), Баста, Вадик QП, Олег Груз, Гуф и др. — «Газгольдер» (2014), «Каста» — «Piter by Каста» (2017), Гуф — «Егор Шиллов» (2017), Охххуmiron — «Empire V» (2019), Децл, Баста, Тимати, Гуф и др., около 90 рэп-музыкантов — «Beef: Русский хип-хоп» (2019) и др. Пишутся рэп-саундтреки к фильмам, напр.: «Письмо» (Децл и Маруся «72 метра», 2004), «Горячее время» (Каста, «Антикиллер», 2002), «Король ринга» (Сергея «Бой с тенью», 2005), «Страшно так жить» (Баста для фильма «Текст», 2019), «Под палящим огнем» (Баста и Пелагея «Т34», 2018) и т. д. Однако глобального контакта у рэпа с кино, как с роком, не случилось. Их ритмы не совпали. Но главное, что не появилось настоящего героя, так как в рэперах было больше позерства, чем четкой декларации идеи. Лидерами мнений и властителями дум они у зрителя так и не стали. Что видно и по прокатным судьбам упомянутых картин. Фильм «Большая поэзия» Александра Лунгина (2019) смог передать этот бесславный поиск нового духовного лидера и пустотелость героя рэпера.

При том, что образ рок-музыканта окончательно утратил для отечественного зрителя былую актуальность, к нему по-прежнему обращаются кинематографисты. Симптоматично, что снимают они с разной степенью успешности истории не о жизни, а о смерти кумиров.

В 2022 году выходит российско-казахстанский фильм Яны Скопиной «Скоро кончится лето», выпускницы мастерской Сергея Александровича Соловьева, посвятившей свой полнометражный дебют мастеру. В картине угадывается влияние и «Ста дней после детства» (1975), и «Наследницы по прямой» (1982), и главным образом «Ассы» (1987) — прямые обращения к образам Цоя и Бананана. Несмотря на частые отсылки к герою, созданному Цоем в кино, фильм — полноценный omaggio творчеству С. Соловьева: «Я училась у Сергея Соловьева, хорошо знакома с Рашидом Нугмановым, так что совершенно удивительным образом связана со всей этой культурой. И когда мы делали нашу картину, основными референсами были, конечно, “Асса” и “Игла”. В то же время мне не хотелось заявлять его главной темой: эта история не про солиста группы “Кино”, а про первую любовь на фоне событий в стране. А Цой — одно из главных явлений в Советском Союзе для меня. Дети и подростки в фильме просто не могли его не любить. Они жили своей жизнью, но где-то на подкорке взаимодействовали с ним все равно» [4]. Картина заканчивается телевизионной новостью о трагической гибели Виктора Цоя, после которой персонажи в растерянности бредут в условное будущее под ритмы последней песни музыканта «Кончится лето», прощаясь и с детством, и с советскими иллюзиями.

<...> Я жду ответа.
 Больше надежд нету.
 Скоро кончится лето.
 Это <...>

В этом же году до экранов доходит игровой дебют Игоря Поплаухина «На тебе сошелся клином белый свет» (2020) о последнем дне жизни и трагической гибели при невыясненных обстоятельствах Янки Дягилевой — одной из самых ярких представительниц сибирского андеграунда (сибпанк). Как пишет в своей рецензии Д. Бояринов, «задним числом, на расстоянии в 30 с лишним лет, жизнь и смерть Янки выглядят идеальной основой для драматического рок-н-рольного мифа. Но, как ни удивительно, он так и не возник, несмотря на размах ее дарования и раннюю гибель» [1]. Из-за раннего ухода Янки из жизни ее творчество не успело вовремя быть оцененным журналистикой, а потом и время ушло. Режиссер, объясняя или оправдываясь, что снял фильм про знаменитую Янку фактически «без Янки», в одном из интервью говорил: «Наш фильм в поэтической манере

воскрешает события дня, когда Янка исчезла. Он пропитан образами и настроением ее песен, однако ни одна из них в картине не звучит. И живет наша Янка не в 1991 году, а в каком-то русском безвременье дач, лесов и рек. Для меня это не биография Янки, это скорее агиография — жизнеописание святого человека, где чудеса и реальность неразделимы» [11]. Тем не менее, как точно подметил Д. Бояринов, Янка «оказалась фигурой умолчания и в истории российской культуры, и в этом кино» [11].

Фильм предваряет вступительный титр: «Новосибирская певица Янка Дягилева отдыхала вместе с близкими друзьями на даче. Вечером она неожиданно ушла в лес и не вернулась. Ее тело было обнаружено в речке Иня. Поклонники и друзья Янки до сих пор спорят об обстоятельствах ее трагической гибели. Фильм вдохновлен событиями последних дней Янки». А дальше действие фильма происходит в лесу, в тумане, без единой звучащей ноты. Авторы для своей истории выбрали реальную, культовую фигуру в рок-культуре, оставив за скобками ее творчество, судьбу. Пофантазировали на тему ее смерти, не соотносясь с реальными фактами и переирав характер единственного реального свидетеля этой драмы — Егора Летова. Это еще одна культовая фигура в панк-роке, близкий друг Дягилевой, выглядящая в фильме как в кривом зеркале. Остальные персонажи и события вокруг трагического события и вовсе выдуманы. Янка, сумевшая в своих текстах передать экзистенциальный ужас и боль от жизни во мраке и тотальной безысходности, в картине превратилась в фейк. В финале звучит единственная за весь фильм песня Янки («Рижская»):

А ты кидай свои слова в мою прорубь,
 Ты кидай свои ножи в мои двери,
 Свой горох кидай горстями в мои стены,
 Свои зерна — в зараженную почву.
 На переломанных кустах ключья флагов,
 На перебитых фонарях обрывки петель,
 На обесцвеченных глазах мутные стекла,
 На обмороженной земле белые камни...

На этом фильме можно уверенно ставить точку в развитии образа рок-музыканта в отечественном кинематографе и закрывать тему, ибо за этим образом больше ничего не стоит. И символично, что известной песни М. Танича, которую исполняла Янка, «на тебе сошелся клином белый свет, но пропал за поворотом санный след», давшей название фильму Поплаухина, за полтора часа экранного времени так и не нашлось места.

И вновь «Перемен! Мы ждем перемен...»

Хитом 2023 года в отечественном медиапространстве становится сериал Жоры Крыжовникова «Слово пацана. Кровь на асфальте» о казанских молодежных группировках конца 1980-х годов — времени, когда рок-музыкант становится героем поколения. Времени, когда рок-музыка виделась если не выходом, то лучом света, освещающим безысходность советской действительности. Авторы обращаются к этому образу, Виктору Цою, но главным образом, к фильму «Асса» Сергея Соловьева, то есть мифологизируется уже не герой рок-музыкант, не сам Цой, а фильм про рок-музыканта с Цоем. Так, в одной из центральных локаций — качалке на стене висят афиши к фильмам «Асса» и «Игла». А идеологические оппоненты, Пальто (Леон Кемстач) и инспектор по делам несовершеннолетних Ирина Сергеевна (Анастасия Красовская), выясняют, что, помимо обоюдной симпатии друг к другу, они оба любят фильм Соловьева «Асса», считают его важным для себя, а слова «Перемен! Мы ждем перемен!», которые герои в унисон напевают вполголоса, — общим тайным желанием. Песня Цоя становится маячком, по которому узнают своих, несмотря на якобы внешние различия (правонарушитель и милиционер), она оказывается важнее социальных ролей и отражает существенные характеристики поколения, ожидающего перемен.

Таким образом, рок-музыкант, как актуальный экранный герой, вобравший в себя рок-музыку, личности Цоя и других популярных рок-исполнителей, а также культовые фильмы на релевантную тематику формируют культурный код, который неизбежно будет возникать в современном кинематографе. ■

Для цитирования: Смагина С.А. «Пламени нет, остался дым»: образ рок-музыканта в современном российском кинематографе // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 2 (60). С. 80–94.

For citation: Smagina S.A. “There Is No Flame, Only Smoke Lingers”: the Image of a Rock Musician in Modern Russian Cinema // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 2(60), pp. 80–94.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бояринов Д. Невидимый лифт на запредельный этаж // BLUEPRINT от 12 августа 2022. URL: <https://theblueprint.ru/culture/music/yanka-dyagileva?ysclid=ln1z59epbs886776706> (дата обращения 29.02.2024).
2. Гостюхин С. Режиссер Сергей Соловьев в Омске: «Никто не хотел тех перемен, которые произошли, и я подпишусь под этими словами кровью» // «Комсомольская

- правда» 7 августа 2011. URL: <https://www.omsk.kp.ru/daily/25731.6/2721714/?ysclid=lmujakpc0793878601> (дата обращения 29.02.2024).
3. *Григорьева Н.* Евгений Григорьев: «Это не потерянное, а растерянное поколение» // Независимая газета от 29.11.2017. URL: https://www.ng.ru/cinematograph/2017-11-29/7_7125_prorok.html?ysclid=lmukbxx45k952110694 (дата обращения 29.02.2024).
 4. *Гусева Н.* Яна Скопина: «Теперь все сколочено очень крепко» // Сеанс. 25.10.2022. URL: <https://seance.ru/articles/summer-ends-soon/?ysclid=lmzua446jxz429203202> (дата обращения 29.02.2024).
 5. *Михальчи Е.В.* Изучение социальной стратификации советского общества в период 1986–1991 гг. В стихах В.Р. Цоя // Научный вектор Балкан. 2020. Т. 4. № 1 (7). С. 77–80.
 6. Наследники Цоя попросили Путина не допустить выхода фильма Учителя о лидере «Кино» // Газета.ру от 31 августа 2020. URL: https://www.gazeta.ru/culture/news/2020/08/31/n_14872790.shtml (дата обращения 29.02.2024).
 7. *Никитина Е.Э.* Миф о мифе: фильм «Лето» К. Серебренникова как рок-fanfiction // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2020. № 20. С. 59–66.
 8. *Рождественская К.* Что делать рок-музыке после героев // Ведомости от 25 декабря 2017. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/12/26/746531-chto-delat-rok-muzike?ysclid=ln3cc0cbc3593121447> (дата обращения 29.02.2024).
 9. *Рубаненкова Ю.А.* Политика и общество сквозь призму русского рока: позднесоветский и постсоветский периоды // в сборнике: *Clío Moderna-2: европейские историко-культурные исследования в контексте глобальной истории. Материалы всероссийской научной конференции.* Екатеринбург, 2022. С. 100–107.
 10. *Смагина С.А.* «Перемен требуют наши сердца»: образ рок-музыканта в позднесоветском кинематографе // Художественная культура. 2004. № 1 (48). с. 512–533.
 11. Фильм о таинственно погибшей советской рок-звезде выходит в прокат // РИА Новости от 07.12.2022. URL: <https://ria.ru/20221207/kino-1834769135.html?ysclid=ln4p35jq27656663767> (дата обращения 29.02.2024).

REFERENCES

1. *Boyarinov, D.* Nevidimy`j lift na zapredel`ny`j e` tazh [An invisible elevator to the next floor]. BLUEPRINT от 12 avgusta 2022. Available at: <https://theblueprint.ru/culture/music/yanka-dyagileva?ysclid=ln1z59epbs886776706> (Accessed 29 February 2024). (In Russ.)
2. *Gostyuxin, S.* Rezhisser Sergej Solov`ev v Omske: “Nikto ne xotel tex peremen, kotory`e proizoshli, i ya podpishus` pod e`timi slovami krov`yu” [Director Sergei Solovyov in Omsk: “No one wanted the changes that have happened, and I will sign these words in blood”]. “Komsomol`skaya pravda” 7 avgusta 2011. Available at: <https://www.omsk.kp.ru/daily/25731.6/2721714/?ysclid=lmujakpc0793878601> (Accessed 29 February 2024). (In Russ.)
3. *Grigor`eva, N.* Evgenij Grigor`ev: “E`to ne poteryannoe, a rasteryannoe pokolenie” [Evgeny Grigoriev: “This is not a lost generation, but a confused one”]. *Nezavisimaya gazeta* ot

- 29.11.2017. Available at: https://www.ng.ru/cinematograph/2017-11-29/7_7125_prorok.html?ysclid=lmukbxx45k952110694 (Accessed 29 February 2024). (In Russ.)
4. Guseva, N. Yana Skopina: “Teper` vse skolocheno ochen` krepko” [Yana Skopina: “Now everything is put together very firmly”]. Seans. 25.10.2022. Available at: <https://seance.ru/articles/summer-ends-soon/?ysclid=lmza446jxz429203202> (Accessed 29 February 2024). (In Russ.)
 5. *Mixal`chi E.V.* Izuchenie social`noj stratifikacii sovetskogo obshhestva v period 1986-1991 gg. v stixax V.R. Czoya [The study of the social stratification of Soviet society in the period 1986-1991. In the poems of V.R. Tsoi]. Nauchny`j vektor Balkan, no. 1 (7), vol. 4. 2020, pp. 77–80. (In Russ.)
 6. Nasledniki Czoya poprosili Putina ne dopustit` vy`xoda fil`ma Uchitelya o lidere “Kino” [Tsoi’s heirs asked Putin not to allow the release of the Teacher’s film about the leader of the “Kino”]. Gazeta.ru ot 31 avgusta 2020. Available at: https://www.gazeta.ru/culture/news/2020/08/31/n_14872790.shtml (Accessed 29 February 2024). (In Russ.)
 7. *Nikitina, E.E`.* Mif o mife: fil`m “Leto” K. Serebrennikova kak rok-fanfiction [The myth of the myth: the film “Summer” by K. Serebrennikov as a rock fanfiction]. Russkaya rok-poe`ziya: tekst i kontekst, no. 20, 2020, pp. 59–66. (In Russ.)
 8. *Rozhdestvenskaya, K.* Chto delat` rok-muzy`ke posle geroev [What should rock music do after heroes]. Vedomosti ot 25 dekabrya 2017. Available at: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/12/26/746531-chto-delat-rok-muzike?ysclid=ln3cc0cbc3593121447> (Accessed 29 February 2024). (In Russ.)
 9. *Rubanenkova, Yu.A.* Politika i obshhestvo skvoz` prizmu russkogo roka: pozdnesovetskij i postsovetskij periody` [Politics and Society through the prism of Russian Rock: the Late Soviet and Post-Soviet periods]. v sbornike: Clio Moderna-2: evropejskie istoriko-kul`turny`e issledovaniya v kontekste global`noj istorii. Materialy` vserossijskoj nauchnoj konferencii. Ekaterinburg, 2022, pp. 100–107. (In Russ.)
 10. *Smagina, S.A.* “Peremen trebuyut nashi serdca”: obraz rok-muzy`kanta v pozdnesovetskom kinematografe [“Our hearts demand changes”: the image of a rock musician in Late Soviet cinema]. Xudozhestvennaya kul`tura, no. 1 (48), 2004, pp. 512–533. (In Russ.)
 11. Fil`m o tainstvenno pogibshej sovetskoy rok-zvezde vy`xodit v prokat [A film about a mysteriously deceased Soviet rock star is being released]. RIA Novosti ot 07.12.2022. Available at: <https://ria.ru/20221207/kino-1834769135.html?ysclid=ln4p35jq27656663767> (Accessed 29 February 2024). (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 07.04.2024; одобрена после рецензирования 19.04.2024; принята к публикации 30.04.2024.

The article was submitted 07.04.2024; approved after reviewing 19.04.2024; accepted for publication 30.04.2024.



«Выразительное движение» как создание сверхподлинности в кинематографе К. Сауры (на примере трилогии «Кровавая свадьба», «Кармен», «Колдовская любовь»)

Ю.О. Винар

соискатель ученой степени кандидата искусствоведения

ORCID: 0009-0004-1698-1402

AuthorID: 1176583

В статье анализируются творческие особенности стиля Карлоса Сауры. В центре внимания — танец как смыслообразующее и эстетическое начало. Автор статьи исследует вопросы выразительности танца как часть, создаваемой в фильме фотогении. Фотогения служит режиссеру элементом, позволяющим осуществить, как видится автору, его главную задачу — стереть различия между понятиями искусства и жизни. Фотогения танца позволяет проявить в фильме некую сверхподлинность, включающую в себя различные измерения: от личного до национального. Подобного эффекта Саура достигает в том числе при помощи «остраняющих» приемов, использование которых ведет к созданию особого хронотопа, выражающего ту самую сверхподлинность, соединяющую одновременно реальное и символическое.

The article analyzes the creative features of Carlos Saura's style. The focus is on dance as a meaning-forming and aesthetic principle. The author of the article explores the issues of expressiveness of dance as an element of photogeny created in the film. Photogeny serves the director as an element that allows him to achieve, as the author of the study sees it, his main task - to erase the differences between the concepts of art and life. The photogeny of dance allows the film to show a certain super-authenticity, which includes various dimensions: from personal to national. Saura achieves a similar effect, among other things, with the help of "defamiliarizing" techniques, the use of which leads to the creation of a special chronotope that expresses that very super-authenticity, connecting both the real and the symbolic.

Танец в кино в зарубежных и отечественных исследованиях

Проблема «выразительного движения» в кинематографе существует с первых шагов его развития. Как должно двигаться актеру в кадре, какое движение может считаться выразительным для нового зрелища — эти вопросы обсуждались долгое время, но по-прежнему остаются актуальными. Через несколько лет после появления кинематографа пришло понимание, что условное театрализованное движение в кино неудовлетворительно и следует искать в движении естественность. Так, в свое время спасением виделось рефлекторное движение, положенное в основу новой актерской техники. Благодаря этому родилась школа киноактеров Л. Кулешова, но через какое-то время стало понятно, что только рефлекс не может быть залогом успеха. В 1920-е гг. в поисках экранной выразительности французские режиссеры (Ж. Деллюк, Ж. Эпштейн, Ж. Дюлак и др.) формировали теорию фотогении, которая касалась в том числе вопросов движения в кадре. Советская актерская школа (в общем и целом) в кино обратилась в начале 1930-х гг. к системе К.С. Станиславского, которая была рассчитана главным образом на голос, а не на движение (Станиславский лишь задумывался над вопросами «выразительного движения»). В этот же период в Европе разрабатывалась система Михаила Чехова, основанная как раз на движении. Подробно обратиться к истории этого вопроса в данном случае не представляется возможным, поэтому остановимся лишь на одном из проявлений «выразительного движения» — танце в кино. Однако рассмотрим его не как некий исключительно вставной аттракцион, а как пластическое выражение образов, создаваемых в киноповествовании. Примером послужит трилогия Карлоса Сауры «Кровавая свадьба», «Кармен», «Колдовская любовь».

Вопрос взаимодействия танца и кино не раз становился объектом исследования в искусствоведческих трудах. О танце, например, писал Зигфрид Кракауэр в своем исследовании «Природа фильма. Реабилитация физической реальности», рассматривая его как один из типов кинематографического движения, выражающего экспрессивную тональность [5]. Вопрос актуальности изучения взаимодействия кино и танца, в частности фламенко, с развитием визуальных возможностей кинематографа находит свое отражение в работах современных зарубежных исследователей: Л.П. Кордеро Санчеса [15], А.С. Гонзалеса Гомеса [17], Р. Стоуна [18]. Среди отечественных исследователей данная проблематика изучалась Т.С. Сергеевой [9; 10; 11], Ю.В. Воронцовой [1; 2], А.Ю. Мазур [2], С.А. Магон

испанский кинематограф, К. Саура, фламенко, выразительное движение, «чистое кино», фотогения, сверхподлинность, национальная идентичность, танец и кино

Spanish cinema, K. Saura, flamenco, expressive movement, "pure cinema", photogeny, super-authenticity, dance and cinema

[7], В.Ю. Мельник [8], А.Л. Кучеренко [6], С.А. Смагиной [13]. Несмотря на относительное обилие исследований, темы природы и эволюции танцевального кинематографа все еще остаются малоизученными.

Роль танца в фильмах Карлоса Сауры

Карлос Саура является одним из тех авторов, кто, обращаясь к историческому и социокультурному опыту собственной страны, использует не только эзопов язык, разного рода метафоры и аллюзии, но и средства выразительности иных искусств, главным образом танца. Как отмечает исследователь танца фламенко С.А. Магон, «практически любое кино, напрямую или косвенно связанное с Испанией, адаптирует характерные семантические элементы фламенко к европейскому мировосприятию и превращает их в звуковые ремарки, функционально призванные комментировать происходящее» [7, с. 67]. Танец в фильмах Сауры становится элементом киноязыка, посредством которого режиссер говорит со зрителем об актуальных событиях в стране.

Особое место в танцевальном диапазоне Сауры занимает фламенко. Этот танец, практически вне зависимости от контекста, насыщен узнаваемыми выразительными особенностями. Для фламенко такими чертами являются в первую очередь характер и производная от него постанка¹ исполнителей, взгляды, экспрессивные линии рук, дроби². Этот набор позволяет танцу существовать самобытно, и даже соло-исполнитель, не использующий традиционный реквизит, маркирующий связь с Испанией, может быть уверен, что зритель безошибочно узнает знаменитый танец. Карлос Саура использует эти свойства фламенко, для того чтобы сделать свой кинематограф более зрелищным и воспринимаемым на бессознательном уровне. С помощью выдающихся балетмейстеров он максимально использует фламенко и его специфику для усиления эмоционального восприятия зрителя, возвращая его частично в эпоху дозвукового кино, когда язык киноленты в первую очередь обращался к пластическим образам, а не их словесной расшифровке. В годы франкизма Карлос Саура снимает психологические драмы, завоевавшие множество престижных наград на европейских кинофестивалях. Острые политические метафоры и камерность повествования становятся главными отличительными характеристиками художественного стиля испанского режиссера. Однако, как пишет В.Ю. Мельник, «не обходя вниманием остро-социальные темы, режиссер питал особую любовь к народному

¹ Постура, или поза — это положение тела в пространстве, его ориентирование относительно поверхности, на которой расположены стопы. — *Прим. авт.*

² Дроби — вид движений, выполняемых сильными, четкими, короткими и частыми ударами ног об пол. Танцующий как бы выстукивает ногами ритм танца. — *Прим. авт.*

искусству юга Испании» [8, с. 71]. В связи с этим после конца режима Франко Саура обращается к неизведанному ранее для Испании формату музыкального кино. На позднем этапе своего творчества режиссер сосредотачивается на создании фильмов, которые при помощи танца создают на экране истории, за счет «выразительного движения» способные одновременно быть частными и выходить на обобщения, обращаться как к сознанию зрителя, так и к его бессознательному.

Саура в своих картинах прибегает к особой системе выразительности, которая вырастает из практики «чистого кино» времен французского авангарда. Эта тема становится центральной в манифестах и статьях режиссера Жермен Дюлак. В своем исследовании, посвященном смене парадигм в киноэстетике, киновед Л.А. Худякова отмечает: «Концепция, которую выдвигает Жермен Дюлак, противопоставляет не специфическим для кино формам движения, эксплуатирующимся в коммерческом кинематографе, фотогеническое движение, движение, приобретающее дополнительную выразительность на экране. Специфику кинодвижения Дюлак понимает довольно широко, в том числе указывая на особую роль монтажа как в структурировании самого кинопроизведения, так и в зарождении нового типа зрительного восприятия — чувства, основанного не на “холодной рассудочности фабулы”, а на мгновенной реактивности зрителя на непосредственное воздействие монтажных столкновений. Кинематографическое движение рождает новое чувство, позволяющее постигать “визуальные ритмы”, “слушать глазами”, как скажет об этом кинокритик Э. Вюйермоз. Дюлак подчеркивает, что чистое движение через визуальные ритмы порождает новые, чисто кинематографические эмоции» [14].

После своих упражнений в сюрреализме Жермен Дюлак обратилась к чистому фотогеническому движению, которое нашла в танце. Саура же, с одной стороны, наследует эту традицию выразительного движения, а с другой — уходит от чистого кино как чистой фотогенической выразительности и дополняет танцевальную пластику драматургией. В этом заключается его особенность. Саура снимает танец как авангардист, но выразительность движений, пластика у него обретают важное драматургическое значение.

Доктор искусствоведения Т.С. Сергеева в своих многочисленных исследованиях, посвященных взаимодействию фламенко и кино, подчеркивает важную тенденцию: «Показательно, что на протяжении всей своей истории испанская культура воспринимается, прежде всего, через танцевальные формы,

получившие мировое признание. Многие танцевальные жанры родились в Испании и стали позднее общеевропейскими. Среди них: сарабанда, пассакалия, павана, болеро, танго. В том же ряду находится и танец фламенко. Более того, андалусские песенно-танцевальные жанры, соединяясь с латиноамериканскими традициями, также давали выдающиеся результаты — например, аргентинское танго или кубинская хабанера» [10, с. 17].

Поставив перед собой задачу воздействовать именно на эмоциональное восприятие зрителя, затронуть серьезные межличностные и внутренние конфликты, Саура обращается к танцу, имеющему свою собственную драматургию и сложную историю, а также вбирающему в себя новые веяния и традиции, но при этом не теряющему свою аутентичность и форму. Фламенко соединяет танец, музыку, голос и драму, за счет чего уже сам по себе является многогранным произведением искусства. История создания и развития фламенко в качестве национального и культурного достояния Испании подтверждает, что этот танец является экспрессивной формой протеста, в которой отражаются темы одиночества и ностальгии, мятеж, борьба, вызов судьбе. Именно поэтому, обращаясь к музыкальному кинематографу, режиссер делает фламенко главным инструментом повествования, раскрытия образов, исследования национальных особенностей характеров.

Фламенко-трилогия

Карлос Саура в своих танцевальных фильмах ставит перед собой грандиозную задачу — стереть границы между понятиями искусства и жизни. И танец, в частности фламенко, становится тем средством, которое способно разрушить границу между подлинным и условным в силу своей особой фотогении, позволяющей проявить в условном действии некую сверхподлинность. Ту самую сверхподлинность, которая является искомым результатом соединения танца и кинематографа, дающим ощущение особой концентрированной реальности, включающее в себя различные измерения: от личностного до национального.

По такому принципу строится множество картин его позднего творчества: «Иберия» (2005), «Любовь-колдунья» (1986), «Севильянас» (1991), «Саломея» (2003), «Фламенко» (1995 и 2011) и др.

Но особого внимания, среди прочих, заслуживает его так называемая фламенко-трилогия: «Кровавая свадьба» (1981), «Кармен» (1983) и «Колдовская любовь» (1986). В этих картинах

режиссер, тесно сплетая фламенко с культурой страны, делает танец не дополнительной красивой декорацией или экзотическим элементом фильма, и даже не только главным структурообразующим началом — он становится тем качественным элементом, позволяющим соединить два пространства реальности и условности воедино. Как это было осуществлено в свое время представителями авангарда, исповедующими теории фотогеннии.

³ Антонио Эстеve Роденас, более известный как Антонио Гадес (исп. Antonio Esteve Ródenas) — испанский актер и хореограф, мастер танца фламенко. Сотрудничал с Карлосом Саурой как хореограф-постановщик и актер во время работы над фламенко-трилогией.

В 80-х годах в сотрудничестве с Гадесом³ Саура обновляет, прославляет и отстаивает фламенко. В поиске нового измерения андалузского и испанского колорита, избавляет его от романтического фольклоризма. Во всех фильмах трилогии Саура заявляет сильный женский образ, с помощью которого маркирует изменения в обществе [12] и обновление Испании.

«Кровавая свадьба», первая картина трилогии, включает в себя прелюдию в виде псевдодокументального фильма. Несмотря на видимую аскетичность и камерность, картина представляет собой сложную многоуровневую конструкцию. Сценарий фильма написан по мотивам одноименной поэмы одного из самых крупных деятелей испанской культуры Федерико Гарсия Лорки. Сюжет фильма строится вокруг репетиции балета, где посредством фламенко рассказывают сюжет произведения Лорки, заканчивающееся убийством. Зрители переносятся в танцевальный зал, где они присутствуют на общей репетиции. Жених (Хуан Антонио Хименес) готовится к свадьбе в доме матери (Пилар Карденас). Во время свадьбы невеста (Кристина Ойос) видит своего бывшего возлюбленного Леонардо (Антонио Гадес), и к ним с новой силой возвращаются чувства. Невеста убегает с Леонардо, а жених начинает их преследовать. Итоговая схватка Леонардо и жениха заканчивается гибелью обоих. В финале фильма невеста заливает кровью свое белое свадебное платье в знак боли от смерти обоих возлюбленных.

Саура искусно перекладывает язык поэзии на язык танца, используя при этом минимум отвлекающих деталей в виде декораций и костюмов. Он приглашает к работе над картиной мастера танца фламенко Антонио Гадеса, благодаря чему хореография в картине становится предельно выразительной, а чувства и мысли танцоров не требуют словесных пояснений. Необходимо подчеркнуть важный момент: авторский минимализм и попытка отказаться от внешней демонстрации национального колорита приводят к созданию особого хронотопа, позволяющего говорить о сверхподлинности. Время-пространство в фильме одновременно и реально, и символично. Это своего

рода условие, благодаря которому это становится возможно. Таким образом, реальность словно получает некую энергию (собственно, фотогения и есть та энергия), позволяющую ей выйти из рамок обыденности.

Вторым фильмом трилогии становится интерпретация известной оперы Жоржа Бизе по одноименной новелле Проспера Мериме «Кармен». Режиссер отходит от классического прочтения, но сохраняет знаменитый мотив переменчивости любви и воссоздает страстную атмосферу истории об андалузской роковой женщине, которая экстраполируется на всю Испанию, переживающую период расцвета. Для того чтобы создать схожее «остраняющее» время-пространство — фундамент сверхподлинности, — Саура использует принцип «театра в театре»: главный герой фильма Антонио (Антонио Гадес) ставит оригинальную танцевально-музыкальную адаптацию «Кармен» с современной хореографией в стиле фламенко. В поисках солистки, постановщик на одной из репетиций замечает девушку с именем Кармен (Лаура Дель Соль) — ее «волчий взгляд», молодость и чувственность не дают Антонио покоя, между ними вспыхивает страсть. Девушка усердно трудится под присмотром на репетициях над своей ролью и танцевальными движениями, однако в обычной жизни привыкла жить по своим правилам. Она привлекает мужчин и сводит их с ума — «кошка, которая

гуляет сама по себе» становится желанным объектом не только для Антонио.

Фильм адаптирует традиционную историю к настоящему времени, превратив героиню Кармен в современную, эгоцентричную, раскрепощенную женщину. С помощью танца фламенко в картине демонстрируется, как любовь, страсть и ревность питают героев и их творческое начало. Характерный для режиссера прием «театра в театре» выступает многоуровневой конструкцией: реальность и сюжет смешиваются, за

Кадр из фильма
К. Сауры
«Кровавая свадьба»



счет чего вновь в фильме Сауры стираются границы между понятиями искусства и жизни.

В отличие от «Кровавой свадьбы» и «Кармен», где трактовка любви сосредоточена на мятежных чувствах, «Колдовская любовь» — более традиционная история любви, однако приемы и цели в ней все те же.

Действие фильма происходит в съемочном павильоне, дверь которого закрывается на первых кадрах фильма, символически разрывая связь между сценой и реальностью. Сверхподлинность с ее особым хронотопом теперь должна родиться в съемочном павильоне. Тем не менее некоторые исследователи, как, например, Д'Луго [16, с. 215] и Гомес Гонсалес [17, с. 189], видят в этом начале и способ подчеркнуть искусственность повествования, или, как интерпретирует его критик Стоун, «навязывание Саурой реалистических элементов» [18, с. 574].

Но, как бы то ни было, фотогения танца становится ядром всего повествования, которое включает и личностную историю, и национальную. Фильм Сауры построен на противопоставлении старого, патриархального мира (брак по принуждению) и нового, построенного на искренних чувствах. Центральной темой повествования становится история юных цыган Канделы (Кристина Ойос) и Хосе (Хуан Антонио Хименес), чьих родители еще в детстве решают поженить. Наступает день свадьбы, и если Кандела покорно принимает судьбу и старается искренне полюбить своего мужа, то статус супруга не мешает Хосе продолжить страстную интригу с красавицей Лусией (Лаура Дель Соль). Классический любовный треугольник усложняет Кармело (Антонио Гадес) за счет своих платонических чувств к Канделе, рожденных еще в юности.

Хосе погибает в уличной драке из-за Лусии, а в его смерти власти обвиняют Кармело и сажают его в тюрьму. Безутешная Кандела, не подозревающая мужа в неверности, не может отпустить его и каждую ночь приходит на пустырь, чтобы станцевать фламенко с призраком Хосе. Годы спустя, когда Кармело возвращается из тюрьмы, женщина все еще хранит верность погибшему мужу и пытается подавить свои чувства к Кармело. Однако, когда ей открывается неприглядная правда о похождениях мужа, женщина решает двигаться дальше. Ярким образом ленты становится развивающееся на ветру белье на фоне розово-красного неба, окрашивающего окрестные трущобы в свой тон. Эта композиция служит атмосферной декорацией для чувственного танца Кармелы и Канделы перед грозой — олицетворение начала чистой и настоящей любви.



Кадр из фильма
К. Сауры
«Колдовская любовь»

Чары колдовской любви слишком сильны, и в ночи женщину все еще тянет на свидание с призраком прошлого. Кармело в растерянности, он обращается за помощью к местной колдунье, чтобы снять чары с возлюбленной. Для этого ему нужно воссоединить Хосе с его любовницей Лусией, если девушка согласится отправиться за Хосе в иной мир. Кандела, Лусия и Кармело приходят ночью на пустырь, и Кандела вновь вызывает своего мужа. Ее отношение к нему поменялось, однако она понимает, что ей придется прожить свою боль, чтобы освободиться, в чем ей помогают выразительные движения фламенко. В последнем танцевальном эпизоде драма достигает наивысшей точки. Именно в танце Кандела и Хосе наконец обнажают подавленные в течение долгих лет эмоции и прощают друг друга. К паре присоединяются Кармело и Лусия, и танцующий квартет наконец освобождается от предрассудков и социальных ограничений. В танце образуются две любящие пары, каждой из которых уготован свой мир.

Выводы

Таким образом, мы видим, что танец является центральным структурообразующим элементом многих картин Карлоса Сауры. Используя танец как элемент создаваемой им фотогении, режиссер приходит к осуществлению основной задачи — стиранию границ между понятиями искусства и жизни, между подлинным и условным. Это позволяет проявить в условном действии (например, в танцевальном движении) некую сверхподлинность, включающую в себя различные измерения: от личного до национального. Подобного эффекта Саура достигает не только за счет фотогении танца, но и при помощи особых «остраняющих» приемов, которые, с одной стороны, сами по себе предметны, вещны (например, театральные декорации), а с другой — разрывают связь с подлинной реальностью (Саура не предлагает поверить зрителю в реальность декораций).

Это ведет к созданию особого хронотопа, выражающего ту самую сверхподлинность, соединяющую одновременно реальность и символическое. ■

Для цитирования: Винар Ю.О. «Выразительное движение» как создание сверхподлинности в кинематографе К. Сауры (на примере трилогии «Кровавая свадьба», «Кармен», «Колдовская любовь») // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 2 (60), с. 95–106.

For citation: Vinar Yu.O. “Expressive movement” as the creation of super-authenticity in the cinema of K. Saura (using the example of the trilogy “Bloody Wedding”, “Carmen”, “Witchcraft Love”) // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 2 (60), pp. 95–106.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воронцова Ю.В. Транскультурная трансформация в кинематографе // Вестник университета. № 10. 2021. С. 55–58.
2. Воронцова Ю.В., Мазур А.Ю. Исследование особенностей организации съемочного процесса при создании аудиовизуального продукта // Вестник Университета. № 9. 2021. С. 28–33.
3. Деллюк Л. Фотогения. М.: Новые вехи, 1924. С. 36.
4. Интервью Андрея Захарова. Карлос Саура: «Я мог бы снять порнографию». Кинорежиссер приехал в Москву как фотограф. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/370985/> (дата обращения 29.01.2023).
5. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. С. 71–72.
6. Кучеренко А.Л. Эмоционально-экспрессивные средства выражения в кино: танец, ритм, восклицания (на примере кинокартин испанского режиссера Карлоса Сауры) // Языки и национальные культуры через призму кинематографа: материалы Всероссийской научно-практической конференции. СПб.: СПбГИКиТ, 2022. С. 63–66.
7. Магон С.А. Фламенко в кино // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. № 2 (28). 2013. С. 67–69.
8. Мельник В.Ю. «Иберия»: Музыка И. Альбениса в объективе К. Сауры // European Journal of Arts. № 4. 2021. С. 71–77.
9. Сергеева Т.С. Танго в мировом кинематографе // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. № 5 (58). 2018. С. 115–124.
10. Сергеева Т.С. О феномене всемирной популярности фламенко // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. № 6 (53). 2017. С. 15–21.
11. Сергеева Т.С. Фламенко в кинотворчестве Карлоса Сауры: традиционное искусство в контексте медийной культуры (на примере фильма «Кармен») // Художественная культура / Art&Culture Studies. № 4 (9). 2013. С. 5.

12. Смагина С.А. Образ «новой женщины» в кинематографе переходных исторических периодов»: дисс. ... д-ра искусствоведения. Москва, 2021. 349 с.
13. Смагина С.А. Репрезентация образа балерины в отечественном искусстве периода перестройки (на примере фильмов «Фуэте» и «Миф») // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. № 2 (61). 2019. С 128–140.
14. Худякова Л.А. От авангарда к «Новой волне»: смена парадигм в киноэстетике // Вестник Санкт-Петербургского университета. № 1 (6). 2003. С. 44–50.
15. Cordero Sánchez, L.P. Flamenco y estereotipos identitarios: el caso del cine flamenco de Carlos Saura en los 80 y los 90, Department of Spanish, Portuguese and Latin American Studies — The University of Manchester. 2015, pp. 104–115.
16. D'Lugo, M. The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing, Princeton: Princeton University Press, 1991. 251 p.
17. Gómez González, Á. C. La reconstrucción de la identidad del flamenco en el cine de Carlos Saura. Un análisis de la pervivencia del flamenco en las estructuras narrativas cinematográficas, Sevilla: Consejería de Relaciones Institucionales de la Junta de Andalucía. 2002. 320 p.
18. Stone, R. Breaking the Spell: Carlos Saura's El amor brujo and el desen-canto. Bulletin of Spanish Studies, vol. 80, no. 5, 2003. pp. 573–592.

REFERENCES

1. Voroncova, Y.V. Transkul'turnaya transformaciya v kinematografe. [Transcultural transformation in cinematography]. Vestnik universiteta, no. 10, 2021, pp. 55–58. (In Russ.)
2. Voroncova, Y.V., Mazur, A.Y. Issledovanie osobennostej organizacii s"emochno go processa pri sozdanii audiovizual'nogo produkta. [Investigation of the peculiarities of the organization of the filming process when creating an audiovisual product]. Vestnik Universiteta, no. 9, 2021, pp. 28–33. (In Russ.)
3. Dellyuk, L. Fotogeniya. [Photogeny]. Moscow, Novye vekhi Publ., 1924. p. 36. (In Russ.)
4. Interv`yu Andrey a Zaxarova: Karlos Saura: "Ya mog by` snyat` pornografiyu". Kinorezhisser priexal v Moskvu kak fotograf. [Carlos Saura: "I could make pornography". The film director came to Moscow as a photographer]. Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/370985/> (Accessed 29 January 2024). (In Russ.)
5. Krakauer, Z. Priroda fil'ma. Reabilitaciya fizicheskoj real'nosti. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974. pp. 71–72. (In Russ.)
6. Kucherenko, A.L. Emocional'no-ekspressivnye sredstva vyrazheniya v kino: tanec, ritm, vosklicaniya (na primere kinokartin ispanskogo rezhissera Karlosa Saury) [Emotional and expressive means of expression in cinema: dance, rhythm, exclamations (using the example of films by Spanish director Carlos Saura)] Yazyki i nacional'nye kul'tury cherez prizmu kinematografa: materialy Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii. St. Petersburg, SPbGIKiT Publ., 2022. pp. 63–66. (In Russ.)
7. Magon, S.A. Flamenko v kino. [Flamenco in the cinema. Actual problems of higher music education]. Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya, no. 2 (28), 2013, pp. 67–69. (In Russ.)

8. Mel'nik, V.Y. "Iberiya": Muzyka I. Al'benisa v ob'ektive K. Saury ["Iberia": Music by I. Albenis in the context of K. Saura]. *European Journal of Arts*, no. 4, 2021, pp. 71–77. (In Russ.)
9. Sergeeva, T.S. Tango v mirovom kinematografe [Tango in world cinema]. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoj*, no. 5 (58), 2018, pp. 115–124. (In Russ.)
10. Sergeeva, T.S. O fenomene vseмирnoj populyarnosti flamenko [On the phenomenon of the worldwide popularity of flamenco]. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoj*, no. 6 (53), 2017, pp. 15–21. (In Russ.)
11. Sergeeva, T.S. Flamenko v kinotvorchestve Karlosa Saury: traditsionnoe iskusstvo v kontekste medijnoj kul'tury (na primere fil'ma "Carmen"). *Hudozhestvennaya kul'tura*. [Flamenco in the filmmaking of Carlos Saura: traditional art in the context of media culture (on the example of the film "Carmen")]. *Art&Culture Studies*, no. 4 (9), 2013, p. 5. (In Russ.)
12. Smagina, S.A. Obraz "novoj zhenshhiny" v kinematografe perexodny'x istoricheskix periodov: Diss. ... d-ra iskusstvovedeniya (The image of the "new woman" in the cinema of transitional historical periods). Moscow, 2021. 349 p. (In Russ.)
13. Smagina, S.A. Rerezentaciya obraza baleriny' v otechestvennom iskusstve perioda perestrojki (na primere fil'mov "Fue'te" i "Mif") [The image of a ballerina in the films *Fuete* and *Myth* as a flagman of society restoration: to the problem of representation]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoj*, no. 2 (61), 2019, pp. 128–140. (In Russ.)
14. Xudyakova, L.A. Ot avangarda k "Novoj volne": smena paradig v kinoe'stetyke. [From the avant-garde to the "New Wave": paradigm shift in cinema aesthetics]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta*, no. 1 (6), 2003, p. 44–50. (In Russ.)
15. Cordero Sánchez, L.P. Flamenco y estereotipos identitarios: el caso del cine flamenco de Carlos Saura en los 80 y los 90. *Department of Spanish, Portuguese and Latin American Studies — The University of Manchester*. 2015, pp. 104–115.
16. D'Lugo, M. *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing*. Princeton: Princeton University Press, 1991. 251 p.
17. Gómez González, Á.C. La reconstrucción de la identidad del flamenco en el cine de Carlos Saura. Un análisis de la pervivencia del flamenco en las estructuras narrativas cinematográficas. Sevilla: Consejería de Relaciones Institucionales de la Junta de Andalucía, 2002. 320 p.
18. Stone, R. Breaking the Spell: Carlos Saura's *El amor brujo* and el desen-canto. *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 80, no 5, pp. 573–592.

Статья поступила в редакцию 04.04.2024; одобрена после рецензирования 18.04.2024; принята к публикации 29.04.2024.

The article was submitted 04.04.2024; approved after reviewing 18.04.2024; accepted for publication 29.04.2024.



Интерпретации экзистенциалистских идей Альбера Камю в экранизациях романа «Чума»

И.И. Иванченко

соискатель ученой степени кандидата искусствоведения

ORCID: : 0009-0004-6704-7361

AuthorID: _____

В статье представлен анализ экранных интерпретаций идей одного из важнейших представителей экзистенциализма, французского философа и писателя Альбера Камю, изложенных в его романе «Чума» (1947). Ситуация последних лет, связанная с рядом катастрофических событий глобального масштаба, актуализировала идеи философского экзистенциализма. Пандемия коронавируса дала повод теоретикам (киноведам, культурологам, социологам) обсудить целый ряд экранных форм (не только кинофильмов и телесериалов, но и видеоклипов, стримингов и пр.), основанных на сюжетах эпидемий и катастроф, и связанную с ними актуальную проблематику. В статье на примере нескольких фильмов, воплотивших идеи романа А. Камю «Чума», показаны возможности их интерпретаций.

The article presents an analysis of screen interpretations of the ideas of one of the most important representatives of existentialism, the French philosopher and writer Albert Camus, set out in his novel “The Plague” (1947). The situation of recent years, associated with a number of catastrophic events on a global scale, has actualized the ideas of philosophical existentialism. Using the example of several films embodying the ideas of A. Camus’s novel “The Plague”, the article shows the possibilities of their interpretation.

Введение

Начало 2020-х годов было ознаменовано рядом событий глобального масштаба и не менее глобального значения в мировом социуме. Начиная с пандемии коронавируса, охватившей практически все население планеты, эти процессы не перестают воздей-

экзистенциализм
в кинематографе,
Альбер Камю,
роман «Чума»,
мобильное кино,
эпидемии
в кинофильмах

existentialism
in cinema,
Albert Camus,
the novel
“The Plague”,
mobile cinema,
epidemics in films

ствовать на человечество, оказывая сильное влияние на все виды его жизнедеятельности. В том числе кинематограф, как значимая часть мирового художественного пространства, испытал и продолжает испытывать последствия ограничений экономического, социокультурного и политического характера. В то же время кино как искусство, наиболее быстро откликающееся на современность, получило своего рода импульс для осмысления в разных экранных формах насущных проблем новейшего времени. Так, пандемия коронавируса дала повод теоретикам (киноведам, культурологам, социологам) обсудить целый ряд экранных форм (не только кинофильмов и телесериалов, но и видеоклипов, стримингов и пр.), основанных на сюжетах эпидемий и катастроф [3], и связанную с ними актуальную проблематику. Например, философ Н.А. Хренов в контексте фильмов-катастроф, а также ссылаясь на исследования известных философов, психологов и биологов, обосновывает тезис о «внутренней стихии деструктивности» в человеке [9, с. 86], а культуролог Е.В. Сальникова представляет понятие дистанционности и изолированности в широком культурологическом и историческом контекстах, подчеркивая, что «дистанционность присутствовала в культурном пространстве в разных видах на протяжении всей истории человечества, обретая новые формы от эпохи к эпохе» [7, с. 211].

С другой стороны, пандемия предоставила режиссерам материал и основание для более глубокого осмысления глобальных проблем современного мира, поиска причин и последствий «мирового зла». Такой углубленный подход к воплощению на экране событий недавнего времени зачастую направляет режиссеров к литературным первоисточникам, в которых подобные события уже осмысливались на высоком философско-эстетическом уровне. Впрочем, обращение к философским основаниям, в частности к идеям экзистенциализма, было свойственно для режиссеров авторского кинематографа и в предыдущих периодах, особенно в послевоенные годы, когда художники осмысливали последствия Второй мировой войны, изменения человеческого сознания после пережитой катастрофы. Киновед В.А. Утилов, исследуя творчество первых послевоенных десятилетий И. Бергмана, М. Антониони, С. Крамера и других режиссеров, проводит параллели с воззрениями философов-экзистенциалистов, прежде всего А. Камю с его идеей бунта, и резюмирует: «Эсхатологическое мировосприятие безусловно связано с переходными эпохами, с той исторической и идеологической паузой, когда храмы прошлого либо разрушены, либо в них приходит “мерзость запустения”, а надежды на будущее кажутся наивными иллюзиями» [8, с. 172].

Но даже по прошествии многих десятилетий после окончания войны, режиссеры продолжают обращаться к экзистенциальным проблемам человека в диалоге с философией XX века, в том числе через авторские интерпретации литературных произведений экзистенциалистов. Ведь как заметила исследователь современности философии искусства Н.Б. Маньковская: «В недрах модернизма зарождаются и набирают силу тенденции эстетизации философии» [5, с. 412], а известный тезис А. Камю гласит: «Роман — это философия, заключенная в образ». Одним из таких произведений Камю, давших импульс для его перевода в образ кинематографический, стал роман-притча «Чума»¹.

Завершенный в 1947 году, текст романа задумывался автором еще в начале 1940-х годов, когда по всей Европе постепенно расплодился «коричневая чума» — германский нацизм. Сам писатель впоследствии не скрывал параллелей сюжетных линий и образов своей книги со страшными реалиями, с которыми столкнулись оккупированные гитлеровскими войсками страны, в том числе Франция. Известно, что Альбер Камю был активным участником движения Сопротивления, и этот факт во многом повлиял на эволюцию его философских воззрений: его мысль переходит от «философии абсурда» (эссе «Миф о Сизифе», 1941; роман «Посторонний», 1942; пьеса «Калигула», 1945) к идее «бунта» в эссе «Письма к немецкому другу» (1945), «Бунтующий человек» (1951) и, конечно, в романе «Чума».

Этот роман Альбера Камю является не только текстом, в котором выразились многие идеи писателя-философа, причисляемого к направлению экзистенциализма (хотя это и оспаривалось самим Камю), но и выдающимся литературным произведением, обладающим всеми достоинствами французского романа-назидания (стиль, композиция, яркость и жизненность образов), традиция которого идет от Монтеня, Ларошфуко, Дидро, Юго и других великих представителей французской культуры. В структуре «Чумы», несомненно, прослеживается и влияние полифонического романа Ф.М. Достоевского², поэтика и структура которого была раскрыта М.М. Бахтиным. Как писал литературовед, основной особенностью романов Достоевского является «множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов» [1, с. 10]. Аналогично в «Чуме» Камю в строгое, довольно отстраненное повествование рассказчика, ведущего хронику событий, вплетается множество живых, индивидуальных голосов участников и свидетелей развивающейся трагедии города Оран.

¹ Как отмечают социологи, роман «Чума»: «...стал одной из самых читаемых книг в странах Европы во время пандемии коронавирусной инфекции Covid-19» [6]. — *Прим. авт.*

² О влиянии мировоззрения Достоевского на Камю говорит созданная им пьеса по роману «Бесы» (1959); влияние образа инженера Кириллова из «Бесов» ощутимо в проблематике эссе «Миф о Сизифе» (1941, глава «Кириллов»), стилистика «исповедальных» монологов героя повести Камю «Падение» (1956) напоминает «Преступление и наказание» и «Записки из подполья» Достоевского. Известно, что в 1930-х гг. в театральной постановке «Братьев Карамазовых» Камю исполнил роль Ивана Карамазова и говорил, что «понимал его в совершенстве». — *Прим. авт.*

Как глубокое произведение литературно-философской мысли, роман многослоен и может быть прочитан на разных уровнях восприятия и понимания. Текст содержит захватывающий сюжет-катастрофу, с детальным описанием самых страшных эпизодов разворачивающейся эпидемии; размышления экзистенциального характера, выходящие за рамки событийного ряда; пафос обличения бюрократии и жесткую антиклерикальную сатиру; лирические, мелодраматические, исторические и даже криминально-детективные линии. И на всех этих уровнях текст предстает в динамичном развитии и зримых образах, что, естественно, предопределяет множество направлений его экранизаций.

Новейшие интерпретации темы эпидемии как «внешнего слоя» романа

Несомненно, самый явный, оказывающий сильное воздействие на зрительское восприятие слой романа, считываемый режиссерами, — это тема страшной эпидемии, несущей страдания и смерть многим тысячам ее жертв. С приходом в конце 2019 года эпидемии коронавирусной инфекции, в скором времени ставшей пандемией, эта сюжетная линия романа Камю «всплывала» в памяти прежде всего и очень хорошо экстраполировалась на текущую ситуацию и состояние сознания жителя Европы XXI века. Здесь стоит упомянуть театральную адаптацию (существующую и в экранной версии) «Чумы» (Die Pest) в Немецком Театре Берлина (Deutschen Theater Berlin) в июне 2020 года венгерским режиссером Андрашем Дёмётёром, в рецензии на которую было отмечено, что «нет драмы более актуальной для нашей текущей ситуации» [10]. Представленный на открытом воздухе в силу противопандемических санитарных ограничений (на площади перед входом в здание театра, для зрителей, сидящих на пластиковых стульях, расставленных на расстоянии двух метров друг от друга), спектакль стал своего рода бенефисом немецкого актера македонского происхождения Божидача Кочевски, исполнившего на импровизированной *черной сцене с черным задником* роли всех основных персонажей романа (доктора Риэ, его друга Тарру, журналиста Рамбера, клерка Грана), вплоть до изображения, с помощью детского стульчика, умирающего от чумы маленького мальчика.

В этом же отношении (т. е. в контексте актуальности темы новой смертоносной эпидемии) показателен трехминутный фильм молодого немецкого режиссера Филипа Мануэля Роткопфа «Чума 2020» (Die Pest 2020), снятый им на смартфон. На

экране запечатлены реалии «отсутствующей жизни» в некоем немецком городке в разгар пандемии коронавируса. В кадре не появляется ни одного человека, показана лишь дорога в лесу, приводящая в город без людей — камера обводит взглядом деревянные скамейки в скверах и детские площадки, вход на которые преграждают натянутые по периметру красно-белые ленты и предупреждающие объявления. Закадровый голос автора-режиссера сопровождает эти символические образы фразами и целыми абзацами из текста «Чумы» Камю.

Первые кадры — дорога в лесу — озвучиваются словами рассказчика из романа (читатели только в конце хроники эпидемии узнают, что ее хроникером был доктор Риэ, писавший о самом себе в третьем лице)³: «Утром шестнадцатого апреля доктор Бернар Риэ, выйдя из квартиры, споткнулся на лестничной площадке о дохлую крысу. Как-то не придав этому значения, он отшвырнул ее носком ботинка и спустился по лестнице. Но уже на лестнице он задал себе вопрос: откуда бы взяться крысе у него под дверью, и он вернулся сообщить об этом происшествии привратнику» [4, с. 101].

Камера «выходит» к поляне близ города, появляется первое предупреждающее объявление о необходимости носить медицинские маски и соблюдать социальную дистанцию в два метра. Одновременно тревожность закадрового текста нарастает: «Только на одной из улиц, по которой ехал доктор, он насчитал с десятка дохлых крыс, валявшихся на гудах очистков и грязного тряпья» [4, с. 102]

В объектив камеры смартфона попадают все более явные признаки пандемии: одинокие деревянные скамейки, безмолвные игровые и спортивные зоны, окруженные запретной линией из санитарных лент. Слова закадрового комментатора

отражают высокую степень опасности складывающейся ситуации: «На четвертый день крысы стали группами выходить на свет и околевали кучно. Из всех сараев, подвалов, погребов, сточных канав вылезали они

³ Далее дан перевод на русский язык Н. Жарковой по изданию [4]. Орфография и пунктуация сохранены. — Прим. авт.

Кадр из фильма «Чума 2020», реж. Ф.М. Ротгофф



длинными расслабленными шеренгами, неверными шажками выбирались на свет, чтобы, окружившись вокруг собственной оси, подохнуть поближе к человеку» [4, с. 106]. На фоне опустевших детских площадок, как символа прекращения нормального хода жизни, звучат слова: «В мире всегда была чума, всегда была война. И однако ж, и чума, и война, как правило, заставляли людей врасплох» [4, с. 118].

На экране появляется знаковое для пандемического времени объявление на двери ресторана: «Уважаемые покупатели! Из-за ситуации с коронавирусом заказ еды будет приниматься только навынос. В настоящее время мы открыты только до 21 часа. Большое спасибо!» — и как страшный контрапункт этому вежливо-нейтральному тексту звучит первое жестко-реалистическое описание первой жертвы чумы из романа Камю: «Лицо его позеленело, губы стали как восковые, веки словно налились свинцом, дышал он прерывисто, поверхностно и, как бы распятым разбухшими железами, все жался в угол откидной койки, будто хотел, чтобы она захлопнулась над ним, будто какой-то голос, идущий из недр земли, не переставая звал его, задыхающегося под какой-то невидимой тяжестью. Жена плакала» [4, с. 110].

«В настоящее время все мероприятия отменены, мы надеемся, что скоро мы сможем возобновить нашу работу и мы снова увидимся здоровыми!» — подобные объявления, попадающие в кадр смартфона и воспринимаемые в реальности средневропейским жителем как досадное неудобство по сравнению с недавним благополучным прошлым, выглядят на фоне описания чумы в романе Камю наивно-оптимистическими. Такие благодушные пожелания, как: «Увидимся! Будьте здоровы!» — говорят, с одной стороны, о желании поддержать позитивное настроение в общей депрессивной атмосфере, поглотившей весь мир, но одновременно и свидетельствуют о подсознательном нежелании принять и осознать трагическую реальность происходящих событий и общего мироустройства, в котором возможны эпидемии, казалось бы, давно преодоленные с развитием человеческой цивилизации.

В конце романа Камю один из второстепенных персонажей, старик-астматик, к которому периодически заходит доктор Риэ, как бы вскользь произносит фразу, выражающую общее настроение фатализма, которому поддалось население Орана, отделенное от всего остального мира строгими карантинными мерами, после нескольких месяцев отчаянной борьбы со смертоносным микробом: «А что такое, в сущности, чума? Тоже жизнь, и все тут». В конце концов, все эпидемии когда-нибудь заканчива-

ются, но Альбер Камю завершает свой роман грозным предостережением, которое воспроизводит на экране смартфона и автор трехминутного фильма: общий план городка дан сквозь колючую проволоку, за кадром озвучиваются финальные фразы романа: «...вслушиваясь в радостные клики, идущие из центра города, Риэ вспомнил, что любая радость находится под угрозой. Ибо он знал то, чего не ведала эта ликующая толпа... что микроб чумы никогда не умирает, никогда не исчезает, что он может десятилетиями спать где-нибудь в завитушках мебели или в стопке белья, что он терпеливо ждет своего часа в спаль-



Кадр из фильма
«Чума 2020»,
реж. Ф.М. Роткопф

не, в подвале, в чемодане, в носовых платках и в бумагах и что, возможно, придет на горе и в поучение людям такой день, когда чума пробудит крыс и пошлет их околевать на улицы счастливого города» [4, с. 274].

В последнем кадре в камеру заглядывает сам режиссер, нижняя половина лица которого закрыта медицинской маской. Однако даже в этом «прощальном» секундном появлении автор успевает кое-что добавить к своему экранному высказыванию: нельзя не отметить, что маска на его лице вызывающе красного цвета с принтом в виде маленьких белых черепов. В этом «явлении» автора можно увидеть намек на то, что нынешняя пандемия привнесла нечто новое в образ «черной смерти»: мы являемся свидетелями не только карнавализации, но и коммерциализации пандемии в виде многочисленных тематических «продуктов» (типа «гламурных», брендовых медицинских масок) и финансовых «схем» дельцов, играющих в свою пользу на страхах, тревогах и предрассудках обывателей — такие персонажи описаны и в романе Камю в виде мошенников, спекулянтов и контрабандистов, делающих состояния на бедах горожан.

Приведенный анализ, чтение которого длится, возможно, дольше, чем его объект, трехминутный смартфон-фильм (мобильное кино) Ф.М. Роткопфа, дан не для обоснования большого художественно-эстетического значения данной работы, но для того, чтобы обратить внимание на способ реакции

нового поколения режиссеров (профессиональных и непрофессиональных) на актуальные события окружающей их действительности, метод их отражения и направление творческой рефлексии. Как ни удивительно, автору даже в этой трехминутной зарисовке удалось зафиксировать на экране пусть не шокирующие, а, напротив, довольно тривиальные (опустевшая детская игровая площадка и т. п.), но тем не менее значимые образы-символы происходящих событий и придать своему короткому рассказу некое драматургическое развитие именно за счет опоры на фрагменты текста Альбера Камю.

Полифония романа как основа экранной актуализации его проблематики

Говоря об экранизациях романа «Чума», нельзя не остановиться на его полнометражной киноверсии, а именно на одноименном фильме (The Plague) 1992 года режиссера Луиса Пуэнсо (пр-во Франции, Великобритании и Аргентины). Нетрудно заметить, что со времени создания этой экранной адаптации романа прошло более тридцати лет, соответственно, фильм отразил, помимо авторской концепции, реалии своего времени. Некоторые значимые обстоятельства романа претерпели существенные изменения в режиссерской интерпретации, что, впрочем, говорит о семантической многослойности первоисточника, позволяющей, при сохранении смысловой основы, варьировать его внешние воплощения в различных художественных образах и разных пространственно-временных контекстах.

Действие, происходящее в романе «в 194... году»⁴, перенесено из города-порта Орана, французской колонии (в то время) на

⁴ Так написано в романе А. Камю.

⁵ Так обозначено в титрах фильма.

Кадр из фильма «Чума 2020», реж. Ф.М. Роткопф



средиземноморском побережье на северо-востоке Алжира, в «европейский город на юге Южной Америки» и в 199... год⁵. Все события, связанные с распространением чумы, происходят в фильме на фоне обострившейся политической ситуации, что выра-

жается в сценах массовых демонстраций и общей накаленной атмосфере, большом количестве на улицах города полицейских и военных, разгоняющих участников акций, а затем еще более жестоко обращающихся с заболевшими городскими жителями, что особенно подчеркивается в сценах насильственной госпитализации зараженных людей из их домов, а также видом стадиона, который в романе используется как лазарет для больных, а в фильме выглядит как концлагерь для заключенных.

Несомненно, что в этой экранной трансформации хронолога романа нашли отражения массовые беспорядки и *бунты*, которые происходили в 1989–1990-х в ряде городов Аргентины, в том числе столице Буэнос-Айресе, на этапе перехода президентской власти от Рауля Альфонсина к только что избранному Карлосу Менему, и были связаны с безудержной гиперинфляцией и острой нехваткой продовольствия.

Специфика южноамериканской культуры отражена в эпизоде, который в романе происходит в театре, на представлении оперы К.В. Глюка «Орфей и Эвридика», а в фильме — в ресторане, где мужчина и женщина танцуют аргентинское танго. В романе солист (Орфей), не допев свою партию в дуэте в Эвридикой, падает прямо на сцене, сраженный внезапным действием микроба чумы. В фильме подобным образом теряет сознание партнерша в танцевальном дуэте во время исполнения танго.

В образы некоторых персонажей романа также были внесены кардинальные изменения: журналист Раймон Рамбер, приехавший в Оран собирать материал о жизни арабов, «застрявший» в закрытом на карантин городе и всеми способами (законными и не очень) пытающийся вырваться из него и улететь в Париж, где

его ждет любимая женщина, — в фильме Луиса Пуэнсо становится французской журналисткой имени Мартин Рамбер (в исполнении актрисы Сандрин Боннэр), которая рвется к своему возлюбленному, оставшемуся в Париже.

Кадр из фильма
«Чума 2020»,
реж. Ф.М. Роткопф



Мартин одновременно проявляет себя и как влюбленная «слабая» женщина, и как «сильный», с мужскими чертами в характере журналист, ведущий прямой телерепортаж из опасного района: «В этом городе не будет отмечаться Рождество. Город занимают войска». При этом «нездешность» образа Мартин подчеркивается странной для всей ситуации визуальной деталью: граммофон с неснятой с диска грампластинкой, который женщина привезла с собой на другой континент и несет в руках, поселяясь в гостиничный номер. Таким образом, режиссер не только восполнил существенную «недостачу» ярких женских образов в романе Камю, но и отдал дань феминистскому тренду в социальном и художественном пространстве 1990-х.

Образ Мартин, пожалуй, наиболее последовательно отразил психологическую трансформацию, происходящую с человеком, вынужденным много месяцев жить в изолированном пространстве и наблюдать нарастание катастрофы, в бессилии противостоять ей. В первых кадрах Мартин — веселая и легкая смеющаяся француженка, потешающаяся над стариком, дразнящим кошек под его окном. Потом мы видим ее в состоянии романтической влюбленности, страдающей от разлуки с любимым. А через некоторое время она признается доктору Риэ: «Ни у кого из нас нет ни надежд, ни воспоминаний. Ради любви нужны и надежды, и воспоминания. Здесь, в этом городе, существует только настоящее, день за днем». В процессе развития сюжета, после увиденного и пережитого ею всеобщего горя, Мартин уже не считает этот город чужим ей и становится волонтером в чумном госпитале.

Безусловно, просмотр фильма зрителем, знакомым с романом Камю, может оставить у него впечатление отрывочности и поверхностности экранного диалогизма по сравнению с глубиной и насыщенностью текста смыслами, данными в драматургическом развитии и конфликтных столкновениях разных образов и сюжетных линий. Однако в случае экранизации надо изначально «перестроить оптику», перейти из литературного пространства в художественное пространство кинематографа с его собственным языком и способами звукозрительной выразительности, и в этом случае возможно оценить те достоинства, которые присутствуют в фильме.

Так, в романе есть сильнейший по эмоциональному воздействию эпизод стремительного развития болезни вследствие заражения чумой и долгого, мучительного процесса умирания маленького мальчика, сына судьи Отона (ребенок остается в фильме без имени, как бы символизируя собой всех невинных мучеников, — в книге отец произносит имя сына только после его смер-



Кадр из фильма
«Чума 2020»,
реж. Ф.М. Роткопф

ти: «Надеюсь, что Жак не слишком страдал»). На нескольких страницах романа Камю разворачивает эту сцену во всех физиологических и психологических подробностях, невыносимых для свидетелей происходящего, в том числе описывает душераздирающие крики ребенка.

Эпизод имеет важное значение в книге не только с точки зрения психологической достоверности, в нем Камю ставит важнейшие в системе его мировоззрения «проклятые вопросы», связанные, прежде всего, с отношением к религиозной вере. Присутствующему при умирании ребенка священнику Панлю, произносившему до того нравоучительные проповеди о чуме как биче божьем за людские грехи («Мы обязаны любить то, что не можем объять умом»), доктор Риэ бросает в лицо: «Нет, отец мой. У меня лично иное представление о любви. И даже на смертном одре я не приму этот мир божий, где истязают детей» [4, с. 221], — таким образом, Бернар Риэ фактически повторяет слова Ивана Карамазова (заметим, что глава из романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы», где они звучат, называется «Бунт»), который, после описания издевательств над пятилетней девочкой, в разговоре со своим братом, *православным послушником* Алешей, отказывается от «мира познания» и «высшей гармонии», которые не стоят слезинки «хотя бы одного только того замученного ребенка» [2, с. 275].

Как *художественно* воплотить этот эпизод в кинематографическом пространстве? Очевидно, что прямолинейное перенесение текста этой части романа Камю на экран было бы невозможно. Режиссер применяет здесь приемы именно кинематографической, визуальной и звуковой выразительности, а также вариант дистанционного монтажа: мальчик, наделенный ангельски-высоким певческим голосом, показывается в начале фильма как участник крестного хода, голос которого выделяется в общем пении; затем — среди церковного хора во время гневно-обличительной проповеди отца Панлю; в другом эпизоде он —

старательный ученик, берущий урок пения у матери доктора Риэ, аккомпанирующей ему на рояле. Именно в этой сцене у ребенка происходит приступ заболевания (голос срывается, мальчик теряет сознание), и его отправляют в госпиталь прямо из квартиры доктора. В кульминационном моменте наивысшего страдания мальчика, на пике предсмертной агонии, его *нечеловеческий* крик переходит в *ангельское* пение — и возносится к небесам.

Но режиссер еще более усиливает смысл произошедшего, отходя от буквализма по отношению к первоисточнику: в следующей сцене доктор Риэ, совершенно отчаявшийся от виденных людских страданий, собственного бессилия и усталости в борьбе со смертью, крушит все вокруг себя и падает в изнеможении на диван в своем кабинете. Подошедшая к нему Мартин садится рядом и кладет на свои колени голову доктора, в забытьи шепчущего: «Мама, мама...» — в кадре возникает композиция Пьета, как вневременной символ человеческого *страдания и со-страдания*. Так режиссер не только воплотил, но и по-своему углубил (продлил) в кадре смысловую и эмоциональную суть многостраничного описания трагедии умирающего невинного ребенка в тексте романа.

Заключение

В целом режиссеру Луису Пуэнсо удалось передать на экране многие экзистенциальные идеи романа Камю не только в речевом озвучании его фрагментов, но и в художественных образах и драматургии фильма. В финале фильма горестные слова автора-рассказчика о том, что «микроб чумы никогда не умирает», становятся зловещими, будучи озвученными одним из отрицательных персонажей — преступником Коттаром. Некоторые мысли Камю не получили явного отражения в сюжете, например, утверждение о том, что «зло, существующее в мире, почти всегда результат невежества» и что «самым страшным пороком является неведение, считающее, что ему все ведомо, и разрешающее себе посему убивать» [4, с. 171]. Однако ряд важнейших идей философа вошли в художественное пространство фильма, и они стоят того, чтобы привести их в итоге так, как они записаны в тексте романа «Чума»:

«Никто никогда не будет свободен, пока существуют бедствия» [4, с. 119].

«В лоне великих катастроф зреет страстное желание жить» [4, с. 165].

«Привычка к отчаянию куда хуже, чем само отчаяние» [4, с. 201].

«Каждый носит ее, чуму, в себе... И надо поэтому безостановочно следить за собой, чтобы, случайно забывшись, не дохнуть в лицо другому и не передать ему заразы» [4, с. 242].

Эти и многие другие идеи, развивавшиеся представителями философского экзистенциализма (зачастую в интеллектуальных спорах и в разных концептуальных направлениях), носят вневременной смысл и отражают глубокие процессы человеческого сознания, что, несомненно, дает основание режиссерам вновь и вновь обращаться к текстам, подобным романам, пьесам и эссе выдающегося французского философа и писателя Альбера Камю.

Для цитирования: Иванченко И.И. Интерпретации экзистенциалистских идей Альбера Камю в экранизациях романа «Чума» // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 2 (60). С. 107–120.

For citation: Ivanchenko I.I. Interpretations of the existentialist ideas of Albert Camus in the film adaptations of the novel "The Plague" // Vestnik VGIK. 2024. Vol.16. No 2 (60) p. 107–120.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. 1963. 799 с.
2. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 15 т. Л.: Наука, 1991. Т. 9. 704 с.
3. Искусство в контексте пандемии: медиатизация и дискурс катастрофизма: Коллективная монография. [б. м.]: Издательские решения, 2020. 664 с.
4. Камю А. Чума // Альбер Камю. Избранное / сост. и предисл. С. Великовского. М.: Радуга, 1988. С. 97–274.
5. Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. 2-е изд., перераб. и доп. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 496 с.
6. Рязанцев С.В., Смирнов А.В. «Чума» Альбера Камю и пандемия Covid-19: человечество перед лицом экзистенциальной угрозы // Научное обозрение. Серия 2. Гуманитарные науки. 2021. № 3. С. 7–21.
7. Сальникова Е.В. К истории дистанционности и личного катастрофизма // Искусство в контексте пандемии: медиатизация и дискурс катастрофизма: Коллективная монография. [б. м.]: Издательские решения, 2020. С. 210–232.
8. Утилов В.А. Сумерки цивилизации: XX век в образах западного киноэкрана. М.: Киностудия «Глобус», 2001. 240 с.
9. Хренов Н.А. Человек перед лицом смерти: философско-эстетический аспект катастрофических настроений // Искусство в контексте пандемии: медиатизация и дискурс катастрофизма: Коллективная монография. [б. м.]: Издательские решения, 2020. 664 с. С.79–123.
10. "Die Pest" im Deutschen Theater Berlin, von Holger Jacobs. URL: <https://kultur24-berlin.de/die-pest-im-deutschen-theater-berlin/> (дата обращения 21.02.2024)..

REFERENCES

1. Bahtin, M.M. (2002) Problemy poetiki Dostoevskogo [Problems of Dostoevsky's Poetics], vol. 6. Moscow, Russkie slovari, Yazyki slavyanskoj kul'tury Publ., 2002, 799 p. (In Russ.)
2. Dostoevskij, F.M. (1991) Brat'ya Karamazovy [The Karamazov Brothers], vol. 9. Leningrad, Nauka Publ., 1991, 704 p. (In Russ.)
3. Iskusstvo v kontekste pandemii: mediatizaciya i diskurs katastrofizma: Kollektivnaya monografiya [Art in the context of a pandemic: Mediatization and the discourse of catastrophism: A collective monograph.]. [b.m.], Izdatel'skie resheniya Publ., 2020. 664 p. (In Russ.)
4. Kamyu, A. (1988) Chuma [The Plague]. Al'ber Kamyu. Izbrannoe: Sbornik. Per. s franc., sost. i predisl. S. Velikovskogo. Moscow, Raduga Publ., 1988. pp. 97–274. (In Russ.)
5. Man'kovskaya, N.B. (2016) Fenomen postmodernizma. Hudozhestvenno-esteticheskij rakurs [The phenomenon of postmodernism. Artistic and aesthetic perspective]. 2nd ed. Moscow, St. Petersburg, Centr gumanitarnyh iniciativ Publ., 2016. 496 p. (In Russ.)
6. Ryazancev, S.V., Smirnov, A.V. (2021) "CHuma" Al'bera Kamyu i pandemiya Covid-19: chelovechestvo pered licom ekzistencial'noj ugrozy [Albert Camus's "The Plague" and the Covid-19 pandemic: Humanity in the face of an existential threat]. Nauchnoe obozrenie. Seriya 2. Gumanitarnye nauki, no. 3, 2021, pp.7–21. (In Russ.)
7. Sal'nikova, E.V. (2020) K istorii distancionnosti i lichnogo katastrofizma [Towards the History of Remoteness and personal catastrophism]. Iskusstvo v kontekste pandemii: mediatizaciya i diskurs katastrofizma: Kollektivnaya monografiya. [b.m.], Izdatel'skie resheniya Publ., 2020, pp. 210–232. (In Russ.)
8. Utilov, V.A. (2001) Sumerki civilizacii: XX vek v obrazah zapadnogo kinoekrana [Twilight of Civilization: The twentieth century in the images of the Western cinema screen]. Moscow, Kinostudiya "Globus" Publ., 2001. 240 p. (In Russ.)
9. Hrenov, N.A. (2020) CHelovek pered licom smerti: filosofsko-esteticheskij aspekt katastroficheskikh nastroyenij [Man in the face of death: the philosophical and aesthetic aspect of catastrophic moods]. Iskusstvo v kontekste pandemii: mediatizaciya i diskurs katastrofizma: Kollektivnaya monografiya. [b.m.], Izdatel'skie resheniya Publ., 2020, pp.79–123. (In Russ.)
10. "Die Pest" im Deutschen Theater Berlin, von Holger Jacobs. Available at: <https://kultur24-berlin.de/die-pest-im-deutschen-theater-berlin/> (Accessed 21 February 2024).

Статья поступила в редакцию 26.03.2024; одобрена после рецензирования 10.04.2024; принята к публикации 17.04.2024.

The article was submitted 26.03.2024; approved after reviewing 10.04.2024; accepted for publication 17.04.2024



Стилевые и нарративные новации в творчестве Нормана Макларена

Ф.И. Шеремет

студент IV курса отделения киноведения ВГИКа

ORCID: 0009-0004-0612-5012

AuthorID: _____

Данная статья представляет собой попытку теоретически осмыслить наследие известного канадского мультипликатора Нормана Макларена, который много лет работал в области абстрактной анимации, начиная со студенческих времен в 1930-х годах и до конца 1970-х годов. Помимо краткого творческого очерка, статья включает в себя два основных раздела, посвященных генезису образа и сюжета в творчестве Макларена — анимационном и «фотографическом». Макларен хотел создать совершенно новый канон кино, основанный в равной степени на абстрактных и реалистичных началах. Работы Макларена имеют решающее значение в контексте эволюции авангардной анимации, как в построении образов, так и в реабилитации повествования, ранее почти полностью исключенного из сферы абсолютного кино. Многолетняя творческая деятельность Макларена оценивается как единая этическая и эстетическая доктрина. На протяжении всей статьи наблюдаются и анализируются различные критические подходы к его творчеству.

This article is an attempt to theoretically comprehend the legacy of the famous canadian animator Norman McLaren, who worked in the field of abstract animation for many years, from his student days in the 1930s to the late 1970s. Apart from a brief creative sketch, this article includes two main sections devoted to the genesis of image and plot in McLaren's works — both animation and “photographic” ones. McLaren wanted to create entirely new film canon, based equally on abstract and realistic basics. Summarized, McLaren works are pivotal in the context of the evolution of avant-garde animation, both in the construction of imagery and in the rehabilitation of narrative, previously almost entirely excluded from the realm of absolute film. McLaren's many years of creative activity are evaluated as a unified ethical and aesthetic doctrine. Along the whole article various critical approaches to his work being observed and analyzed.

Когда из нашего поля зрения ускользают важные аспекты реальности, искусству приходится довольствоваться тем, что осталось, поскольку художественное явление тем действеннее, чем меньше оно обязано своим существованием реальности за пределами эстетического.

Зигфрид Кракауэр. Орнамент массы

Введение

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

мультипликация,
абстрактное
искусство,
образ, нарратив,
Н. Макларен

KEYWORDS

animation,
abstract art,
image,
narrative,
N. McLaren

Приход анимации в начале XX века ознаменовал скрытый переворот в борьбе за обновление киноязыка, на осознание которого ушло около двадцати лет. Абстрактные опыты Леопольда Сюрважа и братьев Джинанни-Коррадини послужили основой для мощного старта немецкого авангарда, представленного Вальтером Руттманом, Викингом Эггелингом, Оскаром Фишингером и другими — с тех пор рубеж 1910-х и 1920-х считается основой для нового понимания природы мультипликации. Однако невероятные (даже в сравнении с традиционным «фотографическим» кино) возможности анимации, по существу, были открыты еще Эмилем Колем в его знаменитой «Фантасмагории» (1908), полной невообразимых в традиционной образности метаморфоз объектов и даже окружающего их пространства. Игровой кинематограф в своих самых фантастических проявлениях оставался «прикрепленным» к реальности, и даже изощренные трюки Жоржа Мельеса в некотором роде были скорее знаком метаморфозы, который зрителю предлагалось прочесть и принять, чем метаморфозой как таковой.

Мультипликация же предлагала радикальное очищение пространства кадра (хотя и само его понятие подвергалось трансформации — из «рамки», выделяющей фрагмент реальности, анимационный кадр превратился в самодостаточное пространство, даже вселенную) от следов реальности и формирование независимого, чисто авторского видения. И хотя мейнстримная анимация в конце концов (начиная с первых проб Уолта Диснея в 1920-х) совершила поворот в сторону мимесиса (с незначительными искажениями для придания материалу большей заостренности: «Я не встречал более слитного выражения двух основных начал искусства, чем этот возглас... сходство с природой — источник радости, несходство с природой — другой источник радости» [1]), сформировавшейся индустрии в разное время противостояли объединения энтузиастов, отстаивавших чистоту киноязыка, начиная с авторов советских агитмультифильмов 1920-х и заканчивая УРА¹. Примечательно, что если поводом для первого такого «восстания» стало завершение Первой мировой войны, чья трагедия оказала непосредствен-

¹ От англ. United Productions of America. Подробно см. [5, с 182].

ное влияние на умы художников, то «вторая волна» абсолютных фильмов была инспирирована событиями Второй мировой войны опосредованно — через основные художественные тенденции того периода. Так, можно сказать, что творчество Норма Макларена, Гарри Смита и Джона Уитни стало ответом на доминирующее направление в европейском кинематографе 50-х — неореализм. Отказ от старых стандартов, внедрение новых техник, наконец, отрицание традиционного нарратива были теми принципами, которые авангардисты разных лет и стран настойчиво поднимали на щит (здесь весьма интересно увлечение Макларена балетом, из всех «традиционных» пластических искусств самым близким к абстрактному образу — так, Г. Даракхвелидзе пишет о фильме-балете Майкла Пауэлла «Ученик чародея», снятом в 1955 году: «...он [Пауэлл] провел эксперимент... преобразовав технику Диснея в фильм-балет, чтобы вывести историю на сверхдиснеевский уровень, сделав в предметном пространстве то, что Дисней делал с *нарисованным*². <...> Кажется, если бы Пауэлл мог уйти еще дальше театрального павильона, он ушел бы. Но дальше оставалась лишь *абстрактная анимация*...» [2, с. 301-302]). Последнее представляется для нас особенно интересным — кинематографическое повествование родилось фактически вместе с «Политым поливальщиком» Люмьеров и с тех пор так или иначе было связано с понятием реальности, в той или иной степени передаваемой на экране. Неприятие выработанных стандартов нарратива в мультипликационной среде казалось логичным решением, исходящим из природы явления — и, однако, оно осталось лишь точкой на периферии мирового опыта. Да, отказ от повествования был смелым, революционным решением — однако это ход, который можно было совершить лишь единожды, тогда как авангард в искусстве подразумевает нечто большее, чем переход от «было» к «стало». Принципы ненарративного мультфильма окончательно были оформлены уже в 1920-е годы — что же, помимо стилистических изысков, оставалось на долю следующих поколений бунтарей?

Это «нечто» можно было бы назвать «новой фигуративностью» — не в том даже смысле, что абстрактные формы вдруг вновь начали приобретать узнаваемые черты, сколько в том, как изменилось отношение к материалу. Из области интеллектуально непознаваемого, эмоционально заряженного искусства авангард вновь вступил во владения традиционной образности, вооруженный, правда, знанием о его не-исключительности, наличии аналогов. Предстояло заново открыть кинематограф в эпоху, когда он уже — с их точки зрения — исчерпал себя.

² Речь идет о новелле «Ученик чародея» из знаменитого мультфильма «Фантазия» (1940). Курсив везде. — Ф.Ш.

Норман Макларен. Краткий творческий очерк

Первым и главным в этой борьбе можно назвать Нормана Макларена (1914–1987) — шотландца, в 1939 году переехавшего в западное полушарие (тем самым предсказав печальный путь многих своих коллег-авангардистов [5, с. 175]). До этого он успел отучиться в Художественной школе Глазго, где провел первые эксперименты по созданию бескамерных фильмов, и поработать под началом Джона Грирсона в GPO Film Unit (1936–1939), получив выучку в области традиционного документального кино — им были сняты как военно-политические (*Defence of Madrid*, где Макларен также выступил как фронтовой кинооператор), так и очерково-технические фильмы в духе «Ночной почты» Б. Райта и Г. Уотта (*Making a book*). Таким образом, по прибытии в США Макларен уже был достаточно хорошо ознакомлен с двумя крайностями современного кинопроцесса — экспериментальной анимацией и крепкой реалистической школой Грирсона; очевидно, что этот его опыт оказал значительное влияние на формирование собственной эстетики в зрелый период творчества. В Нью-Йорке на грант фонда Соломона Гутенхайма Макларен продолжил свои изыскания в области бескамерной анимации. В 1941 году по приглашению Грирсона он уезжает в Оттаву, где возглавляет отделение мультипликации в Национальном Кинокомитете Канады (NFB); в годы Второй мировой войны он снимает ряд агитационных короткометражных мультфильмов для правительства. В рамках канадского кино Макларен будет работать до конца своих лет, успев создать не только значительный корпус короткометражных игровых и мультипликационных лент, но и воспитать ряд профессиональных художников-аниматоров (например, в свое время он помог начинающей художнице Каролин Лиф). В сферу его интересов входили не только манипуляции с пленкой, но и работа с «рисованным звуком» и другими авангардными явлениями. Кроме того, Макларену принадлежат одни из самых технически совершенных и необычных съемок балета, в которых пластическое искусство исполнителей дополнялась новаторскими решениями режиссера.

Особый интерес в контексте нашего исследования Макларен представляет как один из главных — по объему работ и силе дарования — деятелей киноавангарда середины прошлого века. Если работы Ханса Рихтера и Вальтера Руттмана в области абстрактной анимации можно понимать именно как единичные эксперименты, наброски, то корпус фильмов Макларена исчисляется десятками наименований и лет — таким образом, есть все основания говорить о разработке уникальной авторской

эстетики, которая и станет предметом нашего интереса. Это особенно важно, так как даже в западном киноведческом сообществе Макларен и его творчество оказываются недооценены. Например, критик Дэвид Кёртис в статье «Определяя Макларена» позволяет себе следующее обвинение: «...его работы из контекста авангардной анимации исключает сознательная адаптация и “разбавление” идей для понимания условным средним зрителем» [14, с. 2]. Это замечание говорит о принципиальном непонимании творческого метода Макларена, которому и будет посвящена данная работа.

Наконец, Макларен интересен как художник, одинаково комфортно чувствовавший себя и в «фотографическом» кино, и в рисованной мультипликации. Даже самый поверхностный обзор его творчества данного периода (1950–60-е) позволил бы выйти на важные обобщения, раскрывающие взгляды Макларена на (ре)формирование структуры кинематографического образа и их значимость в контексте мирового авангардного движения.

1. Структура образа в творчестве Нормана Макларена

1.1. Фильмы Н. Макларена в контексте существующих авангардных направлений

Продолжим идею, высказанную во введении, — возможно ли было «переизобрести» кино, придя к принципиально отличному результату? Смелые эксперименты с бескамерной анимацией и абстрактной образностью (сложно сказать, что из этого играло для режиссера роль первоосновы) говорили об абсолютном неприятии Маклареном и его сторонниками миметической, или фотографической, природы кинематографа. Напомним, однако, что эта «нерушимая» основа киноискусства уже была разрушена европейской школой «абсолютного фильма». Здесь уместно вспомнить не только о собственно абстрактных опусах Рихтера и Эггелинга, но и о документально-игровых лентах. Такие известные фильмы, как «Берлин: симфония большого города» Вальтера Рутtmана и «Эмак Бакиа» Мана Рея могут послужить для нас примерами двух главных направлений работы по «трансформации» реальности в те годы. Рутtmан, как и большая часть его европейских коллег, перенял советскую монтажную доктрину, согласно которой именно монтаж становился главным инструментом реконструкции экранного мира. Такой способ был наиболее эффективен в картинах на

документальном материале, которые также отвечали тогдашним художественным тенденциям — в «Берлине» Рутмана снятые в рамках реалистического метода кадры приобретали необычное звучание за счет соединения друг с другом. Ман Рэй, не отказываясь от быстрого «американского» монтажа, как уже состоявшийся живописец-авангардист, все-таки уделял особое внимание внутрикадровому содержанию материала, который в его руках терял связь с фотографической реальностью, — здесь можно указать как на экстремальные ракурсы камеры, так и на аналог бескамерной анимации, знаменитые «рэйограммы».

Важно заметить, что приведенные выше способы трансформации экранной выразительности в первую очередь можно охарактеризовать как последствия условного когнитивного сдвига зрителя — сформированная из разрозненных кадров мозаика новой реальности все-таки остается мозаикой, а не реальностью, и визуальные искажения тем более имеют отношение к восприятию, а не воспринимаемому. Таким образом, продолжая идею «переизобретения кинематографа», можно сказать, что достижения «абсолютного фильма» 1920-х ограничивались изобретением фильтра на объектив, меняющего взгляд на реальность, но не принцип работы самого киноаппарата.

1.2. «Органическое» и «неорганическое» как эстетические доминанты

Новаторство Макларена — в переосмыслении реальности как таковой, что достигалось путем описанного выше радикального очищения пространства кадра. Добивался этого режиссер двумя способами: в области мультипликации — отказом от камеры как таковой и обращением непосредственно к

пленке (что послужило для исследователей поводом описать абстрактную анимацию формулой «живопись + авангард + длительность» [5, с. 178–179], таким образом сводя новации направления лишь к стиливому элементу), а в контексте фотографического кино отказом от — реали-

Кадр из фильма
Neighbours, реж.
Норман Макларен,
1952



стического фона и обращением к условности; например, в фильме *Chairy tale* два главных героя — стул и человек — двигались в абстрактном пространстве, напоминающем танцевальный зал, а в оскароносных *Neighbours* местом действия выступал условно решенный задний дворик в субурбии, похожий на детский рисунок Нормана Рокуэлла.

Здесь можно задать вопрос: если Макларен не отказывался от использования традиционных технологий кино съемки окончательно, разве можно говорить о его изобретении «нефотографического кино»? Дело в том, что в отношениях «камера — реальность» Макларена более интересовала реальность, и обновление кинематографа было необходимым способом ее запечатлеть.

В чем же заключалась особая реальность Макларена? Пожалуй, главной, хотя и имплицитной, оппозицией в кинематографе традиционной образности был конфликт между «органическим» и «неорганическим», говоря языком раннего кино — между плоским задником и актерами на первом плане. Достаточно активно этой проблемой занимались представители Первого французского авангарда, выдвинувшие убедительную теорию «фотогеничности», согласно которой эмоциональной силой на экране обладали именно проявления неорганического мира, в том числе природные стихии [3, с. 95]. Однако даже романтические опусы Арнольда Фанка, раннего Жана Ренуара или Жана Виго, воспевающие единение человека и природы, понимали эту гармонию как, во-первых, уникальную, единичную, а во-вторых, как относящуюся к психологии человека, а не действительной реальности. То же касается советской школы, в которой на место уникального героя, правда, пришел целый пролетарский класс.

Пожалуй, наиболее близкий к идеям Макларена эксперимент провел Фернан Леже в фильме «Механический балет», монтажно обусловив движение поднимающегося по лестнице человека сложным внутренним часовым механизмом. Заметим, впрочем, что все упомянутые выше примеры строились на уподоблении человека машине, то есть, по сути, художественном сравнении, всегда идущем, несомненно, от автора, а не реальности.

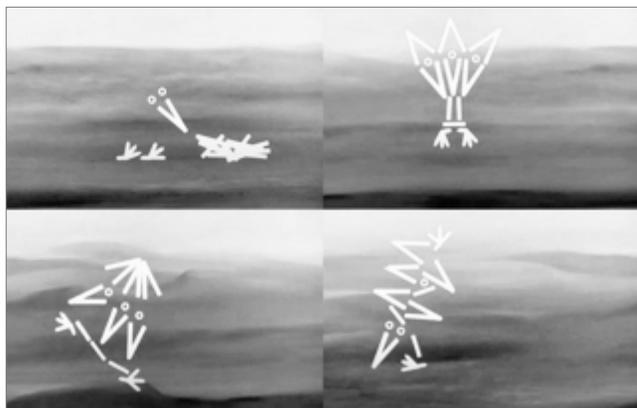
Макларен в своих «фотографических» фильмах сознательно стремился разрушить разделение между органикой и неорганикой — не через уподобление одного другому, но через размытие границы. Двигаясь по следам европейской школы, в рамках которой он был воспитан, Макларен наследовал сложный аналитический аппарат, вокруг которого строил свою эстетику — этим объясняется его отчасти «механистическая» оптика, не

сводящая, однако, органическое к усложненному механическому. Уже упомянутый фильм *Chairy tale* может послужить здесь наглядным примером — по сюжету этой незамысловатой истории молодой человек пытается читать книгу сидя на стуле. Неожиданно взбунтовавшийся стул отказывается подчиняться человеку и пытается сбежать от него — не выходя, правда, за рамки статичного кадра, схожего с традиционной театральной сценой. Так, основной конфликт фильма заключается в проблеме коммуникации органического и неорганического (однако ведущего себя, как живое существо). Стул соглашается на «перемирие» лишь после символического акта «уравнивания» двух сторон, когда человек соглашается сам послужить сидением для новообретенного друга. Примечательно, что эстетика произведения вполне нормативна, более того, характером мизансценирования и общей визуальной задумкой даже архаична — это говорит о том, что Макларен в первую очередь был заинтересован в экспериментальном подтверждении идей, для которых фотографическое кино выступает лишь экспериментальной площадкой.

Разумеется, мы не собираемся приводить этот по сути анекдотический пример в качестве основного довода за этико-эстетический императив Макларена. Основной корпус его зрелых работ, созданный с помощью технологии бескамерной анимации, продолжает эту линию почти исключительно формальным образом. Впрочем, можно вспомнить и знаменитую ленту *La merle*, в которой иллюстрацией звучащей nonsense song — ссылка на литературу, тем более народную, как попытка найти истоки своих идей в прошлом — выступает мультипликационный дрозд, составленный из ряда простейших знаков почти типографического свойства; птица вновь и вновь распадается

на составные части, затем воссоединяясь в самых неожиданных формах, таким образом разрушая оппозицию «органика — неорганика», при этом не вступая на территорию эйзенштейновского *pars pro toto*, так как часть и целое здесь невозможно выделить окончательно.

Кадры из фильма
La merle, реж. Норман
Макларен, 1958



1.3. Разложение приема как метод трансформации образа

Так или иначе, линия «размытия» понятий органического и неорганического в кинематографе Макларена проявлялась в первую очередь через движение — а точнее, через его качественное изменение. Например, в *Neighbours* режиссер наравне с обычной съемкой применяет довольно грубую stop-motion анимацию, схожую с той, что использовала Аньес Варда в ленте «Привет, Кубинцы!», заставляя живых людей «двигаться» через ряд неподвижных состояний, — такой подход можно назвать «антиперсистенционным», но не «механическим», так как и для машин необходимы промежуточные состояния. Наиболее ярко, однако, маклареновская концепция движения проявляется в его абстрактных мультфильмах — например, в раннем *Voogie doodle* и зрелом *Lines Horizontal*. Эти в значительной степени аналитические работы (примечательно, что жанр последней ленты был обозначен автором как study, что можно перевести и как «этюд», и как «исследование») открыто наследуют ранним опытам европейских коллег — например, второй фильм в его попытке передать объем на плоскости через движение базовых линий явно отсылает зрителя к «Световому опусу IV» Вальтера Рутtmана. Беспредметные картины Макларена во многом монографичны — в центре каждой из них стоит специфический визуальный феномен, присущий «фотографическому» образу по «праву рождения», но не доступный изначально образу абстрактному. Режиссер занят разработкой аналогических стилизованных методов, «переизобретая» кинематограф по частям. Можно сказать, что традиционный фильм и абсолютный фильм по Макларену объединяет в первую очередь движение, но если «органическое» движение в фотографическом кино представляет

Кадр из фильма
Voogie doodle, реж.
Норман Макларен,
1941



с собой как бы синтез состояний (скажем, ходьба — это одновременно и естественно сочетаемые линейное движение, инерция частей тела, вибрация и т. д.), то «аналитическое» движение в бескамерной анимации распадается на отдельные качества; и для того, чтобы научиться передавать

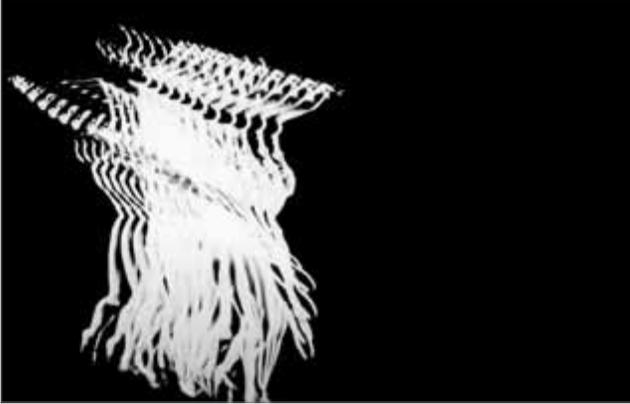
их в синтезе, необходимо сперва понять принцип их действия в отдельности. Так, лента *Boogie-doodle* оказывается посвящена трансформации объектов (те самые переходные состояния, которые Макларен намеренно исключает из некоторых своих «фотографических» фильмов) и мотиву движения-преследования — то есть простейшего синтеза «движение + движение»: два существа/вещества на протяжении всей ленты оказываются вовлечены в «игру» преследования и поглощения — первая сущность стремится поглотить вторую, вторая пытается избежать этой судьбы; в качестве аналога монтажной смены задника (и обтюлятора вообще) выступают две диагональные синие³ полосы, часто пересекающие экран и делящие единый «космос» на ряд преодолеваемых пространств.

³ Стоит отметить, что цветовая гамма фильмов Макларена не является предметом данного исследования, так как значительная часть его работ 1940–1950-х годов изначально была черно-белой — см. [15, с. 111].

Плоскостное построение пространства переходит в объемное в *Lines Horizontal* 1962 года — как уже было отмечено выше, простое «заданное» движение горизонтальных прямых линий создает иллюзию объемного объекта (цилиндра). Более сложным экспериментом кажется *Mosaic* 1965 года — в этой пятиминутной работе, в начале которой Макларен иронически сопоставляет фотографический и абстрактный образы (молодой человек достает из кармана крохотный белый кружок и помещает его в черном гомогенном пространстве, после чего покидает кадр, а кружок — вернее, уже точка — начинает двигаться и делиться), единственная точка дает начало сложному кристаллическому объединению (мозаике), движение составных частей которой создает иллюзию движения не только на плоскости, но и в глубину⁴.

⁴ *Mosaic* выступает отличной иллюстрацией последовательного мыслительного процесса Макларена: считается, что замысел этого фильма родился случайно, когда пленки предыдущих лент *Lines Horizontal* и *Lines Vertical* наложились друг на друга в «мувиоле» — см. [15, с. 181].

Таким же образом Макларен работает и с фотографическим кино, упрощая его до базовых элементов эстетики, по очереди выводя их на «первый план». Знаменитый фильм *Pas de deux* 1968 года представляет собой фрагмент известного балета, выполненный самым минималистичным образом, — фигуры двух танцоров частично скрыты контурным освещением, так, чтобы в кадре были видны лишь их условные силуэты, а их движения переданы частично с помощью техники *step-printing*, при которой пленка подвергается многократной печати на ней одних и тех же изображений с задержкой в два-три кадра. Ближе к финалу ленты классический балет превращался в удивительное зрелище: статичные планы танцоров сменяют друг друга через плавные «остаточные кадры», которые полностью нейтрализуют оригинальное ощущение человеческого движения — остается лишь своеобразный «каркас» действия, напоминающий метод раскадровки классических мультфильмов с под-



Кадр из фильма
Pas de deux, реж.
Норман Макларен,
1968

робно выписанными первым и последним кадром действия и пунктирно обозначенными промежуточными «ячейками»

В Ballet Adagio 1972 года движения танцоров «остраиваются» с помощью рапида. Монтажные склейки в этих фильмах если и присутствуют, то оказы-

ваются по возможности скрыты и играют чисто техническую роль; например, в Adagio крупность меняется лишь для того, чтобы не «терять» танцора, подошедшего к краю кадра, а в Pas de deux — для эмоционального акцента в самые значимые моменты.

Наиболее показательным фильмом в контексте исследования эстетики зрелого Макларена является его девятиминутная работа Canon (то есть «Канон» — название не только обозначает музыкальный жанр, но и намекает на вырабатываемую эстетику) 1964 года. Лента делится на ряд эпизодов — как «фотографических», так и мультипликационных; например, вслед за простым анимированным человечком (напоминающим Фантоша Эмиля Коля — вряд ли это сходство случайно), впоследствии учтенным, на том же черном фоне появляется ряд идентично одетых людей (в действительности всех персонажей обоих полов играет один и тот же актер), чьи механические, «запрограммированные» движения — поклон, пинок, поворот — можно сравнить с примитивной анимацией. Для нас особенно важно то, что все эпизоды этого фильма, как мультипликационные (в том числе с использованием объемной stop-motion анимации), так и фотографические — включая даже титры — выполнены в рамках одного стиля и скреплены единым фоном (полем). Canon можно назвать манифестом Макларена, в котором он демонстрирует возможность решения конфликта различных материй путем их разложения на первичные элементы — и человек, и letter cube, и простая линия сводятся к знаку, лишаясь индивидуального звучания в пользу общего звучания кадра.

* * *

Эстетика, выработанная Норманом Маклареном в зрелый период его творчества, интересна в первую очередь тем, что она охватывает в равной степени как традиционный кинематограф, так и мультипликацию. Долгие годы (фактически с начала 1940-х по конец 1960-х) экспериментов с расщеплением образов на составные приемы дали базу для последовательного их применения при решении творческих задач. Эту теорию можно подвергнуть критике с двух основных позиций. Во-первых, само понятие нормативной эстетики конфликтно индивидуальному творческому процессу, тем более в контексте авангарда. Во-вторых, выведенные таким образом приемы остаются приемами, и их механическое сложение в рамках фильма вряд ли будет способно дать больше или хотя бы столько же смыслов, сколько способен дать традиционный подход к созданию фильма.

Если ответ на первый гипотетический вопрос достаточно очевиден — мы уже успели указать на математическую, аналитическую природу творчества Макларена (к нему вполне справедливо можно было бы отнести слова Ханса Рихтера: «здесь роль музыки играет не случайность, а антислучайность: мыслящая расчетливая воля. Только то, что поддается измерению, поставляет единственную реальность в этом мире, лишенном этических ценностей» [8, с. 131]), не говоря уже о том, что именно представители авангардных течений в искусстве отличаются наиболее тоталитарным походом к творческому процессу («...искусство авангарда, прибегавшее к систематическому обезличиванию и уподоблению человека машине, было куда более тоталитарным по духу, чем искусство реального тоталитаризма...» [9, с. 101]) — то вопрос смыслового наполнения остается более или менее открытым. Мы не станем подходить к нему с этой позиции, так как понятие «вложенного смысла» сугубо индивидуально для каждого режиссера при равном инструментарии, но попробуем взглянуть на разность нарративных техник в традиционном кинематографе и кинематографе Макларена с тем, чтобы ответить себе, жизнеспособен ли столь необычный подход в контексте здравствующего кино классической формации. ■

(окончание в следующем номере)

Для цитирования: Шеремет Ф.И. Стилиевые и нарративные новации в творчестве Нормана Макларена // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 2 (60). С. 121–134.

For citation: Sheremet Th.I. Stylistic and narrative innovations in Norman McLaren's works // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 2 (60), pp. 121–134.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волконский С.М. В защиту актерской техники // Человек на сцене. URL: http://az.lib.ru/w/wolkonskij_s_m/text_1912_chelovek_na_stzene.shtml (дата обращения: 01.03.2024)
2. Даракхвелидзе Г. Ландшафты сновидений. Кинематограф Майкла Пауэлла и Эмерика Прессбургера. Т. 6. Глобус-Пресс, 2019. 508 с.
3. Из истории французской киномысли: Немое кино 1911–1933. / ред.-сост. Ямпольский М.Б. М.: Искусство, 1988. 317 с.
4. Кракауэр З. Орнамент массы / пер. с нем. А. Филиппов-Чехов М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. 240 с.
5. Кривуля Н.Г. Аниматология: Эволюция мировых кинематографий. М.: КЭА «Аметист», 2012. Ч. 2. 392 с.
6. Лоос А. Орнамент и преступление / пер. с нем. Элла Венгерова. М.: Strelka Press, 2018. 104 с.
7. Обрист Х.У. Краткая история новой музыки / пер. с англ. С. Кузнецова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 280 с.
8. Рихтер Х. Дада — искусство и антиискусство. Вклад дадаистов в искусство XX века. / пер. с нем. Татьяны Набатниковой; науч. ред., ред. пер., примеч. и библиогр. Константина Дудакова-Кашуро. М.: Гилея, 2018. 360 с.
9. Советские двадцатые: искусство, архитектура, фотография, кино. / ред.-сост. Фоменко А.М.: Новое литературное обозрение, 2023. 144 с.
10. Фэн Т. Феномен музыкальной живописи в абстрактном искусстве и анимации // Университетский научный журнал. № 51. 2019. 163–175 с.
11. Эвола Ю. Абстрактное искусство / пер. с итал., фр. А.Г. Дугин, с фр. В.И. Карпец. М.: Циолковский, 2022. 144 с.
12. Эйзенштейн С.М. Метод: в 2-х томах. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, Т. 2. 2002. 688 с.
13. Элиаде М. Аспекты мифа / пер. с фр., предисл. В. Большакова; коммент. Е. Строгановой. М.: Академический проект, 2021. 235 с.
14. Curtis D. Locating McLaren // Undercut, no. 13, 1985, pp. 1-7.
15. Dobson T. The Film Work of Norman McLaren. New Barnet, John Libbey Publishing Ltd, 2006. 296 p.
16. Faber L., Walters H. Animation Unlimited. Innovative Short Films Since 1940. London: Laurence King Publishing Ltd, 2003. 192 p.
17. Moritz W. Norman McLaren and Jules Engel: Post-modernists // A Reader in Animation Studies, ed. Jayne Pilling. Sydney: John Libbey & Company Pty Ltd, 1997, pp. 104–111.

REFERENCES

1. Volkonsky, S.M. V zaschitu akterskoi tekhniki. [In defense of acting technique]. Chelovek na scene. [The man on the scene]. Available at: http://az.lib.ru/w/wolkonskij_s_m/text_1912_chelovek_na_stzene.shtml (Accessed 01 March 2024). (In Russ.)
2. Darakhvelidze, G. Lanshavti snovidenii. Kinematograph Maikla Pauella i Emerika Pressburgera. [Landscapes of Dreams. Cinematography by Michael Powell and Emeric Pressburger], vol. 6. Globus-Press, 2019. 508 p. (In Russ.)

3. Iampolski, M.B., editor. Iz istorii frantsuzskoi kinomisli: Nemoie kino. 1911–1933. [From the History of French Film Thought: Silent Cinema. 1911–1933]. Moscow, Iskusstvo Press, 1988. 317 p. (In Russ.)
4. Kracauer, Z. Ornament massi. [The Mass Ornament], per. s nem. A. Filippov-Chexov, Moscow, Ad Marginem Press, Musei sovremennogo iskusstva “Garage” Publ., 2019. 240 p. (In Russ.)
5. Krivula, N.G. Animatologia: Evolutsia mirovikh kinematographii [Animatology: The Evolution of World Cinemas], vol. 2. Moscow, KEA “Ametist” Publ., 2012. 392 p. (In Russ.)
6. Loos, A. Ornament i prestuplenie [Ornament and Crime], per. s nem. E’lla Vengerova. Moscow, Strelka Press, 2018. 104 p. (In Russ.)
7. Obrist, H.-U. Kratkaia istoria novoi musiki. [A Brief History of New Music], per. s angl. S. Kuznecova. Moscow, Ad Marginem Press, 2015. 280 p. (In Russ.)
8. Rihter, H. Dada — iskusstvo i antiiskusstvo. Vklad dadaistov v iskusstvo dvadsatogo veka [Dada — art and anti-art. The Dadaists’ contribution to twentieth-century art], per. s nem. Tat’yany’ Nabatnikovoj; nauch. red., red. per., primech. i bibliogr. Konstantina Dudakova-Kashuro. Moscow, Gileya Publ., 2018. 360 p. (In Russ.)
9. Fomenko A., editor. Sovetskie dvadsatie: iskusstvo, arhitektura, photographia, kino. [Soviet twenties: art, architecture, photography, cinema]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2023. 144 p. (In Russ.)
10. Fen, T. Fenomen muzikalnoi zhivopisi v abstraktnom iskusstve i animatsii [The phenomenon of musical painting in abstract art and animation]. Universitetskii nauchnii zhurnal, no. 51, 2019, pp. 163–175. (In Russ.)
11. Evola, J. Abstraknoe iskusstvo. [Abstract art], per. s ital., fr. A. G. Dugin, s fr. V.I. Karpecz. Moscow, Tsiolkovskii Publ., 2022. 144 p. (In Russ.)
12. Eisenstein, S.M. Metod. [Method], vol. 2. Moscow, Musei kino Publ., Eisenstein-tsentr Publ., 2002. 688 p. (In Russ.)
13. Eliade, M. Aspekti mifa. [Aspects of the myth], Per. s fr., predisl. V. Bol’shakova; komment. E. Stroganovoj. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2021. 235 p. (In Russ.)
14. Curtis, D. Locating McLaren. Undercut, no 13, 1985, pp. 1–7
15. Dobson, T. The Film Work of Norman McLaren. New Barnet, John Libbey Publishing Ltd, 2006. 296 p.
16. Faber, L., Walters H. Animation Unlimited. Innovative Short Films Since 1940. London: Laurence King Publishing Ltd, 2003. 192 p.
17. Moritz, W. Norman McLaren and Jules Engel: Post-modernists // A Reader in Animation Studies, ed. Jayne Pilling. Sydney: John Libbey & Company Pty Ltd, 1997, pp. 104–111.

Статья поступила в редакцию 03.05.2024; одобрена после рецензирования 17.05.2024; принята к публикации 24.05.2024.

The article was submitted 03.05.2024; approved after reviewing 17.05.2024; accepted for publication 24.05.2024.



Движение в телевизионном кадре: выразительные и перцептивные аспекты

В.В. Шабалин

кандидат искусствоведения

ORCID: 0000-0001-5752-2983

AuthorID: 988884

В статье рассматривается динамическая визуализация пространства предметной реальности с последующей демонстрацией ее образа телеаудитории. Магистральным направлением исследования является паттерн поступательного движения видеооборудования, объектов съемки и их образов. Анализируются творческие приемы погружения телекамеры внутрь события; уточняются особенности внутрикадрового монтажа; выявляются эвокативные свойства звука в телевизионном материале. Данное исследование может быть полезно специалистам в области визуальных искусств, а также может заинтересовать широкий круг читателей.

The article discusses the dynamic visualization of the space of objective reality with the subsequent demonstration of its image to the television audience. The main direction of the research is the pattern of forward movement of video equipment, shooting objects and their images. Creative techniques for immersing a television camera inside an event are analyzed; the features of intra-frame editing are clarified; The evocative properties of sound in television material are revealed. This study may be useful to specialists in the field of visual arts, as well as of interest to a wide range of readers.

В качестве введения

Телевидение начала XXI века предлагает аудитории различные ракурсы взгляда на мир, регулирует степень вовлеченности зрителя в происходящее на экране и является важнейшей частью современной культуры, а также ее постоянно обновля-

визуальный объект, движение, динамика, композиция кадра, телевизионный материал, образ, экранное пространство

visual object, movement, dynamics, frame composition, television footage, image, screen space

ющимся и самообновляющимся сегментом. Такому качественному развитию способствуют стремительная смена телевизионных технологий с применением компьютерной техники, инновационные творческие приемы создания и подачи материала, поиски новых художественных средств выразительности. Среди последних существенное место занимает концепт «движение в кадре».

Значительное эволюционное развитие современных телевизионных творческих решений способствует обретению новой внутренней динамики контента в пространственно-временном континууме, связанное как с формами подачи аудиовизуальной информации зрителю, так с вариативностью воплощения оригинальных экранных композиций, а также со сменой парадигмы зрительского восприятия. Проявляется усложнение моделирования экранной реальности за счет современного визуального освоения экранного пространства телевизионного материала, что выражается в его уплотнении элементами дополнительной визуализированной информации, раскрытии динамического функционала отображения объектов в растре и сегментах полотна.

Концептуально экранное пространство телевизионного материала представляет источник изобразительности его сюжетной линии и передает зрителю динамичный образ события в оригинальном экранном конструкте. «Общеизвестно, что природа кинематографа (это следует из этимологии и истории понятия) предполагает движение, прежде всего и изначально — в кадре» [2, с. 8], — пишет исследователь кино Ю.В. Михеева. При этом и визуальное восприятие человека не находится в состоянии покоя. Обратим наше внимание на местоположение зрителя перед изобразительной композицией.

Так, созерцая произведение художественной живописи, посетитель галереи нередко сталкивается с изменением восприятия отдельных частей картины. При определенных ракурсах публике представляются разные образы одного и того же элемента композиции. И напротив, зритель может получить иные ощущения, когда, независимо от места нахождения, взгляд персонажа художественного полотна будет перманентно обращен на созерцающего его человека. Подобный результат оказывает телеэкран. Какое бы положение ни занимал зритель перед экраном телевизионного приемника или монитора компьютера, иного ракурса предоставления изображения объектов он не увидит, так как экранная картина к этому моменту, как мы понимаем, уже сформирована во время съемочного процесса и



Сезанн П. Гардан
(Gardanne).
Холст/масло,
1885-1886

Сезанн П. Голубая ваза
(La Vase bleu).
Холст/масло,
1885-1887



ные объекты представлены под некоторым углом к горизонту. В других его картинах также просматривается определенный наклон композиции: в натюрморте «Голубая ваза» (La Vase bleu, 1885-1887), в портрете «Мадам Сезанн в желтом кресле» (Madame Sézanne in a Yellow Chair, 1890-1894). Тем самым запускается функционал динамического визуального конструкта, определяемый подобным способом свойствам понятия «голландский угол» (от англ. Dutch angle).

Творческий прием изначально использовался в немецком экспрессионизме для выражения беспокойных чувств героев, а также некоторой необычности в визуализации происходящего события. В отличие от обыденного просмотра контента с телевизионного приемника, здесь-то как раз зритель впечатляется измененным положением объектов. Таким образом, значительную роль получает изменение положения образа объекта в композиции, а также движение телекамеры, говоря о процессе создания экранного пространства телевизионного материала.

Движение объекта съемки и телекамеры

При приближении или удалении объекта от телекамеры происходит исключительно его изменение масштаба, подобно тому, как это происходит в театральном представлении, когда зритель смотрит происходящее на сцене из одной точки и для укрупнения объекта в его восприятии необходимо выдвигание персонажа на передний план. «Естественные перемены дистанции между камерой, с одной стороны, а действующими лицами и предметами — с другой, при неподвижности камеры, сегодня создают впечатление более органичного построения внутрикадровой динамики» [4, с. 188].

В отличие от этого приближение телекамеры к объекту приводит уже к укрупнению всей экранной картины мизансцены. Широко применяется и вариант «приближения» объекта, в том числе и через изменение его масштаба трансфокатором с помощью зуммирования. При этом если съемочный аппарат будет определенным образом подвиген вдоль оптической оси объектива (с изменением его фокусного расстояния), то осуществляется творческий прием, ранее реализованный кинооператором В.И. Юсовым в художественном фильме «Черный монах» (реж. И.В. Дыховичный, 1988, СССР, Германия).

Исходя из признаков композиционной динамики в кадре, приведем телевизионный аналог известного как «транстрав» (от слов трансфокатор¹ и тревеллинг²). В программе «Время» («Первый канал») при поступательном движении телекамеры вперед с синхронным трансфокаторным «отъездом» с помощью объектива от ведущего новостного выпуска его портрет в кадре практически не изменится по крупности, в отличие от фона, стремительно отодвигающегося назад. Сегодня движение телекамеры происходит практически без ограничения ее положения в пространстве. В связи с этим приведем следующий пример фиксации спортивного мероприятия с помощью «камеры-паука», включаемой в процесс формирования экранного пространства.

Учитывая желание зрителя ощущать себя непосредственно в центре отображаемого на экране события, трансляции футбольных матчей организуются посредством технологии Spiderscam (от англ. Spider — паук, Camera — камера) при движении съемочного аппарата в разных направлениях и находящегося над полем на некоторой высоте с обеспечением телевизионной съемки спортивной игры изнутри. При движении камкордера элементы композиции снимаемого кадра приходят в движение, изменяя свои пропорции и геометрическую форму в отличие от трансфокаторного приближения образа героя в

¹ Зум-объектив — объектив, формирующий резкое изображение при изменении его фокусного расстояния.

² От англ. travelling — путешествующий, передвигающийся.

кадре, когда детали мизансцены обрезаются и выходят из визуального поля кадра за его границы.

В первом случае картина выглядит динамичнее и более впечатляет зрителя своей необычностью предоставления слепка реальной действительности. При движении телекамеры проявляются свойства «динамической перспективы», что зрителю «позволяет ощутить, какой объект находится ближе к наблюдателю, а какой — дальше» [3, с. 99]. В этом плане оверлеппинг как способ восприятия расположения объектов в экранном пространстве играет важную роль. «В отличие от застывших изображений на картине или на фотографии, при движении камеры соотношение объектов, перекрываемых друг другом, постоянно меняется... в результате чего один объект перекрывается другим, а другой, наоборот, в это время постепенно открывается взору зрителя. Не говоря уже о том, что объекты в кадре часто сами находятся в состоянии движения, и <...> в данном случае можно говорить о своего рода динамическом оверлеппинге» [3, с. 99-100], — констатирует киновед В.Ф. Познин.

Внутрикадровый монтаж

Имманентное (внутреннее) изменение экранного пространства в рамках телевизионного кадра происходит в связи с функционалом задействованного при телесъемке внутрикадрового монтажа. Рассмотрим композиционную динамику такого кадра, предполагающего классическую трансформацию экранной картины за счет применения творческих решений при создании телевизионного контента. Движение объекта съемки и телекамеры приводит к комплексному изменению экранной картины в каждый последующий момент записи мизанкадра. Здесь же акцентируем внимание и на выборе определенного ракурса съемки, что указывает не только на движение телекамеры, но и ее положение в пространстве съемочной площадки.

Далее обратимся к техническому функционалу телекамеры, в частности, к телеобъективу, с помощью которого производится переброска фокуса с одной плоскости резкоизображаемого пространства на другую, создавая смысловое авторское акцентирование на объектах съемки в границах кадра. Область композиции, находящаяся в дефокусе, не отвлекает внимания зрителя своей фактурностью, если речь идет, например, о фоновой картине либо о проработке деталей, указывая на четкость изображения отдельных объектов мизансцены. Следующим примером послужит прием панорамирования как в горизонтальной или вертикальной плоскости, так и в произвольном

слежении за движущимся объектом на съемочной площадке с удержанием его образа в границах кадра.

Так, при переводе кадрового окна с одного героя (кадр 1) на другого (кадр 2) творческий подход в данном случае будет отражать изменение экранной композиции. Допустим, в первом кадре отображается портрет с неким объектом в правой верхней части его композиции. Далее при повороте телекамеры в горизонтальном направлении появляется портрет второго участника. При этом объект из первой композиции продолжает оставаться и во втором кадре, находясь уже в левом верхнем углу текущей композиции кадра. Активное освоение новых творческих решений дает подобный результат, полученный на постпродакшне.

Динамика художественного эффекта

Электронная запись видеоизображений способствовала применению выразительного потенциала художественного эффекта в создании телевизионного экранного пространства, в частности, при организации межкадровой склейки. Внутренняя связь между кадрами во внешнем подходе замены предыдущего последующим подчеркивает динамику смены сегментов звукозрительного ряда, находящихся по разные стороны монтажного стыка, одним из вариантов построения которого является микшерный переход. Исходя из того, что часть визуальных объектов или изображение в целом находится на одной плоскости, а часть других — на второй (и сколько угодно по счету) плоскости, то в случае их взаимного вытеснения в направлении по оси перпендикулярной к поверхности экрана произойдет своего рода наплыв — взаимное проявление изображений, от одного затухающего ко второму проявляющемуся.

В рассматриваемой взаимной сменяемости плоскостей с изображениями в горизонтальном направлении, то есть уже в одной условной плоскости, параллельной поверхности экрана, получим взаимный сдвиг изображений, подобный функционалу межкадрового монтажа. Подобным образом решается задача организации экранного пространства в телерепортажах, представляющих зрительской аудитории несколько локаций съемки на экране. В момент смены планов, когда одно изображение вытесняет из кадрового окна идущее перед ним, проявляется одноименный прием «сдвиг», применяемый и при включении в изобразительную картину динамического полиэкрана.

Сегменты полиэкранной структуры одновременно представляют зрителю несколько визуальных потоков и при этом

перемещаются в рамках отображающей поверхности. Данная организация экранного пространства применялась С.Ф. Бондарчуком в киноэпопее «Война и мир» (1965, СССР). В межкадровом монтаже, а также при создании сложносоставной экранной композиции в рамках одного кадра активно находят место художественные эффекты, связанные со становлением новых форм экранного пространства. С их помощью в визуальную ткань телевизионного материала привносится в динамичных вариантах стилистическое разнообразие экранного повествования.

Динамика визуального ряда в функционале межкадрового монтажа

Очердность расположения в монтажной фразе планов разной крупности задает также динамичность видеоряда, что определяется свойствами понятия «объемный монтаж», ранее введенного и закрепленного автором в научном и профессиональном телевизионном лексиконе. Данное направление видеомонтажа предназначено к обеспечению гармоничного просмотра зрителем на телеэкране разномасштабных планов в видеоряде телевизионного материала. Суть способа отражает прямую зависимость структуры кадра от его расположения в аудиовизуальном ряду, то есть по отношению к смежному кадру, отличающемуся по крупности от предшествующего.

Так, в футаж определенной длительности, состоящий из видеозаписи оратора крупным планом, необходимо внести несколько вставок выступления общим планом, чтобы изобразительно «разбавить» материал и использовать в то же время эти вкрапления в качестве «перебивочного» изображения. Поэтому композиционно правильнее располагать планы-перебивки на начальном и конечном отрезках видеоряда общим планом, помещая между ними кадры масштабом крупнее, вплоть до среднего плана. В итоге смена крупности планов с их взаиморасположением в аудиовизуальном ряду определяет динамику монтажа телевизионного материала.

В данном случае рассматриваем смену кадров в едином экранном конструкте при оставлении звукового сопровождения от первого в последующем кадре, что приводит к диегетичности аудиальной составляющей телевизионного экранного пространства. Об этом феномене неоднократно говорилось, здесь же уточним, что диегетический звук становится также одним из важных средств художественной выразительности в телевизионном монтаже. Для организации диегетического экранного пространства с помощью внутри-

кадрового монтажа может быть задействован один съемочный аппарат, гарантирующий «сопоставление статичных пластических образов и пластических образов действия путем использования <...> различных движений самой камеры, которое обеспечивает смену информации и развитие содержания кадра» [5, с. 49].

Эвокативная динамика звука

Далее изучим экранное пространство, формируемое с помощью звука в закрытом помещении с использованием аудиосигнала. Отметим значение расположения репродукторов, так как распространение звука занимает время, пропорционально пройденному расстоянию. Если источник звука находится в одной точке, а его ретранслятор — в другой и при этом уровень громкости второго выше, то произойдет акустическая коллизия. Объект, воспроизводящий звук, будет акустически восприниматься с иного места от его физического нахождения. Подобный результат на практике являет эффект Хааса [7]. Обработанный и распределенный звук участвует в размещении образов объектов мизансцены в экранном пространстве, что характерно для многоканального звучания.

Применение стереофонии особенно важно, так как при прослушивании материала максимально активизируется воображение и создается «ощущение “эффекта присутствия” на месте воображаемых событий» [1, с. 77], — подчеркивает исследователь Н.Н. Ефимова. Акустическая составляющая изменяет местоположение объекта съемки в мизансцене относительно телезрителя в его ощущениях в экранном пространстве телевизионного материала. По своей трансцендентальности экранное пространство иное, нежели, например, картина, созданная прямым зрительским восприятием, так как театральное представление и его вариативный, переданный посредством телевизионного экрана образ рознятся способом подачи визуальной информации зрителю.

В театральном зале публика воспринимает действие одним планом, тогда как посредством видеозаписи или трансляции в прямом эфире театральной постановки художественный образ, рождаемый на подмостках, «развертывается» на экране со всех возможных точек съемки. Разноракурсная демонстрация эпизода на сцене, как и динамичная камера, основополагающе проявляющая динамику построения экранного пространства телевизионного произведения, делает зрителя в его ощущениях соучастным к событию.

Динамика дополнительной визуализированной информации в экранной картине

С обретением свойств дополненной реальности, а также дополненной виртуальности не меньшую роль в построении динамического телевизионного экранного пространства играет элемент дополнительной визуализированной информации. Его движение на экране становится неотъемлемой частью общей композиционной структуры телекадра. Но начнем рассмотрение с истоков появления данного экранного артефакта. Для придания дополнительной динамики элементам композиции кадра в практику вошло анимированное появление титра на экране. Графический объект, оформленный на оригинальной подложке, стал выдвигаться в кадровое окно с последующим уходом из изобразительной области экрана. Не редко и логотип телеканала оформляется в «живом» виде, что также привлекает внимание зрительской аудитории.

Более того, дополнительная визуализированная информация получила распространение в непосредственном помещении ее элементов в мизансцену на экранах-декорациях, визуальное содержание которых представляется аудитории, например, на границе футбольного поля и трибун. В случае отображения на таком экране автомобиля складывается зрительное впечатление реального передвижения транспортного средства по кромке игровой площадки стадиона. Следующим этапом в динамичном предоставлении дополнительных объектов является введение их в кадр вне экрана-декорации — в виде элементов дополненной реальности.

Переход классического дополненного объекта в экранной композиции в новое качество с изменением его условного положения в пространстве мизансцены, подобного движению реальных объектов в реальном пространстве, способствовало устранению необходимости установки экрана в локации проведения мероприятия. Таким образом, мы наблюдаем как усложнение и насыщение визуального уплотнения экранного пространства, так и упрощение организации реального пространства в необходимой точке съемки при динамичной форме предоставления визуальной информации телезрителю.

Цветовая, яркостная и контурная динамика в изображении

Еще одним паттерном «движения» в изобразительной картине является контурная динамика. На картине «Сосна и акведук» (Pine and Aqueduct) П. Сезанна (1900) деревья прописаны в оригинальной стилистике с акцентом на отображении границ

объектов, как и в других живописных композициях художника. Подобно прыгающему пальцу, выставленному перед лицом, с поочередным взглядом на него то одним, то другим глазом, проявляется функционал контурной динамики в данном изображении.



Сезанн П.
Сосна и Акведук
(Pine and Aqueduct).
1900. Холст, масло

Далее рассмотрим наравне с цветовым оттенком изображения, когда предметы отображаемые в теплых тонах, смотрятся находящимися ближе к зрителю, а в холодных, наоборот, отдаляют композиционно на задний план, делая более объемным экранный рисунок, художественную составляющую экранного пространства, зависящую и от яркости объектов. Так, светлый предмет смотрится расположенным на экране ближе к зрителю. Поэтому статуэтка в кадре из кинофильма «Роден» (Rodin, реж. Ж. Дуайон (J. Doillon), 2017, Франция, Бельгия) выходит зрительно на передний план, находясь физически глубже в мизансцене относительно героя кинокартины. С учетом того что светлые поверхности предметов

могут отражать не только свет, но и цвет, то такого рода рефлекс «делают изображение более живым, натуральным, динамичным» [3, с. 117], — подчеркивает В.Ф. Познин.

Приведем следующий пример динамического предоставления визуального контента зрителю в стрит-пространстве. Видеопроекция на архитектурные сооружения, уже несущие на своей поверхности определенное изображение, дополняет ее визуальное содержание. При этом «формируется специфическая медийная среда» [6, с. 9-10], — отмечает исследователь В.Д. Эвальдье. Вместе с тем динамичный видеопоток, направленный на фасад здания в виде его визуального клона, синтезированного компьютерным способом, создает дубликатную синестезию (соединение) пространств — их визуальных основ. Объект стрит-пространства может зрительно двигаться под музыкальное сопровождение либо выглядеть ярче и колористичнее. Проекция изображения актуальна и на не твердотельные поверхно-

сти, например, водную, состоящую из множества вертикальных струек, организованных в своеобразный экран. «Дыхание» жидкой среды придает ее отобразительной поверхности дополнительную динамику в предоставлении видеоряда.

Итоги исследования

Таким образом, мы рассмотрели актуальные варианты динамического конструкта экранного пространства, в построении которого задействовано движение как объектов съемки и фиксирующей их аппаратуры, дополнительных элементов композиции кадра во время монтажа с применением художественных эффектов, так и конструкции экрана и самого зрителя. Востребованность клипового восприятия контента зрительской аудиторией компенсируется неразрывностью демонстрации аудиовизуального потока при его уплотнении и насыщенности, сопутствующим современному стилю подачи телевизионного материала. Отсюда создание динамичных внутрикадровых композиций решают данную проблематику создания видеоконтента.

Межкадровый стык формируется сегодня все чаще во внутрикадровом пространстве с помощью бигеминального (сдвоенного) монтажа. Поэтому динамика образа в кадре, телекамеры в мизансцене и других средств выразительности помогает решить выше указанные задачи, минуя клиповое построение аудиовизуального конструкта телевизионного материала посредством внутрикадрового монтажа, полиэкрана и сложносоставного кадра, которые без имманентного процесса движения в медианасыщенном мире обходиться уже не могут. Данная статья является кратким изложением концепта «движение в кадре» и требует в ракурсе указанной проблематики дальнейшего исследования экранного пространства телевизионного материала. ■

Для цитирования: Шабалин В.В. Движение в телевизионном кадре: выразительные и перцептивные аспекты // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 2 (60). С. 135–146.

For citation: Shabalin V.V. Movement in the television frame: expressive and perceptual aspects // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 2 (60), pp. 135–146.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ефимова Н.Н. Звук в эфире: учеб. пособие для вузов. М.: Аспект Пресс, 2005. 142 с.
2. Михеева Ю.В. Прикосновения: невидимое и неуиденное во внутрикадровом пространстве фильма // Вестник ВГИК. Т. 14. № 1 (51). 2022. С. 8–24.

3. Познин В.Ф. Экранное пространство и время. Структурно-типологический и перцептуальный аспекты. СПб.: ИД «Петрополис», Российский институт истории искусств, 2021. 388 с.
4. Салникова Е.В. Образы цивилизации и города в фильмах Жоржа Мельеса / Художественная культура. № 2. 2020. С. 170–201. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/898/hk_2020_2_170_201_salnikova.pdf (дата обращения: 17.05.2024).
5. Соколов А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. Ч. 2. М.: Издательство «625», 2001. 207 с.
6. Эвальд В.Д. Экранная среда в пространстве московского метрополитена // Вестник славянских культур. Т. 60. 2021. С. 8–20.
7. Элкин Е.Г.М. Звук и изображение. Звукотехника в телевидении и кино. М.: Связь, 1978. С. 329.

REFERENCES

1. Efimova, N.N. Zvuk v e' fire: Ucheb. posobie dlya vuzov [Sound on air]. Moscow, Aspekt Press, 2005. 142 p. (In Russ.)
2. Mikheeva, Yu.V. Priksnoveniia: nevidimoe i neuidennoe vo vnutrikadrovom prostranstve fil'ma [Touches: invisible and unseen in the intra-frame space of the film], vol. 14. Vestnik VGIK, no. 1 (51), 2022, pp. 8–24. (In Russ.)
3. Poznin, V.F. E' krannoe prostranstvo i vremia. Strukturno-tipologicheskij i perczeptual'ny' j aspekty' [Screen space and time. Structural-typological and perceptual aspects]. St. Petersburg, Petropolis Publ., Rossijskij institut istorii iskusstv Publ., 2021. 388 p. (In Russ.)
4. Sal'nikova, E.V. Obrazy' civilizacii i goroda v fil'makh Zhorzha Mel'esa [Images of civilization and the city in the films of Georges Méliès]. Khudozhestvennaya kul'tura, no. 2, 2020, pp. 170–201. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/898/hk_2020_2_170_201_salnikova.pdf (Accessed 18 March 2024). (In Russ.)
5. Sokolov, A.G. Montazh: televidenie, kino, video [Editing: TV, cinema, video]. Chast' vtoraya. Moscow, 625 Publ., 2001. 207 p. (In Russ.)
6. E'vall'yo, V.D. E' krannaya sreda v prostranstve moskovskogo metropolitena [Screen environment in the space of the Moscow metro], vol. 60. Vestnik slavyanskikh kul'tur, 2021. pp. 8–20. (In Russ.)
7. E'lkin, E.G.M. Zvuk i izobrazhenie. Zvukotekhnika v televidenii i kino [Sound and image. Sound engineering in television and cinema]. Moscow, Svyaz' Publ., 1978, p. 329. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 27.03.2024; одобрена после рецензирования 10.04.2024; принята к публикации 17.04.2024.

The article was submitted 27.03.2024; approved after reviewing 10.04.2024; accepted for publication 17.04.2024.



Разноликое качество кинофильма

М.И. Жабский

доктор социологических наук

ORCID: 0009-0000-7820-5274

AuthorID: 1426



К.А. Тарасов

доктор культурологии

ORCID: 0000-0002-2959-5461

AuthorID: 76496

Чтобы кинофильм был создан и состоялся как общественное явление, он должен в определенной мере удовлетворять потребности не только зрителей, но также его авторов, дистрибьюторов, кинопоказчиков, инвесторов и общества. Отсюда разноликое качество кинофильма — зрительское, эстетическое, коммерческое и культурно-идеологическое. Из комплекса этих качеств и расстановки ценностных приоритетов в нем складывается его интегральное общественное качество.

For a film to be created and established as a social phenomenon, it must, to a certain extent, satisfy the needs of not only viewers, but also its authors, distributors, film exhibitors, investors and society. Hence the diverse quality of a film — spectator, aesthetic, commercial and cultural-ideological. From the complex of these qualities and the arrangement of value priorities in him, his integral social quality is formed.

Создают и потребляют фильмы люди, находящиеся на противоположных полюсах кинопроцесса. Чтобы полюса замкнулись, в кинопроцесс включаются его посредники — дистрибьюторы и кинопоказчики. Из «вещи в себе» в вещь для зрителей и общества фильм превращается в той мере, в какой он соответствует требованиям, предъявляемым к нему участниками кинопроцесса. Эту способность кинофильма целесообразно рассматривать как его качество. Что, однако, оно представляет собой в свете разнообразия требований, предъявляемых к фильму его создателями, дистрибьюторами, кинопоказчиками, зрителями,

обществом в целом? Какие проблемы во взаимодействии участников кинопроцесса возникают в этой связи?

Понятие качества фильма

Кинофильм является одним из предметов в ряду бесконечного множества других. Чтобы точно выделить его из этого ряда, не путая, например, с теле- или видеофильмом, необходимо указать на те свойства, которые делают кинофильм именно этим, а не другим предметом. На этот отнюдь не простой вопрос о его качественной определенности исследователи дают разные ответы [1, с. 209–211]. То же самое происходит и при выделении из всего множества кинофильмов элитарных произведений, массовых, относящихся к конкретному жанру. Потребность в дефиниции качества кинофильма, но уже в совершенно другом смысле, возникает также по той причине, что он является продуктом, созданным для распространения и потребления в обществе разными его социально-профессиональными и зрительскими группами. В этой связи актуальность обретает вопрос о способности кинофильма удовлетворять весь спектр обращенных к нему потребностей.

При всей своей специфике кинофильмы относятся к категории продуктов общественного производства, которые принято оценивать в показателях качества. По этой причине, говоря о качестве кинофильмов, полезно обратить внимание на дефиницию этого понятия, установленную межгосударственным терминологическим стандартом ГОСТ 15467–79. Полезно не только потому, что киноиндустрия — это и производственно-промышленный процесс, нормальный ход которого предполагает нормативно-техническое его обеспечение посредством определенных стандартов. Своего рода стандартизации в киноиндустрии подвергается и художественный процесс. В научном дискурсе не случайно употребляется, например, термин «голливудский стандарт». «Киноиндустрия, — констатируют Т. Собчак и В. Собчак, — подобно автомобильной индустрии, озабочена главным образом прибылью и экономической эффективностью стандартизации и регулирования не только способа производства, проката и показа фильмов, но также желаний, вкусов и привычек потребителей фильмов» [7, с. 4]. Американские киноведы указывают, по сути, на своего рода сквозную стандартизацию кинематографического процесса.

В терминологическом стандарте понятие качества определяется как «совокупность свойств продукции, обуславливающих ее пригодность удовлетворять определенные потребности в соответствии с ее назначением» [3]. Поскольку кинофильмы большей частью представляют собой продукты массового товарного

общество,
кинопроцесс,
потребности,
художник,
зрители,
дистрибьютор,
кинопоказчик,
качество фильма,
легитимация,
социология кино

society,
film process,
needs, artist,
audience,
distributor,
film exhibitor,
film quality,
legitimation,
Sociology of
Cinema.

производства, предлагаемое терминологическим стандартом понимание качества может служить исходным концептуальным ориентиром согласования потребностей, проецируемых на фильм разными участниками кинопроцесса. Увязка их потребностей и связанных с ними представлений о качестве созданного фильма — условие его успешного прохождения через все этапы кинопроцесса. В нем должны сходитьсь и как бы «уживаться» обращенные к нему разные потребности. Уместно заметить, что такого рода проблема в современном российском кино стоит очень остро. В 2022 году из ТОП-200 вышедших на киноэкраны фильмов национального производства свыше одного миллиона зрителей собрали лишь восемь. С другой стороны, 32 картины (16%) собрали менее 10 тыс. зрителей, 57 (28%) — менее 20 тыс. [5, с. 24]. И это при численности населения страны свыше 140 млн.

Применительно к магистральному направлению в кино «совокупность свойств его продукции», предназначенных для удовлетворения потребностей целевого зрителя, исстари является прежде всего рассказанная в фильме история. Предметом конечного потребления он становится, если в достаточной мере обладает качеством в разном его социально-ролевом понимании. Для творцов в многоликом качестве кинофильма приоритетна художественная составляющая. Для дистрибьюторов и кинопоказчиков наиболее ценен коммерческий потенциал. Публика оценивает фильм по степени его соответствия ее разнообразным потребностям — развлекательным, эстетическим, познавательным и т. д. [1, с. 250–255; 390–394]. Фильм становится эффективным связующим звеном во взаимодействии акторов кинопроцесса, когда его разноликое качество способно в должной мере удовлетворять направленный на него комплекс разнообразных потребностей.

Это чрезвычайно сложная проблема, требующая осмысления и практического решения в разных аспектах — техническом, экономическом, эстетическом, социологическом и т. д. Специфика социологического подхода, в русле которого строятся наши рассуждения, заключается в подходе к кинопроцессу как взаимодействию включенных в него институтов, социально-профессиональных и зрительских групп. В этом пространстве создатели фильмов, дистрибьюторы, кинопоказчики и зрители благодаря взаимной функциональной дополнительности порождают и взаимоопределяют друг друга. Согласованность их взаимодействия — необходимое условие целостности кинематографического процесса как самовоспроизводящейся системы. Но чтобы оно было выполнимо, своими качеством фильм должен вызывать интерес у главных участни-

ков кинопроцесса, в достаточной мере мотивировать их включение в него.

Поскольку опосредованно в кинопроцесс включен также инвестор, формальные и содержательные особенности произведения так или иначе приходится согласовывать и с его интересами. То же самое относится к обществу в целом, в пространстве которого осуществляется кинопроцесс. Особенно когда производство фильма финансируется государственной казной. В этой связи актуальность обретает вопрос об общественном качестве фильма, интегрирующем в себе разные грани его ценности — социальную в узком смысле (зрительскую), эстетическую, культурно-идеологическую и коммерческую.

Мерилом качества кинофильма как продукта товарного производства является, если следовать упомянутому выше терминологическому стандарту, прежде всего его способность удовлетворять эстетические, рекреационно-развлекательные, познавательные и иные потребностей целевой аудитории. Но в свете социетально понятого качества фильма возникает вопрос о природе потребностей, с которыми зрители обращаются к киноиндустрии. Это их подлинные, автохтонные потребности или заинтересованно возвращенные киноиндустрией? Если зритель добровольно посмотрел фильм и он принес предпринимателю прибыль, означает ли это, что его «действительные потребности» выражены и удовлетворены? Задаваясь этим вопросом, Д. Прокоп полагает, что для социологии кино он является центральным [8, с. 17]. Обозначенное данным вопросом противоречие между стремлением киноиндустрии к прибыли и удовлетворением подлинных потребностей зрителей в современной России требует углубленного исследования и рационализации на этой основе взаимодействия внутри кинопроцесса. Но российская социология кино в настоящее время переживает, мягко говоря, трудные времена [2, с. 78–79].

Субкультурная легитимация качества фильма вкусами элитарного и массового зрителя

Современное кино — продукт длительного исторического развития. В результате более чем векового взаимодействия участников кинематографического процесса, регулируемого нормами и ценностями общества, институционализировались два типа фильмов и зрителей — элитарные и массовые. На почве социального бэкграунда у зрителей сформировался двоякого рода киновкус, задающий понимание того, какие фильмы являются качественными, заслуживающими производства и, следовательно, в силу их зрительской востребованности легитимными.

О качестве кинопроизведения элитарная публика, если иметь в виду ее идеальный тип, судит по критериям, заимствованным у его автора, художника. При выборе фильма для просмотра в тенденции она руководствуется эстетическим вкусом. Во главу угла ставится художественная форма кинопроизведения. Качество фильма усматривается, прежде всего, в его художественно-эстетических достоинствах, в том, «как» выстроено киноповествование. «Что» повествуется значимо во вторую очередь, в пределе является лишь необходимой предпосылкой оригинального художнического самовыражения.

Для теоретического обоснования элитарного вкуса привлекается эстетика И. Канта. Полагают, что, хотя четкое отвержение ею «внешних критериев и гетерономных целей не предполагает определение функции искусства, оно вместе с тем указывает правильный путь» [10]. Нетрудно, однако, видеть уязвимость такого вывода применительно к киноискусству, необходимой частью общественного целого, ставшего именно благодаря своему социальному в узком смысле (зрительскому) качеству, его функциям в обществе. Искусство кино не сводимо всецело к игре свободной воли творца художественно-эстетическими приемами в рамках их собственной закономерности. Это и востребованная публикой игра смыслами, творческое объединение которых в содержательно упорядоченную *форму*, способно вызывать у нее эстетическое удовольствие. Пример тому — начало, середина и конец кинодрамы как форма движения ее содержания.

Нет оснований утверждать, что художественное качество фильма широкой публикой игнорируется и собственно эстетическое восприятие ей не свойственно. Художественная форма для нее тоже очень важна, но во многом в иной функциональности. Форма предстает в основном как некое прозрачное, непосредственно в процессе киновосприятия часто почти не замечаемое окно в содержательный мир фильма — мир жизни его героев, их действий, чувств, мыслей. Внимание зрителя фокусируется на открывшейся его взору реальности, по отношению к которой он выступает в роли наблюдателя со стороны. «Что» повествуется в фильме, важно для него в первую очередь, «как» повествуется — во вторую. Мысль и чувства зрителя движут добро и красота, этика и эстетика. Зачастую одно и другое одинаково значимо.

Опираясь на материалы эмпирического исследования, П. Бурдье констатирует: «Все происходит таким образом, как если бы “популярная эстетика” базировалась на представлении о непрерывной связи (continuity) между искусством и жизнью, что предполагает подчинение формы функции или, как кто-то

мог бы сказать, отказ от отказа, являющегося отправной точкой высокой эстетики, т. е. отказ от четкого отделения обыденных диспозиций от специфической эстетической диспозиции» [6, с. 32]. П. Бурдые объясняет, что придание статуса приоритетных (легитимных) тем фильмам, которые соответствуют этому отказу широкой публики, объясняется не просто недостатком знакомства с искусством. Причиной является глубоко коренящаяся потребность зрителя в партиципации, отсутствием возможности удовлетворения которой формальные эксперименты постоянно его разочаровывают. «В кино популярную публику привлекает сюжет, логически и хронологически разворачивающийся в движении к счастливому концу. Она предпочитает идентифицироваться с просто обрисованными ситуациями и характерами, чем с двусмысленными фигурами и действиями» [6, с. 32]. Таково понимание качества фильма с позиций массовой публики, «эстетики снизу».

Мысль П. Бурдые о том, что вкус широкой публики и, следовательно, продиктованное им понимание качества фильма базируется на представлении о непрерывной связи между жизнью и искусством, что погружение в мир искусства является как бы продолжением жизни, получила подтверждение в исследованиях зрительской реакции на фильмы, проведенные в советский и постсоветский периоды [1, с. 360–361; 393–394]. Факты свидетельствуют, что, наблюдая за жизнью других людей в ее экранном воплощении, зритель получает прежде всего эстетико-партиципативное удовольствие. Наблюдая за реальной жизнью, он познает ее и развивает в себе любопытство к ней. Кинематографическая картина мира, являясь всего лишь иллюзией реальности, психологически воспринимается как всамделишная и удовлетворяет любопытство к происходящему. «Фильм запускает в зрителе процесс “партиципации”, в равной мере затрагивающий восприятие и чувства... Навстречу фильму с самого начала устремлена зрительская готовность предаваться иллюзиям» [7, с. 21]. Способность фильма вызывать иллюзорную партиципацию и тем самым доставлять эстетико-партиципативное удовольствие воспринимается массовым зрителем как исключительно важная составляющая его качества.

Проблема увязки эстетического и коммерческого качества кинофильма

Создание кинопроизведения, как правило, должно вписываться в схему «товар — деньги — товар». Коня и трепетную лань приходится впрягать в одну телегу. А. Тарковский, будучи далеким от желания делать это, все же находил нужным признать: «...поскольку надо оплачивать производство, да еще заработать, возникает ситуация, при которой кинематограф вынужден счи-

таться с вкусом зрителя, который платит деньги за воспроизводство фильма» [4, с. 25]. Но как соединить в структуре фильма эстетическое качество с коммерческим, не делая его эстетику жертвой экономики, а широкую посещаемость потенциальным зрителем и его аутентичное самовыражение в процессе рецепции — жертвой эстетики?

Попытка найти практическое решение этого вопроса — правда, в форме лишь полумеры — предпринималась в советском кинематографе. Социальная организация кинопроцесса была такова, что производители фильма о зрительском спросе могли не задумываться. Обретение ими экономического и символического капитала зависело от идейно-художественной ценности созданных фильмов. Кинотеатры, продвигавшие их до зрителя, напротив, работали прежде всего с установкой на максимальную кассу проката направленных им фильмов. Главным в деятельности кинопоказчиков было выполнение намеченного сверху финансового плана по сбору денежных средств от показа фильмов — именно за это они вознаграждались премиями. Что касается посреднической роли кинокритики между создателями фильмов и зрителями, художественное самовыражение поощрялось ею, рекреационное зрительское — порицалось ею. «Не потакать!», душа в кинозале должна трудиться — таков был доминирующий принцип общения критиков с публикой. Тем не менее на протяжении нескольких десятилетий казалось, что найдена приемлемая модель кино. Но по мере того, как общественный контекст функционирования кино изменялся, становилось ясно, что расстановка акцентов в структуре разноликого качества фильма не сбалансирована, а интересы менявшегося зрителя, приносившего свои кровные в кинокассу, должным образом не учитываются. Поэтому в фильмопроизводстве наметился поворот к рынку как средству повышения коммерческого качества фильма.

В постсоветское время эта тенденция значительно усилилась. Получен, однако, парадоксальный результат. Эстетика кино принесена в жертву его экономике, но в общем-то безуспешно. Кино, позиционирующее себя в статусе коммерческого, вынуждено функционировать в основном за счет государственных субсидий. Проблема его самоокупаемости, которую пытались решить поворотом к рынку, обострилась еще больше.

Заключение

В завершение дискурса о разноликом качестве кинофильма необходимо отметить, что в центре нашего внимания в основном была одна сторона этой проблемы. Другая, более глубокая,

связана с тем, что из комплекса эстетического, зрительского, коммерческого и культурно-идеологического качества конкретного фильма и расстановки ценностных приоритетов в нем складывается его интегральное качество. Если такого рода качество всего массива функционирующих фильмов соответствует требованиям общества в целом, оно им принимается и легитимируется. Принцип социетальной легитимации — интересы, нормы и ценности общества.

Когда конкретный фильм входит в резкое противоречие с принципом социетальной легитимации, его доступ к киноэкрану и зрителю тем или иным путем ограничивается или даже закрывается. Если подобных фильмов становится много или же общество не устраивает интегральное качество всего их массива, сомнению, а вместе с ним и корректировке подвергается социальная организация кинопроцесса. Так было в СССР во второй половине 1980-х годов, когда предпринималась попытка поднять планку многогранного общественного — художественного в том числе — качества фильмов, по-новому выстроить отношения между кино и государством, с одной стороны, и между участниками кинематографического процесса — с другой. Предполагалось, что с помощью социалистически выстроенного рынка взаимодействие его участников будет осуществляться на выверенном балансе их интересов. История, однако, по известным причинам не позволила сколько-нибудь продвинуться в реализации этого проекта.

В социальной организации постсоветского кинопроцесса постоянно происходят определенные изменения. Объективно общество заинтересовано в том, чтобы перемены способствовали производству фильмов, более сбалансированно, чем прежде, удовлетворяющих интересы всех его участников. С точки зрения повышения социетального качества всего массива фильмов, ныне важны, как представляется, поиски и реализация зрительно-творческих кинопроектов, органично сочетающих в себе приверженность творческой личности и зрительской аудитории к традициям многонациональной российской культуры. Но для этого требуются соответствующие подвижки в рационализации социального взаимодействия внутри кинематографического процесса, оптимизации увязки экономики и эстетики кино, его эстетики и этики. ■

Для цитирования: Жабский М.И., Тарасов К.И. Разноликое качество кинофильма // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 2 (60). С. 147–155.

For citation: Zhabsky M.I., Tarasov K.I. The many-faced film quality // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 2(60), pp. 147–155.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жабский М.И. Социология кино. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2020. 512 с.
2. Жабский М.И., Тарасов К.И. Российская социология кино в контексте развития общества // Социологические исследования. 2019. № 4. С. 73–81.
3. Межгосударственный стандарт. Управление качеством продукции. Основные понятия, термины и определения. URL: <https://meganorm.ru> (дата обращения: 16.03.2024).
4. Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре. Л.: Типография киностудии «Ленфильм», 1989. 110 с.
5. ТОП-200 российские релизы 2022 года // Бюллетень кинопрокатчика. № 1/2. 2023. С. 24.
6. Bourdieu, P. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984. 613 p.
7. Metz, Chr. *Semiologie des Films*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1972. 329 p.
8. Prokop, D. *Soziologie des Films*. Frankfurt am Main, 1982. 374 p.
9. Sobchack, T., and Sobchack, V.C. *An Introduction to Film*. 2nd edition. Boston: Little, Brown & Co., 1987. 514 p.
10. Zur Diskussion gestellt: Niklas Luhmann, "Die Kunst der Gesellschaft". URL: <https://www.soziale-systeme.ch/leseproben/kunst.htm> (дата обращения 16.03.2024).

REFERENCES

1. Zhabskij, M.I. *Sociologiya kino [The Sociology of Cinema]*. Moscow, Kanon+ ROOI Reabilitaciya Publ., 2020. 512 p. (In Russ.)
2. Zhabskij, M.I., Tarasov, K.I. *Rossijskaya sociologiya kino v kontekste razvitiya obshhestva [Russian Sociology of Cinema in the Context of Society Development]*. *Sociologicheskie issledovaniya*, no. 4, 2019, pp. 73–81. (In Russ.)
3. *Mezhgosudarstvenny'j standart. Upravlenie kachestvom produkcii. Osnovny'e ponyatiya, terminy' i opredeleniya [Interstate standard. Product quality management. Basic concepts, terms and definitions]*. Available at: <https://meganorm.ru> (Accessed 16 March 2024). (In Russ.)
4. Tarkovskij, A. *Lekcii po kinorezhissure [Lectures On Film Directing]*. Leningrad, Tipografiya kinostudii "Lenfil'm" Publ., 1989. 110 p. (In Russ.)
5. *TOP-200 rossijskie relizy` 2022 goda [TOP-200 Russian releases of 2022]*. *Byulleten' kinoprotachnika*, no. 1/2, 2023, p. 24. (In Russ.)
6. Bourdieu, P. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984. 613 p.
7. Metz, Chr. *Semiologie des Films*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1972. 329 p.
8. Prokop, D. *Soziologie des Films*. Frankfurt am Main, 1982. 374 p.
9. Sobchack, T., and Sobchack, V.C. *An Introduction to Film*. 2nd ed. Boston: Little, Brown & Co., 1987. 514 p.
10. Zur Diskussion gestellt: Niklas Luhmann, "Die Kunst der Gesellschaft". Available at: <https://www.soziale-systeme.ch> (Accessed 16 March 2024).

Статья поступила в редакцию 08.04.2024г.; одобрена после рецензирования 19.04.2024г.; принята к публикации 30.04.2024г.

The article was submitted 08.04.2024; approved after reviewing 19.04.2024; accepted for publication 30.04.2024.



Рецензия на книгу А. Гончаренко «Текстоцентризм в кинокритике предвоенного времени»

В 2023 году издательство «Новое литературное обозрение» выпустило книгу А. Гончаренко «Текстоцентризм в кинокритике предвоенного времени». Основой ее стала кандидатская диссертация автора «Текстоцентризм в советской кинокритике конца 1920–1930-х годов», успешно защищенная во ВГИКе. Далеко не всегда кандидатские диссертации получают дальнейшую

жизнь в виде изданных книг. Дело не только в стандартизованном характере квалификационных работ, но и в специфичности тематик исследований, которые не рассчитаны на широкого читателя. Поэтому такого рода труды, даже хорошие, оседают в научных банках данных и оживают лишь в момент обращения к ним того или иного специалиста.

Настоящий текст представляет собой совершенно иной случай. Он принадлежит к работам, которые удачно нащупывают тот узел, который связывает нити, идущие к различным областям не только конкретной дисциплины, в данном случае киноведения, но и гуманитарного знания в целом. Отсюда иной исследовательский статус этой работы.

Книга посвящена весьма редкой теме в отечественном киноведении — анализу восприятия кинематографа критиков, историков, а также других представителей киносообщества: от сценаристов до организаторов производства и кинофункционеров. Охват в работе фантастический. Думаю, не нужно говорить, что при таком подходе весьма сложно быть убедительным. Однако автору это удается. В его поле зрения попадают и критические статьи, и профессиональная полемика о «железном» и «эмоциональном» сценарии, и идеологические требования руководства... Всех их объединяет единый посыл — видение кино как продолжение литературы. Причем читатель понимает, что речь идет не только о тридцатых годах прошлого столетия, но и о многих установках, сохранившихся до настоящего времени.

Несмотря на то что отношения кино и литературы весьма сложные, извилистые, на мой взгляд, это прямое авторское наблюдение чрезвычайно точное. Хотя, с одной стороны, оно

кажется неожиданным: ни у кого уже нет сомнений в монтажно-фотографической природе кино; на современном этапе идет осмысление цифрового изображения, поэтому дискуссия об отношениях литературы и кино, казалось, осталась в прошлом. С другой стороны, действительно, на практике фотогения экранного образа очень часто уступает литературоцентричному восприятию. Наблюдение Ж.-Л. Годара о том, что зритель может забыть любую, самую яркую, историю, но в сознании его остается образ, который будет жить с ним всегда, верно, но оно не учитывает само отношение зрителя к фильму, схожее с чтением текста, — истина, которую все понимали, но открыто сказать об этом не могли или не хотели.

По мнению автора книги (и в этом его открытие), в основе понимания фильма в 1930-е годы лежала текстуальная модель. Да и сам фильм виделся в то время неким текстом. Продолжая мысль Гончаренко, можно сказать, что в том числе и по этой причине киноведение, несмотря на множественные усилия, так и не смогло выработать собственный адекватный понятийный аппарат для анализа визуальной составляющей кинопроизведения. В большинстве случаев киноведческие исследования методологически мало чем отличаются от литературоведческого анализа. Автор книги верно говорит о том, что литература, текст становятся ориентиром для понимания кино и для создания самого кино. И это не специфика лишь определенного исторического периода (когда в кинематограф приходит звук), хотя, необходимо согласиться, что есть периоды в истории кино в большей степени текстоцентричные, а есть менее.

В книге содержится важное дополнение к существующей онтологии кино, которое грозит придать новый акцент тому, от чего кинематограф часто пытался откеститься или признавал тихо, не считая для себя это слишком ценным. Новое искусство, в процессе поиска своей специфики, определяло и определяет литературность, чрезмерное внимание слову не лучшими своими чертами.

Многие современные исследователи мыслят текстоцентризм как категорию прошлого — на его место приходит примат изображения. Но и в этом случае текстоцентризм не исчезает, а лишь выступает в новом статусе. И этот статус предстоит осмыслить будущим поколениям. Тем ценнее книга А. Гончаренко: автор не только воскрешает дискуссию почти столетней давности, но и поднимает вечно актуальную тему.

В.В. Виноградов
доктор искусствоведения, профессор

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

Мифологизация экранных образов дореволюционной кинохроники

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.

Mythologization of screen images of pre-revolutionary newsreels

UDC 778.5.03.01

ORCID: 0000-0001-5832-0160

AuthorID: 1162265

Винар Юлия Олеговна, ведущий специалист Аналитического отдела НИЦКиЭИ ВГИКа.

«Выразительное движение»

как создание сверхподлинности в кинематографе К. Сауры (на примере трилогии «Кровавая свадьба», «Кармен», «Колдовская любовь»)

УДК 778.5.01.009.78

ORCID: 0009-0004-1698-1402

AuthorID: 1176583

Yulia O. Vinar, leading specialist of the Analytical Department of the Research Centre for Film Education and Screen Arts, VGIK.

“Expressive movement” as the creation of super-authenticity in the cinema of K. Saura (using the example of the trilogy “Bloody Wedding”, “Carmen”, “Witchcraft Love”)

UDC 778.5.01.009.78

ORCID: 0009-0004-1698-1402

AuthorID: 1176583

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

Воля к смерти как русская судьба в фильме К. Лопушанского «Роль»

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).

The will to death as Russian fate in K. Lopushansky’s film “Role”

UDC 791.43.03

ORCID: 0000-0002-6325-6092

AuthorID: 159306

Жабский Михаил Иванович, доктор социологических наук, ведущий научный сотрудник Академии медиаиндустрии.

Разноликое качество кинофильма

УДК 791.4

ORCID: 0009-0000-7820-5274

AuthorID: 1426

Mikhail I. Zhabskiy, Doctor of Sociology, Leading Researcher in Research Sector, FGBOU DPO “Academy of Media Industry”.

The many-faced film quality

UDC 791.4

ORCID: 0009-0000-7820-5274

AuthorID: 1426

Иванченко Инна Ивановна, соискатель ученой степени кандидата искусствоведения.

Интерпретации экзистенциалистских идей Альбера Камю в экранизациях романа «Чума»

УДК 791.43.01

ORCID: 0009-0004-6704-7361

AuthorID: -----

Inna.I. Ivanchenko, Candidate of science degree of PhD in Art history.

Interpretations of the existentialist ideas of Albert Camus in the film adaptations of the novel “The Plague”

UDC 791.43.01

ORCID: 0009-0004-6704-7361

AuthorID: -----

Караваяев Дмитрий Львович, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Аналитического отдела НИЦКиЭИ ВГИКа.

И.В. Сталин как персонаж советской новостной кинохроники предвоенных лет (1930–1941)

УДК 791.43.03

ORCID: 0000-0002-5963-6906

AuthorID: 939228

Dmitry L. Karavaev, PhD in Art history, Leading Researcher, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK).

I.V. Stalin as a character in Soviet newsreels of the pre-war years (1930–1941)

UDC 791.43.03

ORCID: 0000-0002-5963-6906

AuthorID: 939228

Кочеткова Алиция Евгеньевна, историк, историк-политолог, соискатель ученой степени кандидата искусствоведения.

Церковь, царь, кино. Религиозная цензура фильмов в России дореволюционного периода

УДК 778.5с/р(09)1896-1917+212

ORCID: 0009-0004-3995-4255

AuthorID: -----

Alitsiia E. Kochetkova, historian, historian-political scientist, Candidate of science degree of PhD in Art history.

Church, Tsar, Cinema. The religious censorship of films in Russia in pre-revolutionary period

UDC 778.5с/р(09)1896-1917+212

ORCID: 0009-0004-3995-4255

AuthorID: -----

Левецкая Анастасия Александровна, кандидат педагогических наук, профессор Таганрогского института управления и экономики.

Тексты журнала «Советский экран» по тематике западного кинематографа с 1925 по 1991 год: контент-анализ

© Translated by

The Laboratory of the Foreign Cinema, VGIK

УДК 791.43.03

ORCID: 0000-0001-8491-8721

AuthorID: 621897

Anastasia A. Levitskaya, PhD in Pedagogy, professor at Taganrog Institute of Management and Economics.

Texts from the magazine “Soviet Screen” on Western cinema from 1925 to 1991: content analysis

UDC 791.43.03

ORCID: 0000-0001-8491-8721

AuthorID: 621897

Марусенков Вячеслав Валентинович, кандидат искусствоведения, доцент, декан сценарно-киноведческого факультета ВГИКа, профессор кафедры киноведения.

Образ космоса на современном экране как опыт мифотворчества

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).

The image of space on the modern screen as an experience of myth-making

UDC 778.5.04.072.094

ORCID: 0009-0009-5724-2936

AuthorID: 723837

Смагина Светлана Александровна, доктор искусствоведения, доцент кафедры киноведения ВГИКа, начальник Аналитического отдела, замдиректора Научно-исследовательского центра кинообразования и экранных искусств ВГИКа.

«Пламени нет, остался дым»: образ рок-музыканта в современном российском кинематографе

УДК 778.5.04/с

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.

“There Is No Flame, Only Smoke Lingers”:

the Image of a Rock Musician in Modern Russian Cinema

UDC 778.5.04/c

ORCID: 0000-0002-8502-5383

AuthorID: 919685

Тарасов Кирилл Анатольевич, доктор культурологии, профессор кафедры социологии МГИМО.

Разноликое качество кинофильма

УДК 791.4

ORCID: 0000-0002-2959-5461

AuthorID: 76496

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

The many-faced film quality

UDC 791.4

ORCID: 0000-0002-2959-5461

AuthorID: 76496

Федоров Александр Викторович, доктор педагогических наук, профессор Ростовского государственного экономического университета, киновед, член Союза кинематографистов РФ, академик Национальной академии кинематографических искусств и наук, лауреат Премии ЮНЕСКО «Медийная и информационная грамотность».

Тексты журнала «Советский экран» по тематике западного кинематографа с 1925 по 1991 год: контент-анализ

УДК 791.43.03

ORCID: 0000-0002-0100-6389

AuthorID: 71998

Alexander V. Fedorov, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor at Rostov State University of Economics, film critic, member of the Union of Cinematographers of the Russian Federation, academician of the National Academy of Cinematographic Arts and Sciences, winner of the UNESCO Prize “Media and Information Literacy”.

Texts from the magazine “Soviet Screen” on Western cinema from 1925 to 1991: content analysis

UDC 791.43.03

ORCID: 0000-0002-0100-6389

AuthorID: 71998

Шабалин Владимир Васильевич, кандидат искусствоведения, телеоператор, Аппарат Правительства Российской Федерации.

Движение в телевизионном кадре: выразительные и перцептивные аспекты

УДК 792.8.01

ORCID: 0000-0001-5752-2983

AuthorID: 988884

Vladimir V. Shabalin, PhD in Art history, cameraman, Government Office of the Russian Federation.

Movement in the television frame: expressive and perceptual aspects

UDC 792.8.01

ORCID: 0000-0001-5752-2983

AuthorID: 988884

Шерemet Федор Иннокентьевич, студент IV курса отделения киноведения ВГИКа.

Стилевые и нарративные новации в творчестве Нормана Макларена

УДК 778.5И(092)1^{«Макларен»}+778.5.05+778.534.6

ORCID: 0009-0004-0612-5012

AuthorID: -----

Fyodor I. Sheremet, 4rd year student, Cinema Studies department, VGIK.

Stylistic and narrative innovations in Norman McLaren’s works

UDC 778.5И(092)1^{«Макларен»}+778.5.05+778.534.6

ORCID: 0009-0004-0612-5012

AuthorID: -----

Российско-белорусская научно-практическая конференция
«ВОЕННАЯ ПРОЗА ПИСАТЕЛЕЙ-ФРОНТОВИКОВ РОССИИ И БЕЛОРУССИИ
НА ЭКРАНЕ: К 100-ЛЕТИЮ В. БОГОМОЛОВА, Ю. БОНДАРЕВА, В. БЫКОВА,
Б. ВАСИЛЬЕВА» (25.04.2024)



Всероссийская студенческая
научная конференция
«АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
СОВРЕМЕННОГО КИНО ГЛАЗАМИ
МОЛОДЕЖИ: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ,
ИНДУСТРИАЛЬНЫЕ,
СОЦИАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ»
(31.05.2024)

XV Международная научная
конференция по эстетике экранизации
«ЧУДО КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ
В ЛИТЕРАТУРЕ И КИНО»
(18-19.04.2024)



Научно-практический форум
«ЦИФРОВОЕ ПРОСТРАНСТВО
НОВЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ
СИСТЕМ» (16.04.2024)

XI Научно-практическая конференция
кафедры драматургии кино
«ЭТО НЕ СМЕШНО! СМЕХ В СЮЖЕТЕ
ФИЛЬМА» (25-26.04.2024)



Международная междисциплинарная
конференция актёрского факультета
«ОТ ТРЕНИНГА К ДИПЛОМНОМУ
СПЕКТАКЛЮ» (15.04.2024)





Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова

Отдел аспирантуры ВГИКа

ОБЪЯВЛЕН НАБОР:

- в аспирантуру — обучение только в очной форме;
- а также прикрепление лиц для подготовки диссертации на соискание ученой степени кандидата наук без освоения программ подготовки научно-педагогических кадров в аспирантуре

По научной специальности

5.10.3. Виды искусства

(Кино-, теле- и другие экранные искусства)

Контакты

Тел. +7 (499) 181-34-77;

e-mail: aspirantura_cm@vgik.info