

Научный журнал

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

Вестник **ВГИК** www.vgik.info

№ 3(61)

Том 16 СЕНТЯБРЬ 2024



**2 СЕНТЯБРЯ 2024 ГОДА СОСТОЯЛОСЬ
ТОРЖЕСТВЕННОЕ СОБРАНИЕ, ПОСВЯЩЁННОЕ
105-ЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ ВГИКА И ДНЮ ЗНАНИЙ**





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

Публикуемые в журнале научные статьи отвечают требованиям ВАК Минобрнауки России по отраслям науки: Искусствоведение, Философские науки, Культурология, соответствуют паспортам научной специальности:

- 5.10.3. Виды искусства (Кино-, теле- и другие экранные искусства) (искусствоведение)
- 5.7.3. Эстетика (философские науки)
- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология)
- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (философские науки)
- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение)

Учредитель журнала:

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова

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

Главные редакторы:

В.В. Виноградов, С.А. Смагина
 Ведущий редактор: Д.И. Данилов

Дизайн и верстка:

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

Дизайн-макет обложки

И.А. Сеничкина

Редактура текстов на английском языке:

Лаборатория зарубежного кино ВГИК

Отпечатано в типографии:

ООО «Канцлер» 150008, г. Ярославль, ул. Клубная, 4-49
 Заказ № 5041

Использование материалов журнала частично или целиком допускается только с письменного разрешения редакции. Рукописи публикуются по решению Редакционного совета журнала, не возвращаются

© Редакция журнала «Вестник ВГИК», 2024

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ НАУЧНОГО ЖУРНАЛА

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

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

ЧЛЕНЫ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА

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

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

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

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

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

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

Кобленкова Д.В. доктор филологических наук, 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, профессор, 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 С.А. Смагина. Повесть Б. Васильева «В списках не значился» и ее экранизация «Я — русский солдат» А. Малюкова: основные образы и конфликты
- 18 В.И. Добросмыслова. Особенности мотива двоemiрия в фильме «Господин оформитель»
- 29 В.В. Виноградов. От власти над землей к власти земли
- 44 А.В. Федоров, А.А. Левицкая. Тексты журнала «Советский экран» по тематике западного кинематографа с 1925 по 1991 год: контент-анализ
- 58 Е.В. Носикова. Диалектическая драматургия Б. Брехта в фильме «Нелюбовь» А. Звягинцева
- 66 Е.М. Тютина. Взаимосвязь изобразительного решения и драматургии в фильмах С.И. Ростоцкого

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО

- 79 В.А. Акимов. Феномен ресакрализации во французском новом транстрессивном кино
- 89 А.В. Виногородская. Преступление как поиск трансцендентного начала
- 97 Д.В. Литвина. Актуализированная трансформация монстра в экранизациях романа Ричарда Мэтисона «Я — легенда»

ТЕОРИЯ КИНО

- 109 В.О. Горохова. Корреляция новых медиа и посткинематографа
- 123 И.К. Селиверстов. Обряд жертвоприношения земле в драматургии фильма
- 134 Д.С. Осинкин. Драматургия биографического фильма как метод исследования феномена гениальности

АНИМАЦИЯ И МУЛЬТИМЕДИА

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

АКТУАЛЬНЫЕ СОБЫТИЯ

- 156 Во ВГИКе открылся Институт анимации и цифровых технологий (ИАЦТ)
- 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 (VGIK), 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, 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, Deputy Director — Head of the Analytical Department of the Research Centre for Film Education and Screen Arts (VGIK), editor in chief of scientific journal "Vestnik VGIK"

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

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

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

“VGIR Vestnik” (“Journal of Film Arts and Film Studies”) is a peer-reviewed journal which is included into the list of scientific periodicals and editions approved by the Presidium of the Higher Attestation Commission (VAK) of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation for publishing the major scientific results in dissertations for the advanced academic degrees of Doctor of Sciences and Candidate of Sciences. Quartile — Q2.

CONTENT

HISTORY OF NATIONAL CINEMA

- 6 Svetlana A. Smagina. **The Story by B. Vasiliev Not Listed and Its Screen Adaptation by A. Malyukov I am a Russian Soldier: the Main Images and Conflicts**
- 18 Vera I. Dobrosmyslova. **The Artistic and Pictorial Features of Presenting the World-Duality Motif in the Film Mr. Decorator**
- 29 Vladimir V. Vinogradov. **From the Power Over the Earth to the Power of the Earth**
- 44 Alexander V. Fedorov, Anastasia A. Levitskaya. **Texts From the Magazine Soviet Screen on Western Cinema From 1925 to 1991: Content Analysis**
- 58 Elena V. Nosikova. **Brecht's Dialectical Dramaturgy in the Film Loveless by A. Zvyagintsev**
- 66 Ekaterina M. Tyutina. **The Relationship Between Visual Design and in Dramatic Structure S.I. Rostotsky 's Work**

WORLD FILM HISTORY

- 79 Valery A. Akimov. **The Phenomenon of Resacralization in the New French Extremity Films**
- 89 Arina V. Vinogorodskaya. **Crime as a Search for the Transcendental in the Film Adaptations of the novel The Plague**
- 97 Daria V. Litvina. **Actualised Transformation of a Monster in Big Screen Adaptations of Richard Matheson's I am Legend**

FILM THEORY

- 109 Victoria O. Gorokhova. **Correlation of New Media and Post-Cinema**
- 123 Igor K. Seliverstov. **Agrarian Sacrifice Ritual in the Film's Narration**
- 134 Dmitry S. Osinkin. **The Image of a Genius in Biopics**

ANIMATION AND MULTIMEDIA

- 146 Fyodor I. Sheremet. **Stylistic and Narrative Innovations in Norman McLaren's Works**

CURRENT EVENTS

- 156 **The Institute of Animation and Digital Technologies opened in VGIR**

- 158 **SUMMARY | PRESENTATION OF AUTHORS**



Повесть Б. Васильева «В списках не значился»
и ее экранизация «Я — русский солдат»
А. Малюкова: основные образы и конфликты

С.А. Смагина

доктор искусствоведения, доцент

ORCID: 0000-0002-8502-5383

AuthorID: 919685

Статья посвящена сравнительному анализу повести Бориса Васильева «В списках не значился» (1974) и ее экранизации «Я — русский солдат» (1995, реж. Андрей Малюков). В результате критического сопоставления образов и конфликтов двух произведений, автор приходит к выводу, что в повести Б. Васильева «В списках не значился» рассказывается о подвиге реальных безвестных защитников Брестской крепости. Фильм Андрея Малюкова на материале повести Б. Васильева об обороне Брестской крепости рассказывает совершенно о другом — о попранном достоинстве русской армии, которая, начиная с перестройки в медийном пространстве, становится объектом насмешек, критики и очернительства. А также о русском народе, которому под видом абстрактного гуманизма начинает навязываться чувство вины за сам факт своего существования.

The article is devoted to a comparative analysis of Boris Vasiliev's novel "I was not on the list" (1974) and its film adaptation "I am a Russian Soldier" (1995, dir. Andrey Malyukov). As a result of a critical comparison of the images and conflicts of the two works, the author comes to the conclusion that B. Vasiliev's story "Did not appear in the lists" tells about the feat of the real unknown defenders of the Brest fortress. Andrey Malyukov's film based on the material of B. Vasiliev's story about the defense of the Brest fortress tells a completely different story — about the trampled dignity of the Russian army, which, starting with perestroika in the media space, becomes the object of ridicule, criticism and vilification. And also about the Russian people, to whom, under the guise of abstract humanism, a sense of guilt for the very fact of their existence begins to be imposed.

отечественный
кинематограф,
русский
кинематограф,
фильмы
о Великой
Отечественной
войне,
Брестская крепость

russian cinema,
Russian cinema
films about
the Great Patriotic
War, Defense
of the Brest Fortress

В 1995 году, в ситуации развала СССР и разрушения как советской идеологии, так и основ общенациональной культуры, выходит фильм «Я — русский солдат» Андрея Малюкова, снятый по мотивам повести Бориса Васильева «В списках не значился». Фильм становится ярким примером проявления новой идеологии, трансформировавшей образную систему и идейный посыл произведения, созданного в иную эпоху. Более того, эта экранизация совершенно четко обозначила новые принципы культурной идентификации, которые начали пересматриваться в новый период российской истории в связи 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.» [2, с. 60].

Чем дальше от нас Великая Отечественная война, тем в большей степени справедливо утверждение о том, что «образ войны сегодня формируется независимо от тех, кто воевал, от тех, кто изучал войну в архивах» [3, с. 237]. Фильмы о ВОВ — это не просто механизм пропаганды или средство развлечения, а мощный инструмент по репрезентации реальности, т. е. ее отражения и конструирования. В некотором смысле перед кинематографом стоит цивилизационная задача — формирование нового смыслового поля коллективного сознания. От того, как будут показаны герои и события ВОВ, будет зависеть историческая память поколений. Тем интереснее проследить, как в одной истории, поочередно рассказанной двумя разными авторами в 1974 и 1995 годах, происходит смещение смыслов — от героизации к очернительству.

Борису Васильеву экранизация Андрея Малюкова не понравилась, так как он считал, что «из повести нельзя было делать одну серию. В одной серии вы не успеете показать главного: как из мальчика вырастает народный герой, который ничего уже не боится, для него смерть — избавление от мук, от воспоминаний, от горя, от всего!» [4]. Можно согласиться и одновременно возразить автору, действительно, то, что пережил наш народ во время Великой Отечественной войны, нельзя ужать до одной серии, и даже какого-то исчерпывающего количества фильмов. Однако то обстоятельство, что в фильме не оказалось главного, говорит скорее о режиссерской позиции, нежели о длительности экранного времени. Остановимся на основных конфликтах и образах этих двух произведений, так как при очевидном совпадении драматического события и фабулы — сами истории разнятся.

Основанная на документальном материале и личном фронтовом опыте повесть Бориса Васильева «В списках не значился» была опубликована в журнале «Юность» в 1974 году. Автор переносит читателя в первые дни Великой Отечественной войны и рассказывает о непростом пути главного героя, лейтенанта Коли Плужникова, вчерашнего выпускника военного училища, который неожиданно оказывается на самой передовой линии фронта 22 июня 1941 года — в Брестской крепости. Несмотря на то что автор дает герою имя своего погибшего школьного товарища, сама коллизия «в списках не значился» (новоприбывший молодой офицер вступает в бой с врагом, не успев зачислиться в личный состав гарнизона и встать на довольствие) — представляет героя собирательным образом русского солдата, для которого стремление защищать Родину является само собой разумеющимся и не нуждающимся в каких-либо пояснениях.

Оборона Брестской крепости, в истории выступающей метафорой Отчизны, показывается через две разные оптики: условно-бытовой (то, что происходит наверху, атака немецких войск на советский гарнизон) и символической, которая развивается в подземельях Крепости и соотносится с внутренней, духовной работой героя.

Когда в крепости начинают греметь первые взрывы, Плужников даже не рассматривает для себя возможности уйти, несмотря на то, что его никто не смог бы назвать дезертиром — его имени не было ни в одном списке ни одного подразделения гарнизона. В повести, оказавшись в ситуации абсолютной информационной блокады (не понимает, что происходит, если с немцами подписан пакт о ненападении), будучи фактически новобранцем на войне, пугаясь и стыдясь собственного страха, Коля слышит, как фельдшер, спасающий раненых, произносит: «Вот если каждый, каждый солдат, понимаешь, сам себе приказ отдаст и выполнит его — сдохнет немец. Сдохнет! И война сдохнет. Кончится война. Вот тогда она и кончится» [1]. Эта мысль потрясает Плужникова, и он дает сам себе приказ защищать Брестскую крепость до конца, который ни разу не нарушит. Воюя, когда можно уже было сдаться, он будет защищать Крепость девять месяцев и выйдет наверх только 20 апреля 1942 года. И не потому, что он потеряет всех, кто ему был дорог, и ослепнет от всех лишений, а потому, что узнает, что немцы были разбиты Красной армией под Москвой, и поймет, что теперь Победа за нами.

Плужников не просто отбивается от немцев, проявляя «необъяснимую» фанатичную приверженность захваченной крепости, у Васильева он ощущает на себе груз ответственности за

сохранение непрерывности жизни. В повести есть такая фраза о защитниках Брестской крепости: «Они жили единой жизнью, но смерть у каждого была своя» [1], принципиальная характеристика смерти этих героев заключается в том, что умирали они «не срамя». Васильев пишет о своем герое: «Он остался в живых только потому, что кто-то погибал за него. Он сделал это открытие, не понимая, что это — закон войны. Простой и необходимый, как смерть: если ты уцелел, значит, кто-то погиб за тебя» [1]. Это Плужников очень четко осознает. Преодолевая голод, усталость и страх смерти, вмиг повзрослевший Николай обретает чувство собственного достоинства, тесно переплетенное с такими важными понятиями, как офицерская честь, воинский долг и патриотизм. Он не испытывает чувства одиночества, потеряв всех близких по духу людей, так как знает, зачем он здесь: «Прошлое — его собственность, его достояние и его гордость. И что одиночества нет, потому что есть оно, это прошлое» [1].

Офицер Семишный, последний из защитников, кого застает в подвалах крепости Плужников, говорит о себе, что он — русский солдат, и передает Николаю главную святыню, которую он хранил до последнего — знамя полка: «Его именем сам жил, смерть гнал до последнего. Теперь твой черед. Умри, но немцам не отдавай. Не твоя это честь и не моя — Родины нашей это честь. Не запятнай, лейтенант» [1]. Что Николай и продолжает с честью делать — удерживать до последней капли крови рубеж от врага, воспринимая это как свой священный долг.

Слова Семишного, что «человека нельзя победить, если он этого не хочет. Убить можно, а победить нельзя... Не позволяй убивать себя раньше, чем умрешь. Только так. Только так, солдат. Смертию смерть поправ», становятся для Николая своего рода благословением, а в сакральном смысле — крещением. Персонаж Плужникова несет в себе черты коллективного Христа, осознанно принесшего свою жизнь во имя спасения рода человеческого: «Он лежал и спокойно думал, что ничего страшного уже не боится — ни немцев, ни смерть, ни холода. Он уже не ощущал своего “я”, он ощущал нечто большее: свою личность. Свою личность, ставшую звеном между прошлым и будущим его Родины, частица которой грела его грудь благородным шелком знамени. И спокойно создавал, что никому и никогда не будет важно, как именно звали эту личность, где и как она жила, кого любила и как погибала. Важным было одно: важным было, чтобы звено, связывающее прошлое и будущее в единую цепь времени, было прочным. И твердо знал, что звено — это прочно и вечно» [1].

У Бориса Васильева в повести через главного героя раскрывается судьба безымянного русского офицера (в списках не значился), трагедия и величие русского народа, который самой высокой ценой принял удар врага. Русский солдат — это звено между прошлым и будущим, и оно прочно и вечно. Герой умирает, но не погибает — он проходит сквозь строй врага, отдающего ему честь, под вой баб, оплакивающих его, встав на колени и протягивающих к нему руки, как к последнему защитнику так и не покорившейся крепости. Он проходит сквозь строй немецких офицеров и солдат, отдающих ему честь, и падает на спину навзничь, раскинув руки, как Христос, «свободным и после жизни, смертию смерть поправ». «Крепость не пала. Крепость не пала: она просто истекла кровью. Я — последняя ее капля...» — скажет он посланному к нему переговорщиком скрипачу Рувиму Свицкому. «Я — русский солдат», — ответит Плужников немецкому генералу, встречающему его наверху.

Экранизируя повесть, Андрей Малюков меняет название «В списках не значился» на «Я — русский солдат», убирает достаточно длинную экспозицию, в которой раскрываются личностные характеристики Николая, устремления и желания, приведшие этого вчерашнего отличника в весьма отдаленный от его военного училища гарнизон. Убирает целый пласт значимых второстепенных персонажей, а главное, событий, связанных с первыми днями обороны Брестской крепости, когда земля горела под ногами и солдаты, оказавшись охваченными внезапностью войны и отрезанными друг от друга, вынуждены были брать ответственность на себя, принимать решения вслепую и, не жалея собственных жизней, оборонять крепость от врага. Порой ценой собственной жизни давая выжить боевому товарищу, дабы не прерывать эту непрерывность времени, как персонаж Петра Сальникова, трижды спасший Плужникова от смерти. Если у Васильева Сальников предстает воплощением священного боевого братства, не отделяющего собственную судьбу от жизней боевых товарищей, то у Малюкова он — воплощение растерянности и трусости. Когда немцы через репродукторы устраивают психологическую атаку на защитников Брестской крепости, объявляя, что Россия разгромлена и сопротивление бесполезно, и предлагая сдаться, сохранив себе жизни, Петр Сальников отказывается выполнять приказы Плужникова, впадая в истерику: «Объясните мне, для чего приказ. Я не пешка, я должен понимать, для какой стратегии я здесь ползаю! Где фронт-то? Наши где? ... Вот я и говорю, пешки мы, оттого-то нас и бьют».

Режиссер меняет характер не просто одного персонажа, он в целом смещает акценты коллективной героической обороны крепости, о которой читатель узнавал через судьбу главного героя, перемещающегося по подземным катакомбам и встречающего разных людей, на очень индивидуальную историю лейтенанта Николая Плужникова, оказавшегося отрезанным от остального мира войной и границами Брестской крепости. Весь сюжет фильма строится на событиях, происходящих в одном из отсеков внутренних коридоров крепости, засыпанной взрывной волной камнями и расположенной рядом со складами с едой и оружием, куда Плужников попадает практически в самом начале фильма, где задерживается и откуда осуществляет свои драматургически слабо мотивированные вылазки к врагу. Локация в повести, ставшей неким укрупнением всего того, что происходило в крепости — разные люди, разные судьбы, кого-то война убила, кого-то обессмертила, в фильме превращается в безопасное пространство, которое Коля Плужников варварски разрушает, принеся с собой войну, от которой, с точки зрения всех остальных героев, человечнее было бы отсидеться. Хромоножка Мирра (Милена Цховреба-Агранович), старшина Степан Матвеевич (Алексей Булдаков), старший сержант Федорчук (Петр Юрченков) и рядовой Вася Волков (Дмитрий Ошеров), оказавшись отрезанными от той войны обвалом стены, еще больше баррикадируют подвал в надежде переждать если не войну, то окончания боевых действий, благо наличие боеприпасов и склад с продовольствием это позволяет.

Лейтенант Плужников берет командование на себя, осуждая бездействие военнослужащих, заставляет разобрать защитные баррикады и чуть ли не силком ведет их на вылазку. Старшина в первом же бою получает ранение в ногу, которое стремительно вызывает гангрену, своего рода охранную грамоту от дальнейших геройств. Старший сержант в принципе не видит смысла оборонять крепость: «Ну и зачем это? Ну побегали, постреляли, что, от этого война быстрее кончится? Да мы скорее кончимся, а не война!» — он при первой же возможности бежит сдаваться в плен к немцам, за что его как предателя ликвидирует Плужников, догнав в катакомбах. Старшина поступок Федорчука не осуждает, говорит, что «все мы люди», а вот принципиальность Плужникова, напротив, не одобряет, особенно то, что тот расстрелял Федорчука на глазах раненого Волкова. Если в повести этот персонаж предстает неким двойником Плужникова, у которого в отличие от главного героя не находится внутреннего резерва для мужества и стойкости принять ужас войны и он ломается, теряя рассудок и от того сбегаёт в катакомбы, где гибнет,

не справившись со своим безумием, то в картине юный Волков сходит с ума от страха перед Плужниковым! Он, видя, как ликвидируют Федорчука, кричит Николаю, что «не надо!», опасаясь, что тот расстреляет и его, и уходит из подвала в первую же ночь. Важно, что Мирра и старшина покрывают его побег, не разбудив лейтенанта, будучи уверенные, что тот расправится и с Волковым. В фильме как-то совсем уходит факт, что Плужников и сам вчерашний курсант, для которого происходящее вокруг — новый травмирующий опыт. В картине он предстает человеком без возраста, одержимым войной. Он либо убивает сам, либо становится причиной смерти своих попутчиков, как с Волковым, у которого был шанс спастись, оказавшись в немецком плену, но Плужников, обнаружив его там, предлагает ему бежать, подбрасывая пистолет, чем толкает Волкова еще на одно предательство. Тот с криком «Спасите!» бросается к немцам, за что оказывается убитым уже немецким патроном.

Если в повести, в силу обилия персонажей, есть логика и некая поступательность в становлении характера Плужникова, то в фильме возникает ситуация, когда все, кроме Плужникова, русские солдаты в первый же день войны сходят с дистанции — либо сбегают, либо гибнут... Так старшина Матвеич, то ли осознавая неизбежность гангрены, то ли укрываясь от жестокости Плужникова, со связкой гранат бросается с крепостной башни в толпу немецких солдат, погибая вместе с ними. Кажется, что все персонажи покидают поле боя ради одного — развития любовной линии Николая Плужникова и хромоногой еврейки Мирры. У Васильева в повести — это одна из историй, случившаяся в жизни Николая, краткий миг счастья, осветивший жизнь опаленного войной вчерашнего мальчишки, и одновременно с этим — еще одно испытание на человечность в бесчеловечном аду, который немцы устроили советскому гарнизону в Брестской крепости. Мирра в повести, извиняясь за свою деликатную заботу, объясняла Николаю, что это Матвеич, уходя на смерть, поручение такое дал: «Он говорил, что мужчины стынут на войне, стынут внутри, понимаешь? Он говорил, что в них стынет кровь, и только женщина может тогда отогреть.... А я не знала, что я — женщина и тоже могу кого-то отогреть...» Как Николай, застывший от войны, горя и крови, рядом с Миррой получил возможность стать по-настоящему мужчиной, способным не только оберегать, но и любить, так и Мирре война парадоксальным образом подарила краткий миг счастья, который возможен не тогда, когда вокруг благоприятные обстоятельства, а тогда, когда человек внутренне оказывается к нему готов и жаждет его.

У Андрея Малюкова в фильме любовная линия — центральная, и единственное, что она раскрывает, — это бесчеловечность русского солдата Николая Плужникова. Оставшись без своих товарищей по несчастью, один на один с Плужниковым, Мирра впадает в истерику, умоляя того не стрелять: «Товарищ лейтенант, не надо! Не сердитесь на меня, я все сделаю! Я хочу жить», — чем вводит и без того замученного Плужникова в крайнее удивление, он понимает, что она его панически боится, и не понимает причины. Коля начинает оправдываться и почему-то в нее влюбляется: «Я ничего не понимаю, я не хотел их смерти, но война наверху... если бы ты только видела... Нет, ты не видела, как бежишь по трупам, как в тебя стреляют! <...> Какое я имею право жить, Мирра?» В ответ девушка истерит отвратительным голосом, хватая его за одежду, не отпуская, так как боится и его, и остаться одной: «Это неправильно! <...> Мы же не фашисты, чтобы нас расстреливать? <...> Хороший, хороший, пойдем». Она включает патефон и льнет в нему в подобию танца. На что Коля, потеряв самообладание, говорит: «Только, пожалуйста, Мирра, не бойся меня. Для меня это просто непереносимо... <...> Я сделаю для тебя все, ты только скажи». Мирра в ответ заявляет, что ей в принципе ничего особенного и не нужно, только вот желтых листьев букет, когда наступит осень.

С этого момента главный герой фильма Николай Плужников — не защитник Брестской крепости, Отечества, тот самый русский солдат, пример самоотверженного мужества и героизма, ценой своей собственной жизни спасающий свою Родину, а подкаблучник Коля, который, несмотря на то, что «там умирают наши парни, а мы тут сидим», гоняет чай с сахаром, слушает пластинки и палит по крысам. В этой сцене показано, как ломают хребет русскому солдату, навязывая чувство вины за войну, которую не он развязывал. Дальше Плужников продолжит свои вылазки наверх, но основным для него становится бессмысленный щебет Мирры о крысе, завещании и ее артистической карьере.

Финалом этого, по сути, крушения духовных основ русского солдата, сформулированного Филаретом (Дроздов), митрополитом Московским: «Своего личного врага — люби, врага Отечества — сокрушай, врага Божия — гнушайся!», станет эпизод с пленным немцем. Николаю удастся пленить одного из захватчиков Брестской крепости, и он приводит его в подвал, надеясь, что понимающая по-немецки Мирра поможет ему с допросом. А Мирра металлическим голосом, нетерпящим возражения, говорит Коле, что поможет, но только после того, как она напоят гостя чаем с сахаром, который она уже любезно положила

тому в чашку. И вместо того чтобы вместе с Плужниковым выбить из врага информацию о ситуации наверху, она выступает у него адвокатом, заступаясь за него перед Николаем: «Он говорит, что он рабочий, он не солдат... Он говорит, что ни разу не выстрелил, у него руки дрожат... Коля, что у тебя в руках?» А у Коли в руках не оружие, а букет из желтых листьев. Он отпускает немца, потому что иначе Мирра его не простила бы, а так она ему признается в любви, говорит, что скучала и дарит ночь любви под грустную песню про «черные глаза, которые пленили», льющуюся из граммофона. Так Коля стал предателем тех, кто за него погибал наверху, предателем своего Отечества! В повести Васильева его неспособность выстрелить безоружному человеку в спину дается как характеристика его души, которая сохранилась несмотря ни на что, а в фильме — в угоду женщине.

Эта современная европейская трактовка событий Второй мировой войны, которую с развалом СССР и соцблока активно начинают продвигать в медийное пространство, достаточно посмотреть европейский кинорепертуар на данную тему. Согласно этой точке зрения, фашизм и коммунизм равнозначны, немцы в большинстве своем абсолютно ни при чем, это интеллигентные трудовые люди, которые оружие в руках не держали, войну развязали какие-то фанатики, исчадием же ада является русский солдат, который одержим убийствами и которому за его одержимость уважительно отдают честь даже солдаты вермахта, признавая, что тот по свирепости обошел даже их. А главная жертва этой войны — еврейский народ, воплощенный в фильме через женский образ — хромоножки Мирры. Мечта о профессии артистки, музыкальность (граммофон) и эстетическая чувствительность (букетик желтых листьев) вкупе с обольстительностью витальности (соблазняет Плужникова, смещая его фокус внимания с офицерского и гражданского долга на местечковые радости) — все это выходит за рамки одного женского образа и становится авторской реакцией на ту самую европейскую трактовку Второй мировой войны. Режиссер наделяет свою героиню характеристиками, которых не было в повести, — истеричностью, эгоцентричностью и ...порочностью. Эпизод с найденной пудрой, которой Мирра выбеливает лицо и пугает Николая, отсылает зрителя к образу демонической женщины из немецкого кинематографа 20-х годов, за которым стоит идея разрушения традиционных ценностей, что в контексте современного российского кинематографа читается как разрушение общепринятого отношения к подвигу русского солдата.

Именно через данный женский образ можно услышать режиссерскую позицию в трактовке событий Великой Отечественной войны и подвига русского народа — она критическая по отношению к продвигаемой проевропейской повестке. У Васильева в повести Мирра — это «хрупкая и беззащитная девушка», калека, рядом с которой Николай вдруг ощутил «тихую радость» и испытал «доселе неизвестные чувства», которая вдруг на войне, через знакомство с Плужниковым получает возможность, пусть на короткое время, ощутить себя полноценной, «нормальной женщиной», живой. В повести она «хотела разделить его судьбу, хотела быть вместе и инстинктивно чувствовала, что быть вместе — это просто прикоснуться к нему».

Мирра предстает квинтэссенцией женского начала, отдающего, питающего, согревающего, а от того наполняющегося жизнью (беременность). Именно то, что в ней вдруг зародилась новая жизнь, хотя все вокруг с ее рождения говорили, что это невозможно, лишает Мирру разумности, и она под воздействием изменившегося гормонального фона, чтобы ее ребенок родился не в подвале, несется наверх, к людям, и погибает. Для Плужникова информация о ее беременности становится потрясением: «Эта новость обрушилась на него вдруг, как стена, и, еще ничего не поняв, ничего не осознав, он почувствовал страх. Лишающий разума леденящий страх одиночества» [1] — и он умоляет ее не уходить.

В фильме режиссер смещает акценты, уже не она, а Коля, считая, что там, наверху, безопаснее, предлагает Мирре уйти. Мирра особой радости по поводу беременности не испытывает, так как будущий ребенок, с ее слов, будет «полукровкой, ни то ни се». Наверху Мирру забивают насмерть. В повести ее сдает тот самый немец, который якобы в руках оружия не держал и которого отпускает Плужников, а в фильме — русский из числа охранников, который определяет ее как «жидовку из подвала», лишая возможности на спасение. Отправляя Мирру наверх, Коля снова становится, пусть и невольным, соучастником убийства невинного человека.

В финале повести Николай Плужников закончился физически, но духовно не сломлен, «смертию смерть поправ», он фактически восстает из мертвых, выходя из подвала наверх, чем повергает в священный трепет офицеров и солдат вермахта. Его слепота есть метафора зрения внутреннего, дарованного ему взамен физического, оттого он и принимает решение выйти, так как видит неминуемую победу русского народа в этой войне. В фильме слепой Плужников — образ русского

солдата, фанатика, ослепленного жадой войны. Которого выводит из подвалов подосланный к нему немцами еврейский скрипач Свицкий (Альберт Арнтгольц), который разжалобил его своими стенаниями: «Я очень хочу жить, товарищ солдат, я даже должен жить для своих детей, конечно, это очень смешно, и для вас мои слова пустяк...» Здесь режиссер снова смещает акценты. Если в повести Николай выходит только потому, что узнал о разгроме немецких войск под Москвой, остальное, что говорил Свицкий, для него было белым шумом, то в фильме о героической Битве за Москву он узнает практически на выходе из подвалов, причем с оговоркой, что «это всего лишь слухи», которые циркулируют в брестском гетто. Ослепший, оголодавший, измученный физически и морально сломленный, Коля решает сдаться, чтобы спасти скрипача Свицкого и его семью. Во искупление навязанной ему вины за всех, кого «загубил» в подвалах. «Я — русский солдат», — ответит Плужников на вопросы немецкого генерала о его звании и фамилии. Картина заканчивается крупным планом обезумевшего слепого русского солдата под мелодию скрипочки Свицкого.

¹ Считается, что фразу на стенах Брестской крепости «Я умираю, но не сдаюсь! Прощай, Родина» была оставлена военнопленным 132-го отдельного батальона конвойных войск НКВД СССР Федором Рябовым 20 июля 1941 года.

В повести Б. Васильева «В списках не значился» рассказывается о подвиге реальных безвестных защитников Брестской крепости, про которых высечено в граните «Имя твое неизвестно, подвиг твой бессмертен», подвигу русского солдата, оставшемуся на стенах Брестской крепости сакраментальную фразу «Я умираю, но не сдаюсь! Прощай, Родина»¹.

Фильм А. Малюкова на материале повести Б. Васильева об обороне Брестской крепости рассказывает совершенно о другом — о попоранном достоинстве русской армии, которая, начиная с перестройки в медийном пространстве, становится объектом насмешек, критики и очернительства. А также о русском народе, которому под видом абстрактного гуманизма начинает навязываться чувство вины за сам факт своего существования, «смертью смерть поправ».

В ситуации 1995 года, когда картина вышла на экраны, было сложно в полной мере осознать художественную образность фильма и услышать авторскую позицию. Однако сегодня, в контексте прошедших практически 30 лет, она отчетливо слышна. Произошедшая подмена понятий, когда в качестве нравственного императива предлагается моральный релятивизм, приведший к предательству памяти отцов и дедов, воевавших с фашизмом на той войне, лишила русского солдата, а вместе с тем и русский народ надежды на милосердие Божие и Спасение. В картине это показывается как апокалипсис.

Для цитирования: Смагина С.А. Повесть Б. Васильева «В списках не значился» и ее экранизация «Я — русский солдат» А. Мalyukova: основные образы и конфликты // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 3 (61). С. 06-17.

For citation: Smagina S.A. The story by B. Vasiliev Not listed and its screen adaptation by A. Malyukov I am a Russian soldier: the main images and conflicts // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 3 (61), pp. 06-17.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Васильев Б.* В списках не значился. URL: https://borksk.lenobl.muzkult.ru/media/2020/04/08/1252127190/Vasil_ev_Boris_L_vovich._V_spiskax_ne_znachilsya_-_TheLib.Ru.pdf (дата обращения: 21.06.2024).
2. *Виноградов В.В.* Воля к смерти как русская судьба в фильме К. Лопушанского «Роль» // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 2 (60). с. 59–69.
3. *Матусевич О.А.* Образ Второй мировой войны — аргумент современных международных отношений? // Этот день мы приближали как могли...: материалы Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 70-летию Победы в Великой Отечественной войне и окончания Второй мировой войны. Минск, 2016. Ч. 2. С. 236–240.
4. *Олюшкин К.* Борис Васильев: «Хочу пожелать, чтобы всем нам было хоть чуточку легче жить...» URL: <https://gazeta-lacey.ru/public/lyceumconversation/5261-boris-vasilev-xochu-pozhelat-chtoby-vsem-nam-bylo-xot-chutochku-legche-zhit> (дата обращения 09.06.2024).

REFERENCES

1. *Vasil'ev, B.* V spiskakh ne znachilsya. [Not listed]. Available at: https://borksk.lenobl.muzkult.ru/media/2020/04/08/1252127190/Vasil_ev_Boris_L_vovich._V_spiskax_ne_znachilsya_-_TheLib.Ru.pdf (Accessed 09 June 2024). (In Russ.)
2. *Vinogradov, V.V.* Volya k smerti kak russkaya sud'ba v fil'me K. Lopushanskogo "Rol" [The will to death as Russian fate in K. Lopushansky's film "Role"], vol. 16. Vestnik VGIK, no. 2 (60), 2024, pp. 59–69. (In Russ.)
3. *Matusevich, O.A.* Obraz Vtoroj mirovoj vojny — argument sovremennykh mezhdunarodnykh otnoshenij? [Is the image of the Second World War an argument of modern international relations?]. Etot den' my priblizhali, kak mogli...: materialy Mezhdunar. nauch.-prakt. konf., posvyashch. 70-letiyu Pobedy v Velikoj Otechestvennoj vojne i okonchaniya Vtoroj mirovoj vojny. Minsk, 2016. Ch. 2, pp. 236–240. (In Russ.)
4. *Olyushkin, K.* Boris Vasil'ev: "Hochu pozhelat', chtoby vsem nam bylo hot' chutochku legche zhit'..." ["I want to wish that it was at least a little easier for all of us to live..."]. Available at: <https://gazeta-lacey.ru/public/lyceumconversation/5261-boris-vasilev-xochu-pozhelat-chtoby-vsem-nam-bylo-xot-chutochku-legche-zhit>. (Accessed 09 June 2024). (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 17.06.2024; одобрена после рецензирования 01.07.2024; принята к публикации 08.07.2024.
The article was submitted 17.06.2024; approved after reviewing 01.07.2024; accepted for publication 08.07.2024.



Особенности мотива двоемирия в фильме «Господин оформитель»

В.И. Добросмылова

преподаватель высшей категории ККТuМ ВГИК

ORCID: 0009-0009-5674-8492

AuthorID: _____

В статье рассматриваются художественные особенности воплощения мотива двоемирия на примере фильма «Господин оформитель» (1988) реж. О. Тепцова. Предметом исследования является двоемирие как художественный прием и частный случай универсального в мировой мифологии и литературе сюжетного мотива двойственности. Принцип двойственности наилучшим образом отображает явления и процессы окружающего мира и позволяет расширить знаковую эстетическую картину художественного произведения.

The article examines the artistic aspects of presenting the world duality as exemplified by the film “Mr. Decorator” (1988) directed by O. Teptsov. The subject of the study is the world-duality as both an artistic device and a special case of the universal duality motif in world mythology and literature. The principle of duality most accurately reflects the phenomena and processes of the surrounding world and makes it possible to expand the iconic aesthetic picture of a work of art.

Памяти Ю.Н. Арабова

Фильм О. Тепцова «Господин оформитель» (1988) стоит особняком в советском кинематографе. Он был снят в годы начавшейся перестройки, когда советская киноиндустрия в основной своей массе была сосредоточена на социальных драмах и прежде запретных темах. В условиях свободы от идеологических рамок на экран выходило множество эпатазирующих, неоднозначных фильмов. В это же время режиссером О. Тепцовым была создана картина в эстетике модерна — утонченная, интеллектуальная, с ярко-выраженным

авторским стилем, с глубоким литературным и живописным подтекстом.

В основе сценария фильма лежит рассказ А. Грина «Серый автомобиль» (1925), в котором отражены настроения и философские дискуссии рубежа XIX–XX веков в Европе и в России об обратной стороне научно-технического прогресса как угрозе культуре и человеку. Сюжет «Серого автомобиля» строится на традиционно-романтических мотивах: фантастические пространственные перемещения, роковая любовь, сумасшествие, карточная игра, гибель в результате проигрыша, ожившая механическая кукла.

Главный герой, молодой человек Эбенезер Сидней, безответно влюблен в роковую красавицу Корриду Эль-Бассо, таинственным образом связанную с серым автомобилем-ландо. Этот автомобиль из американского фильма преследует главного героя на улицах города и несколько раз едва не убивает. Сидней ненавидит все механическое и думает, что машины уничтожают все живое в человеке. Именно этот автомобиль главный герой должен получить в качестве карточного выигрыша в казино, но Сидней отказывается и вступает в незримую борьбу с авто.

В своей возлюбленной Сидней узнает манекен, увиденный им в витрине магазина несколько лет назад. Чтобы спасти свою любовь, Сидней придумывает мистификацию, он считает, что механическая кукла через смерть способна возродиться к жизни и стать человеком. Однако герой терпит поражение, когда пытается реализовать задуманное: люди из автомобиля забирают его и помещают в сумасшедший дом. Открытый финал вызывает тревогу за судьбу человека, ощущающего бессилие перед творением своего разума.

Сценарий Ю. Арабова отличается как фабулой, так и второстепенными деталями [2]. Действие рассказа А. Грина происходит в вымышленной стране, приметы времени условны (автомобиль, кинематограф, разговор о футуристах), тогда как хронотоп фильма конкретен — Петербург 1908 и 1914 годов.

Успешный художник и театральный постановщик, Платон Андреевич берется оформить витрину ювелирного магазина, для которого создает манекен. Моделью для него послужила больная чахоткой девочка Анна. На протяжении повествования несколько раз появляется автомобиль с силуэтами пассажиров, который угрожает сбить главного героя. Спустя шесть лет слава Платона Андреевича уже в прошлом, он стал морфинистом, его имущество вот-вот пойдет с молотка. Неожиданно незнакомец по фамилии Гриньо дает художнику заказ на оформление дома.

Жена заказчика, Мария, поразительно похожа на Анну. Художник, пытаясь разобраться в этой мистификации, влюбляется в Марию, которую считает Анной. Чтобы завоевать ее, Платон Андреевич решает на карточную игру с Гриньо и выигрывает. Но вскоре он выясняет, что Анна давно умерла, а его возлюбленная — механическая кукла, его творение. Художник появляется в доме Гриньо, чтобы остановить Марию, так как видит в ней угрозу, но находит хозяина дома в гробу, а сам получает пулю от слуги Марии во время объяснения с ней. Мария со своими спутниками уезжает на автомобиле. Раненому художнику удается бежать, и он оказывается на мосту, где его настигает автомобиль.

Можно предположить, что радикальные изменения в истории были внесены Ю. Арабовым из-за высокой условности исходного материала, который для экрана был бы слишком абстрактным, действие недостаточно ритмичным, а количество эпизодов не выдержало бы формата полного метра. Замысел А. Грина включал намеренную отчужденность от реалистического фона, от исторической конкретности, от точных бытовых деталей для достижения эстетического эффекта, обусловленного завуалированностью и пленительностью «роковых» стечений обстоятельств.

Фильм, задуманный авторами в жанре триллера, предполагает другие решения, ритм повествования, напряжение и максимальную включенность зрителя в действие.

Идея двоemiрия

Основным художественным приемом создания условной игровой реальности этого фильма стала двойственность на разных уровнях. В связи с этим необходимо отметить, что этот основной принцип философии Платона сводится к существованию двух видов бытия: настоящего и ненастоящего, производного от настоящего. Истинный мир, по Платону, — это мир бестелесных, нематериальных, сверхчувственных сущностей, или идей, тогда как ложный мир — это мир физический, материальный, который окружает человека, подобен теням [10, с. 79], где все неопределенно и изменчиво. Платон считается первым, кто обосновал метафизический дуализм как основное свойство восприятия человека окружающей реальности, поэтому понятие двойственности присутствует почти во всех эстетических концепциях мирового искусства. В частности, идея двоemiрия составляет основу романтизма и стала тем элементом, который образует многозначную структуру художественного произведе-

дения, созданного в традициях этого направления в искусстве.

Несмотря на историческую отдаленность от эпохи романтизма, художественный мир рассказа А. Грина и киносценарий Ю. Арабова содержат традиционные элементы этого направления в эстетике и философии Европы: пантеизм прекрасного, субъективность мировосприятия, которая включает в себе некий универсальный опыт, одиночество героя, вступающего в противостояние с враждебным миром, интерес к мистическому, одухотворение неживой материи. Они восприняты не только от романтизма начала XIX века, но и через «неоромантизм» XX, когда в искусстве на рубеже веков проявилась потребность возрождения романтизма в новых исторических условиях. Идея двоемирия проявляется в культуре в переломные эпохи, когда меняется картина мира, она точно выражает сущность человека, его отношения с бытием. Двойственность в фильме реализуется через совмещение конкретно-исторических событий, лиц, примет времени с нереальными, фантастическими. Такое пересечение условного и реального в фильме, как и в рассказе, должно было создать иллюзию достоверности происходящего. Предлагаемые зрителю фантастические метаморфозы, переход из одной реальности в другую предполагают две трактовки происходящего: первая — это некая антиутопия, и вторая — плод воображения искаженного сознания главного героя, находящегося на грани сумасшествия. Два мира незаметно переходят один в другой и меняются местами, создавая колебание между реальностями.

Так, у А. Грина автомобили — символы бездушия и мертвой материи, обладающие сознанием, а их возлюбленные — это ожившие и ставшие полноправными членами человеческого общества манекены. Машины также, по мысли писателя, контролируют не только окружающую человека реальность, но и образный мир искусства. К этому заключению автор приходит, рассуждая о современном искусстве, где геометрические формы, линии, пятна на картинах футуристов, супрематистов, кубистов и других экспериментаторов с формой — это мир, будто видимый на скорости, так, как «видят» его машины, а следовательно, это искусство для них, а не для человека.

В фильме эта мысль выражена визуальной метафорой с двойным смыслом: женские руки включают механическую музыкальную машину — фонолу. Эта сцена снята крупным планом и служит камертоном для восприятия всего фильма, она не соотносится с сюжетом, а стоит как бы вне основного повествования. Сцена повторяется дважды, как знак хода времени.

Во второй раз из-за изменившегося контекста (зрителю уже известно о создании манекена) она приобретает совсем другой, угрожающий смысл. Название фонолы «Фортуна» — аллюзия на механистичность судьбы, в то же время она источник музыки — своеобразного языка, способа мышления, особой знаковой системы и самого «неземного» искусства. Согласно эстетическим теориям романтизма, музыка — «безграничайшее из всех искусств» [14, с. 209], а музыкальная система тождественна солнечной, поэтому музыка есть ключ к пониманию мироздания¹. Ее природа двойственна: она подчинена своим специфическим законам, правилам построения, но одновременно она в высшей степени иррациональна своей способностью воздействовать на душу, минуя разум [11, с. 17]. В фильме музыку воспроизводят механизмы — фонола, граммофон, а «управляют музыкой» руки куклы. Это может символизировать то, что люди утратили ощущение живой жизни, так как восковая кукла с уникальным механизмом внутри, способным имитировать тончайшие движения человеческой мысли и чувства, ощущает себя совершенно естественно среди людей², как и люди принимают ее за одну из них.

¹ Учение о музыкально-математическом устройстве космоса (гармония, или музыка сфер) характерна для платонической и пифагорейской философских традиций. В Новое время эта концепция была развита И. Кеплером в его трактате *Harmonices Mundi* («Гармония мира», 1619). Вплоть до настоящего времени эта идея вдохновляет многих людей искусства.

Символистское двоемирие

Смыслообразующую функцию в стилистике фильма выполняют приемы театрализации, столь характерные для эпохи Серебряного века. Своеобразным прологом к фильму служит сцена в театре с пантомимой по мотивам пьесы А. Блока «Балаганчик» (1906), это символическая миниатюра всей истории. Здесь есть смысловая параллель между главными героями — восковой куклой и Коломбиной, у них двойственная роль, обе возлюбленные, которые выступают как персонификации Смерти. Мотив двойственности — внутреннего и внешнего, формы и содержания, эти метафизические категории получают буквальное воплощение в сцене, когда балахоны актеров, развешивающиеся на ветру, пустеют, становятся только видимостью формы, оболочкой, лишенной содержания.

Театр — это метафора жизни; постановщик этого театрального действия, то есть главный герой — успешный художник. Напомним, в романтической трактовке именно художнику отводится роль Творца, способного создавать новую реальность и менять существующую. Обращение к богоборческому мифу, протесту против смертной природы человека, устремление к поиску и утверждению вечной жизни — это идеи романтизма, которые подхватили символисты Серебряного века, эстетика и фило-

² Мотив оживающей куклы, статуи не новый, сюжет встречается в повести Э.Т.А. Гофмана «Песочный человек» (1817). Можно говорить о связанности идей, сюжетных линий, героев через время и культурно-исторические контексты. Также хотелось бы отметить, что этот сюжет отразил умонастроения своего времени, в произведениях современников А. Грина встречаются похожие мотивы: например, повесть А. Чайнова «История парикмахерской куклы, или Последняя любовь московского архитектора М.» (1919), «Три толстяка» Ю. Олеши (1924) и его же роман «Зависть» (1927).

софия которых строилась на классическом романтизме. Главный герой фильма создает улучшенную версию «человека» — прекрасный манекен с идеальным механизмом, неотличимый от живой девушки, неуязвимый и нетленный. Таким образом, художник уподобляется Творцу, «доделывает за Богом его дела».

Создавая восковую куклу, Платон Андреевич «одухотворяет материю», приводит ее в движение. В отличие от рассказа А. Грина, в сценарии Ю. Арабова смысловой акцент смещен от рокового совпадения к логической обусловленности: главный герой и есть причина происходящего с ним.

Сцену с пантомимой завершает эпизод с Арлекином, прыгающим в бутафорское нарисованное окно: он разрывает собой бумагу с нарисованным пейзажем, за которым тоже нарисованный, но ночной вид. Уточним символику значимых для данной сцены образов: так, окно представляется экраном — своеобразным символом «покрывала Майи», закрывающим истинную, видимую оболочку окружающего мира и создающим иллюзию — нарисованный ночной фон. Ночь же в мировоззрении символистов означает иррациональность, потусторонность, непознаваемость бытия.

С нашей точки зрения, эта сцена напоминает сказку о Буратино, его переход в мир за нарисованным очагом, в мир искусства или искусственный мир, созданный по аналогии с реальным для него миром.

Образ Арлекина, плута и жизнелюба, визуально связан со сценой карточной игры, важное место в которой отводится Джокеру, как не только универсальному символу свободы и бунта, безумия и хаоса, но и знаку черта. Напомним, что эта карта выполняет роль любой другой карты, в связи с чем можно говорить о том, что она воспринимается знаком нестабильности, иллюстрирует противоречивость и двойственность, в том числе и человеческой натуры.

Художественное решение фильма подразумевает неопределенность, дихотомичность, множественность символов, благодаря чему создается атмосфера эпохи модерна; авторский замысел рассчитан на ассоциативность видения и мышления зрителя, неявные знаки образуют визуальные и смысловые связи и закономерности.

В качестве примера уместно обратить внимание на следующую деталь: окна в мастерской художника декорированы красными шторами, и в какой-то момент мы замечаем, что они сдвинуты таким образом, что образуют рисунок ромба — рисунок костюма Арлекина-Джокера.

Кроме темы односторонности прогресса и связанных с ним утратах духовности, второй значимой темой фильма, вырастающей из первой, стала тема конфликта художника и его творчества. Здесь образы Арлекина и карточного Джокера выполняют двойную функцию.

Так как речь идет о романтическом произведении, то логично вспомнить идею Ф.В. Шеллинга о тождественности жизни и искусства [14, с. 323], о возможном познании мира «по аналогии» — через универсальный мир этого искусства. Можно предположить, что прыжок Арлекина в ночь, завершающий сцену с театральной постановкой в начале фильма, становится визуальной метафорой пути-поиска художника-творца, путь которого — всегда прыжок в неизведанное, способный привести к безумию, страданию и гибели. Безумие же подразумевает в данном смысловом контексте особое пророческое видение и чувствование. Это действие в фильме рифмуется с прыжком главного героя в окно и в ночь в финале фильма.

Природа творчества в романтической традиции двойственна, она обладает не только созидательной, животворящей силой, но и имеет злую, разрушительную сторону. В фильме романтический миф о художнике-демиурге перевернут: художник делает манекен с живой модели, тем самым символически забирает ее жизнь и дает жизнь восковой кукле, в которую затем влюбляется сам. Миф о Пигмалионе иронически переосмыслен: творение способно уничтожить своего творца, а предмет любви художника — это ожившая кукла, вещь, и ее можно только купить. В данном случае, прибегая к иронии как средству выразительности, выходящей из общей концепции двойственности, авторы фильма «обманывают» ожидания зрителя и таким образом разрушают стереотипы восприятия: зритель вовлекается в процесс создания и переживания художественной реальности фильма. Это парадоксальное, иррациональное состояние возникает благодаря двойственности — совмещению неожиданных, несовместимых явлений в одно целое.

Точно найденный и применяемый авторами фильма художественный прием для отображения мотива двойственности и механистичности — это прием повтора. Повторяющиеся обстоятельства и ситуации сюжета создают эффект уже увиденного и погружают зрителя в ощущение цикличности «механической» жизни. Повтор действует на зрителя как рефрен в музыке, усиливая эффект участия и присутствия таким образом, что даже у тех, кто не владеет достаточными знаниями о культуре Серебряного века, остается впечатление от созданной авторами

фильма атмосферы. Например, канделябр с тремя свечами фигурирует в мастерской художника, а свечи в нем уже в финале фильма задувает спутник Марии, после того как выстрелил в Платона Андреевича. В таком контексте свеча становится символом субъективного зрения и знаком окончания человеческой жизни.

Два мира, два способа восприятия — куклы и человека — меняются местами, в какой-то момент повествования через субъективную камеру зритель смотрит «глазами» куклы. Покажем это на примере одного из эпизодов: Платон Андреевич передает готовый манекен ювелиру, кукла лежит в большой коробке на полу, и угол съемки такой, что зритель оказывается в «теле» манекена и «смотрит» на ювелира и его помощника.

Важнейшим, с нашей точки зрения, художественным приемом создания двойственной, неопределенной, зыбкой «реальности» фильма стала демонстрация работ художников-символистов, в основном графики О. Редона³. В фильме они «иллюстрируют» видения главного героя, его психологическое состояние, переживания, но могут быть и его собственными произведениями.

Работы художников Ф. фон Штука, Э. Берн-Джонса, А. Беклина, Д. Эверетта Миллеса, Ж. Дельвиля, М. Клингера, знакомые в основном узкому кругу интересующихся проблематикой символизма, обеспечивают чистоту зрительного восприятия. Графические листы содержат символы, лишённые литературной составляющей, поэтому действуют на зрителя непосредственно, создавая мистическую атмосферу, ощущение исчерпанности позитивистской картины мира и драматическое напряжение. Образность графического произведения не затемнена сюжетом, искусствоведческими сведениями, рассматривание ограничено экранным временем (графические листы сменяют друг друга), и зритель не успевает построить смысловые ассоциативные связи, благодаря чему возникает непосредственное восприятие образа. Картины, рисунки выступают в качестве концентрированной художественной правды в «реалистическом» повествовании фильма.

Благодаря визуальной двойственности «цветная» реальность фильма, контрастная условности монохромных рисунков, становится более «настоящей», материальной, а субъективная реальность подсознательного, видений, грез, как и мир, созданный художником в картинах, может занимать место «истинной» реальности. При этом черно-белая графика воспринимается зрителем с некоторой долей документальности, и таким

³ Одилон Редон (1840–1916) — французский живописец, график, декоратор, один из основателей символизма.

образом сюрреалистический мир подсознательного начинает образовывать не менее значимую «вторую» реальность.

Продолжает тему двойственности, игры между сном и явью отсылка к культурным знакам эпохи — к картинам художников-прерафаэлитов в сцене разговора главного героя с Марией в оранжерее возле искусственного водоема, в окружении множества цветов. Эта примета времени создает атмосферу грез, мечты, сновидения. Итак, совмещение образных языков нескольких искусств (театра, графики и живописи) в одном произведении нагружает смысловую и художественную составляющие и выступает как знак времени рубежа веков — отражает идею *Gesamtkunstwerk*⁴.

⁴ «Единое произведение искусства» (нем.) — понятие, означающее синтез, объединение всех видов искусств. Эта концепция «будущего искусства» брала начало в панэстетических позициях романтизма.

Двойственность как поиск

Культурные переключки с предшествующими эпохами вкупе с драматической соотнесенностью с конкретно-исторической действительностью приводят к усложнению визуального текста, ощущению неисчерпанности, к тому, что реальности «путаются» друг с другом, смысловая глубина начинает растворять всякий смысл и подразумевает интуитивное, ассоциативное прочтение.

Так, звучащее в фильме стихотворение А. Блока «Шаги Командора» (написано между 1910–1912 годами)⁵ через отсылку к главной героине легенды о Дон Жуане позволяет Ю. Арабову включить в диалог Э.Т.А. Гофмана, А. Блока и А. Грина, также становится понятен выбор имени главной героини Анна. Автомобиль выступает аналогией ожившей статуи Командора, «уносящей» главного героя в потусторонний мир, и одновременно становится символом слепой механической силы, уничтожающей человека. Действие этой силы показано в финальных кадрах: одинокий заброшенный дом в сопоставлении времени действия в фильме с историческим контекстом предполагает канун Первой мировой войны. Такое выраженное образным языком повествование создает наложение реальностей и обращает внимание зрителя к области, расположенной за пределами чувственных восприятий, к смысловой глубине иррационального и при этом оставляет свободу построения субъективных смысловых и ассоциативных связей.

Двойственность разного рода стала репрезентацией представления об абсолютном знании, о цельности и полноте бытия. Поиск воплощения идеи единства мира через символы в постромантический период продолжается в символизме. Символисты осознали символ как познавательный инструмент,

⁵ В новелле Э.Т.А. Гофмана «Дон Жуан» актриса, игравшая Донну Анну, умирает из-за путаницы между реальностями — настоящей и игровой.

⁶ Или метаметафоризм — поэтическое движение, представители которого считали, что метафора способна не просто описывать окружающий мир, а, устанавливая новые связи, пересоздавать его.

открывающий путь к полному, абсолютному знанию. Они понимали символ не как отвлеченный знак-загадку, а, наоборот, как концентрацию жизненной правды. Это вневременное стремление к синтезу, пересозданию и переосмыслению мира и, как следствие, собственной жизни нашло отражение в недавнем прошлом, в 60–80-е годы XX века, в поэтическом движении метареалистов,⁶ к которому принадлежал Ю. Арабов.

Переосмыслив традиции писателей-романтиков, метареалисты продолжили поиск формулы целого мира, при помощи которой можно было бы описать, как связаны друг с другом абсолютно разные, находящиеся далеко друг от друга временные эпохи, пространства, предметы. При таком принципе построения художественное произведение вполне естественно усложняется и расширяется его эстетическое содержание.

Одновременная связь и взаимная противоположность явлений и объектов отображает универсальность мира и его акциденций, что, по мысли романтиков, воплощает полноту жизни. Бесконечность процесса познания и развития рождается из игры противоположностей. Таким образом, через двойственность транслируется идея бесконечного, которая присутствует в той или иной степени в художественном сознании любой эпохи.

Для цитирования: Добросмыслова В.И. Особенности мотива двоемирия в фильме «Господин оформитель» // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 3 (61), с. 18–28.

For citation: Dobrosmyslova V.I. The Artistic and Pictorial Features of Presenting the World-Duality Motif in the Film Mr. Decorator // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 3 (61), pp. 18–28.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арабов Ю. Метареализм: краткий курс. URL: <http://www.marpl.com/rus/metarealisty/arabov.html/> (дата обращения 17.01.24).
2. Арабов Ю. Солнце и другие киносценарии. СПб.: Сеанс; Амфора, 2006. 511 с.
3. Блок А. Балаганчик // Стихотворения. Поэмы. Театр. В 2-х т. Л.: Худож. лит., 1972. Т. 1. 560 с.
4. Варламов А. Александр Грин. ЖЗЛ. М.: Молодая гвардия, 2008. 464 с.
5. Грин А. Серый автомобиль // Собр. соч.: в 6 т. М.: Правда, 1965. Т. 5. 480 с.
6. Гофман Э.Т.А. Дон Жуан // Собр. соч. в 6 т. Фантазии в манере Калло. М.: Худож. лит., 1991. Т. 1. 494 с.
7. Гофман Э.Т.А. Песочный человек // Собр. соч. в 6 т. М.: Худож. лит., 1994. Т. 2. 445 с.
8. Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство-СПб., 2004. 480 с.
9. Олеша Ю. Три толстяка. М.: Дет. лит., 1985. 224 с.
10. Платон. Государство, Тимей // Собр. соч.: в 4 т. М.: Мысль, 1994. Т. 3. 654 с.

11. Татаркевич В. Античная эстетика. М.: Искусство, 1977. 327 с.
12. Федоров Ф.П. Художественный мир немецкого романтизма: Структура и семантика. М.: МИК, 2004. 368 с.
13. Чаянов А.В. История парикмахерской куклы, или Последняя любовь московского архитектора М. М.: Директ-Медиа, 2016. 51 с.
14. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.

REFERENCES

1. Arabov, Yu. Metarealism: kratkij kurs. Available at: <http://www.marpl.com/rus/metarealisty/arabov.html> / (Accessed 17 January 2024) (In Russ.)
2. Arabov, Yu. Solnce i drugie kinoscenarii [The Sun and other screenplays]. St. Petersburg, Seans; Amfora Publ., 2006. 511 p. (In Russ.)
3. Blok, A. Balaganchik. Stihotvoreniya. Poemy. Teatr. [Balaganchik. Poems. Theatre], vol. 1. Leningrad, Hudozh. lit. Publ., 1972. 560 p. (In Russ.)
4. Varlamov, A. Aleksandr Grin. [Alexander Grin]. ZHSL. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2008. 464 p. (In Russ.)
5. Grin, A. Seryj avtomobil' [Gray car]. Sobr. soch. Vol. 5. Moscow, Pravda Publ., 1965. 480 p. (In Russ.)
6. Gofman, E.T.A. Don ZHuan. Fantazii v manere Kallo. [Don Juan. Fantasy in the manner of Callot]. Sobr. soch. Vol. 1. Moscow, Hudozh. lit. Publ., 1991. 494 p. (In Russ.)
7. Gofman, E.T.A. Pesochnyj chelovek. [The Sandman]. Sobr. soch. Vol. 2. Moscow, Hudozh. lit. Publ., 1994. 445 p. (In Russ.)
8. Minc, Z.G. Poetika russkogo simbolizma. [The poetics of Russian symbolism]. St. Petersburg, Iskustvo-SPb. Publ., 2004. 480 p.
9. Olesha, Yu. Tri tolstyaka. [Three fat men]. Moscow, Det. lit. Publ., 1985. 224 p. (In Russ.)
10. Platon. Gosudarstvo, Timej. [The State, Timaeus]. Sobr. soch. Vol. 3. Moscow, Mysl' Publ., 1994. 654 p. (In Russ.)
11. Tatarkevich, V. Antichnaya estetika. [Ancient aesthetics]. Moscow, Iskustvo Publ., 1977. 327 p. (In Russ.)
12. Fedorov, F.P. Hudozhestvennyj mir nemeckogo romantizma: Struktura i semantika. [The artistic world of German Romanticism: Structure and semantics]. Moscow, MIK Publ., 2004. 368 p. (In Russ.)
13. Chayanov, A.V. Istoriya parikmaherskoj kukly, ili Poslednyaya lyubov' moskovskogo arhitekta [The story of a hairdressing doll, or the last love of a Moscow architect]. Moscow, Direkt-Media Publ., 2016. 51 p. (In Russ.)
14. Shelling, F.V. Filosofiya iskusstva. [Philosophy of Art]. Moscow, Mysl' Publ., 1966. 496 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 22.02.2024; одобрена после рецензирования 08.03.2024; принята к публикации 15.03.2024.

The article was submitted 22.02.2024; approved after reviewing 08.03.2024; accepted for publication 15.03.2024.



От власти над землей к власти земли

В.В. Виноградов

доктор искусствоведения, профессор

ORCID: 0000-0002-6325-6092

AuthorID: 159306

Настоящая статья посвящена истории репрезентации в отечественном кинематографе связи человека и земли. Автор утверждает в своей работе, что характер этих отношений прошел три этапа: попытка установить власть над землей (этап коллективизации и оттепельное покорение целины), осознание власти земли над человеком в 1960–1970-х годах, понимание разрыва связей между человеком и землей в 1970–1980-х годах. На примерах ряда фильмов выстраивается логика цикла рождения и смерти почвеннического кино в СССР.

The article studies the evolution of representing the connection between man and the earth in Russian cinema. The author argues that this evolution has gone through three stages: an attempt to conquer the earth (the Collectivization and the Virgin Lands campaign), the awareness of the earth's power over man in the 1960s and 1970s, and the perception of the complete disruption between man and the earth in the 1970s and 1980s. The logic of the birth and death cycle of 'pochvennik' cinema in the USSR is established through the examples of a number of films.

Сельская тема в истории отечественного кинематографа является одной из центральных, отражающих идеологические, мировоззренческие принципы, которые претерпели за историю XX века важные изменения. Особые отношения человека и земли сформировали так называемое почвенническое кино. Менялись исторические эпохи и менялась демонстрация характера связей между человеком и землей. Первоначально (первый этап — конец 1920-х — начало 1930-х годов, второй — с 1954-го по начало 1960-х годов) в нашем кинематографе была

отражена попытка установить власть человека над землей, затем (в 1960–1970-х годах) наступило осознание того, что сама земля обладает властью над человеком, который должен внимательно прислушиваться к ней, и в итоге (конец 1970-х годов) сформировалось понимание, что связи человека и земли разорваны чуть ли не навсегда.

Власть над землей

С середины 1920-х годов деревенская тема постепенно заявляет о себе на советском экране. С 1924 года начинают выходить первые фильмы, посвященные жизни современной деревни: «Всем на радость» (1924, реж. А. Анощенко-Анод), «Первые огни» («Огни» / «Дела-делишки» / «Маяк», 1925, реж. Ю. Тарич), «На верном следу» / «На новом фронте» (1925, реж. А. Дмитриев), «Кто кого?» (1925, реж. Е. Петров) и др. Основная тема этих картин — борьба с кулаком за советскую власть на селе и, соответственно, за новые формы хозяйствования (коммуна, артель). С 1928 по 1937 год в стране пройдет процесс коллективизации (решение о коллективизации было принято на XV съезде ВКП(б) в 1927 году) и будет заключаться в объединении единоличных крестьянских хозяйств в коллективные (колхозы и совхозы). К этому времени линия партийно-государственной политики в стране резко изменилась, окончательно была свернута политика НЭПа и взят курс на индустриализацию и насильственную коллективизацию. Собственно, именно с этого времени на экране активно станут появляться картины, отражающие этот процесс.

Основная сюжетная линия подавляющего количества этих картин рождается из конфликта старого и нового укладов: частной и коллективной форм хозяйствования. В этом заключается новый тип связи человека и земли, формирующий почвенную тему в отечественном кинематографе. Как правило, сюжетно это выливалось в борьбу беднейшего крестьянства против кулаков, которая, естественно, заканчивалась победой первых и воцарением новой прогрессивной системы коллективного хозяйствования, дающей обильные урожаи, которые приводят к всеобщему благоденствию.

Наряду с борьбой с кулаками, важнейшим образом нового мира становится освобожденная женщина, которая активно подключается к социалистическому преобразованию на селе: «Женщина» (1932, реж. Е. Дзиган), «Старое и новое» / «Генеральная линия» (1929, реж. С. Эйзенштейн). Более того, женский образ часто становится метафорой самой земли, которая

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Советский кинематограф, «писатели-деревенщики», Г.И. Успенский, почвенническое кино, фильмы о целине

KEYWORDS

Soviet cinema, "village writers", G.I. Uspensky, pochvennik cinema, films about virgin lands

находится в плену и которую необходимо освободить, как, например, в картине «Земля в плену» (1927, реж. Ф. Оцеп). Кроме освобождения, в системе советских преобразований ее необходимо оросить, как в картине «Земля жаждет» (1930, реж. Ю. Райзман); распахать ее межи (сделать общей для всех), как в фильме «Земля» (1930, реж. А. Довженко) или «Хлеб» («Тысяча девятьсот двадцатый год», 1930, реж. Н. Шпиковский); связать малую землю, символизирующую изначальный патриархальный мир, с большой и индустриальной, построив дорогу, как в картине «Соль Сванетии» (1930, реж. М. Калатозов) и т. д.

С победой большевиков воцарялось счастье колхозной жизни. Этой теме будут посвящены множество картин, главным образом начиная с середины 1930-х годов: «Чудесница» (1936, реж. А. Медведкин), «Свинарка и пастух» (1941, реж. И. Пырьев), «В поисках радости» (1939, реж. Г. Рошаль и В. Строева), «Член правительства» (1939, реж. И. Хейфиц, А. Зархи), «Светлый путь» (1940, реж. Г. Александров) и др.

Начавшаяся война предсказуемо создает экранный образ потерянного рая: в счастливый мир вторгся враг и разрушил гармонию. Но надо жить, надо воевать — защищать землю от захватчика и продолжать ее возделывать. Так появляются несколько картин периода ВОВ, посвященных деревне. Например, режиссерский дебют актера Бориса Бабочкина «Родные поля» (1944, реж. Б. Бабочкин, А.Ф. Босулаев) рассказывает историю, произошедшую в 1941–1942 годах в деревне Быковка, из которой на фронт один за одним уходят все мужчины, оставляя хозяйство на женщин, стариков и детей.

После окончания войны тематика довоенного образа колхоза-рая на краткое время будет возрождена. Первой такой работой становится вышедшая в 1947 году картина «Новый дом» режиссера В. Корш-Саблина. Самым же известным и любимым у зрителя произведением становится фильм-визитная карточка послевоенного кинематографа «Кубанские казаки» (1949) И. Пырьева — советская сказка об изобилии и отсутствии противоречий, конфликтов в послевоенной советской действительности. Надо напомнить, что в послевоенный период набирала обороты теория бесконфликтности, «борьба хорошего с лучшим», что работало на создание идеального мира на экране.

За этой картиной последуют другие киносказки о рае на земле в образе колхоза, схожие с пырьевской лентой: «Счастливая встреча» (1949, реж. Н. Санишвили), «Девушка Араратской долины» (1949, реж. А. Бек-Назарян), «Щедрое лето» (1950, реж. Б. Барнет). Несколько позже выходят: «Свадьба с приданым»

(1953, реж. Т. Лукашевич и Б. Равенских), «Гость с Кубани» (1955, реж. А. Фролов), «Когда поют соловьи» (1956, реж. Е. Брюнчугин) и др. В этих фильмах создается образ прекрасной земли, находящейся в гармонии с человеком от того, что она наконец-то подчинена его власти.

Целина и новое крестьянство

Начало хрущевской оттепели было связано с новым проектом освоения целинных земель. В 1954 году февральско-мартовский пленум ЦК КПСС принял постановление «О дальнейшем увеличении производства зерна в стране и об освоении целинных и залежных земель».

Освоение целины стало масштабным продолжением проекта 1936 года, проводившегося с более высокой степенью разработанности, чем во многом авантюрный план 1954 года. Несмотря на то что этот проект был продолжением довоенного, у него была весьма важная особенность. Надежда возлагалась не на традиционных представителей крестьянства, которые должны были бы осваивать новые земли, а на «новое крестьянство» — молодых горожан: людей разных профессий, основу которых составлял рабочий класс. Нашлось место даже студентам. Первые стройотряды поехали именно на целину.

По сути, ставка делалась на людей, лишенных корневой системы и мелкособственнических черт, которые сохранялись, несмотря на коллективизацию у советского крестьянства. Это был именно оттепельный пассионарный проект, который создавало новое руководство страны.

Первая картина, откликнувшаяся на это событие, называлась «Надежда» (1954, реж. С. Герасимов). Работа демонстрировала энтузиазм молодых колхозников из некогда целинной Сталинградской области в освоении новых земель. Показательно, что инициатива вновь принадлежит девушке. Это желание не поддерживает ее жених, который решил остаться в родном селе. Интересная подробность. На проводах целинников приходит школьная учительница, дарит молодежи том стихов Некрасова и неторопливо зачитывает строки из поэмы «Мороз, Красный нос»: «Есть женщины в русских селениях...» С томом Некрасова она когда-то приехала сюда, а теперь передает его героине фильма.

В конце концов жених не выдерживает разрыва и следует за своей невестой. Услышав пламенную речь невесты на митинге в Сталинграде, он окончательно решает уехать с ней на целину. Так выглядят первые экранные образы целинников, последовавших призыву партии. Что важно, а это часто подчеркивает-

ся, целина встает в череду подвигов советского народа: строительство Сталинграда и освоение местных степей (целинная преемственность), победа в Великой Отечественной войне, послевоенное восстановление страны.

За этой работой последует «Первый эшелон» (1955, реж. М. Калатозова), где целинный подвиг мыслится схожим образом: «Строили Комсомольск-на-Амуре, в Войне победили, а нам сейчас надо поднять целину и дать много хлеба народу».

Строит новый совхоз городская молодежь под руководством опытных земледельцев. Главное, что подчеркивается, крестьянами становятся люди других профессий, прежде всего рабочие — представители «плавающего населения». В этом должна была заключаться формула, гарантирующая успех¹, несмотря на бытовые трудности, некомпетентные министерские распоряжения, встречающееся порой разгильдяйство, пьянство — уродливые явления, позорящие молодежь.

Показательно, что тезис о невозможности реализации такого проекта людьми с мелкособственническими взглядами был продемонстрирован в работе «Березы в степи» (1956, Алма-Атинская киностудия, реж. Ю. Победоносцев, сцен. Б. Метальников). На сей раз это история крестьян средних лет, подавшихся на целину. Здесь нет юношеского энтузиазма, а есть расчет на зажиточную жизнь. Но этот расчет не оправдался — кругом одни сложности и отсутствие перспектив: не получается ни заработать, ни дом построить. Районный начальник — болтун, ведущий разрушительную политику. В конце концов, семья приехавших разваливается — муж, мечтающий о богатой жизни, сбегает, а жена остается одна с ребенком. Правда, финал фильма весьма позитивный: жизнь женщины постепенно налаживается, и она находит себе нового спутника жизни. Прижились саженцы берез, привезенные с собой, прижилась и русская женщина в казахской степи... Но, как мы понимаем, осваивать целину должны молодые люди. И в этом же году выходит картина «Это начиналось так...» (реж. Л. Кулиджанов, Я. Сегель), которая демонстрирует целинное испытание как школу жизни, воспитывающую молодежь. Примером такого воспитания становится дочка начальника строительства, изнеженная и легкомысленная городская особа, в конце концов решающая остаться на целине.

Последовавший через два года фильм «Иван Бровкин на целине» (1958, реж. И. Лукинский), несмотря на популярность у зрителя, выглядел явно запоздавшим. Первая картина «Иван Бровкин» вышла в 1954 году и соответствовала модели кинематографа с его радостным почти идеальным миром послевоенного

¹ Как в период коллективизации было создано движение «двадцатипяти тысячников» — рабочих, направленных на хозяйственно-организационную работу в колхозы.

кино. Новая же работа «Иван Бровкин на целине», конечно, пыталась отвечать политическому моменту, но по своей сути осталась в прошлом. Слишком много произошло за эти годы, и снимать так, как в 1954-м, было уже нельзя. Вновь на экране появлялись идеальные образы, псевдоконфликты. На чистеньких улицах целинного поселка стоят новые благоустроенные дома, построена и работает вся инфраструктура. Выглядит все так, словно надо поднимать деревню откуда приехал Бровкин, а не целину.

Самой лучшей работой о целине становится картина Бориса Барнета «Аленка» (1961), своего рода роуд-муви целинного фронтира. В кузове грузовика, словно в дилижансе из какого-нибудь вестерна, мчатся несколько человек, приехавших на освоение земель, олицетворяя новое движение мира. В какой-то момент машина сбивается с пути, и мы видим застывший, почти неподвижный патриархальный мир прошлого, который они должны разрушить (преимущественно женщины).

Открывает череду образов девочка Аленка, которая станет своего рода символом будущего этих земель. Она своим рассказом о споре с подружкой, что получит в школе пять двоек, выполняет функцию разрушения мира взрослых, в котором она устроит веселый карнавал. В одном из эпизодов Аленку, испачканную золой, местный мальчик в шутку назовет «шайтан»... Собственно, этому образу придавался особый смысл — детский взгляд, непосредственность противопоставлялась рутинному сознанию взрослых, олицетворявших прошлое. Все новое в отечественном кино транслируется через взгляд на мир ребенка или молодого человека.

Еще один архетипический образ — женщина с младенцем. Мадонна, идущая по казахским степям, советскому фронтиру, в который должна прийти цивилизация. Словом, мать и дитя становятся символами возрождения этой земли.

Едет на целину и зубной врач из Риги — девушка по имени Эльза, недавно окончившая институт. В сопоставлении с системой персонажей вестерна, она весьма напоминает священника. Только здесь, в этом целинном карнавале, она представляет образ-перевертыш: закон божий — это медицина, врачевание тела (точнее, зубов), а не души! Но духовный посыл авторы ей оставляют (на этом строится комизм ее образа) — она, жертва-пассионарий, едет поднимать целину, свято веря в коммунистическую идею и коммунистических «святых». Комизма добавляет и то, что она при всем при том еще из Прибалтики... В тяжелые минуты она говорит себе: «Мужайся, Эльза! Что бы на твоём месте сделал бы Павка Корчагин?!»

Мужчины же этого фронта — грубоватые, недалекие, но не бездушные. Таков еще один персонаж — рабочий-псевдоправедник. О себе: «Работаю хорошо, зарплата дай бог каждому, не пью, не курю!» Да, еще он моралист! Но его пещерные этические и эстетические представления не соответствуют взглядам девушки из Москвы, которую он решил взять в жены. После всех перипетий она наконец привыкает к «фронтиру», к своему праведному «вестернеру» и становится еще одним персонажем-перевертышем — завклубом. Как известно, в вестерне сердцем фронта является салун, здесь же — клуб с библиотекой. И певичка из салуна классического вестерна превращается в библиотекаря.

Уже традиционно для целинного фильма вводится история с сакральной жертвой, которой становится женщина (в классическом вестерне женщина часто ценой своей жизни спасает главного героя). В фильме молодая девушка тонет, ринувшись спасать семена, брошенные водителем. Могилу ее собираются перенести на площадь будущего города — сакральный центр.

В финале фильма, в сущности, рождается тот самый Новый мир: возвращается из Москвы жена механика-моралиста, советскую Мадонну забирает муж, а русская девочка Аленка и казахский мальчик, ученик суворовского училища, вместе с наслаждением едят эскимо... И зритель понимает, если у всех у них есть будущее, значит, есть будущее и у этой земли.

Возделывание целины как символическое оттепельное действие дается и в дебютной картине Ларисы Шепитько, вышедшей в следующем году, — «Зной» (1962). История о том, как вчерашний школьник едет работать в полевую бригаду на целину. Основной конфликт разворачивается между ним и трактористом-передовиком Абакиром — усталым, раздраженным и, что главное, разуверившимся в идеалах строительства коммунизма, называющим их болтовней. Не верит он и в подъем целины: «Посмотри на эту мертвую землю. Мы пашем эту пыль, чтобы доказать потомкам, что здесь не может расти даже люцерна». Он и есть, собственно, олицетворение черт прошлого (сталинского времени), с которым борется оттепельное поколение. В результате противостояния уйти вынужден Абакир.

И последняя картина, снятая в 1960-х годах о целине, называлась «Последний хлеб» (1963, реж. Б. Степанов). Еще один роуд-муви по целинному фронтиру. По сюжету фильма пожилого тракториста обворовывает механик — снимает с его трактора комплект дефицитных шестеренок и устанавливает их на другие тракторы, мотивируя это тем, что пусть один трактор стоит,

а не три. Пожилой тракторист воспринял это решение трагически, считая, что это его последняя пахота и зимой он обязательно умрет. Тогда трое молодых целинника (двое юношей и девушка) отправляются на поиски таких же шестеренок по близлежащим колхозам. И зритель вместе с ними видит весьма неприглядную картину жизни целинников. Действительность груба, тяжела и враждебна. Конечно, люди разные, но нашим герои на пути встречаются в том числе и трусы, пьяницы, насильники... В этой работе целину действительно в полной мере можно назвать фронтиром — вольница, где бурлит дикая необузданная энергия, как в одном из персонажей, что украл мотоцикл. В ответ на вопрос милиционера зачем он это сделал, ведь и ездить-то на нем не умеет, и продать не сможет, он с пугачевской тоской в глазах задумчиво отвечает: «Эх, Иван, не твоего ума это дело. Ну, чего ты понимаешь...» Однако в отношении трех молодых людей милиция проявляет понимание и человечность (это новые представители власти). Милиционер достает им эти шестерни... Так молодые люди и милиционер помогают трактористу, выполняя роль вестернера, но в итоге мир остается прежним...²

² Фильм был положен «на полку» из-за создания слишком мрачной действительности и отсутствия оптимистически настроенного экранного героя нашего времени.

С постепенным закрытием целинного проекта из кинопроизводства исчезли и фильмы этой тематики. Возвратятся к этой теме в кино лишь в 1979 году в киноповести «Вкус хлеба» Алексея Сахарова, посвященной 25-летию начала освоения целины. Показательно, что премьера состоялась в одно время с выходом книги воспоминаний Л.И. Брежнева.

Главный посыл фильма, скрывающийся за всеми обсуждениями, конфликтами, экспериментами — человек должен не грубо побеждать природу, а познавать ее. Познавать землю, понимать ее особенности, душу — значит сделать процесс ее обработки гармоничным и приносящим изобилие. Та истина, к которой придут лишь к концу 1960-х годов.

Власть земли

Начало 1950-х годов было не столь однозначным, как это принято воспринимать. Была не только «борьба хорошего с лучшим», но и было ставшее знаменитым, сталинское высказывание, что советской литературе необходимы новые Гоголи и Щедрины [6, с. 228], которое потом повторит Г. Маленков [4]. К пониманию идеи власти земли приходили постепенно. Началось все с сомнений в правильности политики колхозов. Так в 1952–1956 годах появились очерки В. Овечкина «Районные будни», в которых критически выводилась партийная бюрократия.

тическая машина (возможно, что и таким образом готовилась новая волна чисток). Получалось так, что среднее звено руководителей надо было «подправить» — находятся чуть ли не противостоянии с простыми тружениками села, не желают ничего делать, не умеют, не компетентны... В результате такого управления крестьяне теряют вкус к земледелию. Более того, автор замахивался на большее, он с цифрами доказывал неэффективность колхозного хозяйства в том виде, в котором оно существует. Неверная власть над землей — главный вывод Овечкина. В 1956 году выходит картина «Своими руками» (1956, реж. В. Войтецкого), снятая по мотивам очерков «Районные будни» и «Своими руками».

Овечкин не был единственным, кто поднял эти проблемы. Вслед за его очерками публикуются на эту же тему В. Тендряков, А. Калинин, Г. Троепольский, А. Яшин, Е. Дорош, С. Залыгин и др., которые стали предтечей деревенской прозы 1960-х годов, нашедшей отражение и в кинематографе.

Оттепельное идеологическое послабление позволило поднять проблемы деревни с особой для того времени остротой. Осмысливалась тема неоднозначности коллективизации и раскулачивания, поднимались вопросы противопоставления города и деревни, началось исследование потери связи человека с землей, проблемы оттока крестьян в город и т. д. Звучали такие имена, как В. Астафьев, В. Распутин, П. Проскурин, В. Белов, Ф. Абрамов, М. Алексеев, В. Шукшин, С. Залыгин, В. Лихоносов, Б. Можаяев, Е. Носов.

Писатели-деревенщики выступают за возрождение национального культурного самосознания, крестьянского мира и критикуют современный цивилизационный проект с его урбанизацией.

В основе мировоззрения писателей-деревенщиков, как правило, лежало представление о подчиненной роли человека земле, что впрямую противоречило советскому подходу. Для понимания такой традиции весьма продуктивно обратиться к одному из идейных отцов этого движения Глебу Успенскому и его работе «Власть земли» (1882). Успенский противопоставлял понятие «власти над землей», в понимании писателя безнравственной и преступной, понятию «власти земли», основы нравственности и гармонического бытия человека. Сила земли, ее власть над крестьянином давала ему особую роль, особое мировоззрение как участника великого хода мира. Человек, лишенный связи с землей, преодолевший ее силу, разрушает свой мир. Подобные люди превращаются в так называемый сельский про-

летариат (то, что насильственно совершили впоследствии большевики). Приведем фрагмент из книги Г. Успенского «Власть земли»: «Оторвите крестьянина от земли, от тех забот, которые она налагает на него, от тех интересов, которыми она волнует крестьянина, — добейтесь, чтоб он забыл “крестьянство”, — и нет этого народа, нет народного мирозерцания, нет тепла, которое идет от него. Остается один пустой аппарат пустого человеческого организма. Настает душевная пустота, “полная воля”, то есть неведомая пустая даль, безграничная пустая ширь, страшное “иди, куда хошь...”» [7, с. 213].

Вот суть проблемы, которую разрабатывают писатели, обратившиеся к теме связи человека и земли в эпоху оттепели. Через многие их произведения проходит мотив расставания с крестьянским миром, который есть прямая противоположность холодному, вечно спешащему и, по сути своей, безнравственному городу. В этих произведениях обозначаются два типа движения: в город за его «благами», которые разрушают человека, и возвращение обратно, приводящее измучившуюся душу к гармонии.

Активное бегство крестьян в город было отмечено в фильмах начиная с начала 1950-х годов. Сначала уезжает молодежь, стремящаяся поступить в институты, затем это крестьяне, ищущие лучшую долю, — уж больно работа тяжела и быт неустроен... Впервые полноценно тему миграции раскрывает картина «Судьба Марины» (1953, реж. И. Шмарук и В. Ивченко), осуждающая героя, разорвавшего связь с малой родиной и с семьей.

Уезжают, как правило, либо пустые никчемные, поддавшиеся городскому соблазну, либо люди, совершающие ошибку, за которую они потом расплатятся. Так в 1956 году выходит картина «Две жизни» режиссера К. Воинова, посвященная жизни двух сестер. Одна осталась жить в деревне, а другая уехала в город за красивой жизнью, но в итоге оказалась несчастной. На тему погони за материальными благами, ведущей к трагическим последствиям, начинают сниматься множество фильмов 1960-е годы. Вырванный из родной почвы, сельский житель так и не приживается в городе.

В 1967 году Будимир Метальников снимает одну из центральных картин этой тематики «Дом и хозяин», через три года после нашумевшей картины «Председатель» (1964). Если в «Председателе» фронтовик приезжал в деревню и поднимал разрушенный колхоз, то здесь фронтовик уезжал из деревни на заработки, оставляя семью. Собственно, картина становится продолжением темы, начатой им в сценарии фильма «Березы в

степи». Главный герой, оказавшись с семьей в тяжелом материальном положении, уезжает на заработки и так увлекается этим процессом, что в итоге остается один. Сказав себе однажды, что всех денег не заработаешь, он возвращается в деревню, но огромный дом, который он построил, оказался пуст: дети, выросшие без него, женились и разъехались, вместе с ними уехала и его жена, уставшая всю жизнь ждать его. И это судьба очень многих крестьян того времени, ставших пролетариатом, разорвавших связь с землей, своим домом. Однако мыслями герой фильма продолжает быть с землей и формулирует принципиально иное к ней отношение: «Вот чего я никак не могу понять. Ну почему битва за урожай? Обыкновенное крестьянское дело. Поспел урожай — убирай его. С природой, стало быть, и боремся. А чего с землей бороться? Ее уважать надо и понимать. Тогда она и кормить будет. А то понасадят черт-те чо, а потом кричат, что борются. Какое же терпение надо иметь. Я б первым делом сказал колхознику: “Вот тебе земля, вот тебе машина. Хозяйствуй. Часть тебе — часть государству”. Но что мужику положено — отдай, не грехи. А главное, чтобы мужик сам думал, что пахать, когда пахать и где пахать. И чтоб решал сам мужик, а не дядя за него».

Допустимо уехать в город и остаться лишь избранным, имеющим несомненный талант, как, например, в фильме «Приходите завтра», повествующей о девушке-певице, самородке, приехавшей поступать в Московскую консерваторию. Родную почву может заменить лишь реализация своего таланта.

Конечно, в какой-то момент появляются работы, которые отходят от простого определения: уехал — значит сделал ошибку. Все представляется теперь значительно сложнее. Как, например, в картине «Женщины», повествующей о трех работницах мебельной фабрики разных поколений, уехавших из деревни.

Но не только об отъезде и понимании трагизма такого решения снимаются картины в этот период, но и том, как, возвращаясь на свою малую родину, в деревню, человек находит себя. Об этом, например, фильм Л. Кулиджанова «Когда деревья были большими» (1961). В особенности эта тема становится популярной уже в поздний этап существования СССР: «Долги наши» (1976), «Баламут» (1978), «Возвращение чувств» (1979), «Родное село» (1979), «Блудный сын» (1984) и др.

Создаваемые образы в некоторых произведениях начинают приобретать библейские значения в категориях покаяния и прощения, а судьбы людей — носить житийные черты, в особенности это касается женских образов. Собственно, это и есть

одно из воплощений власти земли, когда женщин, которые посвящают свою жизнь не себе, а служению: «Материнское поле» (1967), «Журавушка» (1968), «Русское поле» (1971), «Мачеха» (1973) «Вдовы» (1976) и др. Особое место в череде этих образов занимает образ Аси в фильме «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» (1967). Как пишет исследовательница этой темы М. Пальшкова: «Центром притяжения интереса были не личные перипетии, а образ героини — лучезарной, терпеливой, искренней Аси, современной праведницы, искупающей своей любовью бесполезную Степанову жизнь. В ее незлобливом смирении, принятии оскорблений и оплеух было что-то и от юродивости князя Мышкина, и от христианской самоотверженности Сони Мармеладовой. Но тихая жертвенность Аси лишена трагического надрыва. Источником ее являлось не желание “испить чашу страдания до дна”, но прекрасный дар принятия жизни в любых ее проявлениях» [5, с. 240].

Продолжением череды образов людей земли, черпающих от нее силы и потому сохраняющих нравственную, духовную чистоту, становятся так называемые «странные люди», как назвал их В. Шукшин. Это интереснейший феномен деревенского пассионария. Так, в 1969 году выходит картина В. Шукшина «Странные люди». Первая новелла под названием «Братка» была посвящена связи человека и родных мест. Главный герой по кличке Васька-чудик, живущий в деревне, поехал в гости к старшему брату, подавшемуся за красивой жизнью в Ялту. Особый ритуал при крестьянском отъезде — проводы. Надо отметить, что деревенские уезжают из родных мест словно их не будет несколько лет и неизвестно вернуться ли они: с крепкими объятьями, поцелуями и слезами. Как говорит соседка жене Васьки: «Не плачь, чай, не на войну провожаешь!» Однако для человека земли любое путешествие далекое, и главное — что оно в другой мир. А мир действительно другой. И нервы у городских... И брат стал другим — озабочен, как он говорит, устройством быта — надо выгодно жениться. Не по душе все это Ваське. Да и развлечения курортного города кажутся ему глупыми. Промаявшись день, уехал Васька из Ялты, даже не искупавшись. Дома сказал, что у брата он не был, деньги потерял, а эти три дня жил у дружка в райцентре...

В другой новелле — «Роковой выстрел» Бронька (Бронислав Иванович) Пупков рассказывает всем городским, приезжающим на охоту, одну и ту же выдуманную им историю о том, как было чуть не застрелил Гитлера. Всем местным, кто пытался его унять, он отвечал, что имеет на это право, ведь его работа не

печатная, намекая, что выступает он здесь как писатель и актер, точнее, создатель театра одного актера. И он может поразить город с его кино и театрами!

Третья новелла «Думы» рассказывает о том, как деревенский парень по имени Колька страдает от мук творчества. Деревенским жителям он кажется странным — все время о чем-то думает, вырезает фигурки из дерева, а жениться не торопится, крыша у него совсем прохудилась... Как примирить материю с духом — решается в этой работе. И есть ли этот дух, в котором первоначально очень сомневается председатель колхоза. Но оказывается, что есть он, этот дух, и любовь есть и обитают они здесь, а не в городе. Здесь и о корнях думают, и в небо смотрят...

Разрыв

Однако понимание власти земли приходит практически вместе с осознанием, что ее влияние на человека начинает ослабевать и в какой-то момент закончилось. Крестьянский мир уходит в прошлое, побеждаемый миром индустриальным. Собственно, это и становится основной темой фильмов конца 1970-х — начала 1980-х годов, свидетельствующих о проблемах кризиса в отношениях человека и земли: «Прости — прощай» (1979), «Прощание» (1979), «Белые росы» (1983). Как правило, героями, страдающими от такой потери, оказываются старики, которые как никто ощущают связь с родными местами. Потеря этой связи равнозначна для них смерти.

Хорошо известно и широко цитируемо интервью Виктора Астафьева, где он подводит итоги деревенской темы: «Думали, когда все сойдется в городе, будут братство, дружба, а вышло наоборот — город служит все большему разъединению крестьян... То же самое происходит и с литературой. Она ушла в город. Мы отпели последний плач — человек пятнадцать нашлось плакальщиков о бывшей деревне. Мы и воспеватели ее одновременно. Как говорится, восплакали хорошо, на достойном уровне, достойном нашей истории, нашей деревни, нашего крестьянства. Но это кончилось» [2].

В сущности, похоронив крестьянский мир, «деревенское кино» не заканчивается, а создает новую мифологию, основанную на критике постсоветской действительности. Причем город в постперестроечном кинематографе не становится центром силы. Как пишет в своей статье В. Эвальд: «В образах метафизически призрачных городов кинематограф материализует, визуализирует процессы умирания огромной системы. Города-призраки в интерпретации разными режиссерами имеют

общую концепцию: они становятся своего рода свидетелями и одновременно — экспозиционным пространством некогда мощной Идеи» [8, с.74].

Пожалуй, единственно ярким, в какой-то мере рудиментарным всплеском, демонстрирующем власть земли в кинематографе 1990-х годов, становится фильм «Окраина» (1998, реж. П. Луцик, сц. А. Саморядов). Созданная по образцу фольклорного эпоса, лента представляла собой что-то вроде сказа о том, как крестьяне за правдой в столицу ходили, добились своего, подожгли зловредный город Москву и вернулись к себе счастливо жить, возделывая землю. Вот таким парадоксальным образом киносказка закрывала эту тему: земля наконец досталась мужикам и наступила долгожданная гармония, которой в реальности так и не суждено было случиться. ■

Для цитирования: Виноградов В.В. От власти над землей к власти земли // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 3 (61), с. 29-43.

For citation: Vinogradov V.V. From the Power over the Earth to the Power of the Earth // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 3 (61), pp. 29-43.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бельчиков Ю.А. Глеб Успенский и «деревенский очерк» середины XX века (к 170-летию со дня рождения Г.И. Успенского) // Вестник Московского университета. Серия Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2014. № 1. С. 132–139.
2. Если хватит сил...: интервью с В.П. Астафьевым // Независимая газета, 1999. 30 апреля.
3. Мазур Л.Н. Образы сельской истории в советском художественном кинематографе 1920–1991 гг.: опыт количественного анализа // Диалог со временем. 2013. Вып. 43. С. 282–302.
4. Маленков Г.М. Отчетный доклад Центрального Комитета ВКП(б) XIX съезду партии. URL: <https://stalinism.ru/dokumentyi/materialy-xix-s-ezda-vkp-b-kpss.html> (дата обращения 04.06.2024).
5. Пальшикова М. «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» (1966), реж. А. Михалков-Кончаловский // Кинематограф для подростков и молодежи: история формирования в советский и постсоветский периоды: Сборник статей. М.: Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова, 2024. С. 239–242.
6. Симонов К.М. Глазами человека моего поколения: Размышления о Сталине / сост., предисл. и подгот. текста Л. Лазарева. М.: Изд-во Агентства печати «Новости», 1988. 478 с.

7. Успенский Г.И. Власть земли / сост., авт. предисл. и примеч. А.П. Ланщиков. М.: Сов. Россия, 1988. 395 с.
8. Эвальд В.Д. Город-призрак в позднесоветском кинематографе // Артикульт. 2023. № 1 (49). С. 68–76.

REFERENCES

1. Bel'chikov, Yu. A. Gleb Uspenskij i "derevenskij ocherk" serediny` XX veka (k 170-letiyu so dnya rozhdeniya G.I. Uspenskogo) [Gleb Uspensky and the "Village Essay" of the mid-20th Century (on the 170th Anniversary of G. Uspensky)]. In: Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 19. Lingvistika i mezhhkul'turnaya kommunikatsiya [The Bulletin of Moscow University. Series Linguistics and Cross-Cultural Communication], no. 1, 2014, pp. 132–139. (In Russ.)
2. Esli xvatit sil... [If you have enough strength]: interv'y u V.P.Astaf'evy`m]. Nezavisimaya gazeta Publ., 1999. 30 april. (In Russ.)
3. Mazur, L.N. Obrazy` sel'skoj istorii v sovetskom xudozhestvennom kinematografe 1920–1991 gg.: opy`t kolichestvennogo analiza [Images of Rural History in Soviet Feature Films 1920–1991: An Experiment in Quantitative Analysis]. Issue. 43. Dialog so vremenem, 2013. pp. 282–302. (In Russ.)
4. Malenkov, G.M. Otchetny`j doklad Central'nogo Komiteta VKP(b) XIX s`ezdu partii. [Report of the Central Committee of the All-Union Communist Party (Bolsheviks) to the 19th Party Congress]. Available at: <https://stalinism.ru/dokumentyi/materialy-xix-s-ezda-vkp-b-kpss.html> (Accessed 04 May 2024). (In Russ.)
5. Pal'shkova, M. "Istoriya Asi Klyachinoj, kotoraya lyubila, da ne vy'shla zamuzh" (1966), rezh. A. Mixalkov-Konchalovskij ["The Story of Asya Klyachina, Who Loved, But Didn't Marry" (1966), directed by A. Mikhalkov-Konchalovsky]. Kinematograf dlya podrostkov i molodezhi: istoriya formirovaniya v sovetskij i postsovetskij periody': Sbornik statej. Moscow, Vserossijskij gosudarstvenny`j universitet kinematografii im. S.A. Gerasimova Publ., 2024, pp. 239–242. (In Russ.)
6. Simonov, K.M. Glazami cheloveka moego pokoleniya: Razmy'shleniya o Staline [Through the Eyes of a Man of My Generation: Reflections on Stalin], sost., predisl. i podgot. teksta L. Lazareva. Moscow, Izd-vo Agentstva pečati "Novosti", 1988. 478 p. (In Russ.)
7. Uspenskij, G.I. Vlast' zemli [Power of the earth], sost., avt. predisl. i primech. A.P. Lanshhikov. Moscow, Sov. Rossiya Publ., 1988. 395 p. (In Russ.)
8. E'vall'yo, V.D. Gorod-prizrak v pozdnesovetskom kinematografe ["Ghost City in Late Soviet Cinema"]. Artikul't, no. 1 (49), 2023, pp. 68–76. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 07.05.2024; одобрена после рецензирования 21.05.2024; принята к публикации 27.05.2024.

The article was submitted 07.05.2024; approved after reviewing 21.05.2024; accepted for publication 27.05.2024.



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

(Продолжение)¹

Этап 1986–1991 годов

С 1986 по 1991 год главными редакторами «Советского экрана» были: Д.К. Орлов (1935–2021); Ю.С. Рыбаков (1931–2006) и В.П. Демин (1937–1993).

Статьи журнала «Советский экран» в первые четыре месяца 1986 года практически ничем не отличались по тематике и манере подачи материала от публикаций 1983–1985 годов. И в этом нет ничего удивительного, так как активные «перестроечные» процессы в советском кинематографе начались в мае 1986-го, когда состоялся памятный V съезд кинематографистов СССР (13–15 мая 1986 года), делегатами которого были не избранны многие ключевые фигуры. На этом съезде и последующем заседании нового секретариата Союза кинематографистов СССР (оно состоялось 29 мая 1986 года) содержание журнала «Советский экран» и деятельность его главного редактора Д.К. Орлова была подвергнута резкой критике.

В конце 1986 года пост главного редактора «Советского экрана» занял театровед Ю.С. Рыбаков. Несмотря на общее падение кинопосещаемости в СССР, тираж журнала в 1987–1988 годах оставался на уровне 1986 года — 1,7 млн экземпляров.

Однако продолжающийся спад кинопосещаемости и набирающее силу распространение видео сделали свое дело: в 1989 году тираж журнала снизился до миллиона экземпляров. Кроме того, вместо 24 номеров в год стало выходить только 18 (правда, при увеличении объема каждого выпуска с 24 до 32 страниц).

Меж тем «перестроечные» тенденции в СССР резко набирали обороты. Это привело к тому, что редакционный курс

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

¹ Начало статьи см.: Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 2 (60). с. 42–58.

Ю.С. Рыбакова стал восприниматься Союзом кинематографистов СССР не соответствующим динамике «перестроечных» событий, и весной 1990 года главным редактором «Советского экрана» был назначен один из тогдашних секретарей Союза кинематографистов — кинокритик и киновед В.П. Демин (1937–1993).

Несмотря на все перемены, тираж «Советского экрана» 1990 года все еще составлял миллион экземпляров. Но общие тенденции экономического кризиса, подкрепленные резким падением посещаемости кинозалов и расцветом пиратского видео, привели к весьма негативным тенденциям для существования журнала: в 1991 году тираж журнала (из названия которого ушло слово «Советский») резко упал до 0,4–0,7 млн экземпляров, с итоговой тенденцией временной стабилизации на уровне 400 тыс. экземпляров.

Материалы журнала стали более вольными, политизированными, призывающими к дальнейшим «демократическим переменам» в обществе, что не могло не вызвать резкого сопротивления консервативной части аудитории «Экрана», которая данные перемены восприняла крайне негативно (и в конечном счете это, разумеется, уменьшило число подписчиков журнала).

В целом распределение текстов о западном кинематографе, опубликованных в журнале «Советский экран» в период перестройки с 1986 по 1991 год, по жанрам и числу статей выглядит следующим образом (Таблица 5):

Год/жанр текста о западных фильмах и кинематографистах	1986	1987	1988	1989	1990	1991	ИТОГО:
Рецензии	8	13	7	16	9	16	69
Аналитические статьи	3	4	4	3	2	5	21
Статьи по истории кино	1	0	1	1	2	6	11
Обзоры	4	5	5	22	16	20	72
Творческие портреты	5	9	4	6	8	8	40
Интервью	4	5	3	2	3	2	19
ИТОГО:	25	36	24	50	40	57	232

Таблица 5. Распределение текстов о западном кинематографе, опубликованных в журнале «Советский экран» с 1986 по 1991 год, по жанрам и числу статей

Как следует из анализа данных Таблицы 5, количество статей о западном кинематографе в журнале «Советский экран» с 1986

по 1991 год колебалось в диапазоне от двух до пяти десятков в год, то есть в конце перестроечного периода число такого рода материалов существенно возросло по сравнению с периодом с 1957 по 1988 год, хотя и не достигло пиковых показателей журнала 1925–1927 годов, когда количество материалов о западном кино достигало сотни в год.

Итак, на основе контент-анализа (в контексте исторической, социокультурной и политической ситуации и пр.) текстов журнала «Советский экран» (опубликованных в перестроечный период 1986–1991), 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 (с 1986 по 1987 год);
- статьи по истории западного кино;
- биографии и творческие портреты западных актеров и режиссеров (как правило, с позитивными оценками);
- интервью с западными кинематографистами (как правило, с теми, кто приезжал на московские кинофестивали);
- рецензии на западные фильмы (здесь можно отметить нарушение прежней традиции: если в 1986–1987 годах журнал еще часто негативно оценивал некоторые «политически вредные буржуазные» фильмы, то далее западная кинопродукция оценивалась уже без оглядки на идеологические стереотипы; более того, положительную трактовку получали даже фильмы, которые ранее отвергались по идеологическим соображениям);
- статьи о международных кинофестивалях и неделях зарубежного кино в СССР, обзоры текущего репертуара западных национальных кинематографий (уже без разделения на «прогрессивное» и «буржуазное» киноискусство);
- короткие информационные материалы о событиях в западном кино (от нейтрально поданных сообщений до «желтых» сплетен).

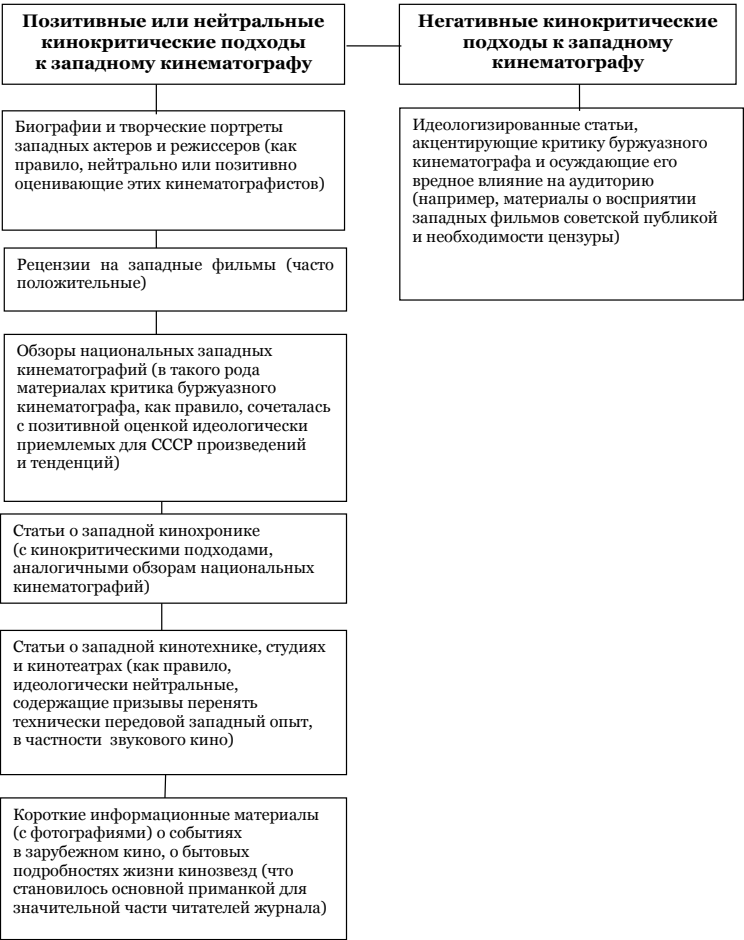
Синтезированные, графически представленные основные теоретические модели кинокритических подходов к западному кинематографу на страницах самого массового советского киножурнала — «Советский экран»

Можно согласиться с тем, что философский смысл контент-анализа как исследовательского метода состоит в восхождении от многообразия текстового материала к абстрактной модели содержания текста (Ahuvia, 2001; Berelson, 1952; Creswell, 2003; Gerbner, 1956; Lasswell, 1948; Krippendorff, 1980. Mayring,

1994; McQuail, 1987; Weber, 1985; Семенова, Корсунская, 2010; Семенова, 1998; Терин, 2000; Федотова, 2001 и др.). Поэтому по итогам исследования нами были синтезированы и графически представлены основные теоретические модели кинокритических подходов к западному кинематографу на страницах самого массового советского киножурнала — «Советский экран».

Теоретическая модель кинокритических подходов к западному кинематографу на страницах журнала «Советский экран» (1925–1927)

1925–1927: начальный период развития журнала, этап относительной творческой свободы советской кинокритики, когда зарубежная тематика нередко составляла до половины текста каждого журнала.



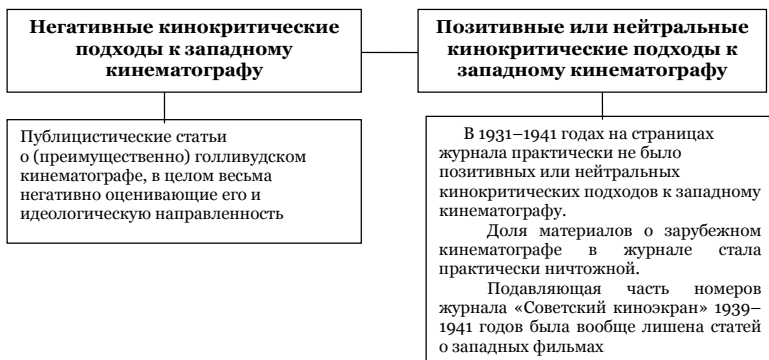
Теоретическая модель кинокритических подходов к западному кинематографу на страницах журнала «Советский экран» (1928–1930)

1928–1930: период реакции журнала на итоги Первой Всесоюзной конференции кинофотоработников (12–17 декабря 1927 года), Первого Всесоюзного партийного совещания по кино (созванного ЦК ВКП(б) 15–21 марта 1928 года и утвердившего резолюцию «Итоги строительства кино в СССР и задачи советской кинематографии»); совещания в Главрепертком по пересмотру фонда кинофильмов и очищению экрана от «идеологически вредных» картин (7 апреля 1928 года), после чего зарубежная тематика в журнале постепенно была сведена к минимуму. Мы учитываем, что в конце 1929 года «Советский экран» был преобразован в «Кино и жизнь», а в начале 1931 года объединен с журналом «Кино и культура» под названием «Пролетарское кино», и с этого года стал вести свой отсчет журнал «Искусство кино».



Теоретическая модель кинокритических подходов к западному кинематографу на страницах журнала «Советский экран» (1939–1941)

1939–1941: период строгой идеологической унификации, когда объем материалов, посвященных западному кино, был минимальным (в эти годы журнал возобновил свой выход под названием «Советский киноэкран»).



Теоретическая модель кинокритических подходов к западному кинематографу на страницах журнала «Советский экран» (1957–1968)

1957–1968: «оттепельный» этап развития возрожденного журнала «Советский экран» (когда объем статей о западном кино вновь стал увеличиваться и далеко не всегда был связан с негативной оценкой зарубежных произведений киноискусства).

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. При этом в журнале были, разумеется, и идеологически ангажированные материалы.

Таким образом, «Советский экран» соблюдал баланс между коммунистической идеологией (статьи и заметки о важных с этой точки зрения событиях и советских фильмах) и привлечением самой широкой аудитории, которая интересовалась широкой панорамой кинематографа, в том числе зарубежного.



Теоретическая модель кинокритических подходов к западному кинематографу на страницах журнала «Советский экран» (1969–1985)

1969–1985: период «стагнации», когда после смены международной «разрядки» 1970-х новой фазой «холодной войны» начала 1980-х в журнале активировалась отрицательная оценка западных фильмов (хотя произведения «прогрессивных зарубежных мастеров экрана» по-прежнему получали высокую оценку у советских кинокритиков).

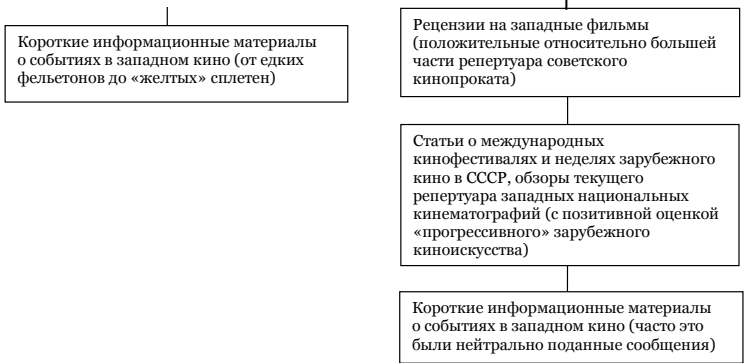
«Оттепельные» тенденции в «Советском экране» 1960-х в целом и увеличение объема статей о западном киноискусстве в частности вызвали в 1968 году крайне негативную реакцию власти. Катализатором этого стали события в Чехословакии и ввод советских войск в эту страну в августе 1968 года. Советским идеологам стало ясно, «социализм с человеческим лицом»,

уже одним своим провозглашением угрожавший крепости идеологических устоев СССР, был во многом поддержан чехословацким кинематографом и прессой.

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]. Данное постановление обязывало Министерство культуры СССР, Комитет по печати при Совете Министров СССР, Комитет по радиовещанию и телевидению при Совете Министров СССР и их органы на местах, творческие союзы «принять конкретные меры по улучшению руководства печатными органами и издательствами», повысить идейно-политический и профессиональный уровень их деятельности «в духе партийности, принципиальности, высокой ответственности перед партией и народом», «принять меры к укреплению редакционных коллективов журналов, особенно литературно-художественных, газет, радио и телевидения, редакционных и художественных советов издательств» (Постановление..., 1969).

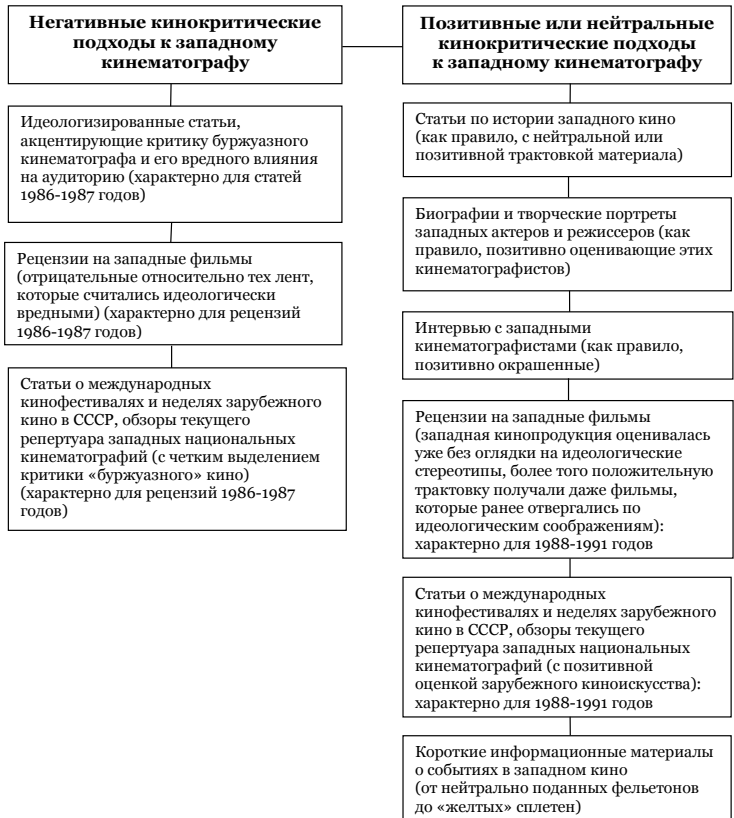
Разумеется, «Советский экран» стал далее строго следовать всем директивам ЦК КПСС, по причине чего информация о зарубежном кино в журнале подверглась существенной идеологической трансформации.





Теоретическая модель кинокритических подходов к западному кинематографу на страницах журнала «Советский экран» (1986–1991)

1986–1991: период перестройки, когда на страницах «Советского экрана» во многом произошла переоценка отношения к западному кино.



Философские основы текстов о западном кинематографе в журнале «Советский экран» с 1925 по 1987 год в целом базировались на марксистско-ленинской концепции классовой борьбы с буржуазной идеологией, с вредным для советских граждан влиянием пропаганды «буржуазного образа жизни». В 1939–1941 годах эта концепция приобрела ярко выраженную сталинскую трактовку, что в конечном счете привело к резкому сокращению числа статей о зарубежном кино на страницах журнала. Наиболее яркие представители такого рода подходов в журнале: В. Баскаков, А. Караганов, С. Фрейлих (1960-е — первая половина 1980-х).

В период поздней перестройки (с 1988 по 1991 год) на смену марксистско-ленинской концепции классовой борьбы с буржуазной идеологией в материалах о западном кинематографе, опубликованных на страницах журнала «Советский экран», доминировал своего рода философский, культурологический и социокультурный релятивизм.

На протяжении всего своего существования журнал «Советский экран» довольно чутко реагировал на конкретные исторические, социокультурные политические и идеологические реалии исследованных нами периодов, что не могло не отразиться на представлении тематики западного кинематографа на его страницах: от относительно широкой панорамы кинопроцесса за рубежом в эпоху нэпа (в середине 1920-х) к минимализму и изоляционизму в эпоху максимальной идеологической цензуры (1939–1941), а далее — к «оттепельным» тенденциям постепенного увеличения объема текстов о западном кинематографе в 1957–1968 годах; к тенденциям «стагнации» (1969–1985) и «перестроечному» релятивизму (1986–1991). ■

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. № 3 (61), с. 44–57.

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. 3 (61), pp. 44–57.

ЛИТЕРАТУРА

1. Контент-анализ // Большая российская энциклопедия / гл. ред. Ю.С. Осипов. Т. 15. М., 2010. 766 с.
2. Крючков Н. Справедливая критика // ж. 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-tsentrlnom-komitete-kpss-o-literaturno-hudozhestvennoj-kritike> (дата обращения 13.04.2024)
6. Разумный В. Позиция... но какая? // ж. 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 // ж. 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..

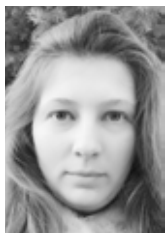
REFERENCES

1. *Osipov, Yu.S.*, editor. Kontent-analiz [Content analysis]. Bol'shaya russijskaya e'nciklopediya, vol. 15. Moscow, 2010. 766 p. (In Russ.)
2. *Kryuchkov, N.* Spravedlivaya kritika [Fair criticism]. zh. Ogonek, no. 48, 1968. p. 17. (In Russ.)
3. Postanovlenie sekretariata CzK KPSS "O povы'shenii otvetstvennosti rukovoditelej organov pečhati, radio, televideniya, kinematografii, uchrezhdenij kul'tury i iskusstva za idejno-politicheskij uroven' publikuemy'x 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 sovetской 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-tsentralnom-komitete-kpss-o-literaturno-hudozhestvennoj-kritike> (Accessed 13 February 2024). (In Russ.)
6. *Razumnyj, V.* Poziciya... no kakaya? [Position... but what?]. zh. 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'lektronnyj arxiv. Available at: <http://magzdb.org/j/60> (Accessed 13 February 2024). (In Russ.)
10. *Terin, V.P.* Massovaya kommunikaciya. Issledovanie opyta 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]. zh. Ogonek, no. 27, 1968. pp. 22–24. (In Russ.)
12. *Fedotova, L.* Analiz soderzhaniya — 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.



Диалектическая драматургия Б. Брехта в фильме «Нелюбовь»

А. Звягинцева

Е.В. Носикова

драматург

ORCID: 0009-0006-9477-9167

AuthorID: _____

Настоящая статья анализирует творческий метод А. Звягинцева в картине «Нелюбовь». В процессе исследования выявляются приемы, схожие с практикой Бертольда Брехта. В работе были продемонстрированы различные приемы брехтовского «отчуждения», среди которых параболы, «глашатай», разрушение «четвертой стены» и др., которыми пользуется в своем фильме режиссер А. Звягинцев. В итоге своей работы автор статьи делает вывод об особом использовании этих приемов в творческом методе режиссера.

This article analyzes the creative method of A. Zvyagintsev in the painting “Dislike”. In the process of research, techniques similar to the practice of Bertold Brecht are revealed. The work demonstrated various techniques of Brecht’s “alienation”, including the parabola, the “herald”, the destruction of the “fourth wall”, etc., which are used in his film by director A. Zvyagintsev. As a result of his work, the author of the article concludes about the special use of these techniques in the creative method of the director.

Фильм режиссера Андрея Звягинцева «Нелюбовь» (сцен. О. Негин, А. Звягинцев), выпущенный в 2017 году, традиционно воспринимают, прежде всего, как социально-политическое произведение. Солидаризируясь с таким мнением, хотелось сделать еще один шаг в понимании этого фильма — увидеть в нем современное воплощение практики Бертольда Брехта, режиссера, создавшего политический театр.

В 1920-е годы прошлого века немецкий драматург Бертольд Брехт (1898–1956) сделал настоящую революцию в теории драматургии. Создатель эпического театра выдвинул совершенно новый тип драматургии — диалектический. Этот термин впо-

диалектическая
драматургия,
«эпический театр»,
Б. Брехт,
А. Звягинцев,
«отчуждение»,
дистанцирование,
«четвертая стена»

dialectical
dramaturgy,
epic theater,
B. Brecht,
A. Zvyagintsev,
alienation,
distancing, herald,
“fourth wall”.

следствии был предпочтительнее для Брехта, нежели понятие «эпического театра». Суть его заключалась в том, что, в отличие от драматического театра, который был основан на действии как таковом, в «эпическом театре» давались не только сами события, но и некий рассказ о них, авторские комментарии. Причем в результате такого повествования могло возникнуть несколько критических взглядов, призванных активизировать собственное зрительское отношение к происходящему. Зритель должен был не столько сопереживать происходящему на сцене, сколько размышлять о нем.

Новая драма зарождалась в послевоенной Германии, в годы тяжелого экономического кризиса, на грани обострения всех проблем общества: социальных, национальных, политических. Назревали большие изменения во всех общественных системах, и театр не оставался в стороне, тем более что многие режиссеры, в том числе Брехт, видели в нем мощный способ агитационного убеждения.

Говоря об истоках своего метода, Б. Брехт находил обоснование эпического театра в работах И.В. Гёте «Об эпической и драматической поэзии», у Ф. Шиллера и Г.Э. Лессинга в «Гамбургской драматургии», отчасти и у Д. Дидро в «Парадоксе об актере», ссылаясь на немецкое Просвещение и веймарский классицизм как на источник некоторых своих идей. Он разработал принципы соединения двух форм в едином произведении: драматической и эпической (отсюда название «эпический театр»), которые воплощались в стратегии «отчуждения», приводившей в том числе к разрушению привычной границы между сценой и зрительным залом, превращению зрителей в героев, а героев — в зрителей. Схожие по творческому методу постановки Э. Пискатора (акцент на политическом значении произведения) и Вс. Мейерхольда (в основе системы лежала биомеханика) давали уверенность в том, что диалектическая драматургия необходима обществу, уставшему от семейных драм и «драмы для людоедов» [3], требующему решения насущных и актуальных проблем современности. Искусство не должно становиться способом бегства от действительности, оно должно вступать с ней в диалог. Так считал Б. Брехт.

«Отчуждение»

Попробуем понять, как брехтовское понятие «отчуждение» работает в фильме А. Звягинцева. Весь сюжет фильма «Нелюбовь» строится на истории родителей, которые не любят своего ребенка. Уже первые сцены разговоров родителей, когда мать

выражает неприятие своего сына, а отец пытается избавиться от ответственности за него, — становятся демонстрацией тотальной ненависти внутри семьи. Так возникает ситуация, когда зритель с самого начала лишается причин к сопереживанию главным героям, — они не любят ни друг друга, ни своего ребенка. «Я ненавидела его, когда рожала, он рвал меня на части», — говорит мать в одной из сцен.

По сюжету фильма нелюбимый ребенок сбегает из дома, и родители создают видимость внешнего поиска, но внутри абсолютно не хотят, чтобы его нашли...

На наш взгляд, подобная ситуация, создаваемая на экране, имеет прямое отношение к центральному понятию в системе Брехта — «отчуждению». Как описывает этот прием сам режиссер: «Произвести отчуждение события или характера — значит прежде всего просто лишить событие или характер всего, что само собой разумеется, знакомо, очевидно, и вызвать по поводу этого события удивление и любопытство» [3, с. 98].

Посредством «отчуждения» от эмоционального сопереживания родителям у зрителя возникает критический анализ их поведения. По мнению Б. Брехта, подобная тактика привлекает зрительское внимание к взаимосвязи событий, к процессам, происходящим внутри определенных групп, рождая «почти научный подход зрителя, который интересуется происходящим, но не включается в него» [3, с. 59]. Это основная цель: зритель должен не сопереживать, а оценивать.

Второстепенные персонажи

«Отчуждение» нельзя формировать тотально, во всем сюжете. Зритель должен хоть кого-то любить. Причем в заданных обстоятельствах сюжета он просто жаждет любви, он готов цепляться за любого еще более-менее живого человека в фильме. И им оказывается руководитель волонтерского движения по поиску пропавших детей.

Перенос сочувствия на посторонних — не спонтанное действие, а четко продуманное. Перенос — важный элемент игры «эпического театра» Б. Брехта, цель которого постепенное смещение сочувствия с главных героев на самих зрителей. Герои должны становиться зрителями, а зрители — героями. Для этого нужны второстепенные персонажи, которые на время перенимают на себя функции действующих лиц. Второстепенные — действуют, а главные — уже нет.

«Отдельный человек не порождает никаких отношений, значит, на сцене должны появляться группы людей, внутри

которых или по отношению к которым отдельный человек занимает определенную позицию; их-то и изучает зритель, при этом зритель как масса, — пишет Б. Брехт, — зритель, вовлеченный в театральное действие, сам общается к театру» [3, с. 61]. Зритель должен постепенно становиться соучастником события: «Пошел бы я искать этого ребенка, который не нужен никому? Нужен ли он мне?» [3, с. 61].

Критика, размышление, оценивание — вот цель диалектической драматургии. Сколько детей не нужны своим родителям? Сколько детей рождается в нелюбви? Сколько детей становятся «клеем», который не удерживает семьи от распада? Может, пока зритель сидит в зале, в его доме происходит то же самое. «Отныне зрителю уже нельзя посредством простого вживания в душевный мир действующих лиц отдаваться своим эмоциональным переживаниям без всякой критики (и, значит, без всяких практических результатов)» [3, с. 67], — зритель должен думать, а не плакать и смеяться. Искусство перестает быть развлечением.

А. Звягинцев демонстрирует не частную историю, а некий процесс. Процесс, который наблюдается повсеместно. Процесс, который можно спроецировать с семейных отношений на политические, государственные. Границы драмы должны бесконечно расширяться, захватывая собой улицы, города и страны. Например, сколько детей (бывших советских республик) находятся вот так, в нелюбви?

Парабола, «глашатай», разрушение «четвертой стены»

Б. Брехт использует параболу как противопоставление фавле, и это становится его еще одним отчуждающим приемом. Традиционно параболa определяется следующим образом: «Повествование удаляется от современного автору мира, иногда вообще от конкретного времени, конкретной обстановки, а затем, как бы двигаясь по кривой, снова возвращается к оставленному предмету и дает его философско-этическое осмысление и оценку...» [7, с. 295].

Парабола — это параллельное действие, не имеющее прямого отношения ни к героям, ни к сюжету, — это так называемый свободный сюжет. Пример использования ее в фильме Звягинцева: эпизод, когда главная героиня ужинает в ресторане со своим любовником. Сцена открывается с незнакомки, которая выходит из туалета. Закадровый голос спрашивает ее номер телефона. Девушка дает номер телефона незнакомцу, а далее возвращается к своему мужчине. Параллельно девушки за

соседним столиком начинают говорить общие фразы о любви, а после произносят тост за любовь и фотографируются. Кроме этого, приведенные параллели в фабуле и параболе: фотографии еды — фотографии женщин; камера, снимающая героев, — телефон, снимающий еду; обсуждение секса — тост за любовь — создают два движения сюжета. Но фабула и параболы не оказывают влияния друг на друга. Парабола в данном случае выполняет авторскую комментирующую функцию, являясь, с одной стороны, элементом драматического повествования, с другой — эпического.

Хотелось сказать еще об одном приеме эпического театра, используемом в фильме, — введение «глашатаго». Глашатай в древнегреческой драме — это голос предводителя хора, передающий зрителям волю богов Олимпа и разрешающий таким образом драматическую коллизию. Глашатай существовал в древнегреческом театре шесть веков и окончательно пропал в древнеримской драме, так как сюжеты опустились до изображения простых бытовых ситуаций, в которых вмешательство богов было не особо уместно. Идею введения глашатая Брехт заимствует у Шиллера из статьи «О применении хора в трагедии». Брехт использует хор в целях комментария к происходящему, звучащему порой в виде зонгов — вставных музыкальных номеров.

Глашатай в «Нелюбви» — это телевизор, который рассказывает о происходящих событиях, создавая таким образом политический контекст. Придавая всему происходящему на экране более широкое смысловое значение. Как писал Шиллер в статье «О применении хора в трагедии»: «...лирический язык хора заставляет поэта соразмерно возвысить и весь язык произведения, и чрез то, вообще, усилить чувственную силу выражения. Только хор дает право трагическому поэту к этому возвышению тона, которое наполняет слух, подстрекает дух и расширяет все чувства. Только его исполинский образ заставляет поэта поставить на котурн все действующие лица трагедии и придать этим своей картине трагическое величие» [9, с. 15]. В данном случае трагическое величие создается в том числе введением социально-политического контекста, который превращает все происходящее в трагедию вселенского масштаба. В заключительной части картины в квартире героев по телевизору идут новости о военных столкновениях, начавшихся на востоке Украины в 2014 году, и интервью родственников шахтеров, погибших от обстрелов на Донбассе.

После этого телевизионного репортажа главная героиня (исп. Марьяна Спивак) выходит на балкон, чтобы позаниматься

на беговой дорожке. На ней надета спортивная форма (сборных олимпиад) с надписью «Россия». Она бежит на беговой дорожке, но, по сути, остается на одном месте. И зритель понимает, что все события, которые он увидел сейчас в фильме: ребенок сбегает из дома, родители и волонтеры ищут его, но находят мертвым — это не только семейная драма.

Но как именно зритель должен трактовать историю людей, которые потеряли своего ребенка и не очень расстроились по этому поводу, а, скорее, наоборот, сбросили ненужный груз? Критическая оценка происходящих событий, по Брехту, должна стать не «формой отражения действительности», а средством ее преобразования» [3, с. 40–41]. Какое преобразование предлагает А. Звягинцев?

Картина авторами рисуется неприглядная — многоэтажки, похожие одна на другую, кругом безжизненность, холод. Жизнь человека — работа, сменяющаяся домом, где в одинаковой степени человек равнодушен ко всему. Кто живет в соседнем доме, двумя этажами выше, за стеной? Человек совершенно не собирается это знать. Волонтеры, разыскивающие мальчика, ходят по многоэтажкам и никакого участия или сочувствия жителей не получают.

В конце концов ребенка находят мертвым. Мать, потерявшая сына, живет, как и мечтала, с любовником. Дети ей не нужны, ее устраивает жизнь ради себя. Отец уходит к беременной любовнице, но отношения не меняются — он по-прежнему равнодушен к новому сыну.

Главная героиня в финале смотрит прямо в камеру, обращается напрямую к зрителю, разрушая тем самым «четвертую стену», «которая якобы отделяет сцену от публики, вследствие чего возникает иллюзия, будто события на сцене происходят в действительности, без присутствия публики» [3, с. 103].

Таким образом, А. Звягинцев призывает что-то изменить в своих душах, быть может, это еще возможно. И к этому выводу должен прийти сам зритель в процессе просмотра фильма. Собственно, так и задумывал этот путь Бертольд Брехт.

Выводы

В данной статье был проведен анализ творческого метода А. Звягинцева в картине «Нелюбовь» и выявлены приемы, схожие с практикой Бертольда Брехта. Были продемонстрированы различные приемы брехтовского «отчуждения», среди которых параболы, «глашатай», разрушение «четвертой стены» и др., которыми пользуется в своем фильме режиссер Андрей

Звягинцев. Данный взгляд, безусловно, расширяет понимание творчества режиссера и позволяет задуматься над вопросом преемственности и развития брехтовской режиссуры в настоящее время в кинематографе, поднимающим социально-политические вопросы современного общества. Если в свое время брехтовские приемы переносились в кинематограф буквально, как это делал, например, Ж.-Л. Годар, разрушая привычную повествовательность, то у А. Звягинцева этот процесс выглядит более деликатно. Отчуждающие приемы встроены в «эпическую драму» как бы незаметно, активно не акцентируя внимание на себе, но продолжая свою аналитическую комментаторскую функцию. ■

Для цитирования: Носикова Е.В. Диалектическая драматургия Б. Брехта в фильме «Нелюбовь» А. Звягинцева // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 3 (61), с. 58-65.

For citation: Nosikova E.V. B. Brecht's dialectical dramaturgy in the film Dislike by A. Zvyagintsev // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 3 (61), pp. 58-65.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брехт Б. О театре. М.: Издательство иностранной литературы, 1960. 364 с.
2. Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 т. М.: Искусство, 1963. Т. 1. 531 с.
3. Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 5/2. 567 с.
4. Виноградов В. Антикинематограф Ж.-Л. Годара, или «Мертвецы в отпуске». М.: Канон-плюс, 2023. 279 с.
5. Звягинцев А. Интервью о фильме «Нелюбовь». URL: <https://az-film.com/ru/Publications/?type=1&movie=11> (дата обращения: 30.04.2024).
6. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
7. Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. 509 с.;
8. Чистюхин И.Н. О драме и драматургии. СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «Планета музыки», 2019. 432 с.
9. Шиллер И.Ф. Об употреблении хора в трагедии. Перевод Ф.Б. Миллера. Собрание сочинений Шиллера в переводе русских писателей: С ист.-лит. коммент., эстампами и рис. в тексте. В 4 т. / под ред. С.А. Венгерова. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1901–1902. Т. 3. 1901. 632 с.
10. Brady, M. Brecht and film // The Cambridge Companion to Brecht / Edited by Peter Thomson and Glendyr Sacks. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. 333 p.

REFERENCES

1. *Brecht, B.* O teatre. [About the theater]. Moscow, Publishing house of foreign literature, 1960, 364 p. (In Russ.)
2. *Brecht, B.* Teatr. P'esy'. Stat'i. Vy'skazy'vaniya [Theatre. Plays. Articles. Statements], vol. 1. Moscow, Iskustvo Publ., 1963. 531 p. (In Russ.)
3. *Brecht B.* Teatr. P'esy'. Stat'i. Vy'skazy'vaniya [Theatre. Plays. Articles. Statements], vol. 5/2. Moscow, Iskustvo Publ., 1965. 567 p. (In Russ.)
4. *Vinogradov, V.* Antikinetograf ZH.-L. Godara, ili "Mertvecy v otpuske" [Anti-cinema J.-L. Godard, or Dead Men on Holiday.]. Moscow, Kanon-plus Publ., 2023. 279 p. (In Russ.)
5. *Zvyagintsev, A.* (2017–2020) Interv'yu o fil'me "Nelyubov". [An interview about the film "Dislike"]. Available at: <https://az-film.com/ru/Publications/?type=1&movie=11> (Accessed 30 April 2024) (In Russ.)
6. *Pavi, P.* Slovar' teatra. [Dictionary of theater]. Moscow, Progress Publ., 1991, 504 p. (In Russ.)
7. Slovar' literaturovedcheskikh terminov [Dictionary of literary terms] / red.-sost. L.I. Timofeev i S.V. Turaev. M.: Prosveshchenie, 1974. 509 p. (In Russ.)
8. *Chistyukhin, I.N.* O drame i dramaturgii [On drama and dramaturgy]. St. Petersburg: Publishing house "Lan"; Publishing house "Planet of Music", 2019. 432 p. (In Russ.)
9. *Vengerov S.A., editor. Shiller, I.F.* Ob upotreblenii хора v tragedii [Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie / On the Use of the Chorus in Tragedy]. Perevod F. B. Millera, Sobranie sochinenij Shillera, v perevode russkikh pisatelej: S ist.-lit. komment., e'stampami i ris. v tekste, vol. 3. St.-Peterburg, Brokgauz-Efron Publ., 1901. 632 p. (In Russ.)
10. *Brady, M.* (2006) Brecht and film. The Cambridge Companion to Brecht. Edited by Peter Thomson and Glendyr Sacks. Cambridge, Cambridge University Press, 2006. 333 p.

Статья поступила в редакцию 01.02.2024; одобрена после рецензирования 26.02.2024; принята к публикации 06.03.2024.
The article was submitted 01.02.2024; approved after reviewing 26.02.2024; accepted for publication 06.03.2024.



Взаимосвязь изобразительного решения и драматургии в фильмах С.И. Ростюцкого

Е.М. Тютин

доцент ГИТРа

ORCID: 0009-0003-5090-8949

AuthorID: 1221300

В статье рассматривается связь реалистических и условных изобразительных приемов, примененных в фильмах кинорежиссера С.И. Ростюцкого, с драматургией: действием, характерами персонажей, жанровыми особенностями на примере фильмов «На семи ветрах» (1962), «Доживем до понедельника» (1968), «А зори здесь тихие...» (1972). Автор работы использует понятия реалистического и условного приемов для описания своеобразия творческого метода режиссера. В итоге статьи автор приходит к выводу, что стилистика фильмов С. Ростюцкого неповторима не только благодаря определенным смысловым и драматургическим особенностям, но и сочетанию двух видов изобразительных приемов.

The article examines the connection between realistic and conventional artistic techniques used in the films of film director S.I. Rostotsky with dramaturgy: action, characters, genre features using the example of the films "On the Seven Winds" (1962), "We'll Live Until Monday" (1968), "And the dawns here are quiet..." (1972). The author of the work uses the concepts of realistic and conventional techniques to describe the uniqueness of the director's creative method. As a result of the article, the author comes to the conclusion that the style of S. Rostotsky's films is unique not only due to certain semantic and dramatic features, but also to the combination of two types of visual techniques.

Идиостиль кинорежиссера во многом определяется изобразительным решением фильма. Предметом исследования в данной статье является творчество советского режиссера

С. Ростоцкий,
изобразительное
решение,
условный прием,
реалистический
прием,
драматургия,
движение камеры,
свет, цвет, кадр

S. Rostotsky,
visual design,
conventional
technique, realistic
technique,
dramaturgy,
camera movement,
light, color, cadre

С.И. Ростоцкого. В частности, данная работа посвящена описанию отдельных художественно-изобразительных приемов в фильмах Ростоцкого и соотносению их с драматургией. Анализу подлежат художественные приемы, которые можно разделить на реалистические и условные. *Реалистические приемы*, такие как эффекты освещения или панорамирование, оправданное движением персонажа, последовательность кадров разной крупности в сцене фильма, составляют саму ткань кинопроизведения, обусловленную спецификой кинопроизводства. Подобного рода реалистичные приемы будут описываться в работе только в том случае, когда они служат ярким примером точной выразительности драматургического повествования. Иное дело — *условные приемы*, привнесение которых в фильм всегда обращает внимание зрителя не только на событийную канву истории, но и на пластическую форму самого кинематографического изобразительного приема. В искусстве, как правило, условным приемом воспроизводятся отвлеченные понятия и идеи, с трудом передаваемые реалистичной манерой изображения. «Умело реализованный... прием условности не нарушает процесса восприятия произведения, а, напротив, часто его активизирует» [10]. В качестве примера различия условного и реалистического приемов приведем сцены из раннего фильма С.И. Ростоцкого «Дело было в Пенькове» (1957). Фильм снят оператором Грайр Гарибян. Все дальнейшие фильмы С.И. Ростоцкий снимал с выдающимся представителем послевоенной советской операторской школы В.М. Шумским. В сцене, выражающей мечту героини о сельскохозяйственной технике, которая будет управляться дистанционно (назовем ее «тракторы будущего»), создан образ прекрасного будущего, понятного и однозначно читаемого зрителем. Использование встроенного в кадр экрана с делением по секторам, наподобие современных многопанельных видеостен или полиэкрана, — условный прием с применением комбинированного кадра.

Одним из *реалистических* приемов, точно выражающих смысл происходящих событий и вскрывающих внутреннее состояние героев, можно назвать сцену с мигающим абажуром. В семейном гнезде тракториста Матвея Морозова — идиллия, молодые готовятся ложиться спать, Лариса ластится к мужу, а в это время над ними, как датчик детектора лжи, начинает мигать лампа абажура, выдавая сбивчивые двоящиеся чувства Матвея, влюбленного в другую женщину. Таким образом, через *реалистический* эффект освещения режиссер совместно с оператором показывает душевное смятение влюбленного ге-

роя. Эффекты освещения реалистичны и оправданы наличием ламп, свечей, окон, дверных проемов. При этом они могут быть как крайне выразительными, так и почти не заметными неискушенному зрителю. Так, «не замечен» известный со времен немого кино прием, любимый кинодивами, когда герой выделяется более ярким по сравнению с другими персонажами в кадре светом. Одна из главных героинь — Лариса отделена светом от второстепенных персонажей в сцене «посиделок» в доме Алевтины: на ее лицо направлен более яркий луч света, выделяя ее от массовки. Драматичный светотеневой рисунок присутствует в двух сценах объяснений Матвея с Антониной. Источник света расположен снаружи и проникает в помещение через стропила строящейся крыши или через прорехи в заборе, образуя контрастный светотеневой рисунок на лицах героев, что визуализирует их внутренний дисбаланс, колебания между долгом и чувством. Таким образом, световые приемы выразительно работают на сюжет, но не выходят за рамки реальности происходящего.

Пластическое решение фильма «На семи ветрах» (1962)

Юная Светлана приезжает в дом к жениху, пережив серьезные испытания: болезнь и ограбление. Но испытания начались и для всей страны: война. Жених ушел воевать. Девушка принимает решение остаться в доме и дожидаться любимого. История фильма посвящена женщинам, чья преданность и стойкость во время войны заслуживают не меньшего уважения, чем героический солдатский труд мужчин.

Некая театральность стилистики проявляется уже в экспозиции: дом, выглядящий поначалу несколько схематично и условно, постепенно обретает реальные черты, символизируя образ военного времени. Не случайно закадровый голос читает строфу из поэмы Маяковского (любимого поэта С.И. Ростокко) «Хорошо!», идея которой — это то, что серьезные испытания, такие как война, дают мощный толчок к развитию страны и главное — это думать о народе [3].

Подтверждение символического обозначения дома, как образа всей страны, служит сцена, когда Светлане, только попавшей внутрь здания, поручают позаботиться о громадном сейфе, где лежит нечто ценное, за которым вот-вот придет грузовик. Светлана выполняет обещание, неотлучно находясь в доме. За сейфом, на котором дореволюционной гравировкой обозначено название — «Страховое общество РОССИЯ», никто не приезжает, и девушка остается хранителем дома и его ценного сейфа в

течение всего военного времени. Хрупкой девушке символически вручается судьба страны. За сейфом придут только в конце войны. Светлана просит не сердиться: «Его бойцы сдвинули, а он целый, его только пули поцарапали». Зритель ясно увидит, что же охраняла Светлана только в финале — на укрупнении. Говорящая деталь с названием сейфа не оставит иных вариантов для трактовки.

Другой реалистический изобразительный прием, продолжающий идею защиты родного дома, связан с работой художественного цеха. Актный зал здания, где играли когда-то самодеятельные спектакли и проводили собрания — теперь место отдыха бойцов в перерыве между отражением вражеских атак. В глубине сцены большое полотно — нарисованная для сценического задника украинская белая хатка под соломенной крышей — узнаваемый пейзаж в наивном самодеятельном исполнении. Один из бойцов, признается, что это копия его родного дома, который он теперь защищает от фашистов. В очередной атаке смертельно раненый, он упадет на «родную хату», раскинув руки, и под его тяжестью занавес с декорацией оборвется, обнажая зияющий пролом в стене от снаряда — вместо условной родины настоящая родная земля, и ее надо защитить во что бы то ни стало.

Ветер в кадре будет постоянным рефреном ожидания, временно стабильным (как главная героиня) и изменчивым (как время или меняющиеся «постояльцы»). От осеннего пронизывающего ветра кутается в полушубок комиссар, зимний ветер рвет флаг медсанбата, въехавшего на смену редакции, весенний ветер крутит черный дым с переднего края обороны, развеивает израненный флаг уходящей в летнее наступление части. Стихии в кинофильмах Ростюцкого: ветер, дождь, огонь — это тоже выразительный реалистический изобразительный прием.

Условные приемы распределены по сюжету фильма. В самом начале фильма кадр телеграммы с извещением об отъезде главной героини из Владивостока «взрывается» простейшим мультипликационным приемом, символизируя начало войны — своеобразная нарочито-условная визуальная метафора. Условно решены две монтажные сцены. Первая — визуализация приказа военного хирурга: «Следующий!» Монтажная сцена с последовательностью планов в операционной и кадров боев, где один за другим падают раненые, попадающие затем на операционный стол. Наслаиваются четыре проекции: общим планом — операционная; крупным — в лоток кидают удаленные пули и осколки мин; средним — раненого кладут на больнич-

ную койку; общим — падающие в бою солдаты. Словно в калейдоскопе, на экране планы меняются, наслаиваются — монотонный тяжелый труд войны.

Схожий прием, но уже в виде полиэкрана, а не наложения, повторяется затем в эпизоде чтения письма: героиня вслух продолжает собственное послание любимому человеку, случайно найденное солдатами, и крупный план девушки сочетается с планами стреляющих бойцов и обороняемого дома, насквозь уже пробитого пулями и снарядами. Лицо героини освещается краткими вспышками от выстрелов, но основной световой акцент сделан на постоянной полоске света, выделяющей глаза. Она тоже вместе с ними отражает атаку, только ее оружие — искренние слова и чистота взгляда.

Финал решен лаконично и пронзительно: в неярком луче света посреди тьмы пустого зала на среднем плане стоит героиня в накинута на плечи платке. Горькая, страшная пустота неизвестности и темнота кругом. За кадром — голоса погибших и живых людей, ставших невольными спутниками Светланы в ее долгом ожидании — выразительный условный звуковой прием.

Отдельно можно представить два приема — реалистический и условный, которые являются смысловой рифмой в фильме и одновременно демонстрируют формальное различие приемов при схожести пластического исполнения. Реалистическим световым приемом показано неудачное любовное объяснение героя Вячеслава Тихонова со Светланой. Крупный план девушки, только что отказавшей в близости военному, погружается в тень и затем вновь освещается ярким светом. Военный подошел к Светлане — проверил искренность ее слов и затем резко вышел из комнаты, оставив ее одну. Зритель только догадывается, что происходит, так как на экране лишь крупный план девушки и экспрессивный световой рисунок — сначала накрывшая лицо тень, сменившаяся ярким светом из открытой двери, оставленной отвергнутым героем. «Часть вместо целого» выраженная не деталью, а реалистичным и оправданным содержанием кадра световым рисунком на лице героини. Этот реалистический световой прием рифмуется с похожим условным приемом, также на крупном плане героини, только обратным по смысловому наполнению. В финале фильма раздается долгожданный звук дверного звонка. Крупный план девушки. Героиня поворачивается к нам лицом. Постепенно оно озаряется мягким светом. Робкая надежда на счастье — условный световой прием, не основанный на оправданном в кадре световом решении. Дверь еще заперта, дверной звонок еще звучит, но свет, озаривший

лицо героини, условен — он предвосхищает радость встречи, которую зрителю не покажут. Условный прием, но так органично вписанный в финальный аккорд сюжета — девушка дождалась свою любовь.

Изобразительное решение фильма «Доживем до понедельника» (1968)

Школьная драма о необходимости перемен в обществе, которые начинаются со свободы самовыражения молодых людей и осознания старшим поколением личностного кризиса. Одна из главных проблем, которая поднимается в фильме, — исчезающее и вновь обретаемое доверие (и к себе, и к другим), без которого жизнь постепенно уходит в темноту и безразличие [8].

Начинается фильм долгой панорамой новостройки, которая приводит зрителя к новенькому зданию школы. Происходящее панорамирование справа налево символически не предвещает ничего радостного, движение камеры в этом направлении обычно означает проблемы и трудности. Направление панорамы повторится, когда класс прогуливает урок молоденькой учительницы Гореловой (от ребят, находящихся на стройплощадке, к приближающемуся к ним учителю Мельникову). Таким изобразительным приемом зрителю обозначается существующая напряженная ситуация между персонажами фильма. Позже зритель узнает, например, что главный герой фильма, учитель истории Мельников, находится в состоянии внутреннего профессионального выгорания и личностного кризиса.

Вектор движения панорам в фильме поменяется, когда произойдет поворот в отношениях Мельникова и Гореловой, влюбленной в него бывшей ученицы: панорама будет сопровождать героев слева направо, как положено движению, направленному к положительной цели. Движение слева направо легко воспринимается зрителем и не несет негативной коннотации. Панорамы можно расценивать как реалистические изобразительные приемы, значение которых обычно закладывается авторами во время съемки произвольно, исходя из семантических культурных кодов, где левое и правое направления наделены точными значениями — плохого и хорошего.

Фильм «Доживем до понедельника» — пример того, как условное изобразительное решение всего фильма, а именно работа со светом, может менять восприятие истории и даже понимание драматургии.

Портреты героя с резкими тенями, кадры с неосвещенным пространством (по операторской терминологии — в темной

тональности или в «низком ключе»), неприятными бликами на стеклах очков — свидетельствуют о мрачном душевном состоянии героя, его одиночестве, внутреннем недоверии к внешнему миру, о глубоком внутреннем конфликте героя. Выбор подобного, по сути нереалистичного освещения, продиктован жанром фильма. Драма невозможна без внутреннего конфликта героя, который подчеркнут условным визуальным световым решением. Душевные переживания главного героя акцентируются то полумраком вечернего актового зала, где после уроков учитель играет на пианино, то сильным контрастом и бликами в машине бывшего ученика, то черными силуэтными планами с яркими контровыми абрисами.

Контраст изображения кажется чрезмерным для школьной истории с акцентом на лирическом сюжете, любовной линии между учителем и его бывшей ученицей. Подобное световое решение могло вполне присутствовать в триллере или фильме-нуар, а не в мелодраматической коллизии, помещенной в реалии школы. Это не просто желание автора попробовать интересное стилистическое решение на неочевидном для этого материале, а способ создать драматизм изобразительными средствами, т. е. условным световым рисунком. Например, в сцене напряженного разговора с директором, когда главный герой выходит из полумрака, доказывая ему, что потерял понимание, как преподавать историю страны, когда новый учебник снова предлагает совершенно иную трактовку событий.

Внутренний конфликт героя, раздираемого противоречиями нравственного характера, разучившегося быть счастливым, обозначен через контрастную светотень с преобладанием в кадре темных участков. Подобное освещение указывает, что любовная линия обречена, что подтверждается сценой, где Горелова встречает своих однокурсников и убегает с молодой веселой компанией, оставив так и непонятого ею возлюбленного, образ которого Тихонов украсил своим благородством и обаянием.

Особое внимание в фильме уделено крупным планам, взглядам, глазам героев. По ним проверяются психологическое состояние персонажей, их искренность, отыгрываются события, происходящие за кадром. Например, в сцене прогулки главного героя и бывшей ученицы. Именно по ее крупному плану, взгляду мы понимаем, что Мельников ушел, оставив молодую учительницу в кругу веселых ровесников, — элегантный реалистический прием уже опробованный Росточким в более ранних фильмах.

Одна из самых безусловно запоминающихся сцен — прощание учителя с классом в конце урока — решена как услов-

ный прием. В кинематографической реальности Мельников прощается с классом и не может сверхкрупно лицезреть всех. Подобное укрупнение лиц условно и оправдано психологическим приближением, заглядыванием во внутренний мир каждого подростка. Сверхкрупные планы лиц учеников становятся окончательным аргументом для Ильи Семеновича не бросать свою работу.

Внимание к каждой детали в фильме проявилось даже в титрах: начальная надпись с названием картины дана одной гарнитурой для всех слов, в финальной то же название картины сделано иначе — слово «понедельник» графически оформлено идентично названиям предыдущих дней, отмечающих условное деление на новеллы. Так авторы предлагают считать, что история будет продолжена ее героями, независимо от переписанного учебника.

Цветовое решение фильма «А зори здесь тихие...» (1972)

В некоторой степени экспериментальная кинолента для Станислава Ростоцкого: смешение обыденного изобразительного ряда и нарочито условно-символического, причем и в предметном наполнении внутрикадрового пространства, и в использовании цвета. Сделав две цветные картины, режиссер вернулся к черно-белой пленке в «Доживем до понедельника», после чего вновь обратился к возможностям цветного кинематографа.

В первом кадре фильма отчетливо присутствуют классические иконописные цвета: красный (куртка), золотой (листья березы), серо-голубой (небо и тучи), зеленый (лес в отдалении), белый (шлем). Девушка смотрит на часовню, расположенную у самого обрыва. Фабульно часовня будет позже объяснена, но в данный момент она является памятным христианским символом. Титры фильма идут на фоне того же кадра с часовней, поверх которого рисованные языки пламени в какой-то момент закрывают весь экран, после чего изображение становится черно-белым, перенеся нас в военное время. Начало фильма предвещает, что реалистические и условные изобразительные приемы будут в фильме неразрывно переплетены.

Для каждой из пяти героинь фильма авторы придумали свою историю воспоминаний о довоенной жизни. Их объединяет только выход из черно-белого повествования в цветной мир воспоминаний. Все ретроспекции героинь сняты в цвете. Решение делать флешбэки цветными — само по себе условный прием.

Монтажные переходы к цветным воспоминаниям различаются. Переход к первому воспоминанию визуально выполнен через пламя костра. Черно-белое — сейчас, в войну, и красное — до войны, что обратно изменению на начальных титрах. Так авторы продолжили возвратное временное движение: мир — война — мир.

В *воспоминаниях Осяниной* (простой, принципиальной, верной) — условно решенные павильонные съемки с предельным минимумом декораций и несколькими предметами быта, базовой цветовой гаммой в стиле примитивизма и абстракционизма. Цвета антуража (снег, березы, стены, пол, занавески, скатерть, одежда, за исключением военной формы мужа) преимущественно белые, остальные предметы без цветовых оттенков. Примечательно, что очень условно, через цвет решен и уход мужа на войну: первый раз он открывает белую дверь на фоне белой стены, за которой следует ровно освещенная красная стена. Тут же следует повторение этого кадра, но после закрытия двери весь экран становится черным. Так, через цвет, авторы рассказывают, что муж героини погиб, объясняя ее упорное стремление не только сбить самолеты, но и уничтожить спасшегося с помощью парашюта немецкого летчика. Короткий повтор кадра с мужем, уходящим в абстрактное красное пространство, и сразу затем почерневшим экраном выражает внутреннее состояние молодой вдовы.

Воспоминания Комельковой (романтическая, дерзкая, яркая). Контур дома, на фоне которого она беседует с Осяниной, переходит в абрис эстонского костела — первого кадра ретроспекции. Павильонные и натурные съемки смешаны. Черных и серых предметов больше. Взаимная симпатия полковника и Жени при первом знакомстве передана старым лирическим киноспособом: укрупняющий наезд трансфокатора на глаза каждого из них. Романтическая натура героини подчеркнута общим планом быстрой езды на лошадях вдоль берега. Самый страшный для героини эпизод воспоминаний, расстрел немцами всей семьи, сделан в формальной, условной манере: черные мишени-силуэты (на красном фоне) немецких солдат в тире соотносятся с силуэтами ее отца, матери и двух младших братьев. Немецкая речь и звук автоматных очередей звучат за кадром.

К *воспоминаниям Бричкиной* (надежная, готовая к сильному чувству) придуман монтажный переход: вода в реке — падающий снег в лесу, где стоит совершенно одиноко дом персонажа (дальний кордон лесника). Предметов быта здесь очень много, а снежная морозная зима ассоциируется с юностью, румянцем и с чувством первой влюбленности крепкой дере-

венской девушки. Крупный план ее лица в момент, когда она смотрит на понравившегося мужчину, состыкован с кадром, где применена редкая в кинематографе технология «трансправ», визуализирующая метафору «голова пошла кругом» — условный прием. Влюбленность Лизаветы не взаимная, поэтому эффект «головокружения» (другое название технологии; по фильму Хичкока, где она впервые была применена) возникает только у нее.

Детдомовская девочка Четвертак не успела обзавестись собственными воспоминаниями о любви. Она представляет себя во время импровизированного «бала» зенитчиц (переход через музыку вальса) героиней в фантазийных сценах на основе виденного ранее кинофильма «Цирк» (СССР, 1936) — павильонные съемки и прочитанной сказки о Золушке — натурные съемки. Она видит себя принцессой со всей сказочной и одновременно советской атрибутикой: принц (со значками ГТО); белая карета, запряженная четверкой белых лошадей; потерянная туфелька; «замок» — бывший монастырь, где Наркомпросом устроен детский дом имени Н.К. Крупской с соответствующей табличкой, не без доброй иронии показанной нам с укрупнением.

Еще более тонкий музыкальный переход сделан к *воспоминаниям Гурвич* (образованная, аккуратная, преданная), встретившей своего возлюбленного в институте. Здесь много натуральных съемок, а расставание героев совсем не возвышенно: «Минск взят», со сдержанной горечью говорит девушка уходящему в ополчение молодому человеку. Все эти цветные условные по исполнению ретроспективы призваны для того, чтобы усилить драматургическое разделение прошлого и настоящего, изобразительно отделить мирное и военное время, показать, что эти девочки не созданы для войны.

Появление вражеских солдат в кадре происходит на сверх-общем плане: маленькие фигуры идут за озером. Их количество — девушки считают вслух — повергает в смятение. Подает голос кукушка, и на этом звуке зритель возвращается в послевоенное цветное настоящее: на том же месте, где была засада, стоит желтая палатка, на ее фоне девушка в красной куртке оборачивается и считает за кукушкой. Рядом с ней рябина с красными гроздьями, внизу — трава, на фоне — небо. Таким образом, происходит цветовая закольцовка начала и финала первой серии: те же основные цвета этого кинорежиссера, заупокойной службы по погибшим зенитчицам.

Во второй серии цвет вспыхивает, когда старшина видит слугу с вещами утонувшей Бричкиной. Так, авторы, пользуясь

заданным ими ранее условным приемом, дают понять, что у старшины было особенное отношение к этой девушке. Но затем все погибшие зенитчицы предстают в коротких цветных вставках, что символизирует глубоко личное переживание старшиной гибели каждой из них. Используется съемка субъективной камерой: старшина идет по лесу, вспоминая пятерых погибших, кадр хаотично качается, без слов передавая трагические ощущения персонажа — реалистический прием ручной камеры.

Интересный рефрен с часовой возникает, когда старшина врывается к оставшимся врагам в полуразрушенную лесную келью отшельника. На стенах еще видны старые иконы, позади старшины большой крест, освещение впервые становится довольно экспрессивным. Здесь кульминация, но расстрела не последует. Старшина меняет решение и берет немцев в плен, услышав радиопередачу из Москвы, но визуальный ряд позволяет предположить, что расстрел безоружных — это уже грех убийства, который авторы не позволяют своему герою.

В финальных цветных кадрах вновь собраны иконописные цвета. На золотом (используемом для нимба святых) — имена погибших на войне девушек, а трагическое сочетание черного (волосы) и красного (куртка) явлено на крупном плане девушки послевоенного поколения, призывая помнить о страшной цене Победы.

Подводя итог, хочется отметить, что сопоставление черно-белого изображения, снятого в реалистической манере с условными цветными эпизодами, создает изобразительное решение фильма, которое играет важнейшую роль в раскрытии драматургии истории. Решение сделать версию данного фильма, как, впрочем, и «Доживем до понедельника», в цвете — нарушает художественное решение авторов.

Заключение

Фильмы Станислава Иосифовича Ростockого отличает чрезвычайно тщательное отношение к изобразительному решению, которое соответствует характеру персонажей, драматургии повествования и жанру фильма. Условные приемы в фильмах Ростockого чаще всего выражают абстрактные понятия. Условным приемом в фильмах Ростockого может послужить любое пластическое решение, выражающее идею через: свет, монтаж, движение камеры, комбинированные кадры и т. д. Умение создавать и сочетать условные и реалистические изобразительные приемы отличает стилистику режиссера С.И. Ростockого. В заключение хочется отметить творческую роль оператора этих

картин Вячеслава Шумского — полноправного творца и соавтора всех изобразительных решений фильмов Ростоцкого. Крепкий тандем режиссера и оператора — всегда гарантия осмысленного визуального решения картины. Стилистика фильмов Станислава Ростоцкого неповторима не только как язык авторского выражения с определенными смысловыми и драматургическими особенностями, но и как изобразительный метод, сочетающий два вида изобразительных приемов. ■

Для цитирования: Тютина Е.М. Взаимосвязь изобразительного решения и драматургии в фильмах С.И. Ростоцкого // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 3 (61). С. 66-78.

For citation: Tyutina E.M. The relationship between visual design and drama in films by S.I. Rostotsky// Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 3 (61), pp. 66-78.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воденко М.О. Художественная интерпретация темы войны в экранизациях повести Б. Васильева «А зори здесь тихие» // Материалы X Всероссийской научно-практической конференции «История на экране и в книге» [10-12 апреля 2019 года]. М.: ВГИК, 2020. С. 45–58.
2. Гончаров А. Чтобы помнили. Ростоцкий Станислав Иосифович / Вторник, 15 Сентября 2015 г. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/stewardess0202/post371877941> (дата обращения: 26.10.2023).
3. Зоркий А.М. Станислав Ростоцкий. Портрет режиссера. М.: В/о «Союзинформкино», 1982. 31 с.
4. Логинов А.А. Использование кино в военно-патриотическом воспитании учащихся: (Метод. рекомендации) / А.А. Логинов; Всесоюз. науч.-метод. центр проф.-техн. обучения молодежи. М.: Б. и., 1988. 50 с.
5. Малышев В.С. Кино от первого лица [Текст]: режиссеры о великих фильмах / В.С. Малышев. М.: Вече, 2016. 366 с.
6. Марков М. Станислав Ростоцкий: любить Человека / FILMZ.RU Настоящее кино. URL: https://filmz.ru/pub/2/25455_1.htm (дата обращения: 26.10.2023).
7. Национальная идея и кино XXI / Материалы круглого стола [27 января 1998 года. Публ. Т. Сергеевой] // Кинофестиваль «Белые столбы» [сб.]. М., 2014. С. 47–66.
8. Ростоцкая М.А. Станислав Ростоцкий. Счастье — это когда тебя понимают. М.: АСТ, 2022. 256 с.
9. Ростоцкий С.И. Долг поколения // Искусство кино. № 1. 1957. С. 120–124.
10. Условность художественная // Электронная библиотека Института философии РАН. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH0132a75eb76b29f543fd8532> (дата обращения: 26.10.2023).

REFERENCES

1. *Vodenko, M.O.* Xudozhestvennaya interpretaciya temy vojni v eykranizacijax povesti B. Vasilyeva "A zori zdesy tihe" [Artistic interpretation of the theme of war in the film adaptations of the novel by B. Vasilyeva "And the dawns are quiet here"]. Materialy X Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii "Istoriya na eykrane i v knige" [10-12 aprelya 2019 goda]. Moscow, VGIK, 2020, pp. 45-58. (In Russ.)
2. *Goncharov, A.* Chtoby pomnili. Rostoczkij Stanislav Iosifovich [To be remembered. Rostotsky Stanislav Iosifovich], Vtornik, 15 Sentyabrya 2015 g. Available at : <https://www.liveinternet.ru/users/stewardess0202/post371877941> (Accessed 26 October March 2023). (In Russ.)
3. *Zorkij, A.M.* Stanislav Rostoczkij. Portret rezhissera [Stanislav Rostotsky. Portrait of the director]. Moscow, V/o "Soyuzinformkino" Publ., 1982. 31 p. (In Russ.)
4. *Loginov, A.A.* Ispolyzovanie kino v voenno-patrioticheskom vospitanii uchashhixsya [The use of cinema in the military-patriotic education of students], A.A. Loginov; Vsesoyuz. nauch.-metod. centr prof.-texn. obucheniya molodezhi. Moscow, B. i., 1988. 50 p. (In Russ.)
5. *Malyishev, V.S.* Kino ot pervogo lica: rezhissery i velikix filmax [first-person movies: directors about great films]. Moscow, Veche Publ., 2016. 366 p. (In Russ.)
6. *Markov, M.* Stanislav Rostoczkij: lyubity Cheloveka [Stanislav Rostotsky: to love a Person], FILMZ.RU Nastoyashhee kino. Available at: https://filmz.ru/pub/2/25455_1.htm (Accessed 26 October March 2023). (In Russ.)
7. Nacionalnaya ideya i kino XXI [National idea and cinema XXI], Materialy kruglogo stola [27 yanvarja 1998 goda. Publ. T.Sergeevoj]. Kinofestivaly "Belye stolby" [sb.]. Moscow, 2014, pp. 47-66. (In Russ.)
8. *Rostockaya, M.A.* Stanislav Rostoczkij. Schastyie — eyto kogda tebya ponimayut [Stanislav Rostotsky. Happiness is when you are understood]. Moscow, AST Publ., 2022. 256 p. (In Russ.)
9. *Rostoczkij, S.I.* Dolg pokoleniya [Generation debt]. Iskustvo kino, no. 1, 1957, pp. 120-124. (In Russ.)
10. Uslovnost' xudozhestvennaya [Conventions of art]. E`lektronnaya biblioteka Instituta filosofii RAN. Available at: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH0132a75eb76b29f543fd8532> (Accessed 26 October March 2023). (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 05.02.2024; одобрена после рецензирования 26.02.2024; принята к публикации 08.03.2024.
The article was submitted 05.02.2024; approved after reviewing 26.02.2024; accepted for publication 08.03.2024.



Феномен ресакрализации во французском новом трангрессивном кино

В.А. Акимов

аспирант ВГИКа

ORCID: 0009-0009-2366-5818

AuthorID: 1205828

В статье приводится анализ феномена ресакрализации в постмодернистском кинематографе, а именно, во французском новом трангрессивном кино. Ресакрализация — своего рода реакция человеческой психики на процессы десакрализации, господствующие в постмодернистском дискурсе. На примере фильмов французского нового трангрессивного кино в статье освещаются внутренние процессы, направленные на стихийное и спонтанное восстановление разрушенной в современную эпоху фундаментальной границы между сакральным и профанным.

The article analyzes the phenomenon of resacralization in postmodern filmmaking, namely, in the New French Extremity films. Resacralization is a kind of human psyche's response to desacralization predominant in postmodern discourse. Using French new transgressive cinema as a case study, the article highlights the internal processes causing the spontaneous restoration of the fundamental boundary between the sacred and the profane, erased in the modern era.

Французское новое трангрессивное кино — одно из направлений современного кинематографа, входящее в общую эстетическую программу постмодерна. Генеалогически трангрессивное кино нисходит к французскому авангарду и сюрреализму. «Новые французские экстремалы», как нарекли в прессе представителей течения, отличались тем, что активно обращались к повествовательным приемам и изобразительным тропам американского развлекательного кинематографа, в частности, жанра ужасов, слэшера, боди-хоррора, триллера.

трансгрессия,
постмодерн,
ресакрализация,
сакральное, жуткое,
жестокость,
насилие,
дегуманизация

transgression,
postmodern,
resacralization,
sacred, uncanny,
cruelty, violence,
dehumanization

Режиссеры использовали известные широкому зрителю стилистические и драматургические конструкции для построения яркого авторского высказывания, ориентированного на темы, свойственные постмодернистскому мироощущению: цифровая тотализация, кризис межличностной коммуникации, кризис личности, дегуманизация, повсеместность и обыденность насилия, симуляция, хаотичное смешение реального и виртуального пространств, крах единой картины мира, кризис субъективности...

Исходя из этого списка, главным мотивом трансгрессивного кино мы можем назвать фундаментальный распад коллективного и частного сознания, который тем не менее является формой существования современной цивилизации, согласно чему, к примеру, мы приходим к обрамляющему трансгрессивное киносимволу, а именно к символу города, который являлся центральным и для произведений киноавангарда 1920 годов. В современном же прочтении город, подобно опухоли, мутирует в мегаполис, где человек становится частью аморфной массы, в которой индивиды изолированы друг от друга на эмоциональном уровне, взаимодействие упрощается до примитивных и простых жестов, а насилие и агрессивное поведение становятся нормой, выражающей психологическую атрофию и неспособность к сопереживанию.

Фрагментированный мир в трансгрессивном кино

Язык трансгрессивного кино — это язык шока и аффекта, язык эмоциональной атаки на зрителя, в чем, разумеется, залегают и свои «подводные камни». Как и для сюрреалистов, для режиссеров данного направления главной директивой является развенчание диктата рационального сознания и обнаружение за его пределами, точнее, в его лакунах, прорехах, трещинах, бессознательных мотивов, которые на самом деле руководят действиями человека, чем обуславливается художественный дискурс трансгрессивного кино — отказ от классического линейного нарратива (или его ослабление) в пользу поэтической синхронии и семантической насыщенности, из-за чего у некоторых зрителей могут возникнуть вопросы к логической мотивировке монтажных фраз. Сам монтаж, который в жанровом кино как бы «поддерживает» бесперебойное состояние повествовательной конструкции, здесь выступает на первый план, что, впрочем, вновь объединяет эстетическую парадигму трансгрессивного кино с эстетическими парадигмами Сергея Эйзенштейна и Дзиги Вертова, а также

структурно смыкается с принципами клипового монтажа, где главным становится не момент межкадрового смыслового сочленения, но, напротив, момент конфликта, сопротивления, взрыва. В трансгрессивном кино, в частности в картинах Гаспара Ноэ, скорость сменяющихся кадров и планов достигает черты, за которой справедливо предполагать уже не конфликт, а смысловую и визуальную аннигиляцию — и следующую за ней перцептивную кататонию. Этим и отличается трансгрессивное кино от предшествующих тенденций: если сюрреализм стремился через «перегрузку» сознательных установок к бессознательной подоснове сущего, а авангард, наперекор Природе, утвердить и создать определенный идеал Человека, то трансгрессивное кино, оставляя в стороне деструктивные и конструктивные интенции, дестабилизирует бинарную оппозицию как таковую, аннулируя в том числе и различие образа и вещи — онтологическое размежевание бытия и ничто больше не имеет никакого значения.

Общая стилистика трансгрессивного кино кажется однотипной и ригидной: депсихологизируя и обедняя драматургическую составляющую, режиссеры ставят акценты на шокирующих, но примитивных образах, которые по идее должны вызвать в зрителе закономерную реакцию отторжения и отталкивания, и подобная нацеленность на один-единственный эффект отвращает внимание от трансгрессивного кино как от пустотелого и бессодержательного концептуального искусства. Если вспомнить, как Луис Бунюэль и Сальвадор Дали старались воплотить беспредметные иррациональные образы в «Андалузском псе» (1929), то трансгрессивное кино со своим стремлением к абсолютной беспредметности и нонсенсу действительно выглядит как совершенное издевательство над примерным реалистическим искусством и общественным вкусом, продиктованным модой. Однако за почти первобытной, доиндивидуальной простотой форм и воздействий скрывается сплав современного и архаического мироощущений, что открывает перед нами перспективу ресакрализации в современном кино. Обозначив антропологический кризис в мире технического прогресса, философия постмодерна, особенно в дуэте Жюльена Делеза и Феликса Гваттари, рисует образ человека фрагментированным, разорванным, само человеческое тело, как гарантированный носитель социальной и частной идентичности, представляется машиной по воспроизводству желаний [3, с. 172]. Совмещение технического и биологического дискурсов в поле человеческой идентификации становится опорной точкой

в современном кино: в измерении шизоанализа человек лишается казавшейся до сих пор неотъемлемой субъективности и оказывается в рассыпанном мире хороших и плохих объектов (где человек также является объектом), согласно Уилфреду Биону и Мелани Кляйн [8, с. 142], и именно глубинное экзистенциальное отчуждение и техногенная психотичность являются тематической основой для жанров научной фантастики, боди-хоррора, ужасов.

Перманентная жертва

Постиндустриальный и посткапиталистический мир (как и тело) становится чужеродной, опасной и агрессивной средой для человека — как для детского и архаического сознаний. Это благодатная почва для трансгрессивного кино. Но при этом ошибочно говорить о психическом регрессе к доиндивидуальным стадиям развития. Благодаря Зигмунду Фрейду мы знаем, что психике чужда диахрония и доиндивидуальные пласты существуют с сознательными паттернами, вопрос же заключается в мотивировке и смысле тех или иных действий и поступков [10, с. 282]. В произведениях трансгрессивного кино весьма заметны архетипические и иррациональные модели, сама фигура человека является ведомой и подчиненной бессознательным влечениям. Уместнее здесь будет говорить не о кризисе человечности, а о кризисе Эго, поскольку сама человечность и ее символизация принимают в трансгрессивном кино инвертированный характер — насилие, агрессия, жестокость, скандальность, бесчувственность перестают быть исключением и становятся правилом, формой коммуникации. Человек объективируется, личность стирается. Человек становится перманентной жертвой, как в романах маркиза де Сада, а фигуры палача и жертвы уравниваются между собой, встраиваясь в более обширную перверсивную машинерию. В трансгрессивном кино нет преступления, поскольку все табу сняты, преступать нечего, и потому возникает противоречие в самом названии течения — может ли быть трансгрессивным кино, в котором исчезает сам смысл трансгрессии как дерзкого акта против предустановленных норм?

Трансгрессия — это скачок за пределы различий, но трансгрессивное кино просто отрицает различие как таковое изначально. Ресакрализация же означает спонтанность самого сакрального в условиях фрагментированного Эго. Поскольку в трансгрессивном кино табу более не выполняют функцию предупреждения и предотвращения случайного или намерен-

ного, но не санкционированного, контакта между запретным (сакральным) и профанным, то граница самого сакрального становится плавающей и зыбкой. Согласно Рене Жирану, насилие несет священный характер именно в силу различий, заложенных в основании социума и охраняющих этот социум от распада, и стоит лишь различиям пасть, как насилие, точно вирус, заразит собой все общество [5, с. 44].

Эпистемологический тупик и духовный опыт

Одним из примеров отсутствия «безопасной дистанции» между Эго и психозом является картина «Месть нерожденному» (2007) режиссеров Александра Бустилло и Жюльен Мори. Замысел фильма — аллегорическое иносказание страха беременности в художественной оболочке хоррора. Главная героиня, молодая мать, ждущая первенца, в буквальном смысле оказывается заложницей собственного дома. Действие картины фактически сосредоточено в одной локации, что вводит зрителя в состояние, близкое клаустрофобии. В целом эстетическая программа трансгрессивного кино нацелена на особый род иммерсивного опыта, в котором зритель должен не пережить испуг или страх, отнюдь, поскольку сам момент переживания как аккуратного «впитывания» и наслаждения теми эмоциями, что продуцирует фильм, вытеснен попытками подавить, атаковать зрителя, блокировать его перцептивное поле путем шока, чтобы весь потенциал нервной системы сконцентрировался на защитной реакции против Жуткого. В «Мести нерожденному» Жуткое, словно следуя изысканиям Зигмунда Фрейда, воплощается в образе Матери, перинатальном периоде жизни, процессе родов [10, с. 323]. Жуткое — это инвертированная Родина, или, что точнее в контексте данной ленты, инвертированный Дом — символ, коннотируемый с материнской утробой, океаническим покоем, благом небытия; в ипостаси Жуткого Дом забирает жизнь. Конвертируя хоррор-клише в без пяти минут притчу о том, что рождение невозможно без жертвы (вернее, без уравновешивающей рождение смерти), Александр Бустилло и Жюльен Мори намеренно утрируют визуальные параметры жанра, доводя и без того гипертрофированный натурализм в сценах насилия до чистого гиперреализма, в чем и заключается один из «подводных камней», заявленных вначале, — это анестезирующий эффект эпатажа и скандала. Нервную систему следует всегда освежать, иначе повторенный несколько раз раздражитель перестанет вызывать активную реакцию зрителя. Потому трансгрессивное кино — довольно ограниченное направление

в авторском кинематографе; с другой стороны, фильмы подобных течений напоминают нам, что кино может тиражировать насилие сколько угодно, из-за чего само насилие теряет очертания жестокости и трансгрессии.

В картине Паскаля Ложье «Мученицы» (2008) концепт жертвы трансформируется в фигуру мученика — медиума между жизнью и смертью. Стоит сказать, что эта и предыдущая ленты раскрывают одну из главных проблематик трансгрессивного кино — значение смерти в современности. Эпоха постмодерна пришла к эпистемологическому тупику, постулировав искусственность и исчерпанность мира, и смерть является тем системообразующим изъяном, что поддерживает и актуализирует экзистенциальную ситуацию человека. В «Мученицах» и «Мести нерожденному» смерть — это недостижимое трансцендентное знание, обуславливающее ограниченность нашего разума, тогда как в фильме «Вход в пустоту» (2009) Гаспара Ноэ смерть становится одним из этапов в трансперсональном переживании и пути души сквозь вечность. И во всех этих лентах это знание (или его предощущение) дается лишь ценой распада Эго и тела. пытки и истязания в «Мученицах» отсылают нас к пыткам и казням, которым подвергали христианских мучеников — и тем самым последние подтверждали свою веру. Духовный опыт — это экстремальный опыт тела, достигающий околосмертного состояния, находящийся за пределами сознания и материи; духовный опыт — это тело без кожи, без границы между оголенным нервом и миром, это единение организма и окружающей среды за пределами болевых ощущений, ведь именно боль как подвигает тело к внетелесной истине, так и препятствует этому. Фактически Паскаль Ложье снял современную интерпретацию «признаний плоти», в которых цель бесчисленных пыток не наказать за иноверие, а побудить к откровению истинной веры.

Человеческое бытие как перверсия

С именем Гаспара Ноэ ассоциируют направление трансгрессивного кино чаще всего, при этом с точки зрения жанровой атрибуции его картины дифференцируются менее всего и скорее относятся к сфере артхауса. Помимо этого, Гаспар Ноэ самый эпатажный и скандальный режиссер из представителей трансгрессивного кино, чья режиссерская стратегия базируется на организации такого зрительского опыта, что выходит за рамки усредненной кинематографической иммерсивности. Можно сказать, в лице Гаспара Ноэ трансгрессивное кино

словно выворачивает себя наизнанку, обнажая трансгрессивность кинематографа как такового. В «Необратимости» (2002) движение камеры по-импрессионистически спонтанно и легко, что делает изображение несколько «грязным», сумбурным, сама композиция кадра находится в непрестанном процессе конструирования и переориентировки, однако в сценах насилия кадр внезапно застывает, обрывая отступ в закадровое пространство. Аморальны не показанные зверства, но сам показ, более того, жертва насилия тянет руку к камере, как бы пытаясь «взломать» замкнутое на себя диететическое измерение, иными словами, персонаж преодолевает себя как функцию текста в акте жестокости. В режиссерском дискурсе Гаспара Ноэ человеческое существование детерминировано бессознательными влечениями, само бытие человека — бытие перверсивное, патологическое и искаженное в своей сути, что ставит под вопрос, как говорилось ранее, аспект трансгрессии как таковой. Если с точки зрения Жоржа Батая трансгрессия — это «точечный прорыв витальности, преодоление индивидуальной обособленности и смертности, что выражается в распущенной сексуальной ярости» [1, с. 544], то для Гаспара Ноэ яростным является само бытие современного человека, отчужденного от самого себя посткапиталистической культурой, в которой, согласно Марку Фишеру, «вещи не имеют изнанки, у всего есть свой меновый эквивалент, своя цена» [9, с. 19]. В самом киноязыке Гаспар Ноэ находит безразличие зрителя, вернее, безразличие глаз анонимного свидетеля перед вспышками насилия. Трансгрессия в данном случае теряет свою ценность преступного акта и уходит в тень, как и само ощущение чего-то запретного, табуированного. Потому в трансгрессивном кино мы не можем говорить о регрессии к архаичным слоям психики и сведении человеческого к инстинктивному и животному, поскольку даже в жестокости есть признаки чего-то живого и настоящего, тогда как в экране нам открывается бесчеловечность взгляда. Несмотря на это, Гаспар Ноэ не отказывает зрителю в надежде на более жизнеутверждающий исход, хотя это момент спорный. В картине «Вход в пустоту» французский режиссер создает визуальный эквивалент психоделического опыта — камера отождествляется с путешествующей по загробному миру душой, однако сам загробный мир представляет собой формацию посмертного существования, а барочное пространство картины совмещает экстериорность и интериорность, что на более общем семантическом уровне созвучно теме рождения и внутриутробного существования. «Вход в

пустоту» — пример распространенности в сексуализированной культуре идей внетелесного опыта, поиска наиндивидуальных состояний, трансперсональных переживаний, в целом противодействующая современной разобщенности тенденция сплочения душ. Иронично здесь то, что в качестве «обиталища» душ в картине выступает мегаполис (Токио), имеющий в современной культуре противоположные коннотации разобщения, одиночества, оторванности от целого. Любовь в дискурсе Гаспара Ноэ имеет прямое и необразное воплощение — сексуальность, но, как было сказано ранее, режиссер скорее стремится к развоплощению и беспредметности, к аннигиляции визуального ряда в бесформенном, доязыковом модусе, за пределами семиозиса. Границы между людьми, между вещами, как и между жизнью и смертью, размываются, уходя в изначальную пустоту.

Заключение

В наши дни трансгрессивное кино уже кажется пережитком — исчерпанным и совершенно понятным веянием моды девяностых и нулевых. А эксперименты с формой «новых французских экстремалов» выглядят не более чем очередной забавой в угоду кинокритикам, стремящимся, как в фильме «Меню» (2022) Марка Майлойда, даже в бессмыслице найти сокровенные тайны. Тем не менее в общем контексте постмодернистского искусства концептуальное значение трансгрессивного кино переоценить сложно — в период уже постгуманистической философии находятся художники, заявляющие о том, что сакральное еще живо и в режиме ресакрализации оно более угрожающе, чем кажется, поскольку в мире, где границы между профанным и запретным стерты, сакральным может оказаться все что угодно. В этом и состоит источник кризиса Эго и распада сознания — самозамкнутость прогрессивной западноевропейской ментальности оборачивается противоположной тенденцией к аутоагрессии и саморазрушению. Согласно Жану Бодрийяру, в современной формации правильнее говорить не о концепте жертвы, а о концепте заложника; и в данном случае человек становится заложником цветущего и «безопасного» социума, безопасность в котором обеспечена игнорированием иной, темной, стороны существования. Подобно героине картины «Месье нерожденному», человек оказывается пленником собственного дома, пока в нем хозяйничает его идеальный двойник. Таким образом, ресакрализация концепта жертвы в трансгрессивном кино — это переход к установлению концепта заложника. ■

Для цитирования: Акимов В.А. Феномен ресакрализации во французском новом трансгрессивном кино // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 3 (61), с. 79-88.

For citation: Akimov V.A. The phenomenon of Resacralization in the New French Extremity Films // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 3 (61), pp. 79-88.

ЛИТЕРАТУРА

1. Батай Ж. «Проклятая часть»: Сакральная социология / пер. с франц. Т.А. Левиной, О.Е. Ивановой, Е.Д. Гальцовой; сост. С.Н. Зенкин. М.: Ладомир, 2006. 742 с.
2. Брайдотти. Р. Постчеловек / пер. с англ. Д. Хамис, под ред. В. Данилова. М.: Издательство Института Гайдара, 2021. 408 с.
3. Делез Ж. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / Жиль Делез, Феликс Гваттари; пер. с франц. и послесл. Д. Кралечкина; науч. ред. В. Кузнецов. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. 627 с.
4. Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / пер. с англ. Д. Кралечкина; под науч. ред. А. Олейникова. М.: Изд-во Института Гайдара, 2019. 808 с.
5. Жирап Р. Насилие и священное / пер. с франц. Г. Дашевского. Изд. 2-е, испр. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 448 с.
6. Зенкин С.Н. Небожественное сакральное: Теория и художественная практика. М.: РГГУ, 2012. 537 с.
7. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.
8. Руднев В. Новая модель бессознательного. М.: Гнозис, 2012. 288 с.
9. Фишер М. Капиталистический реализм / пер. с англ. Д. Кралечкина. Ультракультура 2.0, 2010. 144 с.
10. Фрейд З. Художник и фантазирование / пер. с нем. Р.Ф. Додельцева, А.М. Кесселя, М.Н. Попова; под ред. Р.Ф. Додельцева, К.М. Долгова. М.: Республика, 1995. 400 с.

REFERENCES

1. Bataj, Zh. "Proklyataya chast'": Sakral'naya sociologiya [La part maudite]. per. s francz. T.A. Levinoj, O.E. Ivanovoj, E.D Gal' czovoj; sost. S.N. Zenkin. Moscow, Ladomir Publ., 2006. 742 p. (In Russ.)
2. Brajdotti, R. Postchelovek [Phisophysical Posthumanism], per. s angl. D. Hamis; pod red. V. Danilova. Moscow, Izdatel'stvo Instituta Gajdara, 2021. 408 p. (In Russ.)
3. Delyoz, Zh. Anti-Edip: Kapitalizm i shizofreniya [Capitalizm et schizophrénie]. Zhil' Delyoz, Feliks Gvattari; per. s franc. i poslesl. D. Kralechkina; nauch. red. V. Kuznecov. Ekaterinburg, U-Faktoriya Publ., 2008. 627 p. (In Russ.)
4. Dzhejmison, F. Postmodernizm, ili Kul'turnaya logika pozdnego kapitalizma [Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism], per. s angl. D. Kralechkina; pod nauch. red. A. Olejnikova. Moscow, Izd-vo Instituta Gajdara, 2019. 808 p. (In Russ.)

5. *Zhirar, R.* Nasilie i svyashchennoe [La violence et le sacré]. per. s franc. G. Dashevskogo. 2nd ed, ispr. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2010. 448 p. (In Russ.)
6. *Zenkin, S.N.* Nebozhestvennoe sakral'noe: Teoriya i hudozhestvennaya praktika [The Non-Divine Sacred. Theory and Literary Practice]. Moscow, RGGU, 2012. 537 p. (In Russ.)
7. *Man'kovskaya, N.B.* Estetika postmodernizma [Esthétique postmoderne]. St. Petersburg, Aletejya Publ., 2000. 347 p. (In Russ.)
8. *Rudnev, V.* Novaya model' bessoznatel'nogo [A new model of the unconscious]. Moscow, Gnozis Publ., 2012. 288 p. (In Russ.)
9. *Fisher, M.* Kapitalisticheskij realizm [Capitalist Realism: Is There No Alternative?]. per. s angl. D. Kralechkina. Ul'trakul'tura 2.0 Publ., 2010. 144 p. (In Russ.)
10. *Frejd, Z.* Hudozhnik i fantazirovanie [The artist and fantasy]. per. s nem. per. s nem. R.F. Dodel'ceva, A.M. Kesselya, M. N. Popova; pod red. R.F. Dodel'ceva, K.M. Dolgova. Moscow, Respublika Publ., 1995. 400 p. (In Russ.).

Статья поступила в редакцию 17.05.2024; одобрена после рецензирования 31.05.2024; принята к публикации 07.06.2024.

The article was submitted 17.05.2024; approved after reviewing 31.05.2024; accepted for publication 07.06.2024.



Преступление как поиск трансцендентного начала

А.В. Виногородская

аспирант

ORCID: 0009-0003-8828-7359

AuthorID: 1167035

В статье анализируется преступление как вызов трансцендентному, божественному в попытке установить с ним контакт. Предлагается взглянуть на фильм Ларса фон Триера «Дом, который построил Джек» с точки зрения соотношения понятий «грех» и «преступление» и обнаружить в поступках главного героя мотивы, которые позволяют утверждать, что его преступления — проявление не только гордыни, но и желания вступить в диалог с божественным, трансцендентным.

The article examines crime as a challenge to the transcendent, i.e. the divine, in an attempt to establish contact with it. The author proposes to regard “The House that Jack Built” by Lars von Trier in terms of the correlation between the concepts of “sin” and “crime” and to look upon the protagonist’s misdeeds as the proof of not only arrogance, but also the desire to engage in a dialogue with the divine.

Проблема трансцендентного — одна из центральных в творчестве датского режиссера Ларса фон Триера. В противоположность имманентному, трансцендентное означает «непостижимое при помощи человеческих способностей» [6]. Понятие трансцендентного всегда связано с выходом за пределы человеческого познания. На протяжении всего творческого пути Ларса фон Триера можно отметить устойчивый интерес режиссера к исследованию «потустороннего», внечувственного. В рамках данной статьи мы рассмотрим последний на данный момент полнометражный фильм режиссера «Дом, который построил Джек» с точки зрения того, как преступления, совершаемые главным героем, становятся способом установить контакт с трансцендент-

Грех и преступление

С точки зрения христианства «грех — это всегда нарушение божественной воли, влекущее за собой вину перед Богом и людьми» [2, с. 165]. Более того, христианство рассматривает как грех не только конкретный поступок, но и сам греховный умысел.

В отличие от греха, преступление имеет более практическое и светское значение. Преступление — это внешнее выражение греховности человека, которое имеет конкретные юридические последствия и осуждается обществом. Таким образом, «если грех возникает и существует внутри человека (исходит из сердца), то порождаемое им преступление является внешним выражением греха в физическом мире» [3]. Преступление нарушает и божественную волю, и человеческие законы.

Грех — более широкое понятие, имеющее отношение к сакральному и проявляемое как нарушение божественной воли. Преступление — внешнее проявление греха, порицаемое обществом и юридически наказуемое.

Обращение к концепции греха и преступления в фильмах Ларса фон Триера

В одной из своих ранних работ Ларс фон Триер уже обращался к связи между трансцендентным и преступлением. Речь идет о фильме «Расекая волны», главная героиня которого, Бесс, будучи глубоко верующим человеком и общаясь с Богом напрямую, принесла в жертву себя и свою репутацию, чтобы спасти смертельно больного мужа. В этом случае грех героини — неверность мужу — становится одновременно и ее жертвой, и проявлением святости.

Если мы обратимся к обозначенной ранее семантической оппозиции «грех — преступление», неверность Бесс не является ни тем, ни другим. То, что общество видит как грех, с точки зрения героини является исполнением, а не нарушением божественной воли. Несмотря на то что община, в которой живет героиня, подвергает ее социальному ostracism, с юридической точки зрения ее поступок не является преступным. Таким образом, неверность Бесс является ее сакральной жертвой и следствием, а не причиной связи с трансцендентным.

В отличие от нее, главный герой фильма «Дом, который построил Джек» совершает преступления — убийства — в попытке нащупать потустороннее, доказать самому себе существование нематериального мира, недоступного человеческому восприятию. Преступление героя в первую очередь является нарушением юридических и социальных норм, а во вторую очередь —

отвергают одну из десяти заповедей «Не убивай», в основе которой представление о том, что человек создан по образу и подобию Божьему, следовательно, убийство — это открытый бунт против Творца.

С точки зрения христианства, в основе греха лежит два мотива: «1) мотивация от слабости (нежелание и неспособность противостоять искушениям) и 2) мотивация от гордыни (восстание против Бога в результате неумеренно завышенной самооценки)» [5, с. 114]. В случае с Джеком имеет место вторая мотивация: преступления Джека становятся вызовом не только социуму (герой не раз демонстрирует своим жертвам, что окружающие равнодушны к их страданиям и помощи ждать неоткуда), но и Богу.

Творческий акт и преступление: связь с трансцендентным

Джек — инженер и воплощение рационального начала, которое может убедительно обосновать и оправдать любое преступление. С одной стороны, преступления Джека сугубо механистически и лишены эмоций: своих жертв он выбирает случайно, не чувствуя к ним ни презрения, ни сочувствия и считая все окружающее — и людей, и предметы — не более чем материалом. С другой стороны, такой механистический подход обнаруживает стремление Джека обозначить присутствие трансцендентного. Первое преступление Джек совершает по чистой случайности: женщина, севшая к нему в машину, как будто бы специально толкает его к преступлению, шутливо указывая на возможное его оружие.

Второе преступление Джек совершает импульсивно и немело, а затем несколько раз возвращается в дом жертвы, чтобы скрыть следы. Именно этот инцидент и становится переломным. Кажется, что Джек неизбежно должен предстать перед законом: его история, рассказанная полицейскому, сбивчива и неубедительна, а способ, которым Джек избавляется от тела, чудовищен и явно указывает на преступника. Именно тогда Джек приходит к мысли, что преступление — это его способ коммуникации с трансцендентным, а тот факт, что ему удалось избежать наказания, — своего рода знак: «Проливной дождь. Он смыл длинный кровавый след, который я оставил. Нет, я вовсе не считаю себя глубоко верующим человеком. <...> Но должен признать, я воспринял этот ливень, самый сильный из всех, что я видел, как своего рода благословение, а убийство как своего рода освобождение. Я почувствовал, что Бог меня бережет». Таким образом, в извращенном понимании Джека избавление от наказания — не случайность или возможность раскаяться, а благословение на

преступление. Грех становится единственно доступным для Джека способом приблизиться к трансцендентному.

Показателен и тот факт, что на протяжении всего фильма Джек не раз говорит о том, что он не инженер, а архитектор. Стремление к трансцендентному тесно переплетается со стремлением к творчеству. В христианском понимании, творчество — это: «1) божественная деятельность, связанная с творением мира и попечением о нем; 2) разумно-свободная деятельность, направленная на создание чего-либо качественного нового» [1]. Главный творец — это Бог, создавший весь наш видимый и невидимый мир. Так как человек создан по его образу и подобию, он также способен к творческой деятельности.

Связь творчества с трансцендентным не ограничивается божественной природой первого. Творческий акт можно также рассматривать не только как проявление божественного начала, но и как способ преодолеть границы собственных физических и духовных возможностей и самому стать частью трансцендентного: «<...> истинная цель творчества — не столько достраивание мира, сколько обретение себя, преодоление своей физической ограниченности, земной конечности» [4, с. 100–101]. Если углубить эту мысль, можно прийти к еще одному взгляду на природу творчества: творческий акт — это не только неисполнение божественной воли, это прямое ее нарушение, вызов трансцендентному началу, «<...> дерзкий выход за пределы дозволенного, расширение горизонта возможностей человека» [4, с. 99]. Такая концепция творчества сближает его с обозначенным выше понятием греха как нарушения божественной воли. Именно эта семантическая диада «грех — творчество» становится доминирующей.

Главный герой фильма сочетает в себе грани всех трех определений творчества. Преступления, который Джек рассматривает как проявление своей художественной воли, в его понимании одновременно являются и свидетельством наличия божественного в нем, и попыткой возвеличить себя и стать Богом в акте творения. Неслучайно сам Джек называет Бога «великим архитектором мироздания». Именно поэтому момент становления Джека-убийцы совпадает с моментом осознания себя как художника, творца: «Тот самый момент, когда Джек осознает свою собственную природу, свою судьбу и цель жизни, можно сравнить с моментом первого просветления или, по крайней мере, интуиции того, кто вдруг осознает творческую сторону своего существа» [9]. При этом на протяжении всего фильма Джек страдает от невозможности стать художником-творцом в настоящем смысле

этого слова — создать что-то новое. Деятельность героя направлена на разрушение и уничтожение самой жизни, поэтому все попытки создать главное творение своей жизни — дом — остаются безуспешными.

Невозможность творческого акта также выражена и в отношении героя к материалам, с которыми он работает: «Я часто говорю, что все зависит от материалов. Иными словами, они обладают собственной волей. И подчинение ей приводит к самым изысканным результатам». Здесь мы сталкиваемся с очередным противоречием в отношении Джека к искусству и своей роли в нем. С одной стороны, художник-демиург, который творит свою вселенную. С другой стороны, от художника мало что зависит, если произведение искусства — результат воли материала.

Таким образом, стремление Джека установить связь с трансцендентным и утвердить трансцендентное в себе проявляется не столько в желании создать произведение искусства, сколько подчинить себе волю материалов, на которую, по его собственным словам, он не может повлиять.

Развенчание идеи преступления как проявления трансцендентного

В эпилоге Джеку действительно удается выйти на прямой контакт с трансцендентным: герой сталкивается с Вёрджем, который становится его проводником в ад. Очевидно, путешествие Джека и Вёрджа интертекстуально отсылает к «Божественной комедии» и путешествию Вергилия и Данте, что выражается в том числе на визуальном уровне (например, в кадре, который является аллюзией на картину Эжена Делакруа «Данте и Вергилий в аду»). Подробнее остановимся не на интертекстуальных и визуальных аспектах эпилога, а на его семантической роли в раскрытии проблемы контакта с трансцендентным.

Фигура Вёрджа необходима не столько для того, чтобы сопроводить Джека в ад, сколько развенчать представление о нем как о творце: «Оказалось, что огромный талант ограничен у тебя, художника всех времен». Иронично, что именно Вёрдж, напоминая о желании Джека построить дом, указывает ему на материал, который может ему подчиниться. Можно предположить, что это — одно из указаний на ложность представлений Джека об искусстве: «Почти неуловимым образом фон Триеру удается постепенно лишить поступки Джека изначальной силы в пользу знакового голоса Вёрджа/Ганца, который становится акустметром, эффективно демонстрирующим силу ложных, негативно-творческих сил искусства» [8]. Почему же в представлении Вёрджа эти установки оказываются ложными? По его собственным

словам, потому что «нет искусства без любви». В семантическом ряду понятия «искусство» и «любовь» находятся рядом, так как «<...> они дают возможность человеку понять и почувствовать, что реальность, в которой он живет, не единственна, что за ее пределами существуют иные миры» [7]. Таким образом, искусство — не что иное, как способ установить контакт с трансцендентным, недоступным человеческому познанию, но искусство Джека, лишённое любви, не способно совершить такой контакт.

Показательным в этом отношении можно считать и финальный эпизод картины, в котором Джек бросает свой последний вызов трансцендентному и решает совершить то, что еще никому не удавалось: перебраться из ада в чистилище по отвесной скале. Вёрдж покидает героя раньше, чем тот сорвется в пропасть, так как для него исход этого вызова очевиден: «Доказывая, что его [Джека] разум все еще испорчен, в конечном итоге отрезая себе путь признания греха, оставаясь эгоистичным и невежественным до самого конца, позволяя психопатическим наклонностям подчинить и в конечном итоге уничтожить его» [10]. Таким образом, несмотря на попытки Джека установить контакт с трансцендентным посредством своего искусства, ложное понимание самой его сути и отрицание собственных преступлений делают этот контакт невозможным.

Заключение

Проблема трансцендентного и контакта с ним — одна из ключевых в творчестве Ларса фон Триера. Режиссер зачастую рассматривает ее через призму греха и преступления. Грех — это нарушение божественной воли, в то время как преступление — внешнее выражение греха, юридически наказуемое. Грань между этими определениями в работах фон Триера нередко стирается, семантически сближая понятия.

В фильме «Дом, который построил Джек» убийства, совершаемые главным героем, являются одновременно и грехом, и преступлением, цель которых установить контакт с трансцендентным. Бросая вызов божественному и самой природе искусства, Джек стремится стать художником и занять место демиурга. Ложно приняв свою безнаказанность как свидетельство божественного благословения и доказательство присутствия трансцендентного, герой терпит поражение, когда в действительности сталкивается с тем, что выходит за границы возможностей его познания, будучи не в состоянии стать полноценным актором в контакте с трансцендентным. ■

Для цитирования: Виногородская А.В. Преступление как поиск трансцендентного начала // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 3 (61), с. 89–96.

For citation: Vinogorodskaya A.V. Crime as a Search for the Transcendental // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 3 (61), pp. 89–96.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азбука веры. URL: <https://azbyka.ru/tvorchestvo> (дата обращения: 29.04.2024).
2. Бачинин В.А. Секулярная криминология и библейская концепция преступления // Криминология: вчера, сегодня, завтра. СПб. 2008. №2 (15). С. 164–168.
3. Голубов И.И., Денисенко М.В. Некоторые аспекты соотношения греха и преступления // Горизонты гуманитарного знания. 2018. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nekotorye-aspekty-sootnosheniya-greha-i-prestupleniya> (дата обращения: 29.04.2024).
4. Лукин А.Н. Творческий аспект человеческого бытия // Вестник ЧелГУ. Вып. 26. Челябинск, 2012. № 19 (273). С. 99–103.
5. Поломошнов А.Ф. Грех и спасение в религиозной антропологии: христианство и ислам // Исламоведение. 2018. Т. 9, № 4. С. 111–119.
6. Румянцева Т.Г. Трансцендентное и трансцендентальное // Новейший философский словарь. URL: <http://surl.li/tllxq> (дата обращения: 29.04.2024).
7. Шапинская Е.Н. Пространства эскапизма и бегство от повседневности: религия, любовь, искусство // Культура Культуры. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/eskapizm-v-prostranstve-massovoy-kultury> (дата обращения: 30.04.2024).
8. Bodil Marie Stavning, Thomsen. The play of iconicity in Lars von Trier's The House That Jack Built. June 14, 2020. URL: https://necus-ejms.org/the-play-of-iconicity-in-lars-von-triers-the-house-that-jack-built/#_edn31 (дата обращения: 30.04.2024).
9. Małgorzata, Stępnik. The House that Lars Built. The Architecture of Transgression/ Faculty of Political Science and Journalism, Maria Curie-Skłodowska University in Lublin, 20–612 Lublin, Poland. Published: 8 December 2020. Arts 2020, 9 (4), 127. URL: <https://www.mdpi.com/2076-0752/9/4/127> (дата обращения: 30.04.2024).
10. Mark, Sherman. The House that Jack Built Analysis. 2019. URL: https://www.academia.edu/50991842/The_House_that_Jack_Built_Analysis?f_r=78271 (дата обращения: 29.04.2024).

REFERENCES

1. Azbuka very [Alphabet of Faith]. Available at: <https://azbyka.ru/tvorchestvo> (Accessed 29 April 2024). (In Russ.)
2. Bachinin, V.A. Sekulyarnaya kriminologiya i biblejskaya koncepciya prestupleniya [Secular Criminology and The Biblical Concept of Crime]. Kriminologiya: vchera, segodnya, zavtra. no. 2 (15), 2008, pp. 164–168. (In Russ.)

3. Golubov, I.I., Denisenko, M.V. Nekotorye aspekty sootnosheniya grekha i prestupleniya [Some Aspects of The Relationship between Sin and Crime]. *Gorizonty gumanitarnogo znaniya*. no. 4, 2018. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/nekotorye-aspekty-sootnosheniya-greha-i-prestupleniya> (Accessed 29 April 2024). (In Russ.)
4. Lukin, A.N. Tvorcheskij aspekt chelovecheskogo bytiya [The Creative Aspect of Human Existence]. *Vestnik ChelGU*. Issue. 26. Chelyabinsk, no. 19 (273), 2012, pp. 99–103. (In Russ.)
5. Polomoshnov, A.F. Grekh i spasenie v religioznoj antropologii: hristianstvo i islam [Sin and Salvation in Religious Anthropology: Christianity and Islam]. *Islamovedenie*. Dagestanskij gosudarstvennyj universitet. Vol. 9. Makhachkala, no. 4, 2018, pp. 111–119. (In Russ.)
6. Rumyantseva, T.G. Transcendentnoe i transcendental'noe [Transcendental and 'Transcendental']. *Novejsnij filosofskij slovar'*. Available at: <http://surl.li/tllxq> (Accessed 29 April 2024). (In Russ.)
7. Shapinskaya, E.N. Prostranstva eskapizma i begstvo ot povsednevnosti: religiya, lyubov', iskusstvo [Spaces of Escapism and Escape From Everyday Life: Religion, Love, Art]. *Kul'tura Kul'tury*. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/prostranstva-eskapizma-i-begstvo-ot-povsednevnosti-religiya-lyubov-iskusstvo> (Accessed 30 April 2024). (In Russ.)
8. Bodil Marie Stavning, Thomsen. The play of iconicity in Lars von Trier's The House That Jack Built. June 14, 2020. Available at: https://necus-ejms.org/the-play-of-iconicity-in-lars-von-triers-the-house-that-jack-built/#_edn31 (Accessed 30 April 2024).
9. Małgorzata, Stępnik. The House that Lars Built. The Architecture of Transgression/ Faculty of Political Science and Journalism, Maria Curie-Skłodowska University in Lublin, 20–612 Lublin, Poland. Published: 8 December 2020. *Arts* 2020, 9 (4), 127. Available at: <https://www.mdpi.com/2076-0752/9/4/127> (Accessed 30 April 2024).
10. Mark, Sherman. The House that Jack Built Analysis. 2019. Available at: https://www.academia.edu/50991842/The_House_that_Jack_Built_Analysis?f_r=78271 (Accessed 29 April 2024).

Статья поступила в редакцию 10.05.2024; одобрена после рецензирования 03.06.2024; принята к публикации 10.06.2024.

The article was submitted 10.05.2024; approved after reviewing 03.06.2024; accepted for publication 10.06.2024.



Актуализированная трансформация монстра в экранизациях романа Ричарда Мэтисона «Я — легенда»

Д.В. Литвина

аспирант ВГИКа

ORCID: 0009-0008-5816-1356

AuthorID: 1252416

В статье приводится анализ образа монстра в романе Ричарда Мэтисона «Я — легенда» и трех его экранизациях. Рассматривается, как изменяются характеристики и трактовки монструозных антагонистов, но также и монструозного протагониста с целью актуализации произведения в конкретном культурно-историческом контексте. В результате делаются выводы как о причинах таких трансформаций, так и о предлагаемом отношении к основному конфликту произведения.

The article analyses the image of the monsters in Richard Matheson's novel I Am Legend and its three big screen adaptations. It studies the change in features and interpretations of the monstrous antagonists but also of the monstrous protagonist for the purpose of actualising the original text in cultural and historical context. The conclusion is drawn about the reasons behind these transformations, as well as supposed attitude towards the main conflict of the work.

Образ монстра появляется в человеческой культуре на всем протяжении ее существования, начиная с мифологии и фольклора и заканчивая современным искусством. С течением времени и в зависимости от географии монстры видоизменялись, однако во многих случаях ряд их характеристик сохранился до наших дней. Анализ подобных трансформаций, а также причин, с одной стороны, вновь вызвавших фольклорного монстра к жизни, с другой — придавших ему новую своеобразную форму, может дать развернутую характеристику создавшей его культуре. Такой подход становится особенно актуальным в контексте современного искусствоведения, в частности киноведения, по-

актуализация,
американская
исключительность,
«Я — легенда»,
монструозное,
теория монстра,
экранизация

actualisation,
American
exceptionalism,
I Am Legend,
monstrous,
monster theory,
screen adaptation

скольку современная культура порождает огромное количество образов монструозного.

Прежде всего необходимо определить понятие монстра. Монстр в данном случае рассматривается в рамках предложенной Джефффри Коэн теории монстра, где монстр — культурный конструкт, выступающий индикатором острых социальных проблем и, в определенной степени, предвестником социальных перемен [5, с. 4]. Коэн выделяет ряд свойств, присущих монстру, которые превращаются в удобный инструмент для анализа текста, в котором монстр функционирует. В частности, в контексте анализа, например, экранизаций одним из важнейших свойств монстра становится его актуальность: постоянно ускользая, монстр возвращается вновь и вновь в новой, актуализированной форме [3]. Таким образом, рассматривая образ монстра на экране и в литературном первоисточнике, можно проследить развитие наиболее актуальных социальных вопросов, что делает образ монстра крайне продуктивным для разбора в рамках киноведческих исследований.

Показательным примером анализа экранизаций через образ монстра будет анализ киноадаптаций романа Ричарда Мэтисона «Я — легенда» (1954). Особое внимание в данной работе будет уделено одноименному фильму Фрэнсиса Лоуренса 2007 года, но также будут кратко рассмотрены и другие экранные версии. В романе описан постапокалиптический мир, где все человечество в результате пандемии неизвестного вируса превратилось в вампиров — фольклорных живых мертвецов, функционирующих в соответствии со стереотипом и боящихся зеркал и чеснока. Единственным человеком остается Роберт Невилл — ничем не примечательный простой рабочий, из-за укуса летучей мыши случайно приобретший иммунитет к вирусу; он борется с вампирами, изучает их и, обнаружив, что они разумны и смогли создать свое собственное общество, принимает собственную монструозность для нового мира и совершает самоубийство. В романе, таким образом, задается два вида монстров: вампиры и сам протагонист.

Монстры Мэтисона

Образ вампиров Мэтисона и его трансформации во всех экранизациях неоднократно разбирались различными исследователями. В романе вампиры вполне прозрачно символизируют афроамериканское население, выдвигая на первый план проблему расизма и призывая к расовой толерантности. Американский исследователь Майкл Хейс в своей статье, посвященной репре-

зентации расы и религии в экранизации Лоуренса, указывает на сходство вампиров в романе с афроамериканцами, в свете чего протагонист Невилл предстает типичным белым американцем того времени, который не может принять идею расового равенства между ним — «последним из старой расы» — и вампирами, характеризующимися через эпитет «черный» [6, с. 3]. Размышления Невилла также проводят очевидные параллели между основными социальными проблемами афроамериканского населения Америки 50-х годов и вампирами в романе. Джастин Робертс в исследовании о трансформации протагониста в романе и его экранизациях предполагает также, что вампиры в романе символизируют страхи перед коммунизмом и ядерной войной, хотя подобная характеристика ввиду вышесказанного больше соответствует первой из экранизаций, нежели самому роману; тем не менее намеки на растущую «красную угрозу» и опасения по поводу возможной ядерной войны в романе действительно возможно прочитать, поскольку превращение людей в вампиров происходит посредством вируса, изначально появившегося после падения неких бомб, а сами вампиры относятся к архетипу «монструозного соседа», что в Америке 50-х отражало всеобщую паранойю о внедрившихся в американское общество коммунистах [10, с. 43].

Таким образом, монструозные антагонисты в романе характеризуют общество Америки того времени и выступают индикаторами острых социальных проблем в виде взаимоотношений с афроамериканским населением и напряжения Холодной войны, а также предвестниками глобального сдвига в общественном сознании.

Образ протагониста как монстра гораздо более интересен. На протяжении практически всего романа Невилл монстром как будто бы не является. Оплакивая погибшее человечество, он борется со злом в лице вампиров, каждый день выходя на своеобразную «охоту», во время которой он находит спящих вампиров и убивает их колом в сердце, хотя ему психологически сложно убивать женщин и детей — они напоминают ему о погибшей семье. При этом он сам не может себе объяснить, зачем он это делает. В конце романа он узнает, что вампиры разумны, они создали свое общество и пытаются восстановить нечто вроде государства — определенный организованный порядок. Тогда же Невилл осознает себя для начала как преступника — и отказывается бежать, когда его предупреждает Рут, сочувствующая ему вампирша. Она рассказывает ему про безопасное место, однако, несмотря на это, он решает остаться и в течение нескольких месяцев ждет неизбежного ареста, а позже сдается на казнь. Это его решение в романе

детально прописано: когда вампиры за ним приходят, его первым порывом становится сопротивление, но он этот порыв сдерживает: «Он убил многих из них, и они должны были его схватить для собственной безопасности. Он не будет сопротивляться. Он отдаст себя правосудию их нового общества. Когда его вызовут, он выйдет и сдастся. Таким было его решение» [7, с. 150]. Жестокость вампиров Невилла отталкивает, но в итоге он все-таки признает за ними право на нее, так же как он признает свою ненормальность в глазах нового общества. Позже в тюрьме он приходит к пониманию, что для нового общества он был не преступником, но монстром – неуловимым убийцей, выходящим на охоту днем, когда вампиры спят, и скрывающимся по ночам. Монструозный дискурс здесь в определенном смысле инвертирован: герой не приобретает собственную монструозность, а обнаруживает ее — монстром он стал еще до начала действия, когда не мутировал вместе со всеми, и дальше, когда день за днем отказывался погибнуть от рук вампиров, что, надо полагать, превратило бы его в одного из них. То есть монстром его делает нежелание и неспособность отпустить старое общество и стать частью обновленного человечества. Приняв себя как монстра, Невилл приносит себя в жертву: вампиры жаждут расправы, и, чтобы спасти новое общество от жестокости, он совершает самоубийство — не дожидаясь казни, добровольно пьет яд, принесенный ему Рут. Примечательно, как его решение подается в романе: «И внезапно он подумал, теперь это я — ненормальный. Норма — категория большинства, стандарт общества, а не просто одного человека. <...> Он понял, они действительно его боялись. Для них он был какой-то ужасной напастью, какой они никогда не видели <...> хуже болезни, с которой они научились жить. <...> И он понял, что они чувствовали, и не испытывал к ним ненависти. <...> Лишь бы все не закончилось жестокостью» [7, с. 159]. Невилл принимает себя как монстра и решает отступить и дать дорогу новому человечеству. Он убивал монстров последние три года и, выпив яд, убивает еще двух: буквального (биологического) — себя — и метафорического — насилие и жестокость, которые порождает его существование. Он также принимает себя как преступника — убийцу, а не героя света — а преступление должно быть наказано. Последний аргумент убеждает его сдаться, первый — совершить самоубийство. Таким образом Невилл, как Христос, жертвует собой ради лучшего будущего человечества — но человечества нового.

Отметим при этом, что американские исследователи жертву протагониста упорно отрицают. Тот же Хейс описывает его как «казненного новым обществом», поскольку «общество <...>

может быть спасено, только если Невилла казнят», то есть Хейс подает Невилла как невинную жертву вампиров [6, с. 4]. Робертс, хоть и признает факт самоубийства, объясняет его изначальной склонностью героя к саморазрушению — тот много пьет, ломает мебель в припадках ярости, и самоубийство для него — логичное завершение пути [10, с. 43]. Подобная трактовка литературного первоисточника сказывается и на их анализе экранизаций, тем более что в каждой из них, кроме режиссерской версии Лоуренса, монструозность протагониста и, напротив, демонстроизация антагонистов также убрана из нарратива.

Ранние адаптации

Существует три экранизации романа Мэтисона: «Последний человек на Земле» (1964), «Человек-омега» (1971) и «Я — легенда» (2007). Первый фильм ближе всего к оригинальному тексту, тогда как «Человек-омега» представляет собой скорее фильм «по мотивам» книги Мэтисона, а версия 2007 года по содержанию находится где-то посередине, поскольку заимствует идеи как из самого романа, так и из предыдущих киноадаптаций. Робертс отмечает интересный факт: с каждой новой инкарнацией в культурном поле жизнь и смерть протагониста приобретают все большее и большее значение, так как «последний человек на Земле все больше не может быть один; его смерть должна служить спасению большей и большей части человечества» [10, с. 42]. Это очень точное описание: тогда как в книге последний человек вынужден отступить и дать дорогу природе и эволюции, в экранизациях человечество постепенно одерживает верх.

В фильме «Последний человек на Земле» книга воспроизведена очень точно за исключением развязки конфликта: Моргану (в фильме персонажа переименовали) удастся вылечить своей кровью вампиршу, а новому режиму он не сдастся, как и не может принять эволюцию людей в вампиров, в результате чего его после непродолжительной погони убивают копьем в сердце в церкви перед алтарем. В предшествующем разговоре с Рут он категорически отвергает саму идею присоединения к новому обществу, на что Рут объясняет ему, что он для них — монстр и убийца и присоединиться к ним не сможет и что многие его жертвы выжили. Морган выглядит потрясенным и с сожалением говорит, что не знал. Когда Рут теряет сознание, он делает ей переливание своей крови, поскольку у него иммунитет к вирусу. Здесь так же, как и в романе, Морган уподобляется Христу, только смысл в этом заложен противоположный: Морган мог бы своей кровью спасти человечество — вылечить всех вампиров — если бы его не

убили: «Моя кровь тебя спасла, Рут! Мы с тобой можем спасти всех остальных!» Рут, однако, не удается сообщить вампирам, что «лекарство» найдено, и Моргана убивают. Перед смертью он называет вампиров мутантами и монстрами, стоя при этом у алтаря на фоне латинской надписи «Ego sum via, veritas, et vita» («Я есмь путь, и истина, и жизнь»), что делает параллель с Христом еще более выраженной. Однако, в отличие от Христа, Морган далек от того, чтобы простить своих врагов: смертельно раненный, он кричит вампирам: «Вы — уроды! А я человек! Последний человек...», а умирая говорит: «Они меня боялись», на что Рут отвечает: «Они не знали!», перефразируя Евангелие от Луки (23:34) [6, с. 6]. Протагонист не признает свою монструозность, вампиры показаны однозначно чудовищными, тогда как Морган выступает невинной жертвой и трагически несостоявшимся спасителем человечества; таким образом, монстром протагонист уже не является. Отчасти это объясняется трансформацией образа самих вампиров: Робертс указывает, что показанная в воспоминаниях Моргана газета с заголовком «Сотни погибших от чумы: европейская болезнь разносится ветром?» вместе с общей атмосферой страха и идеей чумы, пришедшей из Европы, намекает на известную цитату Маркса про «призрак коммунизма» [10, с. 44]. Благодаря этому аллюзия на афроамериканцев в фильме меняется аллюзией на коммунизм (все отсылки к внутриамериканским социальным вопросам опущены), а сама идея мира с коммунистами в 1964 году невозможна.

Во второй экранизации романа, фильме «Человек-омега», ситуация складывается практически аналогичная, хотя от книги там осталась только общая идея борьбы последнего человека на Земле с жертвами некоего вируса. Вампиры здесь заменены на бледнолицых мутантов, называющих себя «Семьей» и появившихся в результате биологической войны между Китаем и СССР. Они винят во всем развитие технологий и поэтому хотят убить Невилла, поскольку он ученый. В свою очередь Невилл охотится на них днем и в итоге создает сыворотку, способную спасти остальное человечество от этой болезни. В этой версии Невилл также предстает в качестве фигуры Христа, делая лекарство из своей крови и умирая пронзенным копьём, что вместе с рядом других сцен фильма акцентирует его функцию спасителя человечества.

«Человек-омега» переносит конфликт на социальный уровень, превращая его в борьбу идеологий и практически снимая вопрос экзистенциальной угрозы человечеству. Члены Семьи разумны, они не ведут себя как зомби, в отличие от вампиров в романе и в «Последнем человеке на Земле», и репрезентируют на экране оппозицию «коллективное — индивидуальное», отражая перемены в

американском обществе 70-х годов [10, с. 45]. По мнению разных исследователей, антагонисты здесь указывают или опять же на коммунистов, или на хиппи, религиозные культы и «Семью» Чарльза Мэнсона, но в любом случае светлое будущее для них недопустимо, как недопустима и монструозность их противника — протагониста. В связи с этим в фильме у человечества появляется шанс выжить, тогда как члены Семьи очевидно обречены на последующее уничтожение, а протагонист опять же не является монстром.

«Я — легенда» Фрэнсиса Лоуренса

С экранизацией Фрэнсиса Лоуренса ситуация значительно более сложная. Фильм «Я — легенда» (2007) существует в двух версиях: прокатной и режиссерской, обозначенной как альтернативная. Формальная разница заключается в альтернативной концовке и паре вырезанных сцен, однако версии предлагают диаметрально противоположный подход к конфликту, его трактовке и методам его решения. При этом можно утверждать, что для разбора экранизации Лоуренса определяющей будет следующая формулировка идеи оригинального произведения: роман активно критикует идею исключительности белого человека по отношению к людям другой расы. При буквальном прочтении произведения его даже можно рассматривать как манифест против антропоцентризма и неспособности человечества принять тот факт, что другой вид может нас превзойти, а идея исключительности человека по отношению к вампиру в романе неоднократно подчеркивается. При метафорическом прочтении произведения это указывает именно на вышеописанную идею.

Действие фильма Лоуренса происходит в современном Нью-Йорке, где после пандемии вируса, созданного людьми как лекарство от рака, единственным выжившим остается доктор Роберт Невилл, военный ученый, чьей обязанностью была разработка вакцины от вируса. Потеряв семью при неудачной попытке ее эвакуировать, он остается в городе и продолжает работать над вакциной у себя в домашней лаборатории в попытках «все исправить». Вампиры в фильме больше всего похожи на крайне агрессивных зомби, одержимых жадой уничтожения, и называются «инфицированными», в английской версии — «Darkseekers» («ищущие тьмы»), однако они по-прежнему боятся солнечного света и питаются кровью. Они представляются полностью утратившими разум, демонстрируют животное поведение и, в отличие от романа и предыдущих экранизаций, неспособны воспроизводить или понимать человеческую речь. Сюжетные ходы, оставшиеся от режиссерской версии и опровергающие такую трактовку, в фильме

игнорируются. Позже Невилл встречается Анну, выжившую женщину, которая с мальчиком Итоном направляется в Вермонт в поисках колонии людей. После того, как Невилл ловит инфицированную женщину для тестирования вакцины, его начинает преследовать альфа-зараженный в попытках его выследить и, по всей видимости, убить. В конце фильма Невилл обнаруживает, что вакцина подействовала и женщина стала выздоравливать — после чего прокатная и режиссерская версии радикально расходятся.

В прокатной версии Невилл, увидев, что инфицированная выздоравливает, отдает Анне образец ее крови и взрывает себя вместе с зараженными, чтобы дать Анне с мальчиком сбежать и принести лекарство в колонию выживших. Однако в режиссерской версии развязка конфликта выглядит по-другому: в ней показано, что инфицированные способны чувствовать, понимать и общаться с людьми. Альфа-инфицированный видит пойманную вампиру и показывает Невиллу, что ему нужна только она. Невилл осознает, что эти существа разумны, и отпускает женщину, после чего зараженные мирно уходят, а Невилл едет с Анной в Вермонт.

С точки зрения образа монстра прокатная версия не отличается принципиально от предыдущих: Роберт Невилл точно так же спасает (в этот раз наиболее успешно) человечество лекарством из своей крови, при этом сам жертвует собой, чтобы Анна могла передать лекарство другим людям. Образ вампиров, в свою очередь, претерпевает наиболее радикальные изменения, не влияющие, однако, на общий для предыдущих экранизаций посыл: вампиры — абсолютное зло, чуждое всему человеческому и подлежащее уничтожению (или насильному излечению), и чья победа станет концом человечества. Фильм также предлагает развернутый комментарий на тему расизма, позволяющий прочесть образ монстра как аллюзию на сохранившиеся расистские и нетолерантные элементы. Однако целый ряд исследователей, особенно американских, указывают на обширный пласт отсылок к терактам 11 сентября 2001 года и доктрине Джорджа Буша — младшего о «войне против терроризма», начиная с визуализации ряда его программных утверждений и заканчивая практически прямым цитированием. В частности, Хейс приводит следующие аргументы в пользу данного прочтения фильма: действие перенесено из Калифорнии на Манхэттен с регулярными ремарками Невилла о том, что это «точка отсчета», а в оригинале «ground zero», что буквально переводится как «эпицентр», однако после теракта этим словосочетанием называется место в Нью-Йорке, где раньше стояли башни-близнецы и находился эпицентр катастрофы; сам Невилл из простого рабочего становится ученым-вирусологом,

при этом, в отличие от предыдущих экранизаций, вирусологом военным, что указывает на заявленную Бушем высочайшую значимость именно военных в борьбе с терроризмом; показанный в фильме образ жизни Невилла также иллюстрирует описанный Бушем образ американского солдата. Из этого Хейс делает вывод о параллели между образом вампиров и радикальными исламскими террористами [6, с. 13; с. 14].

Таким образом, прокатная версия предлагает следующую интерпретацию исходного сюжета: монструозные безликие антагонисты, полностью утратившие даже намек на человеческую сущность, актуализируются аллюзией на исламистов, что в свою очередь обуславливает трансформацию образа протагониста. Роберт Невилл — теперь военный врач-вирусолог, активный герой, спасающий своей кровью и жертвой все человечество. Все монструозные черты протагониста в прокатной версии отсутствуют — в борьбе с терроризмом любая негативная трактовка поступков невозможна.

Режиссерская версия

Режиссерская версия предполагает полностью противоположный подход. Невилл также на протяжении всего фильма считает вампиров-зомби полностью утратившими «высшие когнитивные функции и социальное поведение», хотя сложная ловушка, в которую вампиры смогли его поймать, вызывает у него вопросы. В своей самоуверенности Невилл не может распознать именно «типичное человеческое поведение» альфа-инфицированного, который оказывается достаточно разумен для того, чтобы переживать за любимую женщину и пытаться ее спасти и защитить, что объясняет и его внезапное навязчивое желание найти и убить Невилла — он хочет отомстить (или спасти любимую — фильм не дает четкого ответа, понимал ли вожак, что его подруга еще жива). Пересказывая Анне антирасистские идеи Боба Марли, Невилл не экстраполирует их на инфицированных: в его понимании, они уже не люди, этика к ним не применима. Об этом же пишет исследователь Хольгер Пётцш, указывая на тотальное расчеловечивание антагонистов в прокатной версии, тогда как версия режиссерская производит фундаментальное перераспределение ролей добра и зла в конце фильма [9, с. 182, с. 180]. В кульминационной сцене развязки альфа-инфицированный рисует на стекле бабочку, идентифицируя таким образом женщину-вампиришу, которую Невилл почти вылечил, по ее татуировке в виде бабочки, давая таким образом понять, что его интересует только его подруга. Невилл, в свою очередь, осознает ошибочность своих взглядов,

видит, что существо перед ним мыслит и чувствует, и понимает, что в лечении вампиры не нуждаются. Он возвращает вампиришу в исходное инфицированное состояние, отдает ее другим вампирам, после чего просит прощения у альфа-инфицированного. Он смотрит на фотографии вампиров из своих прошлых экспериментов, которые теперь вполне однозначно могут быть названы его жертвами, и выглядит потрясенным и совершенно убитым, осознавая весь ужас своих поступков — то есть он также осознает себя как монстра. Вампиры, однако, оказываются способны его простить и мирно уходят, а Невилл вместе Анной и Итоном покидает Нью-Йорк, отправляясь на поиски колонии людей. В закадровом финальном монологе Анна провозглашает мысль, которую можно считать основным выводом этой версии фильма: «Вы не одни». Поскольку существование колонии в режиссерской версии не подтверждено, эти слова прочитываются иначе, чем в прокатной версии монолога, где Анна прямо говорит, что есть другие незараженные люди и лекарство для вампиров. В режиссерской версии люди действительно больше не одни, инфицированные эволюционируют, и с ними можно договориться, что дает надежду на полностью новое общество в будущем.

При этом необходимо отметить, что параллель с исламистами отчасти стерта: одним из аргументов значимости именно религиозного конфликта в прокатной версии выступает бабочка как христианский символ души, тогда как в режиссерской версии татуировка в виде бабочки есть у вампириши, что позволяет читать бабочку как современный символ трансформации и перерождения в нечто прекрасное. Можно также сделать вывод, что режиссерская версия видит основной идеей не конфликт между религиозными группами, а скорее оспаривание идеи американской исключительности — проблемы, становившейся все более актуальной с концом Холодной войны. Хейс в своей статье, рассматривая прокатную версию, указывает, что фильм не предлагает третьего варианта: можно быть или человеком из колонии, или инфицированным, то есть или американцем, или террористом [6, с. 21]. Логично сделать вывод, что режиссерская версия как раз предлагает такой третий вариант — мирное сосуществование и открытость миру. В частности, Пётцш рассматривает режиссерскую версию фильма именно как яркий пример критики американской гегемонии и неоконсервативной идеологии, где Невилл сначала выступает убежденным носителем таких взглядов, однако в конце оказывается способен «услышать голос Другого, которому раньше не давали звучать» — и увидеть в инфицированных таких же людей [9, с. 183].

Таким образом, монструозность протагониста здесь, как и отчасти в литературном первоисточнике, заключается в приверженности идеям исключительности (человеческой и — метафорически — американской), однако фильм предлагает мирное решение конфликта — даже более мирное, чем в романе, где новое общество хочет уничтожить всех представителей старого.

Заключение

Таким образом, мы видим, какие трансформации претерпевают два вида монстра из романа Мэтисона «Я — легенда» (протагонист и антагонисты-вампир) в целях актуализации исходного текста в социокультурной среде. Каждый из фильмов изменяет трактовку образа монстра в угоду действующей конъюнктуре, систематически превращая исходный конфликт в священное противостояние добра и зла, где в роли добра выступает носитель наиболее распространенных в тот момент в американском обществе ценностей, а в роли зла — все, что эти ценности не разделяет и, соответственно, представляет для них угрозу. Единственная киноверсия, пропагандирующая мир и взаимопонимание, была заменена на более радикальную, утратив при этом еще и свою художественную ценность. ■

Для цитирования: Литвина Д.В. Актуализированная трансформация монстра в экранизациях романа Ричарда Мэтисона «Я — легенда» // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 4 (62). С. 97-108

For citation: Litvina D.V. Actualised Transformation of a Monster in Big Screen Adaptations of Richard Matheson's I Am Legend // Vestnik VGIK. 2024. T. 16. No 4 (62). С. 97-108.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодрийяр Ж., Ясперс К. Призрак толпы. М.: Родина, 2021. 304 с.
2. Головачева И. Джеффри Коэн и все-все-все: обзор современной монстрологии / Новое литературное обозрение, 2019. № 155. URL.: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/155_nlo_1_2019/article/20673/ (дата обращения: 26.06.2024).
3. Голышко-Вольфсон Д. Демократия и чудовище: несколько тезисов о визуальной монстрологии / Художественный журнал, 2010. № 77–78. URL.: <http://moscowartmagazine.com/issue/28/article/494> (дата обращения: 26.06.2024).
4. Кракауэр З. Природа фильма [Текст]: Реабилитация физ. реальности / сокр. пер. с англ. Д.Ф. Соколовой; Вступ. статья Р. Юренева д-р искусствоведения. М.: Искусство, 1974. 442 с.
5. Cohen, J.J. Monster Culture (Seven Theses) / Monster Theory: Reading Culture. Cohen J.J. (ed.). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1996, pp. 3–25.

6. Heyes, M.E. Fixing Ground Zero: Race and Religion in Francis Lawrence's *I Am Legend* / *Journal of Religion & Film*, 2017, Vol. 21, Issue 2, pp. 1–27.
7. Matheson, R. *I Am Legend*. London, Orion Publishing Group, 2010. 163 p.
8. Mittman, A.S., Dendle P.J. (ed.). *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*. New York, NY: Routledge, 2016. 558 p.
9. Pötzsch H. A Tale of Two Versions *I Am Legend* (2007) and the Political Economy of Cultural Production / *Nordlit*, 2019, Vol. 42, pp. 171–190.
10. Roberts, J.J. Transforming the Hero of *I Am Legend* / *Journal of Popular Film and Television*, 2016, Vol. 44 (1), pp. 42–50.
11. Weinstock, J.A. (ed.). *The Monster Theory Reader*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2020. 600 p.

REFERENCES

1. Bodryar, ZH., Yaspers K. (2021) *Prizrak tolpy* [Phantom of Crowd]. Moscow: Rodina, 2021. 304 p. (in Russ.)
2. Golovacheva, I. Dzhefri Koen i vse-vse-vse: obzor sovremennoy monstrologii [Jeffrey Cohen and Everyone: Modern Monsterology Review]. / *Novoye literaturnoye obozreniye*, Publ. 2019. No 155. Available at: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/155_nlo_1_2019/article/20673/ (Accessed: 26 June 2024).
3. Golyenko-Volfson, D. Demokratiya i chudovishche: neskolko tezisov o vizualnoy monstrologii [Democracy and the Monster: Some Thoughts on Visual Monsterology]. / *Khudozhestvennyy zhurnal*, 2010, pp. 77–78. Available at: <http://moscowartmagazine.com/issue/28/article/494> (Accessed: 26 June 2024).
4. Krakauer, Z. Priroda filma: Reabilitatsiya fiz. Realnosti [Theory of Film: The Redemption of Physical Reality]. / *sokr. per. s angl. D.F. Sokolovoy; Vstup. statya R. Yureneva d-r iskusstvovedeniya*. Moscow: Iskusstvo, Publ. 1974. 442 p. (in Russ.)
5. Cohen, J.J. *Monster Culture (Seven Theses)* / *Monster Theory: Reading Culture*. Cohen J.J. (ed.). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1996, pp. 3–25.
6. Heyes, M.E. Fixing Ground Zero: Race and Religion in Francis Lawrence's *I Am Legend* / *Journal of Religion & Film*, 2017, Vol. 21, Issue 2, pp. 1–27.
7. Matheson, R. *I Am Legend*. London, Orion Publishing Group, 2010. 163 p.
8. Mittman, A.S., Dendle P.J. (ed.). *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*. New York, NY: Routledge, 2016. 558 p.
9. Pötzsch, H. A Tale of Two Versions — *I Am Legend* (2007) and the Political Economy of Cultural Production / *Nordlit*, 2019, Vol. 42, pp. 171–190.
10. Roberts, J.J. Transforming the Hero of *I Am Legend* / *Journal of Popular Film and Television*, 2016, Vol. 44 (1), pp. 42–50.
11. Weinstock, J.A. (ed.). *The Monster Theory Reader*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2020. 600 p.

Статья поступила в редакцию 27.06.2024; одобрена после рецензирования 02.07.2024; принята к публикации 05.07.2024.
The article was submitted 27.06.2024; approved after reviewing 02.07.2024; accepted for publication 05.07.2024.



Корреляция новых медиа и посткинематографа

В.О. Горохова

студент 4-го курса МГУ им. М.В. Ломоносова

ORCID: 0009-0006-6704-7534

AuthorID: 1240632

В современном мире основные процессы, которые происходят в сфере культуры и искусства, так или иначе связаны с цифровизацией. Становится очевидной необходимость теоретического осмысления происходящих событий в медиасреде и их структурирования с последующим выявлением характеристик форм т. н. нового кино или посткино. Работа предполагает концептуальное осмысление феномена посткинематографа и выявление интеракций с новыми медиа за счет иммерсивных практик вовлечения зрителя, как внутри художественного пространства фильма (редуцирование нарратива, нивелирование жанровой структуры, новые формы использования доцифрового медиа), так и посредством внешнего проявления со стороны смотрящего (стриминг, возможность влиять на сюжет, AR- и VR-технологии, гейминг и так далее).

In the modern world, the main processes that occur in the field of culture and art are somehow connected with digitalization. It becomes obvious that there is a need for a theoretical understanding of the events taking place in the media environment and their structuring, followed by the identification of characteristics of the forms of the so-called new cinema or post-cinema. The current work involves a conceptual understanding of the phenomenon of post-cinema and the identification of interactions with new media through immersive practices of involving the viewer, both inside the artistic space of the film (reducing narrative, leveling genre structure, new forms of use of pre-digital media), and through external manifestation on the part of the viewer (streaming, the ability to influence the plot, AR and VR technologies, gaming and so on).

новые медиа,
посткинематограф,
нарратив,
информация,
видеоарт,
цифровое кино

new media,
post-cinema,
narrative,
information,
video art,
digital cinema

В современных научных и творческих дискурсах все чаще выдвигается понятие «новые медиа». Обычно под новыми медиа подразумеваются каналы коммуникации, связанные с интернетом и обладающие интерактивными свойствами. Теоретик кино Лев Манович утверждает, что новая медиасреда обладает широким спектром информационных каналов, обеспечивающих массовые, сетевые, коммуникационные связи. Однако в отличие от медиа прошлого века, теперь все объединено в один мультимедийный носитель. При этом теория медиа и теория новых медиа, в частности, сами по себе состоят из определенных процедур и алгоритмов, соответственно, мы сталкиваемся не только с новым уровнем объекта изучения, но и с новой методологией.

Вместе с тем новые медиа тесно связаны со специфическими понятиями «посткино» и «цифровое кино». Посткино — это жанрово-стилистическая форма цифрового кинематографа конца XX — начала XXI века, чей визуальный облик и свойства определяются цифровыми технологиями, применяемыми для его создания [14, с. 203]. Тем не менее такое определение явно не является исчерпывающим в силу многогранности данного понятия. Л. Окервалль отмечает основной характеристикой неклассический способ повествования, манифестируя крах традиционного нарратива; Ш. Денсон отмечает гипернасыщенность информацией, а С. Шавиро рассматривает тотальную нелинейность посткино.

Говоря о кино, мы зачастую опираемся на понимание кинематографа в его классической форме (фотографическое изображение, отображение реальности, показ в кинотеатрах, чаще всего игровом и с живыми актерами). Теоретики и историки кино Томас Эльзассер и Мальте Хагенер разработали ряд концептуальных метафор, которые помогают глубже проникнуть в кино как искусство: кино как зеркало, кожа, глаз и так далее. Однако с появлением цифровых технологий и новых медиа понимание кинематографа через призму таких метафор уже не работает. Это утверждали и сами авторы, отмечая, что «концептуальные метафоры оставались открытыми для будущих изменений — даже если эти будущие изменения подразумевают коррекцию и пересмотр прошлого». Из-за тотальной и всеобъемлющей акселерации различных сфер, которые напрямую влияют на культуру и искусство, первостепенную важность при подходе к анализу приобретает изменчивость и контекстуальность.

При рассмотрении метафор, которые предложили Эльзассер и Хагенер, сразу бросается в глаза одна деталь: большинство из

них неразрывно связаны с телесностью и ощущениями. Это было принципиально важно для теоретиков кинематографа и режиссеров в прошлом (вспомнить хотя бы знаменитый «Кино-глаз» Дзиги Вертова).



Интертитр из фильма
«Кино-глаз»,
реж. Дзига Вертов

технологий, без которых кино уже не мыслится: цифровой звук и графика; сенсорная перегрузка и избыток деталей, возможных благодаря цифровой проекции; появление свободы в просмотре кинокартины где угодно с помощью различных устройств и возможности менять последовательность фильма, его ритм и скорость. Все перечисленное констатирует переход от кинематографа к посткинематографу, с определения которого мы начали. Почему же это не цифровое кино?

Термин «цифровое кино» — иначе digital cinema — не отображает всесторонность настоящего явления, с коим столкнулось наше общество. Произошел категориальный сдвиг, когда нарратив, реализм, индексальность, проекция и все, что мы ассоциируем с кино, стало только частным или конкретным проявлением более высоко организующего принципа. По мнению Льва Мановича, данным принципом стало программное обеспечение: «[оно] стало интерфейсом, зоной нашего контакта с миром, с другими, с нашей памятью и воображением — универсальным языком, посредством которого мир говорит, и универсальным двигателем, на котором мир работает» [18, с. 2].

Что объединяет авангардный кинематограф, мультимедийные перформансы, видео-арт, цифровой кинематограф, интерактивные формы искусства и, наконец, виртуальную реальность? Все их можно объединить под заголовком «временные формы искусства». Темпоральность начинает играть здесь ключевую роль. Говоря об искусстве, нельзя не сказать о его фило-

Тем не менее, несмотря на то что с вступлением в новую эпоху цифрового кино старые метафоры уже не являются основным инструментарием для его изучения, телесность и ощущения не просто не потеряли актуальность, а стали еще важнее для теоретического и практического осмысления киноискусства. Этому способствовал целый спектр цифровых

софских основаниях, тем более когда речь идет о таком многогранном понятии, как время. В этом вопросе французский философ Анри Бергсон (1859–1941) повлиял на художников XX века как никто другой. Понятие времени лежало в основе его метафизики.

В 1896 году Бергсон пишет работу «Материя и память». В этом эссе философ ставит проблему сближения на концептуальном уровне сознания, памяти и материи, категорий, которые наиболее важны для художников XX столетия. Для него сами воспоминания были реальностью, в то время как сознание лишь образ, который в этих воспоминаниях присутствует. Интуиция становится главным инструментом для постижения *la durée*¹. Удивительным образом художники раз за разом черпают вдохновение в работах Бергсона и осмысливают его идеи, построенные вокруг корреляции интуиции и познания, памяти и времени, воплощая их в художественной форме. Ирония в том, что сам Бергсон при этом выступал против чрезмерного сближения искусства и технологий.

Изобретением, которое было призвано изменить основное направление художественной мысли, стал кинематограф. Эйзенштейн в эпоху советского авангарда воплощал собой новый тип медиахудожника. Сейчас под медиаискусством мы понимаем в первую очередь работу с цифровыми форматами, но принципы медиаискусства закладываются задолго до появления цифры. В этом смысле Эйзенштейн работал с разными формами монтажа, использовал опыт театра в киноработах и существенно повлиял на становление киноязыка.

Кинокритик Стэнли Кауфман, рассуждая о фильме «Броненосец «Потемкин»» (1925), отмечал: «...он [Эйзенштейн] понимал, что взгляд людей на вещи должен измениться — смотреть на новый материал старыми глазами попросту невозможно» [12, с. 19–20]. Новое средство художественной выразительности стало толчком к теоретическим исследованиям в области кинематографа и других видов визуальных и коллективных искусств.

В своей программной статье «Монтаж аттракционов», написанной еще в эпоху работы в театре Пролеткульта, Эйзенштейн отмечал: «У меня всегда была задача посредством средств воздействия действовать на чувства и мысли, воздействовать на психику и, воздействуя, формировать сознание зрителей в желаемом нужном избираемом направлении» [13, с. 46]. Здесь мы видим, как режиссер подчеркивает необходимость прямого воздействия на зрителя, схожего с манипуляцией. Безусловно,

¹ *La durée* (франц.) — буквально «длительность». Одно из фундаментальных понятий в философии Бергсона, которое кратко можно описать как непрерывность, изменчивость состояний, которые незаметно переходят одно в другое, то есть буквально «длиться». Сам Бергсон писал: «...мы воспринимаем ее как поток, в который нельзя войти вновь. Мы хорошо чувствуем, что она — основа нашего бытия и сама субстанция вещей, с которыми мы связаны» [3, с. 70–71] — Прим. автора.

кино, как и любое другое искусство, влияет на эмоциональное состояние реципиента, однако именно Сергей Эйзенштейн осознал важность прямого акта коммуникации между творцом и зрителем, когда произведение фактически становится доведенным до предела раздражителем. Из цепочки «автор — произведение — зритель» Эйзенштейн вывел формулу «автор (зритель) — произведение — экстаз», доведя до совершенства форму художественного произведения. В творчестве Эйзенштейна потенциальный зритель изначально «заложен» в создаваемый фильм, а кинематографическая форма становится растянутым во времени экстастичным актом, полностью смоделированным и выверенным режиссером. Этот принцип, заложенный Эйзенштейном, стал определяющим для посткинематографических практик, где зритель становится одним из важнейших участников акта коммуникации с кинокартиной и режиссером.

Важным толчком для развития посткино стали появившиеся технологические инструменты для работы с категориями времени и темпоральности, которые постепенно связываются с творческой рефлексией художников. Французский теоретик кино и киносемiotик Кристиан Метц пишет: «Чтобы сделать теоретиком кино, было бы идеально разлюбить кино и при этом все еще любить — сначала сильно полюбить, а затем отстраниться вовсе, чтобы взяться за него с другой стороны... Порвать с ним... но не ради чего-то другого, а для того, чтобы вернуться к нему на новом витке спирали» [11, с. 39]. Кристиан Метц предлагает читателям отказаться от соблазна перевода в символическое поле возможности интерпретации кинематографа, исследовать объект, удерживая свою захваченность им, но не пребывая в этом состоянии. Этот подход помогает в развертывании пути перехода от кинематографа к посткинематографу.

Зачастую в отношении кинематографического дискурса употребляются термины «цифровое кино», «виртуальная реальность», «конвергенция медиа». Все они показывают синтез старого (кино, реальность, специфичность медиа) и нового (цифровое, виртуальность, взаимопроникновение медиа). Запомним, что кино является как одной из форм новых медиа, так и самостоятельным объектом, испытывающим влияние новых медиа. Это положение важно для обозначения нового языка и места посткинематографа в системе новых ризоматических медиа.

Как только дискуссия заходит о том, где пролегает граница между кинематографическим и посткинематографическим, возникает вопрос о «виртуальной реальности». Ведь именно

ее ассоциируют в первую очередь с посткинематографом. Что такое виртуальная реальность с прагматической точки зрения?

Есть несколько существенных признаков виртуальной реальности:

1. Репрезентация окружающего мира для создания моделей, для обучения или демонстрации того или иного объекта.
2. Моделирование абстрактных систем, а именно — создание того, что недоступно человеческому глазу для дальнейшего изучения, анализа.
3. Применение VR-технологии для развлечений, в частности, создание игр с элементами дополненной или виртуальной реальности.

Первое, что мы можем понять, опираясь исключительно на прагматическое применение VR-технологии, — это невозможность ее определения через оппозицию к реальности. Из-за создавшегося противоречия появилось две реакции: одна из школ обратилась к пересмотру «иллюзионизма», другая указывала на изменение понятия «индекс». Можно сказать, что оба этих контекста демонстрируют разрыв с классическим пониманием кинематографа через термины «реализма» и «реальности». Ибо последняя в виртуальном мире не понимается как индекс, но как вся сконструированная окружающая среда. Как сам посткинематограф обращается к рефлексии над коммуникацией и взаимодействием кинематографического тела с телом зрительским, так и виртуальная реальность обращена к иммерсивным, тактильным и гаптическим методам взаимодействия.

Философ Александр Гэллуэй отмечает: «Провести разграничение между диететическими и недиегетическими действиями в видеоигре сложно, ведь задача качественной, непрерывной игры, сплавить все действия вместе так, чтобы не было видно зазоров» [17, с. 8]. Действия игрока, контроль за игровым процессом, действия на экране соединяются воедино для создания новой реальности, которая связывает машину и человека. Цифровой рендинг виртуального пространства, который существует в рамках компьютера, происходит не напрямую и потому принципиально отличается от репрезентативной реальности, которая создавалась с помощью более ранних технологий. Способность цифрового кино изменяться, менять свои формы и масштабы, размеры, генерировать свои уникальные текстуры — это все способности воплощать проявления всего того, что мы видим или осязаем. Благодаря им технологии плотнее приспосабливаются к физическому телу и его органам чувств.



Скриншот из игры
Death Stranding

под названием Death Stranding, разработанной по принципу открытого мира и сюжета со всевозможными ответвлениями, по которым может пройти игрок.

Такая механика для видеоигр не нова, однако особенность данного продукта заключена именно в сочетании чисто кинематографических практик (детализированная режиссура, работа оператора и задействование профессиональных голливудских актеров) и многогранного игрового процесса с полноценным вовлечением игрока.

Посткинематограф и как частный случай новых медиа, и как самостоятельный объект также конструируется по ризоматической модели. В этом смысле несколько пророчески звучит цитата Томаса Эльзассера, которую он произнес на лекции в начале 2000-х: «Движущиеся изображения будут окружать нас еще более разнообразными способами, они станут настолько при-

Кадр из аниме
«Эксперименты Лэйн»
(яп. シリアルエクスベリメンツレイン), реж. Рютаро Накамура



Сложно сказать, происходит ли геймификация кино или же, наоборот, кинематографизация игр, но так или иначе вышеописанные процессы хорошо прослеживаются в видеоигре авторства японского геймдизайнера Хидэо Кодзимы

вычными и вседущими, что мы начнем воспринимать их как нечто само собой разумеющееся: они перестанут быть “окном в мир”, “интерфейсом”, пространством соприкосновения с реальностью, но окажутся самым лицом этой реальности». Нечто по-

добное мы можем наблюдать в известном анимационном сериале «Эксперименты Лэйн», в котором полностью нивелируется то самое «окно в виртуальный мир», а единственным способом существования Бога оказывается цифровая реальность.

Удивительным образом сейчас мы наблюдаем полиэкранность нашего быта и урбанистической среды. Культура экрана без преувеличения проникла во все сферы человеческой жизнедеятельности. При этом черты того кино, которое принято называть классическим, не были вытеснены², так как дискурс посткинематографа ризоматичен и, как следствие, горизонтален. Он исключает как насильственное упразднение, так и внедрение. Вместе с тем заметно изменился сам акт нашего просмотра: мы можем смотреть кино практически в любом месте на разных устройствах и при этом не замечать, как меняется наше восприятие того или иного произведения. Но изменилось не только «как» мы смотрим, но и «что» мы смотрим. Те же стриминги при всей своей «демократичности» все же редко прибегают к традиционным способам дистрибуции, предпочитая исключительно цифровую форму; игры успели стать «новым кино», а то, что мы раньше называли классическим кинематографом, теперь приобрело новую нелинейную форму, с гипернасыщенностью информацией или, наоборот, с ее кричащей недостаточностью, а подчас и полным нивелированием нарратива (примером тому может выступить феномен азиатского минимализма в кино). При этом кинематографические изображения проявляются и в мерцающих «картинках» вокруг нас: на рекламных щитах или вывесках, в ленте социальных сетей и т. д.

Начиная с середины XX века кинематограф перешел в фазу, которую можно условно обозначить как «постмодерн». По Ж.-Ф. Лиотару, под постмодерном понимается крах глобальных метанарративов, обусловленный бурным развитием науки. Кинематограф как никакая другая форма искусства ощущал на себе технический и научный прогресс человечества, будучи изначально порождением бурного технического скачка конца XIX века.

В своем программном сочинении «Состояние постмодерна» Лиотар пишет: «Нарративная функция теряет свои функторы: великого героя, великие опасности, великие кругосветные плавания и великую цель. Она распыляется в облака языковых нарративных, а также денотативных, прескриптивных, дескриптивных и т. п. частиц, каждая из которых несет в себе прагматическую валентность *sui generis*. Каждый из нас живет на пересечениях траекторий многих этих частиц. Мы не формируем без необходимости стабильных языковых комбинаций,

² Даже несмотря на ужасные последствия ковидных ограничений последних лет, мы продолжаем ходить в кинотеатры, пусть и заметно меньше, чем в начале нынешнего века. — Прим. автора.

а свойства, которые мы им придаем, не всегда поддаются коммуникации» [8, с. 10]. В этом небольшом фрагменте уже прослеживается главенство множественности, отсутствие Единого. По Лиотару, глобальных историй больше нет, нарратив перешел в сферу частного, лишённого каких-либо обобщений.

Эта манифестация множественности, базирующаяся на теории языковых игр, выведенной ещё одним из родоначальников аналитической философии Л. Витгенштейном, соотносится с актуальным дискурсом культуры мультиэкрана. Под мультиэкраном (или полиэкраном) подразумевается множественность экранов, окружающих нас в повседневной жизни. Изначально экран был сугубо кинематографической прерогативой, то есть мы могли наблюдать его в зале кинотеатра. Затем произошло перемещение экрана в область наиболее интимного пространства человека — в дом. Телевидение, которое могло практически уничтожить кинематограф в его привычном понимании, тем не менее заняло свою нишу и при этом дало сильнейший толчок к тому, чтобы экран стал не частью специфической формы бытования зрителя, а обыденностью, а затем и вовсе начал уменьшаться до размера мобильного телефона, который каждый может носить в своем кармане. На первый взгляд может показаться, что в данном случае научный и гуманитарный дискурсы пришли к общему знаменателю: в науке произошел окончательный крах нарратива эпохи Просвещения с ее поиском абсолютной истины; в искусстве же крах единого нарратива (для западного мира под ним подразумевается иудео-христианский нарратив), характерного еще для искусства модерна, привел к множественности разрозненных нарративов, зачастую лишённых строгих семантических связей, перейдя в разряд языковых игр.

Однако, в сущности, глобальный метанарратив в искусстве не потерпел крах, а начал всячески вуалироваться, превращаясь в многоуровневый метатекст, начиненный несоизмеримыми и фрагментарными нарративами. Фрагментарные нарративы начали претендовать на функцию метанарратива, стали своего рода заменой ему. Выходом из этого могла стать лишь трансгрессия нарратива.

Под трансгрессией в философии понимается переход непреодолимой границы. Впервые этот подход использовал ещё Гегель, обозначая переход границы социального бытия и достижение позиции внешнего наблюдателя по отношению к рассматриваемым феноменам. В трудах Ж. Батая и романах П. Клоссовски трансгрессия служила в первую очередь переходом неких социально-этических рамок и запретов, которые

позволяли достичь надэтического наблюдения за описываемыми событиями. Ближайшим аналогом трансгрессии, по Батаю, был религиозный экстаз, нарушавший обыденное мировосприятие, понятия нормы и не-нормы [1, с. 532]. Как уже было отмечено ранее, кинематограф в понимании Эйзенштейна — это как раз растянутый во времени экстаз, отмечающий переход реципиента в некое инобытие. Но если агрессия дискурса Эйзенштейна лишала зрителя даже иллюзии выбора, трансгрессия в искусстве постмодерна подразумевает выход к тем самым фрагментарным нарративам в их наиболее чистой форме.

К примеру, в фильме «Гипотеза украденной картины» Рауля Руиса, снятого по роману П. Клоссовского «Бафомет», происходит трансгрессия в областях как классического нарратива (семейная драма), так и нарратива «документального» (история древнего заговора, рассказанная через якобы *реально* существующие живописные полотна). Достигается это за счет отсутствия, минус-приема. Отсутствует картина, в которой, кажется, содержится отгадка. Этот пробел приводит к множественности интерпретаций событий, запечатленных на оставшихся картинах. Получается лабиринт смыслов без какого-либо центра, и в этом заключена уже ставшая классической метафора постмодерна. Из сюжета семейной мелодрамы, в свою очередь, полностью выведена как диалоговая составляющая, так и всякое движение, что превращает кадр в т. н. живую картину (*tableau vivant*), а не кадр в привычном понимании (в фотограмму, которая является основой кадра, уже заложено движение, иначе она превращается в фотоснимок). За счет этой вынужденной статичности кинематографическое переходит в сферу изобразительного, а изобразительное дублируется кинематографическими средствами. Подобные формальные переходы оттеняют самую «историю», «метанарратив», превращая саму форму в изощренную нарративную структуру.

Уже в XXI веке форма стала чистой трансгрессией, которая начала преодолевать границы демонстрации «допустимого» на экране. Кинематограф таких режиссеров, как Ван Бин, Цай Минлян или Лав Диас, которых часто называют «авторами медленного кино» или «авторами посткино», может и вовсе быть лишен нарратива в классическом понимании («рассказанная история»), оставляя зрителя практически наедине с запечатлеваемым. В девятичасовом фильме «Район Теси: к западу от железной дороги» Ван Бин запечатлевает гибель огромных промышленных комплексов, лишая изображение каких-либо эстетических приемов, что и отличает его от более классиче-

ских метанарративных документальных картин вроде «Берлин: Симфония большого города» или «Человек с киноаппаратом». Все, что оставляет режиссер, — это ракурс камеры и монтаж, в остальном происходит практически буквальная фиксация жизни китайских нищенствующих рабочих, без какой-то игровой составляющей (оставим этичность такого подхода за скобками). Аналогичным образом сняты картины «Человек без имени» и «Миссис Фан», в которых «частное» становится условностью, мы почти напрямую наблюдаем за жизнью бездомного или умирающей деревенской женщины (в последнем случае Ван Бин нарушает еще одно «табу» кинематографа — запрет на демонстрацию смерти на экране).

Цай Минлян в серии фильмов Walker, которые объединены условным «героем» — монахом, практикующим медитацию в движении, создает не столько фильмическую реальность, сколько максимально абстрагированное пространство, хотя города на экране легко узнаются (Марсель, Шанхай, Тайбэй).

Уже не столь важно, что именно запечатлится, — на первый план выходит время в его онтологическом смысле за счет

яркого контраста движения монаха и окружающей среды. Подобная трансгрессия экранного времени превращает фильмы из эстетического и экстатического опыта в опыт чисто созерцательный, схожий по своей природе с практиками дзэн-буддизма.



Кадр из фильма
«Ходок» (англ. Walker,
кит. 行者) реж. Цай
Минлян

При этом формат просмотра посткино совершенно не обязательно должен быть сопоставим с классическим киносеансом — зритель волен смотреть эти картины в любых условиях и на любых устройствах. Что примечательно, работы вышеупомянутого Ван Бина и вовсе были запрещены к прокату в КНР и потому единственным способом посмотреть эти фильмы, помимо фестивальных премьер, был интернет и небезызвестный сайт Vimeo.com.

В наши дни кинематограф стоит на перекрестке глобального эпистемологического сдвига, связанного с тем, как люди проживают свое бытие в мире, осмысливают его и как они друг с другом взаимодействуют. Теперь на жизнь реальную и виртуальную влияют новые ризоматические медиа. Прочная корреляция между постоянно меняющимся посткинематографом и новыми медиа заставляют проследить изменение отношений между экраном и людьми. Тело кинематографическое и тело физическое вступают в новые отношения, через понимание фундамента которых открывается широкий горизонт для дальнейших исследований. Посткино становится предвестником новых категориальных изменений, а цифровое кино становится лишь одним из его проявлений. ■

Для цитирования: Горохова В.О. Корреляция новых медиа и посткинематографа // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 3 (61), с. 109-122.

For citation: Gorokhova V.O. Correlation of new media and post-cinema // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 3 (61), pp. 109-122.

ЛИТЕРАТУРА

4. Батай Ж. Проклятая часть: Сакральная социология / пер. с фр., сост. С.И. Зенкин. М.: Ладомир, 2006. 738 с.
5. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе / пер. с нем., под ред. Ю.А. Здорова. М.: Медиум, 1996. 224 с.
6. Бергсон А. Творческая эволюция / пер. с фр. В. Флеровой; вступ. ст. И. Блауберг. М.: ТЕРРА Книжный клуб; КАНОН-пресс-Ц, 2001. 384 с.
7. Витгенштейн Л. Философские исследования // Витгенштейн Л. Философские работы / пер. с нем. Л. Добросельского, Ч. 1. М.: Гнозис, 1994. 544 с.
8. Галлоуэй А., Такер Ю., Уорк М. Экскоммуникация. Три эссе о медиа и медиации / пер. с англ. А. Гришина. М.: Ад Маргинем Пресс, 2022. 256 с.
9. Делез Ж. Кино / пер. с франц. Скуратова Б. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 626 с.
10. Латур Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию / пер. с англ. И. Полонской. М.: Издательский дом «Высшая школа экономики», 2014. 384 с.
11. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / пер. с фр. Н.А. Шматко. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. 160 с.
12. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева. М.: Канон-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. 464 с.
13. Манович Л. Язык новых медиа / пер. с англ. Д. Кульчицкой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 399 с.

14. Метц К. Воображаемое означающее: психоанализ и кино / пер. с фр.: Д. Калугин, Н. Мовнина. СПб.: ЕУСПб, 2013. 336 с.
15. Раш Майкл Новые медиа в искусстве / пер. с англ. Д. Панайотти. М.: Ад Маргинем Пресс: Музей современного искусства «Гараж», 2022. 255 с.
16. Эйзенштейн С.М. Метод, Т. 1. Grundproblem. Музей кино, Эйзенштейн-центр. М., 2002. 445 с.
17. Arcagni, S. Pattern Recognition: The "Postcinema" Seen by William Gibson // *Imaginary Films in Literature* / ed. by S. Ercolino, M. Fusillo, M. Lino, L. Zenobi. Leiden, Boston: Brill, 2015. pp. 203–212.
18. Cora, B. Gutai in Europe, starting from Italy // *Painting with Time and Space*. 2010. 264 p.
19. Cubitt, Sean. The cinema effect — The MIT Press Cambridge, Massachusetts, 2004. 445 p.
20. Galloway A.R. Gaming: Essays on Algorithmic Culture. Minneapolis (MN), London: University of Minnesota Press, 2006. 143 p.
21. Manovich, L. Software Takes Command. Bloomsbury, 2013. 357 p.
22. Shaw, J., Weibel, P. Future Cinema: The Cinematic Imaginary After Film. Karlsruhe: Center for Art and Media, 2003. 600 p.

REFERENCES

1. Bataj, Zh. Proklyataya chast': Sakral'naya sociologiya [La part maudite], per. s fr., sost. S.I. Zenkin. Moscow, Lodomir Publ., 2006. 738 p. (In Russ.)
2. Ben'yamin, V. Proizvedenie iskusstva v e'poxu ego texnicheskoj vosproizvodimosti: Izbranny'e e'sse [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit], per. s nem., pod red. Zdorovogo Yu.A. Moscow, Medium Publ., 1996. 224 p. (In Russ.)
3. Bergson, A. Tvorcheskaya e'voluciya [L'Évolution créatrice], per. s fr. V. Flerovoj; vstup. st. I. Blauberger. Moscow, TERRA Knizhny'j klub Publ.; KANON-press-Cz Publ., 2001. 384 p. (In Russ.)
4. Vitgenshtejn, L. Filosofskie issledovaniya [Philosophische investigations]. Vitgenshtejn L. Filosofskie raboty'. Ch. 1, Moscow, Gnozis Publ., 1994. 544 p. (In Russ.)
5. Galloue'j, A., Taker, Yu., Uork, M. E'kskommunikaciya. Tri e'sse o media i mediacii [Excommunication: Three Inquiries in Media and Mediation], per. s angl. A. Grishina. Moscow, Ad Marginem Press, 2022. 256 p. (In Russ.)
6. Delez, Zh. Kino [Cinéma], per. s francz. B. Skuratova. Moscow, Ad Marginem Press, 2016. 626 p. (In Russ.)
7. Latur, B. Peresborka social'nogo: vvedenie v aktorno-setevuyu teoriyu [Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory], per. s angl. I. Polonskoj. Moscow, Izdatel'skij dom "Vysshaya shkola e'konomiki", 2014. 384 p. (In Russ.)
8. Liotar, Zh.-F. Sostoyanie postmoderna [La condition postmoderne: rapport sur le savoir], per. s fr. H.A. Shmatko. Moscow, Institut e'ksperimental'noj sociologii Publ.; St. Petersburg, Aleteja Publ., 1998. 160 p. (In Russ.)

9. Maklyue'n M. Ponimanie media: vneshnie rasshireniya cheloveka [Understanding media: the extensions of man], per. s angl. V. Nikolaeva. Moscow, Kanon-press-Cz, Kuchkovo pole Publ., 2003. 464 p. (In Russ.)
10. Manovich, L. Yazy'k novy'x media [The language of new media], per. s angl. D. Kul'chiczkoï. Moscow, Ad Marginem Press, 2018. 399 p. (In Russ.)
11. Metcz, K. Voobrazhaemoe oznachayushhee: psixozanaliz i kino [Le Signifiant imaginaire], per. s fr.: D. Kalugin, N. Movnina. St. Petersburg, EUSPb Publ., 2013. 336 p. (In Russ.)
12. Rash, Majkl Novy'e media v iskusstve [New media in ART], per. s angl. D. Panajotti. Moscow, Ad Marginem Press: Muzej sovremennogo iskusstva "Garazh" Publ., 2022. 255 p. (In Russ.)
13. E'jzenshtejn, S.M. Metod [Method], vol. 1. Moscow, Grundproblem. Muzej kino, E'jzenshtejn-centr Publ, 2002. 445 p. (In Russ.)
14. Arcagni, S. Pattern Recognition: The "Postcinema" Seen by William Gibson. // Imaginary Films in Literature, ed. by S. Ercolino, M. Fusillo, M. Lino, L. Zenobi. Leiden, Boston: Brill, 2015, pp. 203–212.
15. Cora, B. Gutai in Europe, starting from Italy. Painting with Time and Space. 2010. 264 p.
16. Cubitt, Sean. The cinema effect — The MIT Press Cambridge, Massachusetts, 2004. 445 p.
17. Galloway, A.R. Gaming: Essays on Algorithmic Culture. Minneapolis (MN), London: University of Minnesota Press, 2006. 143 p.
18. Manovich, L. Software Takes Command. Bloomsbury, 2013. 357 p.
19. Shaw, J., Weibel, P. Future Cinema: The Cinematic Imaginary After Film. Karlsruhe: Center for Art and Media, 2003. 600 p.

Статья поступила в редакцию поступила в редакцию 26.04.2024; одобрена после рецензирования 14.05.2024; принята к публикации 27.05.2024.

The article was submitted 26.04.2024; approved after reviewing 14.05.2024; accepted for publication 27.05.2024.



Обряд жертвоприношения земле в драматургии фильма

И.К. Селиверстов

аспирант ВГИКа

ORCID: 0009-0005-7835-8912

AuthorID: 1236194

Статья посвящена структуре обряда жертвоприношения земле в драматургии на материале фильмов «Земля» А.П. Довженко и «Бабы рязанские» О.И. Преображенской и И.К. Правова. В работе анализируются основные элементы аграрного обряда: участники, божество, цель жертвоприношения, мотив и объект жертвоприношения. Рассмотрена драматическая ситуация «кризиса обрядности», в ходе которого назревает борьба между «старым» и «новым» жречеством за право актуализировать миф о земле.

This article is devoted to a structure of an agrarian sacrifice ritual in a film's narration, basing on such films as "Earth" by A.P. Dovzhenko and "Ryazan women" by O.I. Preobrazhenskaya. During research main aspects of the ceremonial structure were characterized. It includes: participants of the ceremony, a presence of a deity, a purpose of the sacrifice, its motive and an object of sacrifice. It deals with a dramatical situation of "crisis of ceremony", causing a struggle between "old" and "new" priesthood for the right to actualize a myth of the Earth.

Введение

Всякий, кому довелось увидеть «Землю» А.П. Довженко, помнит открывающую фильм сцену: умирающий старик Семен лежит на опавших яблоках. Его смерть контрастирует с буйством и богатством окружающей природы. С загадочным спокойствием он ложится на землю и обещает сообщить о том, куда он попал: в рай или ад. Слово смерть — нечто вроде соседней губернии, откуда всегда можно послать весточку. В чем же причина такого отношения к смерти? Ответ на этот вопрос необходимо искать в земледельческих истоках славянской куль-

кинодраматургия,
А.П. Довженко,
жертвоприношение,
аграрный обряд,
О.И. Преображен-
ская, культ земли,
жречество, миф,
структура ритуала,
волшебная сказка

drama of the story,
A.P. Dovzhenko,
sacrifice,
agrarian ritual,
O.I. Preobrazhen-
skaya, cult of earth,
priesthood, myth,
ritual structure,
fairy tale

туры. Ключевую роль в ней играет миф о земле как о сакральной силе, в лоне которой человеку даруется жизнь и смерть [13, с. 236–241]. Этот миф закреплён в культурном коде крестьянства и дошёл до современности через обряды и сказки [8]. О сказках написано довольно много, начиная с работ В.Я. Проппа [9]. По утверждению Е.М. Мелетинского, волшебная сказка отличается от обряда тем, что это «профанная» версия обрядовых действий, направленная на индивидуальное событие [6, с. 312–324]. Через сказку образ земли перекочевал в литературу, философию и, наконец, кинематограф. Причём в кинодраматургии наследие сказки оказалось чрезвычайно востребованным [7, с. 14–19]. В первую очередь благодаря исследованиям В.Я. Проппа, который выделил структурные и функциональные особенности волшебной сказки, обозначив основные схемы построения любого нарратива [9]. Сегодня исследователи видят прямую связь между конструированием жанрового кинематографа и волшебной сказкой [11]. Структуралистский подход, разработанный отечественным учёным, справедливо используется в нарратологии и преподавании кинодраматургии. Но что можно сказать об обряде? Известно, что сказка — это результат размежевания с обрядом [6, с. 312–324]. Е.М. Мелетинский, развивая идеи В.Я. Проппа, доказывает: обряд утверждает миф. Миф подразумевает коллективную судьбу космоса и человеческого племени, в то время как сказка направлена на индивидуальное событие [6, с. 312]. Слушатель сказки может поставить себя на место героя, прожить события вместе с ним [6, с. 321–324]. Это имеет прямое отношение к теории и практике кинодраматургии, которая, очевидно, чаще всего прибегает к личным историям, даже если пытается выразить события мирового масштаба. Имея же дело с обрядом, зритель приобщается к коллективному опыту, к представлениям об устройстве мира, его начале и конце [14, с. 188]. Разве, подобно сказке, обряд не проявляет себя вне своих исторических форм? Например, в виде элемента кинодраматургии? Целью данной статьи является попытка выявить структуру аграрного обряда и проанализировать, как он воплощается в сюжете фильма. В статье рассмотрена роль обряда как основы драматургии фильма на примере картин «Земля»¹ А.П. Довженко и «Бабы рязанские»² О.И. Преображенской и И.К. Правова.

Согласно определению В.Я. Проппа, обряд характеризуется «обращённостью в будущее» [10, с. 11]. Иными словами, обряд — это совокупность действий религиозного характера, направленная на поддержание и актуализацию мифа. В случае аграрного обряда — это миф о земле. Обряд обращается к коллективно-

¹ «Земля» (СССР, 1930, реж. А. Довженко, сцен. А. Довженко). — *Здесь и далее в статье прим. авт.*

² «Бабы рязанские» (1927, реж. О. Преображенская, И. Правов, сцен. О. Вишневская).

му опыту, утверждая основы и правила совместной жизни [16, с. 1–3]. Его также можно назвать архетипическим, ведь именно он задает тон общему действию, объединяя личные мотивы героев в общий архетипический нарратив [3, с. 82–85]. Об этом же говорит Н.А. Хренов, полемизируя с З. Кракауэром об архетипической природе кино [12, с. 221–271]. Если обряд сближается с мифом, значит, он архетипичен и может формировать основу сюжета кинофильма. Фильм как «система показа» наследует устойчивые мотивы и образы из коллективного прошлого и устанавливает его в коллективном настоящем [12, с. 253]. Более того, кино — это не просто ретранслятор архетипов в условиях XX века. Сам кинематограф может выполнять функцию обряда, утверждая или возрождая миф [12, с. 221–234].

Отсюда следует выделить основные задачи статьи, которые по формальным признакам совпадают со структурой обряда: 1) выявить участников обряда; 2) проанализировать цель обряда; 3) обозначить мотив участников обряда; 4) установить наличие жертвы или ее отсутствие; 5) охарактеризовать божество, ради которого разыгрывается церемониальное действие.

Аграрный миф и обряд

Начать, как бы парадоксально это ни звучало, необходимо с конца. С определения характерных черт божества и его связей с обрядовым действием. Представляется, что это внесет определенную ясность в понимании того процесса, который мы называем «поклонением земле». Аграрный обряд состоит из двух аспектов: непосредственно сам ритуал и божество земли. Между ними существует одна неявная, но крайне важная связь. Чем глубже исследователь погружается в семантику образа земли-матери, тем сильнее он убеждается, что никакого персонифицированного отражения у него нет. Земля — это не древнегреческая Деметра и даже не Зевс. О ней не сложено поэм, не создано поражающих своей сдержанной величием скульптур, которые могли бы украшать крестьянский «храм Зевса в Олимпии», но только где-нибудь в Рязанской области. Зато мы постоянно сталкиваемся с образом матери-земли в календарных песнях и обрядовых игрищах [10, с. 33–95]. На этот счет мы находим очень любопытное замечание у В.Я. Проппа, связанное с ритуальным уничтожением чучела «Костромы» и других «замещающих жертв»: «Но если уничтожаемые [во время обряда] существа не принадлежат к числу божеств, то кто же они? Дело не в “духе”, а в силе. Уничтожаемые существа — воплощение, сосредоточие растительной силы земли... Недоразвившиеся божества. Теория заимствова-

ния наших праздников из античности не подтверждается, так как русский материал значительно архаичнее. Он показывает земледельческую религию в ее исконных, древнейших формах» [10, с. 108]. Отечественный исследователь приходит к удивительному выводу: Земля — это главное и неизменное божество, в жертву которому приносятся другие силы, преимущественно растительные [10, с. 108–110]. Значит, главная цель аграрного обряда — напитать землю «силой», которая поможет ей разродиться и вознаградить участников обряда своими дарами. Но когда происходит этот обряд или вереница обрядов по наделению земли «силой»? Ответ на этот вопрос содержится в работах М. Элиаде и звучит он так: круглогодично. Аграрный обряд — это не формальная церемония, ограниченная временем и местом действия [15, с. 109]. Для земледельца, как утверждает М. Элиаде, земля — это сила, с которой он взаимодействует на практическом уровне: «Итак все надежды людей в аграрных обществах, сформированных на опыте общения с растительной жизнью, с самого начала были обращены на действие. Человек может рассчитывать на воскресение лишь в том случае, если он следует определенной линии и действует согласно установленным образцам; исполнение ритуала есть неотъемлемая часть его жизни» [13, с. 330]. «Действие» — ключевое слово, которое подразумевает постоянную связь человека земледельческой культуры с объектом поклонения. Возделывание земли — это цель на всю жизнь для всякого земледельца. Оно несет в себе одновременно и сакральный, и профанный смысл, если вообще имеет смысл говорить об их разграничении в контексте земледельческих культур. Образ земли довольно размыт, но круглогодичный цикл подготовки почвы, возделывания, сеяния и сбора жатвы строго регламентирован традицией. Возделывая почву, земледелец уже участвует в справлении аграрного обряда.

Таким образом, можно сказать, что участником обряда является каждый земледелец, участвующий в аграрных работах и отдающий свои или растительные силы ради плодородия божества земли. Но как это может повлиять на драматургию? В первую очередь в качестве предлагаемого обстоятельства широкого круга. Если допустить, что аграрный обряд свершается круглогодично, значит, влияние этого обряда мы можем найти в социальном устройстве изображаемого общества, в отношениях между персонажами, их мотивациях и нравственных ориентирах. Цель крестьянского сообщества, которое изображается в картинах «Земля» и «Бабы рязанские», — жертва человеческих и растительных сил земле. Вокруг этого действия возника-

ют такие институты, как свадьба, семейная иерархия и другие общественно-важные элементы жизни. Все, что принято сейчас называть «традиционным» укладом. Этим обусловлен и выбор анализируемых картин, потому что авторы пошли дальше простой иллюстрации аграрного обряда. В их картинах подспудно задается один, но крайне интересный с драматургической точки зрения вопрос: «Что, если земля не принимает наших жертв?» Что, если обряд больше не удовлетворяет нашим целям? Тогда мы имеем дело с драматической ситуацией кризиса обрядности и конфликтом «старого и нового». В «Земле» он заявляется отдельным интертитром и вложен в уста Петро: «По-новому жить я не умею, а по-старому жить не хочу». В «Бабах рязанских» выражением нового является большевичка Василиса, которая противостоит патриархальному деревенскому укладу. Значит, мы имеем дело не с формальной иллюстрацией аграрного обряда. Это было бы слишком просто. Кризис обряда запускает конфликт кинопроизведения. Конфликт, который мы обозначим следующим образом: «борьба нового и старого жречества».

«Земля» была снята в 1930 году и посвящена коллективизации. «Бабы рязанские» вышла в кинопрокат на три года раньше и представляет собой историю о жизни русской деревни в канун революции. Обе картины разоблачают патриархальный строй деревни, в которой правят либо кулаки, либо закостенелая традиция. Разрушение старого, как справедливо отмечает исследователь В.В. Виноградов, происходит благодаря жертвоприношению: «Изменение хода мира не может произойти без нового героя и обязательной жертвы, приносимой этому новому порядку» [2, с. 30]. Остается ответить на вопросы: каков этот герой и каков новый миропорядок?

Мать-земля предстает как обновляющийся источник плодородия. Земля — это лоно, откуда выходит и уходит человек, питая ее собственной силой [13, с. 241–248]. Теперь вернемся к тайне отношения к смерти, о которой было сказано в начале статьи. Смерть Семена спокойна, в ней нет намека на трагичность, нет средневекового «memento mori» [2, с. 26]. Кончается цикл, появляется молодой Василь — большевистский провозвестник нового мира. Он вступает в словесную перепалку с отцом, утверждая, что за быков нынче орденов не дают. Теперь «тысячелетнюю почву» взрывает не плуг, а трактор, но беспокойство это вызывает только у живых, а не у умирающего Семёна. В.Я. Пропп отмечает: мертвый — главный владелец земли и урожая. «Смерти, как полного прекращения существования, не было. Умершие продолжали жить под землей и имели над ней

большую власть, чем земледелец, ходивший по ней с плугом. Из глубин земли умершие могли воссылать урожай или неурожай, могли заставить землю родить или задержать ее силы...» [10, с. 33]. Представляется, что именно в этом кроется отсутствие трагичности и спокойное принятие смерти старым Семеном. Старик «на дорожку» перекусывает яблоком вместе с сидящими поодаль мальчиками. Они не боятся и с интересом разделяют ритуальную трапезу с умирающим. Одна и та же пища для старика и детей подчеркивает ритуальное родство и еще одну особенность восприятия смерти. В отличие от авраамических религий, тело мертвеца не воскресает. Оно продолжает свою жизнь в растительности. Как пишет В.Я. Пропп, мертвые в земледельческих культах «расцветают в злаках» [10, с. 106]. Семен знает, что трактор — это необходимое условие обновления земли. Ведь ему, как мертвому, ее законы известны лучше, чем живому Петру.

О.И. Преображенская, двигаясь в том же направлении мысли, предпочитает выражать ее через документальный, этнографически точный материал. «Бабы рязанские» построена на конкретных, имеющих временную привязку, чертах обряда. История семейства Широниных берет свое начало на исходе Масленицы. С так называемого «беления холстов», которым занимались крестьянские жены сразу же после дня весеннего равноденствия. Мы знакомимся с Анной и Иваном Широниным на фоне разостланных по земле белоснежных тканей. Эта небольшая, но очень точная деталь, которая так же свидетельствует о начале цикла. Обряд совпадает с началом нового года по аграрному календарю.

Кульминацией аграрного обряда является наличие ритуальной свадебной пары, которая предвещает торжество плодородия и окончание аграрного цикла. Этот мотив позднее переходит в волшебную сказку, трансформируясь в функцию запрета/разрешения на брак, а также преодоления социальных конфликтов: герой решает все свои проблемы, женившись на царевне, и т. п. [6, с. 312–324]. В представленных картинах мы имеем четыре пары. По две на каждый фильм. В «Земле» — это Василь и его невеста, но их союзу не суждено сбыться, потому что невинно убитый Хомой Василь — это жертва земле. После смерти молодого большевика возникает кадр с символической парой молодоженов, знаменующий собой принятие жертвы и конец аграрного цикла. В «Бабах рязанских» мы имеем дело с более сложной конструкцией. Здесь речь идет об истинном и ложном браке. Анна и Иван вступают в союз с одобрения ро-

дителей. Их свадьба пышно празднуется всей деревней, но таит в себе страшную тайну. Отец Ивана Василий дал добро на союз сына с дочерью, потому что сам болезненно любит Анну и насилует ее в отсутствие сына. Тем самым он дискредитирует в глазах зрителя традиционный свадебный обряд. Анна становится заложницей традиционных устоев, из-за которых ее клеймят и доводят до самоубийства. Интертитр перед смертью Анны обозначает временной промежуток действия: «В Успение Богородицы». «Успение» совпадает с аграрным Дожинком, то есть праздником последнего снопа [1, с. 169]. В этот день, когда вся деревня празднует окончание жатвы, Анна топится в реке, уподобляясь брошенным в воду венкам [10, с. 60–95]. Иная ситуация с парой Василисы и Николая. Их любовь запретна, потому что никто из родственников не дал своего одобрения. Они живут на отшибе, их дверь вымазывают дегтем в знак презрения, но любовь невысказана без нарушения запрета. Именно Василиса видит подноготную патриархальной деревни и забирает незаконнорожденного сына Анны, чтобы отнести его в большевистский «дворец сирот».

Итак, аграрные обряды имеют временные привязки, связанные с подготовкой сева, севом и жатвой и пр. В «Бабах рязанских» это время четко датируется: с окончания Масленицы по Успение Богородицы, или Дожинка, праздника последнего снопа. В «Земле» — условное, но не менее строгое время: время разражающейся дарами земли и «межвременье», в котором разворачивается второй акт фильма. Для сюжета это имеет важное значение, поскольку аграрный цикл имеет отношение к вертикальному времени. Это время сакрального действия [5, с. 174]. Зритель наблюдает процесс отмежевания элементов старого и нового мира. Кризис обрядности характеризуется приходом провозвестника будущего, подвижника нового социалистического строя и социалистической морали [4, с. 56]. В «Земле» — это Василь, которому поручена особая миссия — доставить в колхоз трактор, символ нового порядка. В «Бабах рязанских» — это Василиса, которая уходит строить «дворец сирот». «Тысячелетняя почва» нуждается в новой расстановке сил, которая предполагает выбор и принесение жертвы.

Нельзя не согласиться с В.В. Виноградовым в его трактовке символической смерти кулака Хомы: «Повторяя пляску Василя на кладбище, он кричит, признаваясь: “Я убил его ночью!” Но никто не слышит его, в сущности, уже мертвеца...» [2, с. 34]. Кулак нелепо ввинчивается головой в землю, как бы пытаясь войти в нее, но она его не принимает. В земле хоть и ле-

жат мертвые, но они мертвы по-другому. Белоконь же обречен на небытие, ему никогда не «расцвести в злаках» будущего мира [2, с. 34–35]. Цель аграрного обряда — обновление мира путем принесения жертвы земле. В обоих фильмах такой жертвой становится человек. «Радость смеха есть радость жизни. По народному воззрению, смеху приписывается не только способность сопровождать жизнь, но и создавать, вызывать ее в самом буквальном смысле этого слова. Этим объясняется наличие в фольклоре особого, ритуального смеха», — пишет В.Я. Пропп [10, с. 111]. Поэтому не стоит удивляться, что О.И. Преображенская монтирует трагическую смерть Анны параллельно с народными гуляниями и плясками. Анна, как и Василь, — это «персонаж — Кострома». В их смертях, как и в смерти Семена, нет ничего макабрического. Их смерть парадоксальным образом утверждает жизнь, превращая смерть в новое рождение.

Мы убедились, что игнорировать структуру обряда сложно, когда речь заходит об анализируемых фильмах. Зритель видит перед собой ритуальное действо под оберткой агитационного фильма. Как минимум в этом уже можно увидеть большую художественную ценность представленных картин. Но стоит вернуться к изначальному положению о конфликте жрецов. Как уже было отмечено, цель любого обряда — это утверждение мифа. Миф же подчиняет себе хозяйственную и культурную жизнь сообщества. Это утверждение представляет интерес для антрополога или фольклориста, но с точки зрения драматургии и художественного конфликта гораздо интереснее, если обряд проваливается. Земля не принимает жертву Хомы Белоконоя, отвергает традиционный уклад семейства Василия Широнова. В структуру обряда вводятся персонажи с болезненной мотивацией, которые дискредитируют предшествующую форму обряда. Именно в момент кризиса обрядности и появляется герой нового типа — большевик. Цель Василя и Василисы — не деконструкция мифа о земле, а деконструкция старого обряда. Трактор уничтожает не землю, а жрецов старого культа: кулаков Белоконой и дремучего Широнова. Их трагедию нужно расценивать не столько в терминах марксизма-ленинизма, сколько с точки зрения религиозного института справления культа. Кризис аграрного обряда требует прихода молодого большевистского жречества, выступающего за новые отношения с землей. Иными словами, в поэтическом осмыслении первых лет революции и коллективизации скрывается особый, прежде не отрефлексированный сюжет. Этот сюжет повествует о борьбе жрецов за право справления обряда.

Заключение

Анализ кинокартин «Земля» А.П. Довженко и «Бабы рязанские» О.И. Преображенской и И.К. Правова позволяет прийти к следующим выводам. Во-первых, кинематограф заимствует не только структуру волшебной сказки, но и структуру обряда. Она состоит из: 1) участников обряда; 2) цели обряда; 3) мотива участников обряда; 4) жертвы и 5) божества. Направленность обряда в будущее формирует контуры сюжета, утверждая конкретный миф и подчиняя ему логику развития драматургического действия. В случае с аграрным обрядом — это миф о земле. Он характеризуется следующими чертами: наличие божества земли, ритуальной пары молодоженов, необходимость жертвоприношения и временная регламентированность обряда, совпадающая со сроком аграрного цикла. Наличие персонажей, дискредитирующих традиционный обряд, и персонажей-провозвестников позволяет говорить об особом сюжете борьбы жрецов. Большевик, как представитель нового мира, — это герой, деконструирующий традиционные формы аграрного культа. Он появляется в момент кризиса обрядности, чтобы утвердить новую модель актуализации мифа о земле. Таким образом, структура обряда присутствует в кинематографе на уровне фабулы в виде предлагаемого обстоятельства широкого круга, предлагая персонажам действовать в контексте традиции своего сообщества и его институтов. На сюжетном уровне она формирует особый сюжет «борьбы жрецов», в котором прослеживается конфликт между обществом и божеством. ■

Для цитирования: Селиверстов И.К. Обряд жертвоприношения земле в драматургии фильма // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 3 (61). С. 123-133.

For citation: Seliverstov I.K. Agrarian sacrifice ritual in the film's narration // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 3 (61), pp. 123-133.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агапкина Т.А. Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл. М.: Индрик, 2002. 814 с.
2. Виноградов В.В. Александр Довженко. Поэтическое пространство бессмертия // Вестник ВГИК. Т. 13. № 3 (49), 2021. С. 25–42.
3. Давыдов И.П. Структурно-функциональный анализ архетипов коллективного бессознательного // Вестник Московского университета. М.: Изд-во Моск. Уни-та, 2016. С. 82–97.

4. Зубкина Ю.В. Мифология подвижничества в отечественном кинематографе 1930-х годов // Вестник ВГИК. Т. 10. № 3 (37). 2018. С. 55–65.
5. Мариевская Н.Е. Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 336 с.
6. Мелетинский Е.М. Женитьба в волшебной сказке (ее функция и место в сюжетной структуре) // Миф и историческая поэтика. М.: РГГУ, 2018. С. 312–324.
7. Ощепкова А.И., Васильева А.П. Традиции волшебной сказки в современном кино // Филология и литературоведение. 2015. № 12. URL: <https://philology.snauka.ru/2015/12/1825> (дата обращения: 13.01.2024).
8. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1996. 364 с.
9. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2003. 143 с.
10. Пропп В.Я. Русские аграрные праздники. СПб.: Азбука, 1995. 174 с.
11. Спутницкая Н.Ю. Волшебная сказка и фольклорные традиции в российском детском кино. На материале игровых фильмов 1930–2000-х гг.: специальность 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Спутницкая Нина Юрьевна; [Место защиты: Науч.-исслед. ин-т киноискусства]. М., 2010. 30 с.
12. Хренов Н.А. Кино: реабилитация архетипической реальности. М.: Аграф, 2006. 701 с.
13. Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения. М.: Ладомир, 1999. 488 с.
14. De Groof, M. Can a film be a ritual? On the possibility of reatualistic cinema. International conference on philosophy and film, Lisbon, vol. 1, 2015, pp. 186–198.
15. Gruenwald, I. Rituals and ritual theory: a methodological essay // The Oxford handbook of ritual and worship in the Hebrew Bible. Oxford: Oxford University Press, 2020, pp. 109–123.
16. Nugteren, A. Introduction to the special issue “Religion, ritual and ritualistic objects” // Religions, vol. 10, 2019, pp. 1–14.

REFERENCES

1. Agapkina, T.A. Mifopoeticheskie osnovy slavyanskogo narodnogo kalendarya. Vesenne-letnij cikl [Mythological bases of the Slavic folk calendar Spring-summer cycle]. Moscow, Indrik Publ., 2002. 814 p. (In Russ.)
2. Vinogradov, V.V. Aleksandr Dovzhenko. Poeticheskoe prostranstvo bessmertiya [Alexander Dovzhenko. The poetic space of immortality], vol. 13. Vestnik VGIK, no. 3 (49), 2021, pp. 25–42. (In Russ.)
3. Davydov, I.P. Strukturno-funkcional'nyj analiz arhetipov kollektivnogo bessoznatel'nogo [Structural-functional analysis of archetypes of collective unconscious]. Moscow university bulletin. Publishing house of Moscow university. Moscow, Izdatel'stvo moskovskogo universiteta, 2016, pp. 82–97. (In Russ.)
4. Zubkina, U.V. Mifologiya podvizhnichstva v otechestvennom kinematographe 1930-h godov [Mythology of “podvizhnichstvo” in Russian cinema of the 1930s], vol. 10. Vestnik VGIK, no. 3 (37), 2018, pp. 55–65. (In Russ.)

5. *Marievskaya, N.E.* Vremya v kino [Time in cinema]. Moscow, Progress-tradiciya Publ., 2015. 336 p. (In Russ.)
6. *Meletinsky, E.M.* Zhenit'ba v volshebnoj skazke (ee funkciya i mesto v syuzhetnoj strukture) [Marriage in a fairy tale (its function and place in the storyline structure)]. Myth and historical poetics. Moscow, RSUH Publ., 2018, pp. 312–324. (In Russ.)
7. *Oshchepkova, A.I., Vasil'yeva, A.P.* (2015) Tradicii volshebnoj skazki v sovremennom kino [Traditions of fairy tale in modern cinema]. Filologiya i literaturovedenie. 2015. Vol. 12. Available at: <https://philology.snauka.ru/2015/12/1825> (Accessed: 13 January 2024). (In Russ.)
8. *Prop, V.Y.* Istoricheskie korni volshebnoj skazki [Historical roots of the fairy tale]. St. Petersburg, Izdatelstvo Sankt-petersburgskogo universiteta Publ., 1996. 364 p. (In Russ.)
9. *Prop, V.Y.* Morfologiya russkoj skazki [Morphology of the Russian fairy tale]. Moscow, Labirint Publ., 2003. 143 p. (In Russ.)
10. *Prop, V.Y.* Russkie agrarnye prazdniki [Russian agrarian festivals]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 1995. 174 p. (In Russ.)
11. *Sputnickaya, N.U.* Volshebnaya skazka i fol'klornye tradicii v rossijskom detskom kino. Na materiale igrovyh fil'mov 1930–2000-h gg.: special'nost' 17.00.03 "Kino-, tele- i drugie ekrannye iskusstva": avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya. [Mesto zashhity': Nauch.-issled. in-t kinoiskusstva]. Moscow, 2010. 30 p. (In Russ.)
12. *Khrenov, N.A.* Kino: Reabilitaciya arhetipicheskoy real'nosti [Cinema: Rehabilitation of Archetypal Reality]. Moscow, Agraf Publ., 2006. 701 p. (In Russ.)
13. *Eliade, M.* Ocherki sravnitel'nogo religiovedeniya [Patterns in Comparative Religion]. Moscow, Ladomir Publ., 1999. 488 p. (In Russ.)
14. *De Groof, M.* Can a film be a ritual? On the possibility of reatualistic cinema. International conference on philosophy and film, Lisbon, 2015, Vol. 1, pp. 186–198.
15. *Gruenwald, I.* Rituals and ritual theory: a methodological essay. The Oxford handbook of ritual and worship in the Hebrew Bible. Oxford: Oxford University Press, 2020, pp. 109–123.
16. *Nugteren, A.* Introduction to the special issue "Religion, ritual and ritualistic objects". Religions, vol. 10, 2019, pp. 1–14.

Статья поступила в редакцию 06.03.2024; одобрена после рецензирования 27.03.2024; принята к публикации 04.04.2024.

The article was submitted 06.03.2024; approved after reviewing 27.03.2024; accepted for publication 04.04.2024.



Драматургия биографического фильма как метод исследования феномена гениальности

Д.С. Осинкин

аспирант ВГИКа

ORCID: 0009-0005-9378-4485

AuthorID: _____

Статья посвящена изучению проблематики репрезентации образа гения в биографическом игровом (постановочном) кино. В рамках исследования на примере драматургии фильмов «Грех» (2019 год, реж. А.С. Кончаловский) и «Андрей Рублев» (1966 год, реж. А.А. Тарковский) предпринимается попытка продемонстрировать конкретные принципы и драматургические приемы, с помощью которых в биографических фильмах решается задача художественного исследования феномена человеческой гениальности.

The article is devoted to the study of the problems of representation of the image of genius in biographical feature (staged) cinema. As part of the research, using the example of the dramaturgy of the films "Sin" (2019, directed by A.S. Konchalovsky) and "Andrey Rublev" (1966, directed by A.A. Tarkovsky), an attempt is made to demonstrate specific principles and dramatic techniques with which the task of artistic research of the phenomenon of human genius is solved in biographical films.

Введение

Гениальность, то есть наивысший уровень интеллектуально-го и творческого функционирования личности, по определению явление крайне редкое, но при этом неизменно вызывающее огромный интерес у самой широкой публики, поэтому неудивительно, что биографии гениальных личностей с завидной регулярностью становятся основой для сюжетов художественных фильмов и те из года в год имеют огромный успех как у простых зрителей (что выражается в огромных кассовых сборах), так и у кинокритиков (что выражается в премиях самых престижных кинофестивалей мира).

¹ «Оппенгеймер», 2023 / Universal Pictures. — *Здесь и далее в статье прим. авт.*

² «Тесла», 2020 / Passage Pictures BB Film Production Campbell Grobman Films Intrinsic Value Films RNG Entertainment Oy Millennium Media.

гениальность,
драматургия,
биографический
фильм,
А.С. Кончаловский,
А.А. Тарковский,
«Грех»,
«Андрей Рублев»,
Микеланджело

genius, drama,
biographical film,
A.S. Konchalovsky,
A.A. Tarkovsky,
"Sin",
"Andrey Rublev",
Michelangelo.

³ «Ван Гог. На пороге вечности», 2018 / CBS Films, Cirko Film.

⁴ «Игры разума», 2001 / DreamWorks Pictures.

⁵ «Караваджо», 1986 / The British Film Institute.

⁶ «Амадей», 1984 / Orion Pictures.

⁷ «Ленин в Октябре», 1937 / Мосфильм.

⁸ «Грех», 2019 / Продюсерский центр Андрея Кончаловского, Jean Vigo Italia.

⁹ «Андрей Рублев», 1966 / Мосфильм (в статье исследуется отреставрированная в 2022 году режиссерская версия фильма [«Страсти по Андрею»], хронометраж 206 минут).

К успешным зрительским биографическим фильмам о гениях можно отнести такие киноленты, как: «Оппенгеймер» (2023, реж. К. Нолан)¹, «Тесла» (2020, реж. М. Алмерейда)², «Ван Гог. На пороге вечности» (2018, реж. Джулиан Шнабель)³, «Игры разума» (2001, реж. Рон Ховард)⁴, «Караваджо» (1986, реж. Д. Джармен)⁵, «Амадей» (1984, реж. М. Форман)⁶, «Ленин в Октябре» (1937, реж. М.И. Ромм)⁷ и так далее. Как можно заметить, фильмы о гениях и гениальности не сходят с экранов на протяжении всей истории кинематографа, что говорит о неизменной актуальности данной темы в целом и безусловной необходимости scrupulous изучения особенностей репрезентации образа гениальной личности в игровом (постановочном) кино в частности. Невероятное жанровое и стилистическое разнообразие биографических фильмов о гениях невольно подталкивает к мысли о том, что не существует и не может существовать каких-либо единых и тем более универсальных драматургических принципов, которые были бы применимы для создания образа любой гениальной личности на экране. Но так ли это на самом деле?

Биографические фильмы о гениях и гениальности (и зрительские, и фестивальные) — это кино особого толка, и особое оно, потому что оно всегда стремится в той или иной степени передать по средствам экрана уникальный опыт обладанием гениальными способностями в какой-либо сфере деятельности. То есть биографический фильм о гении и гениальности — это всегда попытка наглядно продемонстрировать зрителю ту уникальную область человеческого бытия, эмпирическим опытом столкновения с которой по факту обладают и когда-либо обладали лишь единицы в течение всей человеческой истории. «Привлекательность звезд заключается в их сложности и неоднозначности» [12, с. 895], привлекательность гениев имеет куда более сложную природу. Гений априори возвышается над общей массой людей, а значит, и всякий фильм о гении и гениальности в той или иной степени позволяет зрителю пережить это возвышение. В связи с этим возникает вопрос: с помощью каких драматургических приемов в биографических фильмах это создается? Что делает этот процесс более убедительным, а что же, наоборот, его разрушает?

Для того чтобы ответить на все перечисленные выше вопросы, в рамках данной статьи анализируется драматургия двух фильмов сценариста А.С. Кончаловского — «Грех» (2019, реж. А.С. Кончаловский)⁸ и «Андрей Рублев» (1966, реж. А.А. Тарковский)⁹. Выбор исследуемых фильмов не случаен: во-первых — А.С. Кончаловский на сегодняшний день является одним из самых признанных и уважаемых отечественных кинематографиче-

стов как у нас в стране, так и во всем мире; во-вторых — тема гения и гениальности в его творчестве в течение многих лет занимает если и не самое важное, то однозначно одно из центральных мест; в-третьих — сравнение фильмов одного автора из разных исторических эпох может максимально ясно показать, насколько используемые им принципы репрезентации образа гения могут быть устойчивы не только здесь и сейчас (в одном конкретном фильме, при репрезентации образа одного конкретного гения), но и в исторической перспективе.

Через понимание творческого метода сценариста А.С. Кончаловского, я, как исследователь, намереваюсь вычлениить из общей драматургической структуры его фильмов понятные принципы и конкретные драматургические приемы, с помощью которых автору удастся создавать на экране убедительные образы гениальных личностей. Таким образом, целью данной статьи служит попытка найти если и не единственно верный (универсальный) способ построения характера гениальной личности в драматургии биографического фильма, то как минимум найти тот способ, который является однозначно рабочим и понимание которого может быть полезно практикующим драматургам, писателям и сценаристам. А также стоит отметить, что изучение драматургии биографического фильма как эффективного инструмента для художественного исследования феномена человеческой гениальности в принципе позволяет шире взглянуть на драматургическое устройство подобных фильмов и лучше понять заложенный в них жанровый потенциал, что может быть полезно для представителей научного сообщества.

В связи с тем, что в современном мире все быстрее движется научно-технологический прогресс и с каждым днем все больше увеличивается потребность общества в гениальных личностях во всех областях человеческой жизни, можно с уверенностью сказать, что интерес современных кинематографистов к теме гения и гениальности в ближайшее время будет только расти, а значит, и изучение особенностей репрезентации гениальных личностей на экране еще долгое время не будет терять своей актуальности.

Драматургия гениальности

Конечно, такому сложному и многогранному понятию, как «гениальность», достаточно сложно дать однозначное определение, и в зависимости от контекста оно может обретать совершенно различные (зачастую взаимоисключающие друг друга) черты, но, если пользоваться общепризнанными категориями, понятие «гениальности» можно охарактеризовать как идею о

врожденном наивысшем уровне творческого потенциала личности, который выражается в созданных гением и признанных обществом (сразу либо с течением времени) шедеврах. Зачастую гениальность выражается в новых и недоступных другим людям методологических подходах к творческому процессу. В отличие от большинства выдающихся личностей, гений создает качественно новые творения и совершает революционные изменения как в своей области, так и в истории цивилизации в целом. Понятие «гений» можно определять через понятие «архетип» (в расширительном значении по отношению к юнговской классификации). О типологии такой расширенной классификации точно пишет исследователь А. Свешников: «...архетип — это не тот или иной конкретный образ, а унаследованная динамичная форма, способная проявляться в различных образах. Ее как таковую мы не можем осознать, так как это форма нашего мышления. Выражаясь иным языком — это передающаяся по наследству свернутая поведенческая реакция, некий ментальный эквивалент направленного поведенческого тренда» [8, с. 73].

Если рассматривать образ гения как архетип, а саму гениальность как абстрактную идею, то процесс ее репрезентации на киноэкране, в метафорическом смысле слова, можно сравнить с попыткой поймать и зафиксировать тени в Платоновской пещере, что кажется, на первый взгляд, абсолютно невозможным, но не все так однозначно. Всякое исследование феномена человеческой гениальности априори неспособно претендовать на его полное постижение, но вполне способно постичь ту или иную грань данного феномена. По сути, идея гениальности заключена в ее непостижимости, и само осознание этого факта способно стать ключом к раскрытию природы гениальности как таковой.

Транспонируя все вышесказанное на драматургию биографических фильмов о гениальных личностях, можно сделать логичный вывод, что сюжет гениальности также заключен в постижении непостижимого и именно тут стоит искать его основной парадокс. В некотором смысле сюжет гениальности схож с сюжетом апории древнегреческого философа Зенона об Ахиллесе, который никак не может догнать черепаху, с одним лишь исключением: гений — это единственный (если не учитывать других гениев) Ахиллес в нашем брэнном мире, который действительно способен догнать свою черепаху и в отличие от прочих, простых смертных, вскрыть саму суть окружающего бытия.

Если взять за аксиому, что гениальность — это всегда отклонение от нормы (например, выдающийся итальянский психиатр, преподаватель и родоначальник антропологического направле-

ния в криминологии Чезаре Ломброзо в своей знаменитой работе «Гениальность и помешательство» [3] вообще утверждал, что человеческая гениальность подобна психическому заболеванию), то можно сделать логичный вывод, что репрезентация гениальности в кино — это, прежде всего, репрезентация этого отклонения и соотношение его с общепринятой общественной нормой. И сама природа биографического кино как такового целиком и полностью способствует репрезентации этого отклонения, ведь, без сомнений, опираясь на реальные исторические факты, оно в той или иной степени становится подобно экранному документу (либо стремится к этому подобию), а значит, к подобным фильмам более чем применимо следующее утверждение Г.С. Прожико из ее книги «Концепция реальности в экранном документе»: «Зритель, следуя воле авторов, получает не “слепок” действительности, но реальность, преображенную, перенесенную из обыденности ежедневных впечатлений в пространство, где смысл фактов не скрыт, но читается зрителем посредством особой “кинолупы”, то есть системы выразительных средств» [7, с. 142].

Если же согласиться с тем, что биография любой гениальной личности так или иначе отражает иные критерии бытия, которые присущи этой гениальной личности, то выводом из этой предпосылки будет то, что всякий биографический фильм, исследующий тему гениальности, также является отражением этих иных критериев и они (иные критерии бытия гениальной личности) в свою очередь и диктуют (по крайней мере, должны диктовать) драматургию подобных фильмов. И в качестве подтверждения последнего тезиса в истории кино можно найти множество показательных примеров:

1. В биографическом фильме 2023 года «Оппенгеймер» (недавнем триумфаторе премии «Оскар» за лучший фильм) личность гениального физика-теоретика и отца атомной бомбы Роберта Оппенгеймера раскрывается через его прорывное понимание квантового устройства мира. В фильме Кристофера Нолана критерием бытия Оппенгеймера, который диктует драматургию фильма, становится наука, изучением которой занимается главный герой.

2. В фильме «Караваджо» 1986 года режиссер Дерек Джармен находит ключ к пониманию творчества великого художника в его особом и непостижимом для других людей чувственном восприятии мира. То есть в пространстве кинематографической материи Джармена основным критерием (мерилом) бытия Караваджо становится его, явно выходящие за пределы нормы, сексуальные перверсии и различные извращения.

3. В картине Милоша Формана «Амадей» 1984 года биография одного из величайших музыкальных композиторов всех времен Вольфганга Амадея Моцарта соотносится с невероятной Божественной гармонией его музыкальных произведений, которую, по сути, и можно считать тем уникальным критерием бытия гениальной личности, вокруг которого строится драматургия всего фильма.

Как можно заметить, критерии бытия гениальной личности, вокруг которых выстраивается драматургия биографического фильма об этой личности могут быть совершенно различными, но важным является то, что эти критерии обязательно должны находиться за пределами обывательской нормы и обязаны в полной мере соответствовать масштабу репрезентируемой гениальной личности. Ровно как в биографических фильмах о политических деятелях «лежит полная персонификация политической истории» [5, с. 101], так и в биографических фильмах о гениях лежит полная персонификация всей человеческой истории целиком. Конечно, при необходимости репрезентации на экране образа гениальной личности никто не обязывает кинематографистов всего мира соблюдать определенный канон этой репрезентации, но важно отметить, что только в том случае, когда драматургия биографического фильма о гениальной личности в полной мере соответствует (или хотя бы стремится соответствовать) масштабу самой гениальной личности, только тогда (и только тогда!) такой фильм действительно можно считать полноценным художественным исследованием (либо попыткой исследования) феномена гениальности.

Метод репрезентации образа гения в кинодраматургии

Если учитывать, что сценарий к фильму «Андрей Рублев» (реж. А.А. Тарковский) писался в 1962/63 годах, а сценарий к фильму «Грех» (реж. А.С. Кончаловский) — незадолго до выхода самого фильма в 2019 году, то получается, что моменты их создания между собой разделяют 57 лет, но, несмотря на это, у двух снятых по этим сценариям фильмов очень много общего и по всем прямым и косвенным признакам их драматургию можно смело назвать полноценным художественным исследованием феномена человеческой гениальности.

Фильм Андрея Арсеньевича Тарковского «Андрей Рублев», как можно догадаться по названию, знакомит зрителя с жизнеописанием грандиозного русского иконописца и православного святого Андрея Рублева. Фильм Андрея Сергеевича Кончаловского «Грех» рассказывает историю создания всех самых извест-

ных шедевров великого итальянского художника, скульптора, поэта и настоящего титана эпохи Возрождения Микеланджело Буонарроти. То есть и в первом случае, и во втором А.С. Кончаловский, будучи сценаристом обоих фильмов, в качестве главного героя выбирает такую историческую личность (если уточнять, то такого реально существовавшего художника), чья гениальность в современном обществе считается бесспорной и не требует каких-либо дополнительных доказательств. В обоих случаях ключевым критерием бытия гениальной личности, вокруг которой выстраивается драматургия всего фильма, является духовная жизнь этой гениальной личности (в случае с Андреем Рублевым — его безусловная святость, в случае с Микеланджело — его запредельное стремление к постижению самой божественной сути окружающего мира), поэтому не удивительно, что и в «Андрее Рублеве» и в «Грехе» А.С. Кончаловский, как сценарист обоих фильмов, пользуется достаточно схожим драматургическим инструментарием:

1. В обоих фильмах фигура главного героя в течение фильма зачастую оказывается на обочине драматургического действия, что позволяет уделить значительную часть экранного времени описанию окружающего мира.

2. В обоих фильмах общая драматургическая структура разбита на отдельные (самостоятельные) новеллы.

3. Драматургия обоих фильмов выстраивается вокруг конфликтного противопоставления феномена греха и феномена чуда в жизни и творчестве гениальных художников.

В фильме «Андрей Рублев» сценаристы А.С. Кончаловский и А.А. Тарковский, помимо жизнеописания самого Рублева, уделяют огромное внимание другим персонажам, которые существовали с ним в одно время. Часть из этих персонажей (например, Феофан Грек и Даниил Черный) имеют реальные исторические прототипы, другая часть же (например, скоморох в исполнении Ролана Быкова и Бориска Моторин в исполнении юного Николая Бурляева) является вымышленными, важно лишь то, что через устройство их характеров и через их взгляд на окружающую действительность раскрывается устройство и характер мира, в котором довелось жить и творить великому гению. Смещая внимание с устройства внутреннего мира самого гения на устройство окружающего мира, авторы кинокартины словно ставят между двумя этими мирами знак равенства, чем значительно увеличивают ощущение масштаба гения и позволяют зрителю хоть в какой-то мере ощутить его величину.

То же самое происходит и в фильме «Грех», где А.С. Кончаловский точно так же для раскрытия характера главного героя

вводит большое количество как реальных исторических личностей (среди которых можно увидеть Рафаэля, Леонардо да Винчи, папу Юлия II, папу Лева X, Франческо Марию делла Ровере и многих других), так и множество вымышленных персонажей (работники Каррарской каменоломни, подмастерье, девушка — прообраз Мадонны и так далее). Столкновение реально существовавших и придуманных персонажей в одном кинематографическом пространстве позволяет автору сценария до предела обострить заложенные в биографию Микеланджело конфликты и за счет этого создать ощущение драматургической стройности происходящего на экране.

Избежать излишней стройности (прямолинейности повествования) позволяет разбитие общей драматургической структуры на отдельные новеллы. Разделение фильма на отдельные новеллы неизбежно создает некий зазор между его смысловыми частями, что в свою очередь неизменно рождает пространство для интерпретаций и для сотворения все новых и новых смыслов. Создание в художественном тексте подобных, рождающихся вне воли автора смыслов и соотнесение их с исследуемой гениальной личностью (за счет того, что данная личность является единственным связующим элементом всех новелл) позволяет зрителям самим интерпретировать репрезентируемую на экране гениальность и также самостоятельно наполнять ее своими собственными смыслами, что должно возвышать зрителя в собственных глазах и в некотором смысле приближать его к образу демонстрируемого гения.

Как показывает пример драматургии фильмов «Андрей Рублев» и «Грех», главный конфликт в подобных кинолентах всегда выстраивается вокруг каких-либо возвышенных категорий. То есть, если в биографических фильмах о просто выдающихся личностях (в этой категории для примера можно перечислить такие кинокартины, как «Основатель» [2016, реж. Джон Ли Хэнкок]¹⁰ — картина об основателе сети ресторанов «Макдоналдс», «Человек, который изменил все» [2011, реж. Беннетт Миллер]¹¹ — фильм о культовом бейсбольном менеджере Билли Бине, «Легенда №17» [2013, реж. Николай Лебедев]¹² — фильм о великом русском хоккеисте Валерии Харламове и т. д. и т. п.) основным конфликтным противопоставлением являются пусть и очень острые, но все же достаточно привычные для бытовой жизни категории, такие как «жизнь и смерть», «провал и успех», «нищета и богатство», «победа и поражение» (очень важным фактором в биографических фильмах является понятие известности и противопоставление его частной жизни знаменитостей [11]) и так далее, то в фильмах про гениев главное конфликтное про-

¹⁰ «Основатель», 2016 / The Weinstein Company

¹¹ «Человек, который изменил все», 2011 / Columbia Pictures

¹² «Легенда №17», 2011 / Централ Партнершип

типовопоставление выходит далеко за рамки человеческого бытия. Например, в фильме «Андрей Рублев» и в фильме «Грех» такое противопоставление можно сформулировать как «грех и чудо». Грех в данном случае категория общечеловеческая, но чудо — нет. Природа чуда, точно так же, как и природа гениальности, непостижима для простого человека, а значит, ее конфликтное противопоставление понятию «греха» задает вертикаль всему фильму и неизменно выводит к каким-то новым материям.

Чудо в фильме «Грех», равно как чудо в фильме «Андрей Рублев» имеет множество воплощений. Но первое, совершенно естественное и самое важное среди них — это, конечно же, произведение великих гениев. В фильме «Грех» произведения Микеланджело (такие как статуя Давида, роспись Сикстинской капеллы и многие другие) вплетены в общую структуру повествования и на правах полноценных героев картины влияют на развитие сюжета фильма. В «Андрее Рублеве» же знаменитая «Троица» вынесена в эпилог и влияет на сюжет лишь косвенно. Но и в первом случае, и во втором реальные и известные всему миру шедевры великих гениев выполняют одну и ту же функцию — они воплощают собой чудо сотворения и демонстрируют зрителю истинную, лишенную какой-либо пошлости чистоту.

В «Андрее Рублеве» грех великого иконописца демонстрируется максимально буквально — через совершенное Рублевым убийство татарина и впоследствии данный им обет молчания. В фильме «Грех» греховная природа Микеланджело показана как постоянная черта его характера и транслируется через его постоянную борьбу с собственными пороками, главным из которых, помимо чудовищной заносчивости и ядовитой жестокости ко всем окружающим, становится его совершенно непомерные алчность и скупость. Сам А.С. Кончаловский так говорит об этой черте характера Микеланджело: «...недаром же есть великая пьеса о зависти Сальери к гению, а не о том, как гений пишет музыку. Итак, человек. Он живет в центре европейской культуры — во Флоренции, и так случилось, что он гениально одарен. Отсюда и тема и конфликт. Примерно так...» [1].

Получается, что главный парадокс фильма «Грех» и репрезентируемого А.С. Кончаловским понятия «гениальность» как такового (как в «Грехе», так и в «Андрее Рублеве») заключаются в самом названии его фильма — по А.С. Кончаловскому получается, что гениальное произведение искусства может родиться только из столь же сильного греха. «Грех» доказывает идею о том, что духовный взлет возможен только через прохождение опыта морально-нравственного падения. Именно поэтому в

драматургии постоянно сталкивается низкое и высокое: если люди занимаются любовью, то обязательно в грязи, среди скота; если Папа Римский говорит о Боге, то в этот же момент он непременно будет мыть опухшие ноги в тапике и так далее. Все эти контрапункты подчеркивают фальшивость и иезуитство мира, в котором гению приходится жить и творить. На примере фильмов «Грех» и «Андрей Рублев» становится понятно, что гений — это человек, который плоть от плоти является порождением мира и общества, которое его окружает, но при этом всем он оказывается одним из немногих (зачастую единственным), кто способен несмотря ни на что сначала полностью принять свою греховную природу и только потом перешагнуть через нее к созданию истинных шедевров. Продолжая последнюю мысль, можно сделать логичный вывод, что гениальность (в данном случае художника) в сюжете фильма ни в коем случае не должна выглядеть как некая сверхспособность, которая спускается на него с небес, гениальность художника — это та черта характера героя, которая выражается в его способности к созданию шедевров и напрямую произрастает из его стремления к пониманию собственных пороков и недостатков.

Заключение

Подводя итоги данной статьи, прежде всего хочется отметить, что взгляд на драматургию биографического фильма как на эффективный инструмент для художественного исследования феномена человеческой гениальности — это взгляд, который имеет полное право на свое существование. Как показывает история кино — авторы биографических фильмов с помощью своих произведений с завидной регулярностью не только просто знакомят зрителя с биографиями реально существовавших гениальных личностей, но и достаточно часто раскрывают новые, неизвестные ранее грани их гениальности.

Подобные фильмы-исследования в целом и их драматургия в частности обладают рядом специфических особенностей, которые и позволяют им эффективно вскрывать природу такого сложнейшего явления, как человеческая гениальность. Среди этих особенностей можно перечислить такие специфические черты, как:

- наличие главного героя-гения;
- соответствие структуры фильма уникальным критериям бытия гениальной личности;
- сложная (зачастую разбитая на новеллы) структура;
- смещение фокуса внимания с самого гения на окружающий мир;

— выход основного конфликтного противопоставления за пределы привычных бытовых категорий.

Конечно, данный список драматургических признаков ни в коем случае нельзя считать полностью исчерпывающим, и наверняка при дальнейших исследованиях данной темы будет открыто еще множество других принципов и приемов, с помощью которых в драматургии биографических фильмах можно репрезентировать образ гениальной личности, но уже на данном этапе исследования этой темы важно отметить, что, как было показано на примере фильмов сценариста А.С. Кончаловского «Грех» (2019, реж. А.С. Кончаловский) и «Андрей Рублев» (1966, реж. А.А. Тарковский), каждая гениальная личность требует к себе индивидуального подхода и подбор такого драматургического инструментария, который будет соответствовать только ей. ■

Для цитирования: Осинкин Д.С. Драматургия биографического фильма как метод исследования феномена гениальности // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 3 (61), с. 134-145.

For citation: Osinkin D.S. The image of a genius in the drama of a biographical film // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 3 (61), pp. 134-145.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кичин В. Андрей Кончаловский: Мой фильм — это мое видение жизни Микеланджело [сайт Российской газеты: RG.RU. Фед. вып. 239 (7702)] / Фильм «Грех»: что понял великий русский режиссер про гениального итальянца. URL: <https://rg.ru/2018/10/24/andrej-konchalovskij-moj-film-eto-moe-videnie-zhizni-mikelandzhelo.html> (дата обращения: 03.12.2023 г.).
2. Довженко А.П. Лекции на сценарном факультете / Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. Науч.-исслед. кабинет. Кафедра кинорежиссуры. М.: [б. и.], 1963. 48 с.
3. Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство / пер. с итал. Г. Тетюшинова. М.: Эксмо, 2018. 153 с.
4. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Эксмо, 2023. 509 с.
5. Морозова И.В. Феномен политического байопика в англоязычном кинематографе // Вестник ВГИК. Т. 6. № 4 (22). 2014. С. 98–109.
6. Нехорошев Л.Н. Особенности драматургии исторического фильма [На примере творческой истории создания фильма «Александр Невский»]. М.: ВГИК, 1986. 72 с.
7. Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе: автореф. дис. ... доктора искусствovedения. Москва, 2004. 422 с.
8. Свешников А.В. К.Г. Юнг о природе художественного образа // Вестник ВГИК. 2013. Т. 5. № 4 (18). С. 66–77.
9. Торчинов Е.А. Опыт запредельного. Религии мира. СПб.: Азбука, 2021. 573 с.

10. Эфроимсон В.П. Загадка гениальности. М.: Знание, 1991. 376 с.
11. Courtney, N. Gregg Thru life story; mythmaking in biographical films / Middle Tennessee State University, December, 2016. 86 p.
12. Myers, E. "Can you handle my truth?": Authenticity and the celebrity star image. The Journal of Popular Culture, vol. 42 (5), pp. 890–907.

REFERENCES

1. Kichin, V. Andrej Konchalovskij: Moj fil'm — e' to moe videnie zhizni Mikelandzhelo [My film — is my vision of Michelangelo's life], [sajt Rossijskoj gazety': RG.RU. Fed. vy'p. 239 (7702)]. Fil'm "Grex": chto ponyal velikij russkij rezhisser pro genial' nogo ital' yancza. Available at: <https://rg.ru/2018/10/24/andrej-konchalovskij-moj-film-eto-moe-videnie-zhizni-mikelandzhelo.html> (Accessed 03 December 2023). (In Russ.)
2. Dovzhenko, A.P. Lekcii na scenarnom fakul'tete [Lectures at the Screenwriting Faculty]. Moscow, Vsesoyuz. gos. in-t kinematografii Publ., 1963. 48 p. (In Russ.)
3. Lombrozo, Ch. Genial'nost' i pomeshatel'stvo, [Genius and Insanity], perevod s ital' yanskogo G. Tetyushinova. Moscow, E'ksmo Publ., 2018. 153 p. (In Russ.)
4. Lotman, Yu.M. Struktura xudozhestvennogo teksta [The structure of a literary text]. Moscow, E'ksmo Publ., 2023. 509 p. (In Russ.)
5. Morozova, I.V. Fenomen politicheskogo bajopika v angloyazy'chnom kinematografe [The phenomenon of political biopic in English-language cinema], vol. 6. Vestnik VGIK, no. 4 (22), 2014, pp. 98–109. (In Russ.)
6. Nexoroshev, L.N. Osobennosti dramaturgii istoricheskogo fil'ma [Na primere tvorcheskoy istorii sozdaniya fil'ma "Aleksandr Nevskij"], [Features of the drama of the historical film]. Moscow, VGIK Publ., 1986. 72 p. (In Russ.)
7. Prozhenko, G.S. Koncepciya real'nosti v e'krannom dokumente: Diss. ... doktora iskusstvovedeniya. (The concept of reality in a screen document). Ph.D. (Art History). Moscow. (In Russ.)
8. Sveshnikov, A.V. K.G. Yung o prirode xudozhestvennogo obraza [Jung on the nature of an artistic image], vol. 5. Vestnik VGIK, no. 4 (18), 2013, pp. 66–77. (In Russ.)
9. Torchinov, E.A. Opy't zapredel'nogo. Religii mira [The experience of the beyond. Religions of the world]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2021. 573 p. (In Russ.)
10. E'froimson, V.P. Zagadka genial'nosti [The Mystery of Genius]. Moscow, Znanie Publ., 1991. 376 p. (In Russ.)
11. Courtney, N. Gregg Thru life story; mythmaking in biographical films. Middle Tennessee State University, December, 2016, 86 p.
12. Myers, E. "Can you handle my truth?": Authenticity and the celebrity star image. The Journal of Popular Culture, vol. 42 (5), pp. 890–907.

Статья поступила в редакцию 01.02.2024; одобрена после рецензирования 26.02.2024; принята к публикации 06.03.2024.
The article was submitted 01.02.2024; approved after reviewing 26.02.2024; accepted for publication 06.03.2024.



Стилевые и нарративные новации в творчестве Нормана Макларена

Ф.И. Шеремет

студент IV курса сценарно-киноведческого факультета ВГИКа

ORCID: 0009-0004-0612-5012

AuthorID: 1242915

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 — анимационного и «фотографического». Макларен хотел создать совершенно новый канон кино, основанный в равной степени на абстрактных и реалистичных моделях. 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.

(продолжение)¹

2. Реабилитация нарратива в контексте авангардного движения

2.1. Переосмысление героя. Сущность и орнамент

Зритель в большинстве своем склонен понимать диегетический мир фильма через героя — он выступает как бы фокальной точкой, позволяющей взглянуть на потенциально бесконечный мир произведения. Однако в авангардных фильмах начиная уже с 1920-х годов героев — и вообще персонажей — зачастую не было, так как создавались они (фильмы) по принципу дадаистского монтажа разрозненных фрагментов. Это можно назвать первым мощным ударом киноавангарда по нарративу. Отправить же последний в «нокдаун» замыслили авторы «абсолютных фильмов», в том числе с помощью абстрактной анимации. Здесь, однако, стоит отметить, что зритель — в том числе сегодняшний — так привык к традиционным повествовательным тропам и напрямую связанной с ними идеей «образа-символа», что стремится найти их даже там, где, кажется, их по определению быть не может: «налицо желание “инициации”, желание найти скрытый смысл этого разрушения художественного языка, всех этих “оригинальных” опытов, которые на первый взгляд не имеют ничего общего с искусством. Разодранные афиши, пустые полотна, продырявленные ножом и обгоревшие <...> все это должно иметь значение...» [13, с. 175]. Запрограммированный всем объемом потребленной ранее информации, мозг склонен искать — и находить! — несуществующее.

В фильмах Рихтера, Руттмана или Лая мы можем видеть эмоции либо намеки на них, отделенные от своих «носителей», «освобожденные». И в этой области Макларен, наследовавший своим предшественникам-авангардистам, вновь выступил главным новатором своего времени. В его фильмах — причем как в «фотографических» (эти фильмы Макларена отличались тем, что люди в них выступали либо источником пластических образов, как в «балетных» фильмах, либо «знаками», за которыми были закреплены конкретные смыслы, как, например, в *Neighbours*), так и в абстрактных, произошел окончательный отказ от образа героя, способного аккумулировать эмоционально насыщенный материал фильма и дать хотя бы подобие структуры. Впрочем, мы не говорим здесь о герое как таковом — скорее об особой «героической теме», то есть комплексе выразительных элементов фильма, создающих ощущение борьбы, неиз-

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

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

KEYWORDS

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

¹ Начало статьи см.: Шерemet Ф.И. Стилиевые и нарративные новации в творчестве Нормана Макларена. Вестник ВГИК. 2024 том 16, № 2 (60). С. 121–134.

бежно требующей героя. Упомянутый выше «Ритм-21» Рихтера и «Диагональная симфония» Эггелинга, не говоря уже о «Световых опусах» Руттмана, которые в пору назвать «героическими», были построены на противостоянии двух сил, дающих визуальное выражение конфликта. Фактически эта «героическая тема» была тем стержнем, который не давал рассыпаться на множество отдельных частей явлению абстрактной анимации. Проявляться она могла подспудно, часто неосознанно, в соответствии с тем, что в то время в СССР могли бы назвать «диалектическим мышлением художника»: искусству необходим конфликт, как статуе — контрапост.

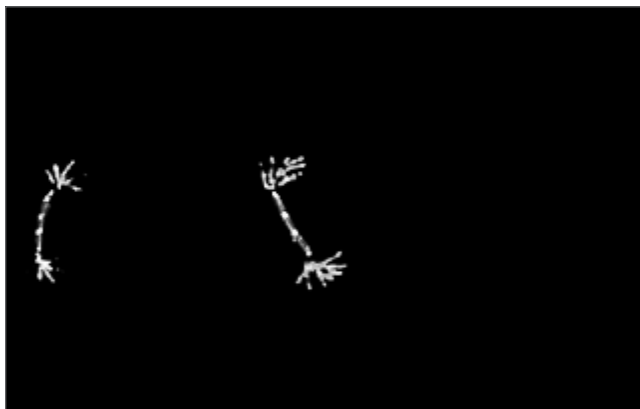
Так в чем же заключается заслуга Макларена — неужели в разрушении искусства? Как в эстетическом вопросе, так и в вопросе повествования он твердо придерживался своей линии «переизобретения» кинематографа. Отказ от «героической темы» в общепринятом ключе привел к разрушению вертикальной семиотической модели художественного мира: бессюжетное пространство — пассивное движение — актант. В его фильмах существовали лишь первые два уровня, и то сведенные к абстрактным основам. Лишенное центра, произведение «выравнивалось», распределяя равное количество образного и эмоционального содержания на «полотно» экрана (как было отмечено ранее, в абстрактных мультфильмах отсутствие смены ракурса и склейки как таковых привело к упразднению понятия индивидуального кадра) — так, визуальное наполнение фильма приобретало орнаментальную структуру. Это понятие — орнамент — в культурологии имеет неоднозначную репутацию; трудами Адольфа Лооса и Зигфрида Кракауэра он часто понимается как негативная, антипрогрессивная («...то, что естественно для папуаса и ребенка, для современного человека — признак вырождения. <...> Эволюция культуры равнозначна удалению орнамента...» [6, с. 34]) и даже тоталитарная («подобно сотканному из тел узору на стадионе, над массой стоит структура, этакая монструозная фигура, сокрытая ее инициатором от глаз носителей» [4, с. 44]) система, неуместная в искусстве будущего. Однако подход теоретиков культуры прошлого был преимущественно антропоцентричен — орнамент понимался как элемент окружения человека, отражающий стадию его культурного развития, тогда как его нарративное значение уходило на второй план либо не отмечалось вовсе. Орнамент не естественен в том смысле, что понимается человеком как рукотворное явление, и в этом он полностью соответствует тем словам Кракауэра, что мы вывели в качестве эпиграфа данного исследования: «...худож-

² Сам культуролог понимает орнамент массы как наиболее сопряженное с реальностью художественное явление; здесь важна характеристика орнамента — «массы», то есть структуры, составленной из элементарных частиц. Орнамент в фильмах Макларена имеет принципиально иную природу, о чем будет сказано в следующем разделе.

жественное явление тем действеннее, чем меньше оно обязано своим существованием реальности за пределами эстетического» [4, с. 44]².

При всем этом фильмы Макларена не производят впечатления визуальной «рыхлости», наоборот, они полны внутренней витальной энергии, одушевляющей реальность — и, что самое главное, в них сохраняется роль индивидуального объекта, тогда как повторяемость и симметричность, присущие традиционно понимаемому орнаменту, наоборот, необязательны. Перед нами особый вид орнамента, в котором попытка отхода от мимесиса толкает его в другую крайность — к музыке. Обратимся к формуле орнамента, выведенной С.М. Эйзенштейном: «Три кита: 1. Изображение 2. Обобщенный образ 3. Повтор [все вместе —] Образ. В чистом виде первое: натурализм; второе: геометрическая схема; третье: орнамент. В совершенном произведении они проникают друг в друга» [12, с. 430]. Подводя формулу под проблематику абстрактной образности, мы можем выразить ее следующим образом: 1) миметический образ, 2) абстрактный образ, 3) орнамент. Удивительно, но в творчестве Макларена мимесис не уступает полностью «свободной» абстракции (если таковая вообще существует) — в некоторых случаях он довольно силен, как в *La merle* и особенно в *Short and Suite*, где в некоторых цветовых «взрывах», возникающих на доли

секунды, явственно различаются некоторые микроорганизмы, а также связанные с ними процессы деления (Терренс Добсон в целом отмечает у Макларена «настойчивое сопротивление» полному отказу от «репрезентативного изображения» [15, с. 85]). Образ первого порядка в



Кадр из фильма *Short and Suite*, реж. Норман Макларен, 1959

данном случае можно объединить со вторым — они явно видны как по отдельности (внедрение фотографических образов в мультфильм — см. *Mosaic*, *Canon*), так и вместе (упрощение образа до абстрактных элементов — человек-фантом в *Canon*). Наконец, повтор — собственно, стадия орнамента, хотя может быть проявлена открыто (так, лента *Fiddle-de-dee* включает в



Кадр из фильма
Fiddle-de-dee,
реж. Норман
Макларен, 1947

себя элементы традиционного визуального орнамента, что отсылает к традиции, заложенной Леном Лаем в таких фильмах, как *Kaleidoscope* и *Colour box* [16, с. 12]), все же наиболее ярко раскрывается в ритмической организации материала — внутрикадровом движении и сопрово-

ждающей музыке. Если первое достаточно очевидно — мы уже упоминали линии-«обтюраторы» в фильме *Boogie-doodle*, — то второе требует более развернутого объяснения, так как играет в маклареновской концепции нарратива ключевую роль.

2.2. Роль музыки в устройстве повествования

История отношений абстрактной анимации и музыки началась почти одновременно с первыми опытами европейской школы. Известно, что Руттман, Рихтер и Фишингер в свое время занимались музыкой почти профессионально, а Эггелинг строил свою теорию абстрактного изобразительного искусства вокруг «генерал-баса живописи», в основе которого лежала «оркестровка» линий [8, с. 87]. Практика дополнения абстрактных опусов музыкой началось уже в 1920-х, когда композитор Ферруччо Бузони предложил молодым авангардистам применять прелюдии и фуги Баха в качестве звукового сопровождения их работ. Сочетание этих двух искусств — достижение из области интуитивного, ведь любой «...образ, отделенный от содержания... достигает стадии чувственной абстрактной духовности музыки» [11, с. 40].

Есть значительный соблазн признать абстрактную анимацию «иллюстрацией» музыки — это удобное и простое объяснение феномена; более того, в 1930–40-е годы благодаря таким режиссерам, как Лен Лай и Джон Уитни, музыка действительно стала превалировать над изображением (характерно, например, следующее обобщение современного исследователя: «в абстрактной анимации музыка — это внутренняя сила, объединяющая различные составляющие абстрактного изображения,

причина и импульс, приводящая все в движение» [10, с. 173]). Были, однако, и противники такого подхода, среди которых особо выделяется фигура Двинелла Гранта, создателя абстрактной «трилогии», состоящей из фильмов Themis, Contrathemis и Three Themes in Variation, довольно типичных изобразительно, но весьма интересных сознательным отказом автора от музыкальной партитуры — по его мысли, эти ленты сами представляли собой «визуальные симфонии».

Каково же место Нормана Макларена в этом контексте? Хотя многие его фильмы уже названиями говорят о своей «музыкальности» (например, Fiddle-de-dee и Canon, а в титрах Blinky Blank наравне с режиссером указан композитор Морис Блэкбёрн; некоторые фильмы, такие как Boogie-doodle, изначально создавались под оригинальные сочинения), Макларен понимает музыку принципиально иначе. Вспомним серию его «балетных» фильмов: можно ли сказать, что главное в балете — музыка? Скорее она вступает в синтез с пластическими образами, которые пусть и ведут свое начало от нее, но способны и ко вполне независимому существованию (о чем говорит тихая и как бы «разреженная» мелодия в *Pas de deux*). Макларен не интересуется онтология искусства, его творческий подход столь же функционален, сколь и строг — задача состоит в обновлении киноязыка, а не нахождении «первоосновы» помимо абстрактного образа в целом. Музыка в его лентах нужна как своеобразный «усилитель», работающий в унисон с экранным образом и придающий ему универсальное звучание [16, с. 58].

В первую очередь она необходима для формирования ощущения диегетического пространства, без которого нельзя даже говорить о нарративе (это уровень «бессюжетной структуры»). Как утверждал младший современник Макларена, композитор Карлхайнц Штокгаузен, «...в жизни важнее приобретать слуховой опыт, нежели зрительный. <...> Визуальные образы дают душе очень ограниченное пространство» [7, с. 36]³. Как было отмечено уже не раз, одним из главных следствий развития абстрактной анимации был «слом» традиционной пространственной парадигмы — кадр как таковой перестает существовать, отсутствуют склейки, позволявшие соединить отдельные фрагменты в общий диегезис. А так как сюжет требует еще и физического движения, любые попытки «возвращения» к нарративу оказываются напрямую связаны с формированием пространства — не только внутри кадра, но и вне его. Поэтому Макларену близка структура орнамента — ведь последний, как известно, подразумевает бесконечное повторение звеньев, далеко уходя-

³ Отметим, что небесспорная мысль композитора кажется вполне логичной, будучи применена к современному «массовому» зрителю в отношении авангардных опытов — опыт ретроспективных показов, не говоря уже о реакциях многочисленных интернет-зрителей, указывает на то, что звук во многом «скрашивает» просмотр, увлекает, а иногда и «попьяняет» отдельные устаревшие образы. Аккуратно обобщая эти сведения, можно сказать, что музыка, несмотря на ее кажущуюся абстрактность, может представлять собой действенный инструмент структуризации текста.

щих за пределы видимого. Рамки рождаемого диегезиса перестают совпадать с рамками кадра и далеко переходят в область подразумеваемого, и музыка с ее способностью к преодолению любых пространственных границ здесь играет большую роль.

Музыка участвует в формировании не только пространства, но и пространственно-временного континуума произведения. Она позволяет ощущать течение времени наравне с кинематографом — и вновь два этих искусства обнаруживают себя способными к синтезу. Макларен придает некоторым своим фильмам отчетливо биологическое звучание — Blinky Blank, как следует из названия, построен на феномене моргания: образы рождаются и исчезают за доли секунды — и музыка здесь приобретает подчиненное значение, подчеркивая отдельными «вспышками» краткость визуальных картин; в этом — еще одно сходство с орнаментом, в котором повторность имеет первоочередно физиологически-ритмическое значение [12, с. 435]. Музыка здесь выступает одновременно ориентиром (по «прогрессу» музыкальной темы можно судить о «прогрессе» диегетического пространства) и усилителем визуального ряда.

Таким образом, задаются рамки, позволяющие рассмотреть беспредметный мир в качестве нарративного пространства, не разрушая при этом собственно абстрактную природу данного мира.

Заключение

В этой работе мы попытались взглянуть на зрелое творчество Нормана Макларена, одного из самых последовательных режиссеров-абстракционистов, как на цельную творческую доктрину со своей методологией. В основе этой доктрины лежит неприятие традиционного повествовательного кинематографа, после двух мировых войн утратившего в глазах авангарда как эстетическую, так и этическую значимость. Макларен разработал сложную параллельную систему выразительности, способную не только передавать отдельные состояния, аналогичные фотографическому кино, но и потенциально способных к повествованию — нигилистический эксперимент, рожденный из отрицания классического повествования, в его руках превратился в хорошо разработанную, многоуровневую систему, достаточно сложную, чтобы взять на себя часть функций сюжетного кино (поэтому тезис Уильяма Морица, определившего Макларена как постмодерниста, воспринимавшего современный авангард в качестве одного из множества возможных методов [17, с. 106], кажется не совсем верным, ведь работал он над созданием пер-

вичного, а не вторичного, то есть коллажного языка). Можно утверждать, что за десятилетия упорной работы Макларен создал свой — параллельный — кинематограф.

Почему же фильмы ни Макларена, ни его предшественников и последователей не вышли за пределы «авангардного гетто»? Все их разработки — начиная с «генерал-баса живописи» Эггелинга и заканчивая недавним манифестом фракталистов — не учитывали зрителя. Макларен разрабатывал свои выразительные техники не одно десятилетие, учась на собственных ошибках, вводя новые элементы и удаляя устаревшие; однако зритель в массе своей не шел вслед за ним все эти годы. Чтобы погрузиться в этот параллельный кинематограф до уровня автоматического восприятия, нужно было свыкнуться с ним. Ложной оказалась надежда на то, что зритель готов к новому зрелищу в той же степени, что и его (зрелища) создатель. Пока Макларен работал над своими шедеврами, «фотографический» кинематограф никуда не исчезал.

Этот эксперимент длиною в жизнь можно сравнить с изобретением эсперанто. Маклареновский параллельный кинематограф и был таким универсальным языком, не зависящим от национального характера зрителя и рассчитанным на базовые когнитивные способности жителя хоть Манхэттена, хоть Дакки — но, как и в случае с эсперанто, создатель-идеалист не учел того, что с английским и бенгальским люди жили и развивались многие века, они мыслили на этих языках. А можно ли мыслить исключительно абстрактными формами — вопрос до сих пор открытый. ■

Для цитирования: Шеремет Ф.И. Стилевые и нарративные новации в творчестве Нормана Макларена // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 3 (61). С. 146-155.

For citation: Sheremet Th.I. Stylistic and narrative innovations in Norman McLaren's works // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 3 (61), pp. 146-155.

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. Дарахвелидзе 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 zashchitu 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 snovidanii. 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: Nemoe kino. 1911–1933. [From the History of French Film Thought: Silent Cinema. 1911–1933]. Moscow, Iskustvo 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.

Во ВГИКе открылся Институт анимации и цифровых технологий (ИАЦТ)

В 2024 году во ВГИКе благодаря инициативе ректора В.С. Малышева открылся Институт анимации и цифровых технологий (ИАЦТ), который стал структурным подразделением университета, специализирующимся на подготовке высококвалифицированных специалистов в области анимации, компьютерной графики, современных интерактивных медиа и цифровых технологий. Создание ИАЦТ в рамках цифровой трансформации ВГИКа служит комплексному преобразованию обучения специалистов и осуществляет переход к новым образовательным моделям обучения, популяризации и продвижению передовых цифровых технологий в студенческом производстве.

Преподавание в Институте ведется командой ведущих специалистов и экспертов киноотрасли на основе уникальных образовательных методик, передовой научной и материально-технической базы. Обучение проходит в соответствии с запросами отрасли.

Основная задача ИАЦТ стать ведущим центром по подготовке специалистов в сфере цифровых искусств с применением искусственного интеллекта (ИИ) и генерации изображений при помощи искусственных нейронных сетей.

Институт имеет обширные партнерские связи с ведущими кинокомпаниями и производителями инновационных технологий, оборудования, компьютерного обеспечения. В силу этого студенты в течение всего периода обучения подключены к реальным профессиональным проектам.

ИАЦТ готовит специалистов по следующим направлениям:

- «Режиссер анимации и компьютерной графики»;
- «Режиссер мультимедиа»;
- «Режиссер интерактивных медиа и голографии»;
- «Художник анимации и компьютерной графики».

В ИАЦТ созданы новые учебные классы по моделированию виртуальной и дополненной реальности, IT-школа ВГИКа (в рамках соглашения со Сбербанком), открыты Лаборатория современного искусства и Лаборатория объемного сканирования и 3D-печати, Центр по изучению виртуальной реальности и искусственного интеллекта, а также Новый музей анимации и «Нейротейтр», демонстрирующие широкие возможности отечественной школы анимации — от сохранения классических технологий до внедрения инструментов ИИ и нейронных сетей в творческие проекты.

Создание ИАЦТ, опирающегося, с одной стороны, на уникальный опыт и методики отечественного кинообразования, а с другой — внедряющего инновационные направления в обучение, — это новый этап развития анимации, интерактивных медиа, голографии, цифровых технологий во ВГИКе



Акимов Валерий Александрович, аспирант ВГИКа.

**Феномен ресакрализации
во французском новом
трансгрессивном кино**
УДК 791.43.01

ORCID: 0009-0009-2366-5818

AuthorID: 1205828

Valery A. Akimov, Postgraduate Student,
S.A. Gerasimov All-Russian State University
of Cinematography (VGIK).

**The Phenomenon of Resacralization
in the New French Extremity Films**
UDC 791.43.01

ORCID: 0009-0009-2366-5818

AuthorID: 1205828

Виногородская Арина Вячеславовна,
аспирант ВГИКа.

**Преступление как поиск трансцен-
дентного начала**
УДК 791.43-2

ORCID: 0009-0003-8828-7359

AuthorID: 1167035

Arina V. Vinogorodskaya, Postgraduate
Student, S.A. Gerasimov All-Russian State
University of Cinematography (VGIK)

Crime as a Search for the Transcendental
UDC 791.43-2

ORCID: 0009-0003-8828-7359

AuthorID: 1167035

Виноградов Владимир Вячеславович,
доктор искусствоведения, профес-
сор, заместитель проректора по науке,
директор Научно-исследовательского
центра кинообразования и экранных ис-
кусств ВГИКа.

От власти над землей к власти земли
УДК 791.43.03

ORCID: 0000-0002-6325-6092

AuthorID: 159306

Vladimir V. Vinogradov, Doctor of 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 All-Russian State University
of Cinematography (VGIK).

**From the Power over the Earth
to the Power of the Earth**

UDC 791.43.03

ORCID: 0000-0002-6325-6092

AuthorID: 159306

Горохова Виктория Олеговна, студент
4-го курса философского факультета,
кафедры философии языка и коммуни-
кации МГУ им. М.В. Ломоносова, кура-
тор кинопрограммы Еврейского музея и
центра толерантности.

**Корреляция новых медиа
и посткинематографа**

УДК 778.5.04.072.094

ORCID: 0009-0006-6704-7534

AuthorID: 1240632

Victoria O. Gorokhova, 4th year
student of the Faculty of Philosophy,
Department of Philosophy of Language and
Communication, Lomonosov Moscow State
University, Curator of the film program of
the Jewish Museum and Tolerance Center.

**Correlation of New Media
and Post-Cinema**

UDC 778.5.04.072.094

ORCID: 0009-0006-6704-7534

AuthorID: 1240632

Добросмыслова Вера Ивановна, пре-
подаватель высшей категории ККТиМ
ВГИК.

**Особенности мотива двоемирия
в фильме «Господин оформитель»**

УДК 791.43.03

ORCID: 0009-0009-5674-8492

AuthorID: _____

Vera I. Dobrosmyslova, teacher of the
highest, College of Film, Television and
Multimedia S.A. Gerasimov All-Russian
State University of Cinematography (VGIK).

The Artistic and Pictorial Features of Presenting the World-Duality Motif in the Film Mr. Decorator

UDC 791.43.03

ORCID: 0009-0009-5674-8492

AuthorID: _____

Литвина Дарья Вадимовна, аспирант ВГИКа.

Актуализированная трансформация монстра в экранизациях романа Ричарда Мэтисона «Я — легенда»

УДК 778.5.01(014)

ORCID: 0009-0008-5816-1356

AuthorID: 1252416

Daria V. Litvina, Postgraduate Student, S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK).

Actualised Transformation of a Monster in Big Screen Adaptations of Richard Matheson's I am Legend

UDC 778.5.01(014)

ORCID: 0009-0008-5816-1356

AuthorID: 1252416

Носикова Елена Васильевна, драматург, лауреат премий Правительства РФ и Министерства культуры РФ.

Диалектическая драматургия Б. Брехта в фильме «Нелюбовь» А. Звягинцева.

УДК 778.5.04.072:8.01-2

ORCID: 0009-0006-9477-9167

AuthorID: _____

Elena V. Nosikova, screenwriter, Award winner of the RF Government, Ministry of Culture.

Brecht's Dialectical Dramaturgy in the Film Loveless by A. Zvyagintsev

UDC 778.5.04.072:8.01-2

ORCID: 0009-0006-9477-9167

AuthorID: _____

Осинкин Дмитрий Сергеевич, аспирант ВГИКа.

Драматургия биографического фильма как метод исследования феномена гениальности

УДК 778.5.04.072:8.01-21

ORCID: 0009-0005-9378-4485

AuthorID: _____

Dmitry S. Osinkin, Postgraduate Student, S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK).

The Image of a Genius in Biopics

UDC 778.5.04.072:8.01-21

ORCID: 0009-0005-9378-4485

AuthorID: _____

Селиверстов Игорь Константинович, аспирант ВГИКа.

Обряд жертвоприношения земле в драматургии фильма

УДК 5.04.072:8.011

ORCID: 0009-0005-7835-8912

AuthorID: 1236194

Igor K. Seliverstov, Postgraduate Student, S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK).

Agrarian Sacrifice Ritual in the Film's Narration

UDC 5.04.072:8.011

ORCID: 0009-0005-7835-8912

AuthorID: 1236194

Смагина Светлана Александровна, доктор искусствоведения, доцент, заместитель директора — начальник Аналитического отдела Научно-исследовательского центра кинообразования и экранных искусств ВГИКа.

Повесть Б. Васильева «В списках не значился» и ее экранизация «Я — русский солдат» А. Малюкова: основные образы и конфликты

УДК 778.5.04/c

ORCID: 0000-0002-8502-5383

AuthorID: 919685

Svetlana A. Smagina, Doctor of Art Studies, Associate Professor, Deputy Director — Head of the Analytical Department of the Research Centre for Film Education and Screen Arts (VGIK).

The Story by B. Vasiliev Not listed and Its Screen Adaptation by A. Malyukov I Am a Russian Soldier: the Main Images and Conflicts

UDC 778.5.04/c

ORCID: 0000-0002-8502-5383

AuthorID: 919685

Тютинa Екатерина Марковна, аспирант ВГИКа, доцент кафедры кино-телеоператорского мастерства Института кино и телевидения (ГИТР).

Взаимосвязь изобразительного решения и драматургии в фильмах

С.И. Ростоцкого

УДК 778.5с(092)1 «Ростоцкий Ст.»

ORCID: 0009-0003-5090-8949

AuthorID: 1221300

Ekaterina M. Tyutina, Postgraduate Student, S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK), Associate Professor in Cinematography and Cameramanhip at the Humanitarian Film and Television Institute (GITR).

The Relationship between Visual Design and in Dramatic Structure

S.I. Rostotsky 's Work

UDC 778.5с(092)1 «Ростоцкий Ст.»

ORCID: 0009-0003-5090-8949

AuthorID: 1221300

Федоров Александр Викторович, доктор педагогических наук, профессор Ростовского государственного экономического университета, киновед, член Союза кинематографистов РФ, академик Национальной академии кинема-

тографических 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

Шеремет 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: 1242915

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: 1242915

СТУДЕНТЫ ЛУГАНСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ ИМЕНИ М.Л. МАТУСОВСКОГО ВО ВГИКЕ



**ВГИК ЗАНЯЛ 39 МЕСТО ИЗ 1000
ВОЛОНТЁРСКИХ ОРГАНИЗАЦИЙ МОСКВЫ
НА ДОБРО.РФ**





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