

Научный журнал

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

Вестник **ВГИК** www.vgik.info

№ 4(62)

Том 16 ДЕКАБРЬ 2024



44 Международный студенческий фестиваль ВГИК



14 НОЯБРЯ 2024 г. СОСТОЯЛАСЬ ВСТРЕЧА ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ
КИНОШКОЛ СТРАН БРИКС ВО ВГИКЕ





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:
 М.Д. Столповский

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

Дизайн-макет обложки
 И.А. Сеничкина

Редактура текстов на английском языке:

Лаборатория зарубежного кино ВГИКа

Отпечатано в типографии:
 ООО «Канцлер» 150008, г. Ярославль, ул. Клубная, 4-49
 Заказ № 6687

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. Аберистут (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, директор НИИМК ВГИКа

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

Караваев Д.Л. кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИИМК 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 НИИМК 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

Смагина С.А. (главный редактор) доктор искусствоведения, доцент, заместитель директора — начальник Аналитического отдела НИИМК 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 О.К. Клейменова. «Национальный склад души» художника В.В. Архипова
- 18 М.А. Пальщикова. «Пустое пространство» Гражданской войны: театрализация темы на советском экране 1960-х гг.
- 37 С.В. Дымицкий. Проблема художественности в научном кинематографе 1930-х гг. (на материале фильма «Физиология и патология высшей нервной деятельности»)
- 56 О.А. Лаврёнова. Эксцентрика мужских и женских образов фильма «Женитьба Бальзамина»

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО

- 66 В.В. Королева, А.Р. Притомская. Гофмановские традиции в сериале Дэвида Линча «Твин Пикс»

ТЕОРИЯ КИНО

- 82 И.П. Никитина. Методологические аспекты киноведческих исследований
- 101 А.В. Свеишников. Изобразительная композиция как структура композитов
- 113 Е.А. Русинова. Взаимосвязь многоканальных звуковых форматов и «теории телесности» в кинематографе
- 126 М.И. Яновский. О ведущих образах и мотивах кинематографа США и их влиянии на моральное сознание зрителя

КИНОПРОИЗВОДСТВО & КИНОПРОКАТ

- 140 А.В. Петракова, Т.А. Лыкова, С.Д. Савинский.
Применение социометрического подхода для изучения отношений в киносъёмочной команде: описание кейса

- 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, Director of the Scientific Research Institute of Cinematography and Film Education (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 Scientific Research Institute of Cinematography and Film Education, VGIK

Kirillova N.B. Dr. in Culturology, Professor, Department of Culturology and Sociocultural Activities, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N.Yeltsin, Honoured Arts Worker of the Russian Federation

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 of the Scientific Research Institute of Cinematography and Film Education, 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 Scientific Research Institute of Cinematography and Film Education (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.

Tsyrukun 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 Olga K. Kleymenova. “National heartbeat” of the Artist V.V. Arkhipov
- 18 Maria A. Palshkova. “Empty Space” of the Civil War: Theatricalization of the theme on the Soviet Screen in 1960s
- 37 Semyon V. Dymshits. The Problem of Artistry in Scientific Cinema of the 1930s (based on the Film “Physiology and Pathology of Higher Nervous Activity”)
- 56 Olga A. Lavrenova. The Eccentricity of Male and Female Characters in the Film “Balzaminov’s Marriage”

WORLD FILM HISTORY

- 66 Vera V. Koroleva, Alina R. Pritomskaya. Hoffmannian Traditions in David Lynch’s TV series “Twin Peaks”

FILM THEORY

- 82 Irina P. Nikitina. Methodologic Aspects of Film Studies
- 101 Aleksandr V. Sveshnikov. Artistic Composition as an Integral System
- 113 Elena A. Rusinova. Interrelationship between Multichannel Sound Formats and the “Embodiment” in Cinema
- 126 Mikhail I. Yanovsky. The Dominant Images and Motifs of the US Cinema and Its Impact on the Viewer’s Morals

FILM PRODUCTION & DISTRIBUTION

- 140 Anastasiya V. Petrakova, Tatyana A. Lykova, Stepan D. Savinskiy. Sociometric Methods in Exploring the Relationships in a Film Crew: a Case Study

- 158 SUMMARY | PRESENTATION OF AUTHORS



«Национальный склад души» художника В.В. Архипова

О.К. Клейменова

доктор философских наук, профессор

ORCID: 0009-0008-9356-6420

AuthorID: 875799

DOI: <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-6-17>

Статья посвящена исследованию творчества заслуженного художника РФ В.В. Архипова, которое охватывает разные грани художественной деятельности — работа художника постановщика фильма, создание станковых живописных произведений, графических серий. Проанализированы изобразительные особенности эскизов к кинофильмам, действие которых разворачивается в разные исторические периоды от эпохи Древней Руси до современности. Отмечено умение художника не просто воспроизвести атрибуты того или иного исторического периода, но почувствовать формирующий события жизни героев дух времени, а также найти изобразительные приемы, наиболее точно передающие художественный образ и атмосферу каждого драматургического текста. Традиции русского изобразительного искусства определяют художественный образ природы средней полосы России в живописных пейзажах В.В. Архипова, трактовку сюжетов русских былин и сказок в его станковых произведениях, а также острую характерность персонажей в графических сериях, что позволяет говорить о непрерывающейся линии развития отечественной художественной школы.

The article studies the work of the Honored Artist of the Russian Federation V.V. Arkhipov, which spans across various aspects of artistic activity — from film production design to easel paintings and graphic series. The author analyses the design features of sketches for films, set in different historical periods from the era of Ancient Rus' to the present day. Attention is drawn to the artist's ability to not only reproduce the attributes of a particular period, but also to feel the spirit of the time that shapes the events of the characters' lives, as well as to find the appropriate media that most accurately convey the artistic image and atmosphere of each dramatic text. The traditions of Russian fine art determine the artistic images of central Russian nature in V.V. Arkhipov's landscapes, the interpretation of Russian epic and fairy-tale plots in his easel works, as well as the witty distinctive characters in his graphic series, which suggests the continuity of the Russian art school.

русские
национальные
традиции,
изобразительное
искусство,
художник-
постановщик
фильма,
станковая
живопись,
графика

russian national
traditions,
fine arts,
film director,
easel painting,
graphics

Большая часть жизни заслуженного художника РФ, академика Российской академии художеств Валерия Валентиновича Архипова связана со ВГИКом. Он стал студентом художественного факультета в 1988 году, а в 1993 году защитил диплом как художник-постановщик фильма (мастерская М.А. Богданова) и как художник по костюму (мастерская О.С. Кручининой). После окончания института преподавал на факультете живописи, а в 2009 году стал его деканом. За многие годы сроднившись со ВГИКом, Валерий Архипов называет художественный факультет своей «малой родиной»: «Родина — потому что здесь мы родились как художники. Здесь все начиналось для вчерашних студентов» [5, с. 15].

Пройдя студентом вгиковскую школу, Валерий Архипов, став преподавателем, а затем деканом, обучает молодых художников, опираясь на принципы отечественного, проверенного веками академического образования и, конечно, на традиции русского изобразительного искусства, причем традиции эти он передает своим ученикам не как набор формальных признаков, а как духовные и нравственные устои, без которых невозможно существование какой-либо культуры. Эти принципы были определены еще в 1938 году одним из основателей факультета выдающимся живописцем Ф.С. Богородским: «Кинохудожник, как и всякий художник, прежде всего должен быть мастером изобразительного искусства, то есть умеющим писать, рисовать и компоновать. Он должен быть образованным человеком, broadly мыслящим, умеющим познавать явления действительности...» [5, с. 7]. Они до сего дня остаются основой преподавания, обеспечивая высокий уровень мастерства молодых художников, а «понятие “художники-вгиковцы” воспринимается как знак качества. Они активно востребованы на киностудиях, телевидении, в театрах, книжной графике, станковой живописи и т. д. Причем не только на родине», — говорит Валерий Архипов [5, с. 15].

Творчество В.В. Архипова — пример реализации выпускником факультета этой системы подготовки. Оно охватывает самые разные грани художественной деятельности — работу в кино и в театре, создание станковых живописных произведений и графических серий, оформление книг, роспись фарфора... Во всех этих произведениях можно увидеть следование отечественным национальным традициям как в выборе ценностных ориентиров, так и в использовании структур художественного языка прошлого, служащих образной передаче содержания, связывающих современность с историей и культурой нашего народа.

Конечно, прежде всего Валерий Архипов — художник кино. После окончания ВГИКа он работает на к/к «Мосфильм» как художник-постановщик и как художник по костюму — с его участием создано более трех десятков фильмов, действие которых разворачивается в разные исторические периоды от эпохи Древней Руси до современности.

Например, действие черной комедии режиссера К. Серебренникова «Изображая жертву» (2006) разворачивается в «веселые» 1990-е годы, атмосфера которых прочитывается уже в выборе для эскизов к фильму серого фона пастельной бумаги («Энгр»). Эта «серость» во многом определяет эмоциональное звучание изобразительного решения фильма, отражая внутреннюю примитивность существования персонажей. Той же задаче отвечает четкое структурирование планов места действия — линии пастельных мелков то подчеркивают странную «застылость» отдельных мизансцен, движение в которых разворачивается на первом плане («Следственный эксперимент», «В кафе»), то «взрываются» резкими диагоналями («Рыба Фуго»), передавая абсурдную логику развития жизни героев, образы которых выполнены с присущей художнику выразительностью.

Другая эпоха, другой литературный материал («Котлован» А. Платонова) отражены в эскизах к фильму «Случайный взгляд» (2005, реж. В. Мирзоев). Почти монохромные по колориту (преобладают черный, серый и коричневый цвета с всплесками ярко-красных флагов и лозунгов), с разворачивающимся до горизонта пространством, отражающим глобальность исторических изменений («Все на строительство», «Митинг»), они созвучны атмосфере повести А. Платонова и духу послереволюционного времени.

Иное изобразительное решение художник выбирает для эскизов к «Чайке» по пьесе А. Чехова (2005, реж. М. Терехова). Тонкая черная линия плетет пространственную «паутину» интерьерных кадров, обволакивая героев («А я, брат, люблю литераторов»), или, обозначив кулисы, оставляет свободным, доступным для «полета» центр композиции («Люди, львы, орлы и куропатки...»). Движение линий рисунка то динамично, полно энергии, то, наоборот, словно теряет силу, передавая сложность духовного поиска чеховских героев.

Такое внимание и чуткость к материалу (одна из граней «отзывчивости» души русского художника, о которой говорил Ф.М. Достоевский), умение не просто воспроизвести атрибуты того или иного исторического периода, но и почувствовать формирующий события жизни героев дух времени, а также

найти изобразительные приемы, наиболее точно передающие художественный образ и атмосферу каждого драматургического текста — эти черты свойственны лучшим произведениям работавших с литературным материалом русских художников от мастеров начала XIX века и художников «Мира искусства» до отечественных сценографов и иллюстраторов-графиков советского периода.

Особенно ярко это проявилось в работах Валерия Архипова над историческими фильмами. Уже в дипломной работе — эскизах к кинофильму «Дмитрий Донской» (1993) художник поднимается на высокий уровень обобщения исторического материала. Образы русских людей — от князя, бояр и боярынь, высшего священства и монахов до простых воинов и крестьян — выстраиваются в монументальный фриз. Каждый из них, сохраняя свою индивидуальность, свое переживание драматического момента истории (с богородичной иконой выступает монах, двумя руками сжимает топор мужик-богатырь, на обнаженный меч опирается седобородый воин, прижимает к себе детей молодая боярыня), охвачен единой для всех духовной готовностью «постоять за землю русскую». Низкая точка зрения, нейтральный светло-серый фон, четко прорисованные силуэты героев — все это монументализирует композицию, определяя сходство эскизов с древнерусскими храмовыми фресками. Обобщенность формы художник сочетает с точным воспроизведением отдельных элементов (характерный орнамент одеяний церковнослужителей, женских украшений, декоративных накладок на ножнах монгольских сабель и многого другого), что позволяет расставить не только изобразительные, но и исторические акценты. Таким образом, формы древнерусского искусства в эскизах Валерия Архипова выступают не просто как знак места и времени действия или как формальная изобразительная составляющая композиционного решения. Задачей художника было создание не очередной «стилизации под старину», повторяющей реалии XIV века, а стремление осмыслить, воссоздать и передать зрителю изобразительными средствами духовные ценности русского народа, которые лежат в основе отечественной культуры. Эти ценности, по словам В.В. Бычкова, всегда «могут служить прекрасным воспитателем чувств гуманизма, патриотизма, высокой нравственности и духовности» [3, с. 7].

К художественному наследию Древней Руси В. Архипов обращается и при работе над фильмом «Борис Годунов» (2011, реж. В. Мирзоев). Перед ним стояла задача найти изобразительное решение, передающее масштаб разворачивающихся перед зри-

телем эпических событий. Поэтому на первый план для художника выступало не иллюстративно точное воспроизведение места действия, а обобщенный образ Москвы конца XVI — начала XVII века, в котором главным элементом, связывающим воедино различные эпизоды картины, становится выверенная веками геометрия храмового зодчества — символа «идеального мира, в котором возможно духовное общение с богом» [6, с. 52]. Именно древнерусские архитектурные формы являются основой композиционной устойчивости и ритмического строя практически каждого эскиза («Народ, народ! В Кремль!», «На службе» и др.). Мощные стены и своды кремлевских соборов, на фоне которых разворачивается драма истории, говорят о незыблемости и силе русского духа (похожий образный прием можно видеть в работе И. Шпинеля над фильмом «Александр Невский», 1937, реж. С. Эйзенштейн), полуциркульные арки и проемы окон вносят гармонию высшего начала и выступают мистическими «вратами» перехода между трагическими событиями мира земного и вечностью: сакральное пространство храма возносится над бунтующей толпой, на которую открывается вид из окна храма («Бунт»); череда арок, пронизывая пространство собора, словно отмечает этапы жизни царя Бориса («На службе»); через полукруглые проемы льется яркий дневной свет, преобразующий келью Нестора в «небесный чертог», «обособленный от тьмы внешней» («И летопись окончена моя») [1, с. 44].

Архитектурные круговые обводы контрастируют с резкой угловатой динамикой фигур действующих лиц, усиливая драматическую напряженность действия (эскизы «Бунт», «Заговор»), а звучная цветовая гамма в сочетании с использованием противопоставления черного и белого тонов, определяет эмоциональное звучание всего изобразительного ряда (например, пронизано светом пространство храма в эскизе «На службе», и, наоборот, беспросветный мрак сгущается под сводами собора в сцене «Да погибнет род Бориса Годунова!»). Таким образом, В. Архипов, опираясь на традиционные формы древнерусского искусства, находит изобразительное решение, воссоздающее трагический период истории начала XVII века — Смутное время.

Работа над фильмами, действие которых разворачивается во времена Древней Руси, тесно связана в творчестве В. Архипова с темой русских сказок, преданий и былин. Тексты этих произведений стали для него основой создания собственной художественной реальности, отражающей не только характер личностного видения мира Древней Руси, но и постижение истоков нашей культуры, обращение к которым помогает осмыслить,

прочувствовать жизненно важную необходимость гармонии между отдельными людьми и целыми народами, между человеком и окружающей нас природой.

Надо отметить, что обращение к сюжетам из мифологии и фольклора — одна из значимых линий развития современного искусства, в которой сказочная поэтическая картина мира, отрицающая сосредоточенность цивилизации на создании технологичной среды обитания человека в ущерб нравственному началу, предлагает иной вектор развития, приоритет в котором занимает духовная составляющая, обеспечивающая глубинное понимание законов окружающего мира. Поэтому неслучайно обращение современных художников (а также писателей, кинорежиссеров, аниматоров и др.) к русской народной сказке, их желание освоить творческий опыт древнерусских мастеров. Это говорит о «тяготении к первоисточкам ... стремлении к возрождению синтетического художественного мышления и целостности восприятия» [10, с. 266].

Для В. Архипова сказочная тема, в определенной степени, стала сокровенной. Она представлена выполненными темплой (техника русских иконописцев) эскизами к фильму «Сказка о царе Салтане» (1992), на которых костюмы героев и само пространство теремов, царских палат, светлиц сияют яркими красками, перекликаясь световой и цветовой насыщенностью с византийскими мозаикам. Орнаментальное богатство узоров на одеждах, предметах обстановки, стенах и архитектурных деталях передает тонко прочувствованное художником жизнелюбие древнерусского искусства, отражающего красоту и гармонию мира.

Напротив, скупая цветовая гамма определяет колорит листов к кинопроекту «Мифы древних славян» (1996) — огромные древние идолы, лишённые цвета и словно уже потерявшие свою материальность, но все еще сохраняющие устрашающую силу, высятся над волхвами и толпами людей, центрируя пространство и выступая композиционным стержнем языческого действа.

В живописных и графических произведениях художник продолжает раскрывать и шлифовать драгоценные грани своего сказочного мира. На них характерные образы фольклорных героев и персонажи сказок А.С. Пушкина, благодаря линейной сложности очертаний, неожиданным ракурсам, перламутровой переливчатости колорита, приобретают завораживающую выразительность.

Царевна Лебедь из «Сказки о царе Салтане» представлена со строгим и сосредоточенным лицом. Раскинув в стороны руки,

она словно готовится взлететь, а складки ткани с вытканными силуэтами белокаменных древнерусских церквей уподобляются распростертым крыльям.

Таинственна, как окружающий ее ночной лес, Царевна-лягушка с гибкой, подобной стеблю цветка фигурой, по которой волной струится изумрудное, с россыпью мерцающих жемчужин платье — так зеленая лягушачья кожа волей художника преобразается в драгоценную парчу.

Сдержанна по колориту картина с возвышающимся над грудой оружия и золотых монет Кощеем Бессмертным, чья костлявая рука сжимает рукоять огромного меча, а безумный взгляд устремлен прямо на зрителя, пугая, отталкивая и в то же время внушая брезгливое сочувствие к этому выжившему из ума злому старику.

Погружаясь в пространство русской сказки, В.В. Архипов в своих работах соединяет присущую ей магическую составляющую, ее волшебных существ с точно воспроизведенными историческими приметами жизни — от отдельных деталей убранства крестьянской избы до орнаментального узорочья княжеских покоев и царских одеяний, богатырских доспехов и усыпанных драгоценными камнями украшений. В результате такого слияния волшебного и достоверного выстраивается наполненный русским духом мир, где облик сказочных героев и их чудесные деяния воспринимаются как естественная и неотъемлемая часть окружающего пространства.

Образ легендарной сказочной Руси обретает особую эпическую мощь и масштаб на его «вытянутых» горизонтальных полотнах («Золотой петушок», «Василиса Прекрасная» и др.). На них разворачивается широкая панорама земли русской, на просторах которой поднимаются города, за их крепкими стенами высятся многоглавые храмы и тянутся к небу шатровые колокольни, среди лесов на берегах полноводных рек стоят сгрудившиеся вокруг деревянных церквей селенья... Эти листы пронизаны восхищением безграничными далями и красотой русской природы, «вольной волей» нашей земли. А «восторг перед пространством — по словам Д.С. Лихачева — присутствует почти в каждом произведении древнейшего периода...». Ведь «широкое пространство всегда владело сердцами русских... Издавна русская культура считала волю и простор величайшим эстетическим и этическим благом для человека» [8, с. 12].

Авторский почерк этих «сказочных» произведений В. Архипова, вне зависимости от техники исполнения и масштаба, всегда узнаваем — он отражает личностное видение художни-

ком мира Древней Руси, жизнь которой на его картинах, достоверная в деталях, но лишенная бытовой приземленности и наивного простодушия, пронизана гармонией единения человека с природой, возвышенной героикой и волшебством. Этот созданный кистью В. Архипова мир, образуя художественную параллель сказочному тексту, перекидывает изобразительный мост к истокам национального миропонимания и фундаментальным основам русской культуры.

Работа над сказочными сюжетами была бы, вероятно, невозможна без большого числа созданных В. Архиповым живописных пейзажей, в которых он раскрывает свое художественное видение красоты русской природы. Особенно выразительны пронизанные тонкой поэтикой и простые по выбранному мотиву (это продолжает линию, идущую от В. Поленова, А. Саврасова, В. Серова, К. Коровина и др.) пейзажи средней полосы России.

Одаренный обостренным чувством природы художник пишет их на натуре, а широкая эскизная живописная манера позволяет сохранять свежесть и непосредственность впечатления, отражать живое трепетное состояние данного преходящего момента через цветное богатство изобразительного языка («Речка Коломенка», 2010; «Скоро весна», 2018).

Активная динамика движения кисти, широкий пастозный мазок, усиливающий ощущение почти вырывающегося за грань холста ветра, передают напряженную энергию жизни березовой рощи на холсте «Зеленый шум» (2010). Колорит, опирающийся на созвучие белого и разработанного во множестве оттенков зеленого цвета, мягкий свет, пронизывающий рощу и «материализующийся» на белых стволах берез, позволяют автору передать ощущение подвижной, вызывающей восхищение своей гармонией и силой жизни природы.

Иное колористическое решение, построенное на едва уловимых различиях оттенков цвета, выбирает художник для полотна «Первые заморозки» (2018), на котором блеклое серое небо, покрытые инеем, тянущиеся до горизонта поля и чуть схваченная первым льдом вода сливаются в единый образ поздней осени. Этот образ не поражает яркостью красок или романтическими атмосферными эффектами — он завораживает поэзией «светлой печали», чувство которой возникает благодаря тонкой нюансировке цвета и холодной прозрачности световой среды. Такая «перламутровость» колорита картины свойственна московской пейзажной школе и вызывает в памяти произведения русской пейзажной школы конца XIX — начала XX вв.

На картине «Окошко» (2005) пространство ограничено стеной дома с большим окном и с первого взгляда не отличается глубиной. Однако композиционный замысел автора сложнее: интенсивная голубизна неба, отражающегося в окне, раздвигает пространство, задавая иной масштаб всему произведению, а такая деталь, как «выглядывающие» на улицу две куклы в ярких нарядах, дает нам возможность, проникнув за оконную раму, ощутить тепло простой человеческой жизни. Рядом с домом, контрастируя с его непритязательным видом, поднимаются увенчанные пышными соцветиями высокие стебли дельфиниума, определяющего цветовой звучание всего полотна. Словно эхо колористической гармонии М. Врубеля, выстраиваются гаммы голубых, синих и лиловых тонов, переливающихся с клумбы в пространство картины, бросающих отблески на оконное стекло, образующих легкие цветные тени на стене.

Богатство разработки цвета и интенсивность колорита, виртуозная работа кистью и умение через простой мотив запечатлеть «не только внешние приметы скромного среднерусского ландшафта, но и его волнующее душу настроение» — эти черты полотен В. Архипова отражают своеобразие русской пейзажной школы, в которой «ярко проявился национальный склад души, тонко чувствующей природу» [9, с. 5].

Графические работы художника, мастерски выполненные карандашом и пастелью, акварелью и тушью, не менее выразительны, чем его живопись. Острая наблюдательность и точно фиксирующая мимолетные впечатления динамичная линия позволяют говорить о непрерывающейся линии развития отечественной школы графики от П. Боклевского, П. Шмелькова, В. Серова, Е. Лансере до наших дней.

Это можно видеть в серии рисунков, показывающих жизнь современной «русской глубинки» (они объединены художником в два цикла «Провинциальные истории» и «Провинциальные истории 2»), которые являются своеобразным изобразительным дневником художника. Листы этого дневника создаются им во время поездок со съемочными группами — как художник-постановщик фильма В. Архипов в поисках кинолокаций исколесил страну от древнерусских городов Золотого кольца и Поволжья до Крыма, Мурманска и Магадана. Во время съемок художник не расстаётся с блокнотом, на страницах которого в свойственной ему острогротесковой манере фиксирует характерные сцены и эпизоды нашей сегодняшней жизни, используя самые разные техники — от акварели и карандаша до оказавшихся в нужный момент под рукой шариковой ручки или фломастера.

Обладая тонким чувством природы и архитектурного стиля (вспомним его многоплановые «космические» по охвату пространства пейзажи «земли русской» или романтические петербургские ведуты), в «провинциальных историях» Валерий Архипов сосредоточен не на воссоздании места действия — оно намечено отдельными деталями, а на изображении людей с их ежедневными делами, заботами и радостями: они едут по своим делам в метро или, привольно раскинувшись, загорают на пляже, парятся в бане или стоят в очереди за продуктами в сельском магазине, сплетничают, торгуются на рынке, доят коров, ловят рыбу, эту рыбу едят... Разворачивающийся перед нами от страницы к странице калейдоскоп этих разных сцен и событий складывается в единую картину подлинной в своей естественности и простоте реальной жизни, каждый момент которой важен и наполнен для художника своим сокровенным смыслом.

Ностальгия по во многом утраченному нами в безумном городском ритме умению радоваться каждому дню и чувствовать его значимость наполняет работы мастера легкой грустью и пронзительной нежностью к его героям: тонкая русоволосая девочка внимательно рассматривает свое отражение в бочке с водой, по которой «плывет в дальние дали» бумажный кораблик; другая, в матроске, крепко прижимает к себе банку с плавающей в ней рыбкой, оберегая ее хрупкую красоту; бабуля, «как царь горы» сидящая на вершине возвышающегося над городом снежного сугроба, который словно еж иголками покрыт палками со связанными на продажу варежками и носками; доярка, ведущая серьезный разговор «за жизнь» со снисходительно слушающей ее коровой, которая, как и все «братья наши меньшие» — кошки, собаки, свинки, петухи, снегири, равноправная героиня мира Валерия Архипова, обладает своим характером и выразительностью «лица».

Энергичная стремительная линия, свойственная всем графическим работам мастера, передает острую характерность каждого персонажа и, сочетаясь с присущей художнику иронией, рождает почти сатирические образы: продавец шаурмы, размахивающий кухонным ножом как кинжалом; собиратель мухоморов, превратившийся в огромный трухлявый гриб; сидящая перед зеркалом и любующаяся собою красотка, облепленная дольками лимона. Точно схваченные поза и мимика каждого из этих героев отнюдь не превращают картины провинциальной жизни в фоторепортаж с места событий — мастерски соединяя отдельные черты, присущие определенному характеру, гиперболизируя масштабные и пространственные соотношения для

достижения выразительности своих персонажей, художник выходит на уровень обобщения, позволяющий создавать не просто портреты конкретных людей, а хорошо узнаваемые типы. Такое умение увидеть и раскрыть в человеке основу, определяющую значимость и знаковую его жизни, традиционно для русского искусства, всегда стремящегося «дойти до самой сути». Видение «самой сути» жизни нашего времени художник представил в графической серии провинциальных историй, образы героев которых образуют пеструю мозаику современной избирательной «человеческой комедии» Валерия Архипова.

Как декан художественного факультета ВГИКа, профессор Валерий Архипов много времени уделяет педагогической работе. Обладая неиссякаемым зарядом энергии и искрометным темпераментом, он ведет занятия по живописи, ежегодно организует десятки выставок педагогов и студентов, выезжает на летнюю практику со своими учениками, участвует в конференциях и круглых столах в институте, в Академии художеств, в Союзе художников, готовит к изданию альбомы, посвященные истории художественного факультета и его творческим мастерским и, конечно, создает новые произведения, которые становятся критерием оценки студентами современных явлений искусства и культуры, точкой отсчета понимания искусства живописи будущими художниками — студентами художественного факультета ВГИКа, деканом которого является Валерий Валентинович Архипов.

Для цитирования: Клейменова О.К. «Национальный склад души» художника В.В. Архипова // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 4 (62), с. 6–17. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-6-17>.

For citation: Kleymenova O.K. “National heartbeat” of the Artist V.V. Arkhipov // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 4 (62), pp. 6–17. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-6-17>. (In Russian)

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Древнерусское искусство: Рукопис. кн.: Сб. ст. / АН СССР, Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. М.: Наука, 1972. 368 с.
2. Архипов В.В. Кинопанорама. СПб: «Дитон», 2018. 227 с.
3. Бычков В.В. Русская средневековая эстетика, XI–XVII вв. М.: Мысль, 1992. 637 с.
4. Бычков В.В. 2000 лет христианской культуры sub specie aethetica, Том 2. Славянский мир. Древняя Русь. Россия. М.- СПб.: Университет, 1999. 528 с.
5. ВГИК. Художники кино: на пути к профессии: учебное пособие: [в 2 т.] / [авт. ст. М. Ананьева и др.]; под общ. ред. В.С. Малышева, В.В. Архипова. М.: Пашков дом, 2009. Т. 1. 218 с.
6. Иконников А.В. Тысяча лет русской архитектуры: развитие традиций. М.: Искусство, 1990. 384 с.

7. Крючкова А.С. Кинокостюм как средство создания достоверного исторического образа. // Вестник ВГИК. 2023. № 4 (58). С. 96–107
8. Лихачев Д.С. Заметки о русском. М.: Сов. Россия, 1981. 71 с.
9. Маркова Н.К. Пейзаж в русской живописи: от классицизма до символизма / Авт. вступ. ст. Н.К. Маркова. — М.: Арт-Родник, 1999. 191 с.
10. Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века. М.: Искусство, 1991. 395 с.
11. Седловский А.А. Художественное пространство в живописи и в кино. // Вестник ВГИК. 2011. № 2 (8). С. 58–64.
12. Художники советского кино. Авт. вступ. ст. Т.А. Силантьева. М.: Сов. художник, 1972. 228 с.
13. Шмакова Е.Ю. Живопись и кинематограф: преемственность изобразительных решений. // Вестник ВГИК. 2023. №4 (58). С. 108–118.

REFERENCES

1. Averincev, S.S. K uyasneniyu smy'sla nadpisi nad konxoj central'noj apsidy' Sofii Kievskoj. [Towards understanding the meaning of the inscription above the conch of the central apse of Kyiv Sophia]. Drevnerusskoe iskusstvo [Old Russian art]: Rukopis. kn.: Sb. st., AN SSSR, In-t istorii iskusstv M-va kul'tury' SSSR. Moscow, Nauka Publ., 1972. 368 p. (In Russ.)
2. Arxipov, V.V. Kinopanorama [Film panorama]. SPb: "Diton", 2018. 227 p. (In Russ.)
3. By'chkov, V.V. Russkaya srednevekovaya e'stetyka, XI–XVII vv. [Russian medieval aesthetics, XI–XVII centuries]. Moscow, My'sl' Publ., 1992. 637 p. (In Russ.)
4. By'chkov, V.V. 2000 let xristianskoj kul'tury' sub specie aesthetica [2000 years of Christian culture sub specie aesthetica], vol. 2. Slavyanskij mir. Drevnyaya Rus'. Rossiya [The Slavic World. Ancient Russia. Russia]. Moscow.- St. Petersburg: Universitet, 1999. 528 p. (In Russ.)
5. Maly'shev V.S., Arxipov V.V., editors. VGIK. Xudozhniki kino: na puti k professii [VGIK. Film artists: on the way to profession], vol. 1. Moscow, Pashkov dom Publ., 2009. 218 p. (In Russ.)
6. Ikonnikov, A.V. Ty'syacha let russkoj arxitektury': razvitie tradicij. [A thousand years of Russian architecture: Development of traditions]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990. 384 p. (In Russ.)
7. Kryuchkova, A.S. Kinokostyum kak sredstvo sozdaniya dostovernogo istoricheskogo obraza [Film costume as a means of creating a reliable historical image]. // Vestnik VGIK. 2023, no 4 (58), pp. 96–107. (In Russ.)
8. Lixachev, D.S. Zаметки o russkom [Notes about Russian]. Moscow, Sov. Rossiya Publ., 1981. 71 p. (In Russ.)
9. Markova, N.K. Pejzazh v russkoj zhivopisi: ot klassicizma do simbolizma [Landscape in Russian painting: from classicism to symbolism] / Avt. vstup. st. N.K. Markova. — Moscow: Art-Rodnik, 1999. 191 p. (In Russ.)
10. Neklyudova, M.G. Tradicii i novatorstvo v russkom iskusstve konca XIX — nachala XX veka [Traditions and innovation in Russian art of the late XIX — early XX centuries]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. 395 p. (In Russ.)
11. Sedlovskij, A.A. Xudozhestvennoe prostranstvo v zhivopisi i v kino [Space in Art and Cinema]. // Vestnik VGIK. 2011, no 2 (8). pp. 58–64. (In Russ.)
12. Xudozhniki sovetskogo kino [Artists of Soviet Cinema]. Avt. vstup. st. T.A. Silant'eva. Moscow: Sov. xudozhnik, 1972. 228 p. (In Russ.)
13. Shmakova, E.Yu. Zhivopis' i kinematograf: preemstvennost' izobrazitel'ny'x reshenij [Painting and cinema: continuity of Visual Approach]. // Vestnik VGIK. 2023, no 4 (58). pp. 108–118. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 06.06.2024; одобрена после рецензирования 20.06.2024; принята к публикации 27.06.2024.
The article was submitted 06.06.2024; approved after reviewing 20.06.2024; accepted for publication 27.06.2024.



«Пустое пространство» Гражданской войны: театрализация темы на советском экране 1960-х гг.

М.А. Пальшкова

старший научный сотрудник НИИМК ВГИКа

ORCID: 0009-0003-2183-5402

AuthorID: 940502

DOI: <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-18-36>

Статья посвящена анализу трех картин: «Оптимистическая трагедия» (1963) С. Самсонова, «Первороссияне» (1967) Е. Шифферса и А. Иванова и «Интервенция» (1968) Г. Полоки. За основу объединения перечисленных фильмов приняты не только особая «живописность» кадра или причастность к эксцентрической стихии, но и использование особого условно-театрализованного типа пространства, которое парадоксальным образом приводит к переосмыслению самой концепции Гражданской войны на экране 1960-х гг.

The article analyses three films: “Optimistic Tragedy” (1963) by Samson Samsonov, “The First Russians” (1967) by Evgeny Schiffers and Alexander Ivanov, and “Intervention” (1968) by Gennady Poloka. This combination is based not only on the special “picturesqueness” of the films and a certain type of eccentricity but also on an ample use of the conventional theatrical space that paradoxically leads to the reinterpretation of the very concept of the Civil War on the Soviet screen in the 1960s.

Тема Гражданской войны — одна из базовых тем советского кинематографа. На протяжении десятилетий тема трансформировалась, отражая не столько реальную историю, сколько транслируя те или иные дискурсы определенного периода.

Шестидесятые годы стали ключевыми для переосмысления концепции Гражданской войны, когда из области мифа это событие стало переходить в область, по формулировке Евгения Марголита, индивидуально-личностного переживания. Мир, прежде разделенный на «своих» и «чужих», теперь стал усложняться, а «в идеологических противниках, сошедшихся в битве не

Гражданская война, советский кинематограф, театрализация, «антикино», поэтическое кино, Самсон Самсонов, Евгений Шифферс, Геннадий Полока, Мейерхольд, «эпический театр», эксцентризм, условность, христианство

Russian Civil War, Soviet cinema, theatricalization, "anticinema", poetic cinema, Samson Samsonov, Evgeny Schiffrers, Gennady Poloka, Meyerhold, "epic theatre", eccentricity, convention, Christianity

на жизнь, а на смерть» обнаружилось «больше принципиального родства, чем различий» [12]. «В огне брода нет» Глеба Панфилова, «Служили два товарища» Евгения Карелова, «Комиссар» Александра Аскольдова, новеллы «Ангел» и «Родина электричества» из киноальманаха «Начало неведомого века» Андрея Смирнова и Ларисы Шепитько (соответственно) были далеки от жизнеутверждающего пафоса коммунистической космогонии. Гражданская война уже не рождала новый мир — она добивала старый и — единственный из возможных. Однако «личный подход» к Гражданской войне выразился не только в переосмыслении мифологической составляющей этого события. Индивидуальная оптика усложнила не только мысль, но и форму, в которую облеклась борьба красных с многочисленными врагами. И наряду с фильмами, тяготевшими к почти документалистской подлинности изображения, возникает ряд картин, говорящих о Гражданской войне языком театральной условности.

Процесс театрализации киноязыка — одно из интереснейших направлений отечественного кинопроцесса, пик которого пришелся на 1960-е годы. В этом сложном явлении сошлись и интерес к практике эпического театра Бертольда Брехта, чья труппа «Берлинер ансамбль» гастролировала в СССР в 1957–1958 гг.; и переоткрытый режиссерский опыт условного театра Всеволода Мейерхольда, который был посмертно реабилитирован в 1955 году. Важнейшую роль в формировании этого направления играло и обращение к культурно-художественному контексту революционного искусства 1920-х годов вообще с его эксцентрической буффонадой. Нельзя не упомянуть и об исключительном режиссерском опыте Сергея Эйзенштейна, уже в работе над «Александром Невским» (1938) он ушел от хроникальных стилизаций в область освоения на экране оперной эстетики, а также Надежды Кошеверовой, в 1947 году разыгравшей свою «Золушку» (1947) в театрализованном пространстве, созданном Николаем Акимовым. Все это в совокупности спустя десятилетия послужит появлению целой серии картин, целенаправленно «бросающих вызов» документальной природе кино: от «Человека ниоткуда» (1961) Эльдара Рязанова до «Как царь Петр арапа женил» (1976) Александра Митты, не говоря уже о серии киносказок и фильмов «для детей и юношества»: «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (1964) Элема Климова, «Город мастеров» (1965) Владимира Бычкова, «Айболит-66» (1967) Ролана Быкова, «Старая, старая сказка» (1968) Надежды Кошеверовой, «Король-олень» (1970) Павла Арсенова и т. п. Но если условность казалась вполне объяснимой в жанре

сказок или эксцентрических комедий, то в приложении к теме Гражданской войны подобная форма выглядит куда более непредсказуемой. Рассмотрим три картины, воплощающие наиболее полно принципы театрализации киноязыка применительно к теме междоусобного противостояния: «Оптимистическая трагедия» (1963) Самсона Самсонова, «Первороссияне» (1967) Евгения Шифферса и Александра Иванова и «Интервенция» (1968) Геннадия Полоки.

Перечисленные фильмы не принято объединять в рамки единой художественной «школы». Если «Первороссиян» обычно относят к поэтическому кино (наряду с картинами Сергея Параджанова, например), то «Оптимистическая трагедия» обычно вообще выпадает из сферы интереса анализа. На данный момент существует серьезное исследование, в котором автор объединяет на базе буфонно-театрализованной эстетики ряд картин о Гражданской войне — от «Интервенции» до «Бумбараша», — это монография Виктора Филимонова «*"In busa veritas!"*, или Бремя утопии. Жизнь и творчество Геннадия Полоки в его монологах и на фоне отечественного кино», но этот фундаментальный труд еще не опубликован. Тем не менее текст в форме рукописи был любезно предоставлен г-ном Филимоновым автору данной статьи.

В данной статье за основу для объединения перечисленных картин мы примем не столько особую «живописность» кадров или причастность к эксцентрике, но использование особого условно-театрализованного типа пространства, «когда декорация не только не притворяется натурой, но и открыто объявляет свою условность. Не просто не прячет эту условность, а, напротив, выпячивает» [17] ее. Собственно, это и будет интересовать нас в данном случае — не столкновение политических идей, а противостояние героя и пространства, что ведет к переосмыслению самой концепции Гражданской войны на экране.

* * *

Одной из первых картин, апробировавших тему Гражданской войны в форме театральной условности, стала «Оптимистическая трагедия» (1963) Самсона Самсонова по пьесе Всеволода Вишневского.

Созданная драматургом в начале 1930-х годов, эта работа, с одной стороны, как нельзя яснее формулировала новый конфликт советского искусства. Это в 1920-е годы на экранах торжествовала революционная ярость коллективного бессознательного — таран, сметающий через насилие, кровь, убий-

ства старый мир. Однако в 1930-е годы, когда тезис о мировой революции ненавязчиво сменился задачей построения сталинской сверхдержавы, на смену революционной стихийности пришла идея партийного порядка, призванного на править эту стихийность, если угодно, в созидающее русло. Отсюда и главный конфликт пьесы: не между — условно — красными и белыми, но между буйным и деструктивным анархизмом и сосредоточенным и конструктивным большевизмом. Между губительным бессознательным и созидающей силой супер-эго стала Партия. Это противостояние было решено драматургом предельно новаторски. Идею борьбы двух политических сил, концепций, взглядов на мир он решает, обратившись к форме древнегреческой трагедии, где наравне с индивидуальными героями действовал хор. В его качестве выступал любимый коллективный герой Вишневского той поры — революционные матросы.

Важную роль в пьесе играют ремарки, практически непераводимые на сценический язык. Георгий Адамович, писавший свой отклик на пьесу Вишневского до того, как она была поставлена на сцене Камерного театра Александром Таировым, приводит первую редакцию драматургического текста: «Рев, подавляющий мощью и скорбью дочеловеческие всплески вод, рождающих первую тварь. И первые стремительные взрывы могучего восторга от прихода жизни, восторга, теснящего дыхание и обжигающего. И первое оцепенение перед первой смертью. История, текущая, как Стикс. Испарения всех тел. Шум человеческих тысячелетий. Тоскливый вопль “зачем”. Неистовые искания ответов» [1, с. 249].

Своеобразной персонификацией хора становятся два матроса. Их появление на сцене не имеет никакого функционального значения: «...они разговаривают на революционные темы, удивляются величию социалистического строительства в России» и утверждают право социалистической литературы на полную формальную свободу. Вскоре зритель понимает, что перед ним — мертвые матросы, погибшие в Гражданской войне. Теперь они воскресли и вспоминают свои славные деяния. К этим матросам присоединяются товарищи, тоже мертвые, — и «целый матросский полк, погибший под синим небом Тавриды, становится на сцене, как гигантский хор» [1, с. 249]. Хор вступает в беседу со зрителями и даже оппонирует им. Когда, по ходу развития действия, из зала доносится выкрик некоего критика: «Не слишком ли много смертей в пьесе?!» — слышится ответ: «Не больше, чем у Шекспира!» и т. д. Под влиянием ре-

¹ Были убраны все интермедии, не связанные с основным действием; переработаны диалоги; претерпела изменение любовная линия Комиссара и Алексея; и именно под влиянием Таирова был переписан финал со смертью героини.

жиссера Александра Таирова, впервые поставившего эту пьесу на сцене Камерного театра в 1933 году, Вишневский внес в пьесу ряд заметных корректировок¹, «смягчив» мистериальную революционность формы, и в таком виде она будет перенесена на экраны в 1963 году Самсоном Самсоновым.

Сама новаторская драматургия, особенно при переведении ее на язык другого искусства, требовала от режиссера нетривиального художественного решения. И это решение было найдено. Причем оно оказалось настолько органично, что в критике тех лет работу хвалили за ее идейность, оставив без внимания формальное новаторство.

Обратившись к революционной во всех смыслах пьесе, Самсон Самсонов, с одной стороны, работает с материалом предельно кинематографично. Он не только переводит внетрагические ремарки Вишневского в визуальные образы — вроде бушующих вод в начале картины, но и вообще задействует богатейшие ресурсы киноязыка, создавая замечательный по своей пластичности видеоряд: постоянное движение камеры, эффектные ракурсы, мастерское глубинное мизансценирование — выстраивание непрерывающегося действия в глубине кадра, словно подчеркивающего роевую жизнь революции, ее непрерывное движение. Это и особое динамичное композиционное построение кадра как такового, продиктованное, с одной стороны, применением широкоформатной технологии, с другой — отсылающее нас к опыту советской революционной киноэпопеи 1920-х годов.

Но художественное решение картины этим не исчерпывается. Самсонов находит идеальный баланс, совмещая подчеркнутую кинематографичность с перенесенной на экран театральной условностью. Это и сохранение фигур двух ведущих — погибших, но оживших матросов, которые обращаются с экрана то к зрителям-потомкам, то к главной героине — Комиссару, то общающихся друг с другом. Их появление в начале и конце фильма представляет определенную рамку действия, задающую особый трагедийно-революционный пафос происходящему, а с другой — они выступают своеобразными комментаторами действия, не давая зрителю отвлечься от наиболее важных сцен в картине.

Еще одной особенностью художественного решения становится умелое чередование кинематографической динамики и условной статики. Несмотря на предельную динамичность визуального ряда, некоторые сцены — сцена прощального бала, сцена расстрела Вожака, символизирующая окончательную

победу Комиссара над анархическими силами, сцена заключения и смерти главной героини — все они решены через статику. Фигуры застывают в кадре, словно монументы, а фон вдруг из глубинного превращается в плоскостной, напоминающая пространства сцены с декорациями. При этом подобное решение продиктовано не просто режиссерской волей: к театрализации пространства режиссер прибегает в моменты условной «остановки» — когда зритель должен эмоционально проникнуться происходящим, ощутив предельную напряженность или трагичность отдельных сцен. Не случайным оказывается в картине введение песен — своеобразных зонгов. Как и положено в трагедии, исполнение их возложено на хор — революционных матросов, отчасти персонифицированных в образе Алексея. Зонги не только комментируют происходящее на экране или характеризуют ту или иную революционную силу, как в случае с бандой анархистов, но и свидетельствуют и политической эволюции матросов, из анархистов в начале картины превращающихся в пламенных большевиков.

Еще одно нетривиальное решение, к которому прибегает в своей экранизации Самсонов, связано с особенностями существования артистов в кадре. Эти особенности напрямую зависят от политической силы, которую представляют герои. Так, большевичка Комиссар в исполнении Маргариты Володиной предельно — величественно — плакатна, условна и тяготеет за редким исключением к статике. Во многом статичен — но эта статичность уже не величественна, а грузна — и ее главный оппонент и враг Вожак в исполнении Бориса Андреева. Его комический двойник Сиплый (Всеволод Санаев), главной заслугой которого, кажется, является тот факт, что он дважды болел сифилисом, о чем он сам с гордостью сообщает, более подвижен, но его образ так же оказывается не больше своей лицедейской маски.

Более подвижен, динамичен образ Алексея (Вячеслав Тихонов). В картине он предстает, по точному определению Александра Шпагина, «Человеком играющим»: «...мировоззрение его не сформировано, не определено, а “актерский” способ существования в жизни самодостаточен. Алексей предельно легко меняет и взгляды свои на мир, и позиции, но при этом всегда остается в маске шута, и эта маска позволяет ему “остранять” свое видение мира, а значит, и высказывать по-настоящему интересные и даже глубокие мысли...» [18]. Интересно и то, что по мере того как герой Тихонова всерьез увлекается Комиссаром и «краснеет», он становится все более плакатен. В сцене столкновения с Вожаком — пластика меняется. Широкий жест, тяготеющие к

статике позы. Принимая их, говорит пламенные речи. Кстати, по тем же принципам трансформируется и композиционное решение картины: по мере того как матросы переходят на сторону большевиков, кадр начинает тяготеть к торжественной и геометричной статике в противовес постановочной хаотичной динамике начала картины. Но вернемся к героям. Совсем карикатурно, гротесково — почти по-мейерхольдовски — решена банда анархистов, появляющаяся к концу фильма и за несколько минут обращенная в большевиков. Не случайным нам кажется выбор актера на роль их вожака — эксцентричный Эраст Гарин, прошедший школу Мейерхольда. Несмотря на эту разницу все персонажи объединяет одно — они условны. И эта условность, цитируя того же Шпагина, превращает их в подобие масок и лицедеев, самодостаточных в своем лицедействе [18].

Однако в картине есть еще одна группа героев, существование которых на экране прямо противоположно основному решению персонажей. Эта группа героев — жертвы революции: Женщина в черном (В. Недоброво-Бужинская) — несчастная старушка, решившая, что ее кошелек был украден одним из анархистов, и выброшенная за борт, когда ее ошибка раскрыта, и два беглых из германского плена русских офицера в исполнении братьев — Олега и Глеба — Стриженовых. Эпизодические персонажи, они тем не менее сыграны «по-станиславскому», полнокровно, представляя не политические маски, а живых людей.

Таким образом, весь фильм Самсонова строится на противопоставлении «подлинности» и условности, динамики и плакатно-театральной статики, жизни и ее остановки — смерти. История советского кино знала еще одну ленту, в которой противостояние идейных врагов решалось не в прямом столкновении, но пространственно — «Чапаев» (1934). Но если в картине братьев Васильевых именно революционная удаля была связана с идеей динамики-жизни, то в «Оптимистической трагедии» мы наблюдаем прямо противоположное. Все силы, противостоящие Комиссару, — воплощают ту или иную форму витальности, будучи связаны с «живым» пространством, тогда как именно приобщение к большевизму знаменует переход к театрализованно-условной статике, единственным выходом из которой является смерть. И у Вишневского, и у Самсонова идея смерти так или иначе связана с переходом в вечность: погибшие матросы, восставшие из небытия и общающиеся со зрителями; едва ли не буквально возносящаяся героиня Маргариты Володиной в финале картины — из подземельного заточения ее,

² В титрах в качестве постановщика картины фигурирует имя Александра Иванова — почтенного мэтра советского кино, автора таких картин, как «Подводная лодка Т-9» (1943), «Звезда» (1949), «Михайло Ломоносов» (1955), «Солдаты» (1956). Евгений Шифферс был обозначен как «режиссер». Тем не менее творческий вклад в картину был прямо противоположен официальному заявленному. У Иванова и Шифферса, несмотря на разницу в возрасте и профессиональном опыте, сложились настолько доверительные отношения, что старший коллега взял на себя роль своеобразного официального «прикрытия»: присутствуя на площадке и ведя дневник съемок, советский классик не вмешивался в процесс, дав Шифферсу полный творческий и экспериментальный карт-бланш.

мертвую, выносит на руках Алексей, после чего тело Комиссара буквально воспаряет над матросами. Несмотря на это, именно в «Оптимистической трагедии» очевидно фиксируется связь между большевиком-идеологом, условным театрализованным пространством и смертоносностью — как идеи, так и пространства. И если Павка Корчагин в одноименном фильме Александра Алова и Владимира Наумова в финале оптимистично заявлял: «Если вам когда-нибудь скажут, что Павка Корчагин сложил оружие или умер, не верьте! Это брехня», то в смерть героини Маргариты Володиной охотно веришь. Несмотря на ее посмертное воспарение, воскрешения за ним нет.

Фильм «Первороссияне» Евгения Шифферса и Александра Иванова — театрального режиссера и ученика Георгия Товстоногова — продолжает «трагедийную линию», намеченную фильмом Самсонова, вплотную подойдя к тому, что в разное время называли либо «поэтическим кино», либо «антикино», и разорвав связь с документальной природой кинематографа. И если Самсонов, воспроизводя на экране трагедийное пространство пьесы Вишневского, опирался в основном на постановочный опыт Таирова, фильм Шифферса² создан на пересечении сразу нескольких традиций: условности театра, статичности живописи и свободного течения поэтической мысли.

В основе картины — поэма Ольги Берггольц «Перворосийск», повествующая о попытке петроградских рабочих в 1918 году организовать на Алтае коммуны. Просуществовав полтора года, она была разгромлена войсками Колчака. Уже в самом тексте, который, впрочем, несколько раз автором переписывался, этот реальный и довольно локальный в контексте Гражданской войны исторический факт был пережит поэтессой, как и вся революция в целом, религиозно. Отсюда — такое количество библейских аналогий, призванных описать происходящее в поэме. Автор называла свой текст «коммунистическим Евангелием», где правоверные большевики сражались с «языческим» миром казаков и старообрядцев; критики же сравнивали произведение не то с большевистской Книгой Бытия, не то с Исходом, где строительство коммуны равнялось обретению первороссиянами «Земли Обетованной» [10], а самих героев — с христианскими первомучениками [6]. Тем не менее сценарий, написанный Берггольц, к 1960-х годам растерял черты религиозно-большевистской экзальтации, превратившись в объемный, двухсотсокастрационный, традиционно-реалистический текст.

Шифферс, на тот момент уже изгнанный из советских театров за формализм, взявшись по просьбе Иванова за переделку

сценария, не только значительно сократил текст Берггольц, но переработал настолько, что, по его собственным словам, «... наш фильм к нему никакого отношения не имеет!» [7, с. 195]. В этом ему помогал друг и художник Михаил Щеглов. Процесс трансформации описал киновед Яков Бутковский: «Прежде всего, они свели до минимума фабулу и диалог, оставив только отдельные ключевые эпизоды и реплики. Весь фильм разбили на главы и дали каждой главе свой цвет. Уже в сценарии (режиссерском) видно то значение, которое они придают музыке, ритму, стихам, введенным в фильм. Уже в сценарии намечены повторы композиций (сцена похорон жертв революции и сцена поджога пшеницы и др.)» [4, с. 185].

Действительно, картина «Первороссияне» предельно поэтична. Здесь сочетаются лирическая свобода движения авторской мысли, опирающаяся на визуальные лейтмотивы, и эпическое осмысление истории коммуны. Визуальный ритм построен на сочетании статичных кадров, снятых в павильонах, и натурных сцен; крупных портретных планов — с общими планами групповых композиций; плоскостных фонов — с глубинными мизансценами. Точно так же вступает в конфликт и цвет. Каждая сцена, как уже было упомянуто выше, решалась с опорой на конкретные цвета, закрепленные за героями, представляющими не индивидуальные характеры, а определенные противоборствующие силы и идеи: красные коммунары — серые казаки; желтые коммунары — черные старoverы и т. д. Точно так же, цветово, решалось в картине и пространство — в цветовом решении Шифферс и Щеглов во многом опирались на картины Кузьмы Петрова-Водкина. Синий голодный Петроград взрывался красным цветом революционного знамени; желтая земля в сцене спора по поводу «аграрного вопроса» старoverов и коммунаров сливалась в единстве с желтыми коммунарами, тогда как старoverы, облаченные в черное, на фоне желтой земли, казались, отторгнуты от нее самой природой (в то время как молодая старообрядка Ефимия маркируется красной одеждой — знаком того, что она готова принять большевистскую веру). При этом если цветовое пространство Петрограда «статично»: за ним закреплен определенный набор цветов, как закреплена в нем советская власть, то пространство осваиваемой коммунарами земли динамично и меняется от степени осваиваемости большевиками земли: от серого — к красному — снова к серому после ликвидации коммуны. Финальная трагедия, уничтожение первороссиян, так же решена через цвет, как противопоставление-противостояние красного и белого. О важности этого про-

тивостояния говорит то, что этот колористический конфликт вынесен в название последней главы фильма.

Еще один живописный источник «Первороссиян» — иконопись. Художник картины Михаил Щеглов формулировал это решение следующим образом: «Пишем чистыми красками, это все не фотография, а икона, как у Андрея Рублева — золотые горы и черные леса, золотая рожь, обратная перспектива... Черные кони убийц и черная земля могил... Черные обугленные дома и черные кони и костюмы поджигателей. Цветные главы — это работа со зрительским подсознанием... Не лица — лики. Как на иконах» [13, с. 208].

Впрочем, вырывая лица из контекста среды, авторы картины³ не только добиваются иконописности своих персонажей. Шифферс фактически повторяет прием Карла-Теодора Дрейра, примененный в «Страстях Жанны Д'Арк» (датский режиссер называл это «кинематографом статуи»), чтобы подчеркнуть особую трагедийную условность происходящего. На это «работает» также своеобразная — подчеркнуто безэмоциональная, отстраненная — манера произнесения текста как артистов в кадре, так и женского закадрового голоса, зачитывающего поэтические строки от лица Берггольц.

Исследователи часто объясняют подобную манеру актерской репрезентации общими установками на редуцированность психологии и речи, свойственными работам представителей «антикино». Однако в случае с «Первороссиянами» мы имеем дело, скорее, с целенаправленной реализацией концепции «медитативного театра», которую Шифферс разработал в период первых постановок на ленинградских сценах. Обращаясь к индуистским духовным практикам, режиссер видел в феномене сценического (а позже — и кинематографического) представления возможность совместной, артистов и зрителей, «антропологической медитации», в рамках которой оказывалось возможным сакрально-социальное переживание жизни и коллективный катарсис.

В интервью для польского издания Tygodnik Powszechny (No. 46, от 17/XI) в 1974 году Шифферс описывал «представления», которые перед наблюдателями «разыгрывали» йоги древности: «Йог, стремясь к достижению совершенства с помощью физических упражнений, добивался его в строго определенных условиях и с помощью специфической жестикуляции. Он получал от своего духовного руководителя "объект для медитации". Этим объектом мог быть какой-либо священный стих, им могла быть какая-либо картина, на которой линии, краски и фи-

³ Наряду с Шифферсом и Щегловым нельзя не упомянуть и операторскую работу Евгения Шапиро.

гуры складывались таким образом, что становились стимулом определенных духовных процессов. Поза созерцания, закрытые глаза, особый способ дыхания при одновременной внутренней сосредоточенности — все это было спектаклем, который давался публично и был рассчитан на людей. <...> Театральное представление при этом могло быть осуществлено с помощью актеров, или кукол, или теней в театре кукол...» [14]. Отстраненность, надмирность актерской игры в «Первороссиянах», наравне с цветом и формой, фактически являются эквивалентами «технической стороны» медитации, призванной погрузить зрителя в состояние мистериального созерцания революции и Гражданской войны.

Впрочем, это трансцендентное переживание истории самим Шифферсом связано не только с исключительно профессиональными установками режиссера, органично пересекшимися с религиозным переживанием революции самой Берггольц, что вернуло фильм к первоначальным библейским «настройкам» поэмы. (Аналогия «Первороссийска» с Книгой Бытия и Исходом в картине обыгрывается несколько раз: глава 3, повествующая о прибытии рабочих на алтайскую землю, названа «Земля обетованная», а любовь председателя коммуны и его жены в главе 4: «Муж и жена» может быть рассмотрена сквозь призму истории перволюдей в раю — Адама и Евы.) Известно, что во время съемок «Первороссиян» Шифферс впервые прочел Евангелие, под впечатлением от которого пережил мистико-религиозный опыт, впоследствии описанный в его богословских работах. Предположим, что на это мог повлиять и Александр Иванов, который позже и в других обстоятельствах — при обсуждении сценария Глеба Панфилова «Жизнь Жанны д'Арк» — спокойно вспоминал, как видел в детстве ангелов, как разговаривал с ними, как они помогали ему летать и как «священник Иоанн Кронштадтский своим прикосновением или словами заставлял лежачих больных вставать и идти» [8, с. 314]. Если режиссер так свободно говорил подобное на худсовете на «Ленфильме», мы можем предположить, что и в общении с молодым коллегой Иванов мог делиться пережитым в юности собственным мистико-религиозным опытом. Да и сам Шифферс на съемках не скрывал, что «...мы рассказываем не притчу — мы пишем Евангелие» [13, с. 208]. Отсюда и название важнейшей части фильма — «Глава 6: Воскресение».

Может показаться, что борьба первороссиян с казаками и старообрядцами показана в картине сквозь призму столкновения «единобожников» с язычниками, и это не случайно: простран-

ство будущей коммуны обозначено изображением языческих идолов. Однако языческие корни большевистских антагонистов в дальнейшем нигде не отмечены. Более того, в дальнейшем связь казаков и старообрядцев с христианством подчеркивается — в последней части «Глава 8: Красное и белое» казачий атаман Шураков (Юлиан Панич) просит благословения на убийство коммунаров у старообрядческих старцев и получает его от Феодосия (Иван Краско), за плечами которого стоят иконы.

Если за плечами врагов революции и советской власти — христианские образы, то путь коммунаров освящен новым «божеством» — Лениным. Собственно, в этом и заключается религиозный конфликт двух противоборствующих сторон: это борьба за статус — божественный или дьявольский — Ленина. В шестой главе картины — едва ли не самой разговорной — наряду с вопросом о земле решается и вопрос теологического статуса Ильича:

— Нас сюда Ленин прислал!

— Ленин? Ленин ваш — предтеча антихриста!

— Не пугайте верующих, старче. По вашему же учению, да-да, истинно говорю вам, по вашему же учению предтечей антихриста был еще патриарх Никон. Вы и Петра Великого в антихристы записывали. А теперь вот... Ленина!

— Да ты не из духовных сам?

— Из духовных. Аз есмь бывший иерей, отрекшийся от ложного сана, принявший веру новую, взывающий града во имя начала мира нового. Аминь!

(Юлиан Панич, снимавшийся в картине, вспоминал слова Шиффера: «Это не конфликт характеров, личностей. Это конфликт религиозных идей — староверов и коммунистов. Да, столкновение двух религий» [13, с. 207].)

Ленин действительно играет в картине важнейшую роль. Именно он отправляет петроградских рабочих в «крестовый поход» в «обетованную землю», где новые большевистские Адам и Ева в поте лица возделывают землю во имя земного рая и освещаются хлебом, который растят, и кровью, которую проливают (образ красной земли). При этом образ революционного вождя решен сообразно общей художественной стратегии картины. Это не маленький подвижный человек с хитрой улыбкой. Ленин предстает исключительно на крупных планах — только мертвенно-бледное печальное лицо; он «не цитирует сам свои же, реально написанные в тишине кабинета строчки» [13, с. 207], но либо рассуждает о строителях советской власти (беднота, мечтатели, фантазеры), либо просто молчит, глядя на героев, т. е. в зрительный зал.

Взгляд, вернее его направление, играет в картине такую же важную роль, как и статуарность актерских портретов. Только если статичность опрокидывает смысл в вечность, то взгляд — Ленина и коммунаров — напрямую в зрительный зал словно обращает действие в здесь и сейчас. Это обращение к большевикам 1960-х годов с вопросом: «Так ли вы живете в жизни, за которую мы полвека назад отдали свои жизни, товарищи?» [13, с. 208]. Юлиан Панич был уверен, что именно в этом заключалась причина запрета картины: современное состояние Компартии не выдерживало никакого сравнения с фанатиками революционной поры, переживающими коммунизм как религиозный экстаз: «Именно в этом был крюк, которым “Первороссияне” зацепили советскую власть. Критики, которых потом призвали громить ленту, искали ошибки фильма в стилистике и в монтаже, в музыке и в игре актеров, но секретарь Ленинградского обкома КПСС <...> Василий Толстиков на просмотре кричал: “Вы вашим фильмом упрекаете нас, сегодняшних коммунистов, что мы не такие идеалисты, как коммунары 1918-го!”» [13, с. 208].

Однако трагедией первороссиян картина Шифферса не исчерпывается. Параллельно разгрому коммуны развивается история молодой старообрядки Ефимии — ради любви к одному из большевиков она переходит на сторону красных и пытается предупредить их об опасности ценой своей жизни. В итоге картина оканчивается трагедией не красных, но «белых» — отца девушки, главного старообрядческого «врага» красных, благословившего атамана Шуракова на их убийство: «У них Бога нет. И царя убили. <...> Благословите, отцы, кончить их». Подобный финал не являлся результатом авторской продуманной концепции. После скандала, разразившегося после сдачи картины, материал был подвергнут сокращению, а последние кадры (огромное красное знамя и памятник Ленину) — по причине отказа Шифферса вносить какие-либо изменения — пришлось доснимать оператору Евгению Шапиро. Тем не менее возникший, как кажется, неожиданно мотив трагедии врага, выраженный в вопросе отца над телом убитой: «Где моя дочь?» — перечеркивает трагедию коммунаров и подспудно обращает сакральную мистирию в кровавую бойню, не знающую победителя. А единственный путь «крещеных в веру» — смерть.

«Интервенция» Геннадия Полоки завершает своеобразную «театральную трилогию» Гражданской войны на советском экране. Несмотря на то что театральность будет сопутствовать этой теме и в дальнейшем — «Опасные гастролы» (1969) Георгия

Юнгвальда-Хилькевича, «Белое солнце пустыни» (1970) Владимира Мотыля, «Гори, гори, моя звезда» (1970) Александра Митты и «Бумбараш» (1972) Николая Рашеева, — степень условности в этих картинах заметно снизится, а функции условного пространства станут носить иной характер.

Появление «Интервенции», как и «Первороссиян», должно было быть приурочено к 50-летию советской власти, и поначалу согласие Полоки приступить к съемкам картины по одноименной пьесе Льва Славина, написанной в 1932 году, могло показаться своеобразной уступкой режиссера, которому, после успеха «Республики ШКИД», только что отказали в экранизации «Дневника Кости Рябцева» Н. Огнёва. Пьеса Славина — история перевербовки оккупировавшего в 1919 году Одессу французского экспедиционного корпуса в революционеров на фоне работы большевистского подполья, лихих приключений контрабандистов и отчаянных попыток богатой вдовы госпожи Ксидиас сохранить свои деньги и сына от коммунистов, — была написана в куда более традиционной форме, нежели «формалистская» «Оптимистическая трагедия» Вишневского, и сплетала интернациональный марксистский пафос с одесским разбойничьим колоритом и трагедийностью. Впрочем, указанный в титрах картины как сценарист, Славин, по воспоминаниям Полоки, добровольно «отдал на растерзание» свою пьесу молодому новатору, вследствие чего политическая подоплека отошла на второй план под натиском эксцентрики и почти цирковых интермедий, очевидно, в духе ранних работ ФЭКСов и КЭМ. Самая яркая и провокационная из них — сцена буффонадной драки мокрушницы мадам Токарчук с монахом Нестором, который совмещает должности сторожа банка, где хранятся сокровища, с написанием «Летописи дома Ксидиас» (появление сатирически осмеянного церковнослужителя, сражающегося с налетчицей-убийцей в духе американской комической, не объяснить ничем, кроме как богохульным задором автора в духе просветителей).

О других источниках, сценических экспериментах Мейерхольда и в целом — опыте авангардного советского театра 1920-х годов, авторы картины говорят открыто: фильм начинается с демонстрации афишной тумбы, полностью оклеенной театральными плакатами эпохи НЭПа. После этого мы видим сцену, на которую выходит конференсье (С. Юрский) и объявляет начало представления. Так, Гражданская война превращается в «драмбуфф с песнями, танцами, выстрелами и фокусами», где все — неправда, все — карточная партия, разыгранная шулером (мотив карт также задается с первых кадров ленты), но все — жуть.

Для Полоки, на формирование которого огромное влияние оказал условный экспериментальный театр Мейерхольда, равно как и советский киноавангард 1920-х годов с манифестами и хулиганскими экспериментами русских киноавангардистов (Козинцева, Трауберга, еще молодого Эйзенштейна с его «монтажом аттракционов»), этот поворот был естественен. Отдав дань моде на документализм в своих первых работах, режиссер не скрывал в первой же своей «авторской» работе «Республика ШКИД» стал отходить от «правды жизни» в сторону театрализованной эксцентрики, что в итоге привело его к осознанной установке на «антикино» уже в «Интервенции». То, что появилось в советском кино почти спонтанно, для Полоки имело программный характер — «антикино» была посвящена его статья, опубликованная в «Московском комсомольце». Впрочем, и советский кинематограф уже на момент съемок «Интервенции» несколько раз подходил к идее «веселой революции». В. Филимонов в своем исследовании ведет истоки этой концепции через «Мичмана Панина» (1963) Михаила Швейцера к картине Генриха Габая «Зеленый фургон» (1960)⁴. Но, возможно, эту линию можно будет продлить до «Похождений Октябрины» (1924) ФЭКСов. Судя по сохранившемуся описанию картины молодых Козинцева и Трауберга, с «Интервенцией» фильмы роднит тотальность эксцентрики и отличает тотальность театральная. Картина Полоки, в отличие от «Похождений», полностью погружена в декорационный мир, иногда, кажется, будто нарисованный на картоне.

Мир «Интервенции» — мертвый мир живых кукол, вписанных в кадр нескрываемой волей автора. Каждая сцена-пространство решена в доминирующих цветах (бело-черный, или зелено-красно-черный, или бело-красный и т. д.) и почти каждая пластически выстроена по одному принципу: «...мизансцена организуется так, чтобы кульминационная фраза произносилась в центре круга арены, как это происходит при исполнении цирковых номеров» [17]. Действительно, круг как цирковая арена — еще один, наряду с картами, сквозной мотив картины Полоки. С одной стороны, он подчеркивает идею «игровой» природы гражданского противоборства, разыгрывающегося на экране. В отличие от «Первороссиян», «ни на какую сакрализацию пространства здесь нет и намека: торжество самодовлеющей театральной игры, не требующей соотнесения ни с какой реальностью» [12]. На смену мистерии приходит ярморочный балаган, а носителей религиозной революционной идеи сменили маски. Здесь каждый играет свою роль и каждый не равен самому себе: банкирша Ксидиас «играет» материнскую любовь, ее сын

⁴ Нельзя не вспомнить и мотив цирка как арены для гражданского столкновения в таких картинах, как «Два-Бульди-Два» (1929) Льва Кулешова и «Последний аттракцион» (1929) Ольги Преображенской и Ивана Пrawerова.

⁵ Появление в картине Шифферса кажется не случайным. «Интервенцию» с «Первороссиянами» объединяет не только общая «полочная» судьба. Это и театральные «корни» обоих создателей — не принятый во ВГИК на режиссерский сразу после школы по причине чрезмерной молодости Полоко отучился в театральном училище им. М. Щепкина на актерском отделении. И работа с художником Михаилом Щегловым, пришедшим в «Интервенцию» с площадки «Первороссиян» и повторившим в фильме Полоки не только колористичный принцип деления сцен, но и, по словам вдовы Шифферса, несколько находок, придуманных режиссером во время съемок поэмы Берггольц [7, с. 197].

Женя — пламенного революционера, налетчик-контрабандист — respectableного господина («Я — капиталист», — говорит герой Ефима Капеляна), а полковник Несвицкий «разыгрывает» попытку как хирургическую операцию. Порой мотив игры реализуется буквально: полковник контрразведки в исполнении Евгения Шифферса⁵ сопровождает свои разговоры-допросы игрой на барабанах. И даже участие в большевистском подполье предполагает постоянную смену ролей. Отсюда еще один постоянный мотив — мотив переодевания, реализуемый, прежде всего, героями, так или иначе связывающими свою судьбу с революционной борьбой. Сын банкирши Ксидиас Женя примеряет на себя то образ студента, то Наполеона, то пушкинского Германна, то белогвардейца, то таинственного демона, жаждущего смерти. Санька-цветочница начинает преобразоваться — то во французского клоуна-матроса, то в крестьянку — в момент, когда оказывается всерьез втянута в работу большевистского подполья. Товарищ Бродский, он же Мишель Воронов (Владимир Высоцкий), принимает правила этого злого цирка, выступая то как «красавец мужчина», то как учитель нерадивого юнца, то как матрос, то белогвардеец. Не случайно оскорбленная Санька однажды бросает: «А для вас она все равно что служба. Один интерес, что заграничные наряды все время меняете». Даже смерть меняет свои обличья в этой карнавальной чрезмерности, на что не перестает жаловаться аптекарь: «Люди умирали в меру. Я вас спрашиваю, куда подевались старые добрые болезни? Где ишиас? Где геморрой? Я вижу одни только раны. Колотые. Резаные. Рваные...»

Но в самом решении пространства, несмотря на, как кажется, тотальную по-бахтински карнавальную стихию, — заложена опасность. Круг в картине динамичен: и цирковая арена начинается довольно быстро трансформироваться в образ мишени. Оттого под удар в этом кровавом цирке поставлены все. Кому не суждено быть убитым — станет убийцей. Кто не станет убийцей — будет выброшен за пределы мира-декорации, который, как иногда кажется, схлопнется, как блоковский балаганчик. Игра на экране заканчивается тогда, когда оканчивается игра «в революционную борьбу», а остановка игры означает смерть: «Сколько ты солдат сагитировала?» — спрашивает свою революционную подругу товарищ Бродский. «Не считала. Человек, я думаю, пятьдесят». — «Вот видишь. Каждый из них, считай, тоже по несколько человек сагитировал. Те в свою очередь — тоже. Несколько сот человек ты сделала настоящими революционерами. Все уж сделано». Впрочем, в «Интервенции» смерть смерти рознь. Именно пространство ставит условную точку в характеристике персонажей, словно вынося оценку

их «игре»: если неудачник-революционер предатель Женья Ксидиаса умирает на цирковой арене, то тело большевика-агитатора Бродского оказывается распластано на полу — огромной мишени, превращающейся в знак революционной жертвы. Геннадий Полока однажды прокомментировал подобное решение: «Уже в первые годы после революции создавался революционный театр. Одними из первых Мейерхольд, Тарakanов (был такой режиссер) стали внедрять балаганные принципы в театральную практику. Актеры выходили на площадь, разыгрывали недавние революционные события, трактуя их не как что-то кровавое, а как некий праздник. Возможно, это шло не столько от деятелей культуры, сколько от самоощущения толпы. Ведь тогда все эти демонстрации шли с гармошками, плясками, устраивались прямо на тротуаре, ели, пили. Это уличный быт какой-то! И тут же рядом представления всякие.

Моя «Интервенция» — прикосновение к теме революции как раз с точки зрения вот такого праздничного балагана, с которого и начинается всякая революция. А потом — пустота, гибель. Так и у меня в фильме» [17].

Итак, декоративное, условно-театральное пространство в проанализированных картинах превращается в полноценное действующее лицо, вследствие чего герои вступают в противостояние не только и не столько со своими политическими оппонентами, сколько с внешним миром вообще. Конфликт, перенесенный из фабулы в область топоса, не так очевиден, но играет важнейшую роль, задавая темам революции и Гражданской войны новый вектор и уводя своих героев от побед в историческое инобытие.

Для цитирования: Пальшкова М.А. «Пустое пространство» Гражданской войны: театрализация темы на советском экране 1960-х гг. // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 4 (62). С. 18–36. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-18-36>.

For citation: Palshkova M.A. “Empty Space” of the Civil War: Theatricalization of the theme on the Soviet Screen in 1960s // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 4 (62), pp. 18–36. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-18-36>. (In Russian)

ЛИТЕРАТУРА

1. Адамович Г. Собрание сочинений. Литературные заметки: В 5 кн. Кн. 2 («Последние новости» 1932–1933) / подг. текста, сост. и примеч. О.А. Коростылева. СПб.: Алетейя, 2007. 512 с.
2. Аннинский Л. Красный век. Эпоха и ее поэты. Том 2. Засадный полк. Мальчики державы. М.: ПРОЗАИК, 2009. 464 с. URL: https://docs.yandex.ru/docs/view?url=https://www.phantastike.com/autobiography/krasnyy_vek/doc/ (дата обращения 19.08.2024).

3. Блейман М. Архаисты или новаторы? // О кино — свидетельские показания. М.: Искусство, 1973. 592 с.
4. Бутковский Я. «Первороссияне» (1966–2009) // Киноведческие записки. 2009. № 92. С. 184–193.
5. Вишневский В. Собр. соч.: в 5 томах / Пьесы. М.: Художественная литература, 1929–1950. Т. 1. 583 с.
6. Громова Н. Ольга Берггольц: Смерти не было и нет. М.: АСТ, 2017. 384 с. URL: <https://www.litres.ru/book/natalya-aleksandrovn/olga-berggolc-smerti-ne-bylo-i-net-opyt-prochteniya-s-27303768/> (дата обращения 19.08.2024).
7. Данилина Л. «Встреча с Шифферсом была для меня даром судьбы» // Киноведческие записки. 2009. № 92. С. 194–200.
8. Дединский С., Рябчикова Н. Начало, или Фильм о Жанне д'Арк. М.: Киноведческая артель 1895.io, 2024. 368 с.
9. Демин В. Реабилитация // Искусство кино. 1988. № 2. С. 25–26.
10. Кураев М. Берггольц и первороссияне // Нева. 2010. № 5. С. 207–212. URL: <https://magazines.gorky.media/neva/2010/5/berggolcz-i-pervorossiyane.html> (дата обращения 19.08.2024).
11. Левитин М. Таиров. М.: Молодая гвардия, 2009. 368 с.
12. Марголит Е. «Первороссияне»: контекст кинопроцесса // Сеанс. 26.10.2015. URL: <https://seance.ru/articles/pervoros/> (дата обращения 19.08.2024).
13. Панич Ю. Горестное послесловие // Киноведческие записки. 2009. № 92. С. 201–208.
14. Поджубец З. Евгений Шифферс: О проблемах театра // Театр. 29 октября 2013. URL: <https://oteatre.info/evgenij-shiffers-o-problemah-teatra/> (дата обращения 19.08.2024).
15. Таиров А.Я. О театре / ком. Ю.А. Головашенко и др. М.: ВТО, 1970. 603 с.
16. Фаликов Б. Мир Шифферса // Театр. 1 июля 2018. URL: <https://oteatre.info/mif-shiffersa/> (дата обращения 19.08.2024).
17. Филимонов В. «In busa veritas!», или Бремя утопии. Жизнь и творчество Геннадия Полоки в его монологах и на фоне отечественного кино (неопублик., архив автора).
18. Шпагин А. Революция шестидесятников // Азрамас. Курс «Русская литература XX века. Сезон 1». URL: <https://arzamas.academy/materials/397> (дата обращения 19.08.2024).
19. Ягункова Л. Героическая легенда // Советский экран. 1966. № 24.

REFERENCES

1. Adamovich, G. Sbranie sochinenij. Literaturnye zametki. V 5 kn. Kn. 2 (“Poslednie novosti” 1932–1933) [Collected works. Literary notes], podg. teksta, sost. I primech. O.A. Korostilyova. St. Petersburg, Aletejya Publ., 2007. 512 p. (In Russ.)
2. Anninskij, L. Krasnyj vek. Epoha i ee poety. Tom 2. Zasadnyj polk. Mal'chiki derzhavy [Red Century. The Era and Its Poets. Volume 2. Ambush Regiment. Boys of the State]. Moscow, PROZAiK Publ., 2009. 464 p. Available at: https://docs.yandex.ru/docs/view?url=https://www.phantastike.com/autobiography/krasnyj_vek/doc/ (Accessed 19 July 2024). (In Russ.)
3. Blejman, M. Arhaisty ili novatory? O kino — svidetel'skie pokazaniya [Archaists or Innovators? About Cinema — Testimonies]. Moscow, Iskustvo Publ., 1973. 592 p. (In Russ.)

4. *Butovskij, YA.* "Pervorossiyanе" (1966–2009) ["The First Russians" (1966–2009)]. *Kinovedcheskie zapiski*, no. 92, 2009, pp. 184–193. (In Russ.)
5. *Vishnevskij, V.* *Sobranie sochinenij v 5 tomah, P'esy 1929–1950*, vol. 1 [Collected Works in 5 Volumes / Plays 1929–1950, vol. 1]. Moscow, Hudozhestvennaya literatura Publ., 1954. 583 p. (In Russ.)
6. *Gromova, N.* Ol'ga Berggolts: Smerti ne bylo i net [Olga Berggolts: There was no death and there is none]. Moscow, AST Publ., 2017. 384 p. Available at: <https://www.litres.ru/book/natalya-aleksandrovn/olga-berggolc-smerti-ne-bylo-i-net-opyt-prochleniya-s-27303768/> (Accessed 19 July 2024). (In Russ.)
7. *Danilina, L.* "Vstrecha s SHiffersom byla dlya menya darom sud'by" ["Meeting Schiffers was a gift from fate for me"]. *Kinovedcheskie zapiski*, no. 92, 2009, pp. 194–200. (In Russ.)
8. *Dedinskij, S., Ryabchikova N.* Nachalo, ili Fil'm o ZHanne d'Ark [The Beginning, or a Film about Joan of Arc]. Moscow, Kinovedcheskaya artel' 1895. Publ. 2024. 368 p. (In Russ.)
9. *Dyomin, V.* Reabilitaciya [Rehabilitation]. *Iskusstvo kino*, no. 2. 1988, pp. 25–26. (In Russ.)
10. *Kuraev, M.* Berggolc i pervorossiyanе [Bergholz and the First Russians]. *Neva*, no. 5, 2010, pp. 207–212. Available at: <https://magazines.gorky.media/neva/2010/5/berggolcz-i-pervorossiyanе.html> (Accessed 19 July 2024). (In Russ.)
11. *Levitin, M. Tairov [Tairov]*. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2009. 368 p. (In Russ.)
12. *Margolit, E.* "Pervorossiyanе": kontekst kinoproцесса ["The First Russians": the context of the film process]. *Seans*, 26.10.2015. Available at: <https://seance.ru/articles/pervoros/> (Accessed 19 July 2024). (In Russ.)
13. *Panich, YU.* Gorestnoe posleslovie [A sad afterword]. *Kinovedcheskie zapiski*, no. 92, 2009, pp. 201–208. (In Russ.)
14. *Podzhubec, Z.* Evgenij SHiffers: O problemah teatra [Evgeny Shiffers: On the problems of the theater]. *Teatr*. 29.10.2013. Available at: <https://oteatre.info/evgenij-shiffers-o-problemah-teatra/> (Accessed 19 July 2024). (In Russ.)
15. *Tairov, A.YA.* O teatre [About the theatre], kom. YU.A. Golovashenko i dr. Moscow, VTO Publ., 1970. 603 p. (In Russ.)
16. *Falikov, B.* Mir SHiffersа [Schiffers' World]. *Teatr*. 01.07.2018. Available at: <https://oteatre.info/mif-shiffersa/> (Accessed 19 July 2024). (In Russ.)
17. *Filimonov, V.* "In busa veritas!", ili Bremya utopii. ZHizn' i tvorchestvo Gennadiya Poloki v ego monologah i na fone otechestvennogo kino ["In busa veritas!", or the burden of utopia. The life and work of Gennady Poloka in his monologues and against the backdrop of domestic cinema] (in press). (In Russ.)
18. *SHpagin, A.* Revolyuciya shestidesyatnikov [Revolution of the Sixties]. *Azramas. Kurs "Russkaya literatura XX veka. Sezon 1"*. Available at: <https://arzas.academy/materials/397> (Accessed 19 July 2024). (In Russ.)
19. *YAgunkova, L.* Geroicheskaya legenda [A Heroic Legend]. *Sovetskij ekran*, no. 24, 1966. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 08.07.2024; одобрена после рецензирования 22.07.2024; принята к публикации 29.07.2024.

The article was submitted 08.07.2024; approved after reviewing 22.07.2024; accepted for publication 29.07.2024.



Проблема художественности в научном
кинематографе 1930-х гг.
(на материале фильма «Физиология и патология
высшей нервной деятельности»)

С.В. Дымицкий

аспирант ЕУСПб

ORCID: 0009-0005-9680-1180

AuthorID: 4332-3767

DOI: <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-37-55>

В статье рассматривается научный фильм «Физиология и патология высшей нервной деятельности», посвященный учению академика И.П. Павлова. На основе впервые вводимых в научный оборот архивных документов реконструируется история создания фильма, которая позволяет выявить принципиальные противоречия в установках участников кинопроцесса. В 1930-е годы, ставшие переходным периодом для советского научного кинематографа, Комитет по делам кинематографии и научные консультанты ожидали от научного фильма в первую очередь сухую демонстрацию документального материала, адресованную узкопрофессиональному зрителю. Кинематографисты, в свою очередь, ориентировались на свой опыт работы в игровом кино, стремились воздействовать на зрителя художественными средствами и обращались к максимально широкой аудитории. Как показано в статье, такое столкновение ценностей привело к созданию своеобразного гибридного продукта, характерного для научной кинематографии 1930-х годов.

The article examines the scientific film “Physiology and Pathology of Higher Nervous Activity” about the theory of Academician I. P. Pavlov. Based on archival documents first introduced into scientific discourse, the process of the film's creation is reconstructed, revealing fundamental contradictions in the attitudes of its participants. In the 1930s, which was a transitional period for Soviet scientific cinema, what both the Committee for Cinematography and the scientific advisers expected from a scientific film was, first and foremost, a stark presentation of documentary material addressing a narrow professional audience. The filmmakers, on the other hand, drawing on their experience in feature films, sought to influence the viewer through artistic means, and appealed to the widest possible audience. The article demonstrates that this clashing of values led to the creation of a hybrid product typical for the scientific cinema of the 1930s.

Научное кино на рубеже 1920–1930-х гг.

В годы «Великого перелома» научная кинематография в СССР была подвергнута резким преобразованиям. Начался отход от доминировавшей в 1920-е годы «культурфильмы» — под этим словом подразумевались «все “неигровые” ленты — жанры кинопублицистики, жанры и виды научного кино» [2, с. 15] от видовых и этнографических картин до санитарной пропаганды и авангардистских экспериментов Дзиги Вертова. Особенно характерным для культурфильмов было использование игрового сюжета, в который подспудно вкраплялись просветительные элементы. К началу Первой пятилетки и термин, и стоявший за ним подход были подвергнуты развернутой критике [11].

1930-е годы стали переходным и во многом противоречивым периодом для научного кинематографа. С одной стороны, он впервые получил самостоятельное институциональное оформление. 7 декабря 1929 года вышло постановление СНК СССР «Об усилении производства и показа политико-просветительных кинокартин», которое обязывало производственные киноорганизации «выделить особые секторы по производству политико-просветительных картин» [15]. За ним в 1930 году последовало образование студии «Культурфильм», которая просуществовала всего год и была закрыта уже в 1931-м. 11 февраля 1933 года вышло постановление СНК СССР, реорганизовавшее «Союзкино» в Главное управление кинофотопромышленности (ГУФК) [16]. Этим постановлением учреждался новый трест «Союзтехфильм». Существовавшие при Ленинградской и Московской студиях цеха, специализировавшиеся на производстве научного кино, выделились в самостоятельные кинофабрики [2, с. 19–21], а новосибирская «Сибсовкинофабрика» была реорганизована в Сибирскую фабрику учебной, научной и технической фильмы [3, с. 758], что обеспечило трест производственной базой.

С другой стороны, институционализация научного кинематографа сопровождалась сужением допустимого тематического репертуара и выразительных средств. С точки зрения партийного руководства, главным приоритетом была массовая подготовка профессиональных кадров для разворачивающегося индустриального строительства. Исходя из этого, первичная цель научного кино понималась как передача конкретных знаний и навыков узкоспециализированной аудитории, и, как отражает название треста «Союзтехфильм» или названия студий «Мостехфильм», «Лентехфильм», именно учебные, инструктивные, «техничко-пропагандистские» фильмы должны были стать

их основной продукцией. В первой половине 1930-х годов популяризаторское направление официально практически сходило на нет. В противовес фабульным культурфильмам научное кино начинает пониматься как непосредственная, технически и политически грамотная инструкция.

Дискуссии того времени о предмете научной кинематографии и, что еще более значимо, о допустимых в ней средствах выразительности нашли отражение на страницах журнала «Пролетарское кино». Как видно из этих публикаций, между критиками и теоретиками с одной стороны и режиссерами — с другой обозначился разрыв. С точки зрения режиссеров, никакого непреодолимого различия между средствами игрового (или «художественного») кино и кино научного быть не должно. Б.А. Альтшулер¹ — тогда еще молодой режиссер, писал, что «водораздел [между художественным и инструктивным фильмом] надо видеть не в средствах выражения — в характере мышления» [1, с. 39]. Однако мнение руководства выражали скорее статьи Н.М. Иезуитова², который писал, что «термин “творческий метод” относится по существу только к художественной кинематографии», а «учебная кинематография — не искусство, а область педагогики» [7, с. 39]. Таким образом, с точки зрения официально признанной критики, научный кинематограф в принципе не рассматривался как творческая область.

Разрыв между установками режиссеров и кинематографического руководства может быть охарактеризован еще одной иронической, но точной ремаркой Иезуитова: «В учебной кинематографии работают по преимуществу режиссеры, получившие квалификацию работников *художественной фильмы*. Для одних из них учебная фильма — полустанок по пути к художественному кино, для других — область, взятая на откуп после неудач, постигших их в работе над художественной фильмой. И те, и другие, избрав объектом учебную фильму, наполняют ее до краев своими *художественными мечтами*»³ [7, с. 39].

Действительно, в научное кино приходили работать преимущественно уже обладающие некоторым опытом кинематографисты, а не ученые или педагоги. В своей работе они руководствовались в первую очередь не методикой преподавания, а профессиональными представлениями о специфических средствах киновыразительности. Можно отметить, что разрыв между ценностями заказчиков, потребителей и авторов научного кино оставался постоянной проблемой не только в 1930-е годы, но и в последующие десятилетия. Следствием этого конфликта стало постепенное возвращение к научно-популярной форме, новый

¹ Борис Абрамович Альтшулер (1904–1994) — режиссер, сценарист, теоретик и преподаватель ВГИКа. Работал преимущественно в области учебного и научно-популярного кино.

² Николай Михайлович Иезуитов (1899–1941) — кинокритик, историк и теоретик кино. С.И. Усувалиев в диссертации о научной биографии Иезуитова указывает на то, что автор начал свою деятельность в РАППовском журнале «На литературном посту». По мнению Усувалиева, именно стилистика РАППовской критики отразилась и в текстах Иезуитова для «Пролетарского кино» [20].

³ Здесь и далее курсив мой. — С.Д.

расцвет которой произошел во второй половине 1930-х годов, а институциональное оформление — в послевоенные годы.

Однако тяготение к научно-популярному формату, предполагающему более развитую нарративность, расширение средств выразительности и адресацию к разнопрофильной, не узкопрофессиональной аудитории, не покидало режиссеров научного кинематографа никогда. Показательным примером, позволяющим проанализировать амбивалентность, расшатанность представлений о статусе и функциях научного фильма, является учебная картина «Физиология и патология высшей нервной деятельности» (альтернативное название — «Работы академика Павлова», далее для краткости «Физиология») и история ее создания.

«Физиология и патология высшей нервной деятельности»

«Физиология» была в числе наиболее масштабных проектов советского научного кинематографа 1930-х годов — фильм состоит из 3 серий, 21 части, финальная версия фильма занимает около 5000 метров пленки. Первые переговоры с И.П. Павловым о съемках начались еще в 1932 году от лица «Союзкино» [24, с. 251]. Разработка фильма началась в 1933 году, сразу после образования «Союзтехфильма», съемки завершились к 1936 году, однако в условиях Большого террора среди участников съемок обнаружили «враги народа»⁴, что привело к временному запрету картины [5]. Разрешительное удостоверение было получено лишь в 1938 году, в том же году велась разработка не запущенной в производство научно-популярной версии фильма, о которой более подробно речь пойдет дальше. Таким образом, история создания фильма охватывает значимую часть десятилетия, она позволяет рассмотреть ряд «болевых точек» научного кинематографа 1930-х годов.

Для начала кратко обозначу научные и кинематографические стороны процесса. Выбор учения Павлова как научной основы для одного из первых масштабных проектов «Союзтехфильма» представляется закономерным. Фигура Павлова — на тот момент единственного нобелевского лауреата в СССР — обладала огромным символическим значением для репрезентации советской науки на мировой арене. Одним из поводов к запуску фильма в производство стал XV международный физиологический конгресс, проходивший в Ленинграде и Москве 9–17 августа 1935 года. Хотя фильм, вопреки планам, завершить к этим датам не удалось, отдельные его фрагменты были показаны на конгрессе, что стало одним из важных способов демонстрации достижений советской науки [24, с. 11–12].

⁴ В найденных на настоящий момент документах не приведены имена ученых, которых потребовали вырезать из фильма. Можно предположить, что к их числу принадлежал П.К. Денисов (1899–1937) — сотрудник И.П. Павлова, расстрелянный в 1937 году по обвинению в «активном участии в контрреволюционной троцкистско-зиновьевской организации» [12]. Этим же фактом можно объяснить, почему изначально фильм был сдан в 22, а не в 21 части, почему в финальной версии отсутствует запланированный фрагмент, посвященный высшей нервной деятельности приматов. Изучением обезьян руководил Денисов, и именно эта часть была вырезана из финальной версии фильма. В это же время другой ленинградский фильм с участием Денисова «Роза и Рафаэль» (1935, реж. В.Н. Николаи) также был временно запрещен к показу [5].

⁵ Профессор А.Ф. Тур (1894–1974) на обсуждении фильма, проходившем спустя чуть больше полугодия после смерти Павлова, говорил: «Одно на меня производит впечатление — покойного слышать я не особенно люблю, но он, действительно, здесь "он", и эти пальцы, его движения рукой — это извечное проявление нетерпимости, когда ему что-нибудь [не] по себе, это я вижу, действительно, Ивана Петровича Павлова. А когда вспомнишь, что это покойник, то немножко неприятно» [5].

⁶ «В самом начале экранизации работ Павловской школы <...> имела место опасность разрыва с группой Павловских работников, во главе которых, в части создания фильма, стоял покойный сын ак. Павлова Вс. Павлов, никак не желавших работать над популярным вариантом» [25, с. 289].

⁷ Петр Степанович Купалов (1888–1964) был учеником Павлова, специалистом по физиологии и патологии высшей нервной деятельности [10].

⁸ Федор Петрович Майоров (1900–1964) работал в физиологическом отделе Института экспериментальной медицины, участвовал в организации Павловских клиник, был секретарем Павловских «сред» [21].

⁹ Николай Александрович Подкопаев (1892–1950) под руководством Павлова исследовал физиологию основных рефлексов [12].

У Павлова уже был опыт работы с кинематографистами. Еще в 1926 году В.И. Пудовкин снял на основе его научных работ фильм «Механика головного мозга», который стал своеобразной вехой в становлении научного кино, был признан «первой советской фильмой, которая может быть названа научно-популярной» [11, с. 125]. Также с середины 1920-х годов в Колтушах начала действовать кинолаборатория [8].

В случае «Физиологии» лично Павлов не консультировал фильм, однако участвовал в отдельных рабочих просмотрах и время от времени давал комментарии по ходу съемок [5]. Смерть академика 27 февраля 1936 года, еще до завершения фильма, придала особенную значимость небольшому фрагменту с его участием, записанному специально для «Физиологии»⁵. При этом среди консультантов и рецензентов фильма сразу началась «борьба за наследство» ученого: каждый отстаивал свое мнение о том, допустима ли та или иная сцена, та или иная трактовка, каждый раз ссылаясь на авторитет и прижизненные высказывания покойного учителя [5].

Что касается непосредственных научных консультантов, для подготовки фильма был собран ученый совет, который изначально возглавил Вс.И. Павлов, сын академика. Не будучи медиком по образованию, Вс. Павлов был личным секретарем отца и, в силу занятости ученого, замещал его при подготовке фильма. Однако в результате конфликта с авторами фильма, основанного, что важно отметить, на нежелании Вс. Павлова разрабатывать фильм в популярном направлении⁶, он довольно быстро отдалился от кинопроизводства. Этот конфликт не сыграл решающей роли в судьбе фильма, так как в октябре 1935 года Вс. Павлов скончался от рака. В итоге в титрах фильма в качестве членов ученого совета были указаны проф. П.С. Купалов⁷, доктор Ф.П. Майоров⁸ (в официальной документации отмечен как основной консультант), проф. Н.А. Подкопаев⁹, доктор В.В. Рикман¹⁰, доктор О.С. Розенталь¹¹, доктор В.К. Федоров¹².

Договор о консультировании фильма был заключен с Всесоюзным институтом экспериментальной медицины (ВИЭМ), организованным по инициативе Максима Горького в 1932 году на базе ленинградского Института экспериментальной медицины и обладавшим особым статусом «высшего научно-исследовательского учреждения СССР в области медицинских и биологических наук» [4]. Следует отметить, что становление системы «Союзтехфильма» и съемки «Физиологии» хронологически совпали с созданием отдела медицинской кинематографии и фототграфии внутри ВИЭМ¹³ [9]. Более того, между организациями

¹⁰ Виктор Викторович Рикман (1887–1937) изучал физиологию высшей нервной деятельности, заведовал физиологической лабораторией в Колтушах [13].

¹¹ Осип (Иосиф) Сергеевич Розенталь (1884–1965) был помощником Павлова в Институте экспериментальной медицины [19].

¹² Установить биографические данные на настоящий момент не удалось.

¹³ Благодаря Зою Юрьевну Мазинг за предоставление издания из фондов Музея истории медицины ИЭМ.

разрабатывалось соглашение, согласно которому Ленинградская студия обеспечивала институт кинопленкой (получить ее за пределами ГУФК было практически невозможно), а исследовательские работы института, в свою очередь, потенциально могли быть использованы студией в выпускаемых ей фильмах. [24, с. 38] Таким образом, границы между учебным/популярным кинематографом, рассчитанным на публичную демонстрацию, и кинематографом исследовательским, предназначенным для фиксации эксперимента, оказались изначально размыты. Институту, каждая заинтересованная в своем типе кинопродукции, вступили в «симбиотические» взаимоотношения.

Этот краткий обзор не исчерпывает все научные аспекты, связанные с фильмом и его созданием, но поскольку это исследование относится в первую очередь к истории кинематографа, а не к истории науки, сказанного достаточно, чтобы перейти к кинематографической стороне дела. Выделяя ключевых участников съемочного процесса, необходимо упомянуть художника мультипликации Г.В. Вестфалена. В пределах этого текста нет возможности подробно останавливаться на его работе, хотя созданные им мультипликационные схемы, составляющие не меньше половины фильма и выполненные в конструктивистском духе с очевидным художественным мастерством и вкусом, заслуживают дальнейшего исследования. Главным оператором фильма стал Б.Г. Хренников (1904–?), снявший ряд игровых картин на рубеже 1920-х–1930-х годов (показательно, что для съемок был выбран оператор с опытом игрового, а не документального кино). Однако основной интерес с точки зрения поставленного вопроса о статусе научного фильма для нас представляет режиссер «Физиологии» М.А. Галл.

Марк Ананьевич Галл-Вулих (1892–1952) был человеком, во многом подпадавшим под описанный Иезуитовым тип «неудачника»-игровика, перешедшего в научный кинематограф и привнесшего в него свои творческие амбиции. Галл родился в Одессе, в 1916 году окончил юридический факультет Петроградского университета. Его творческий путь начался уже в зрелом возрасте, после революции. Согласно личному делу, Галл получил диплом актера кино в 1921 году, а в 1924 году окончил Высшую драматургическую школу при Александринском театре, на сцене этого же театра выступал как актер с 1920 по 1924 год. Во второй половине 1920-х годов началась его работа в кино, к началу 1930-х Галл был уже режиссером нескольких игровых картин — «Родной брат» (1928), «Ледяная судьба» (1929), «Не хочу ребенка» (1930). С момента образования «Союзтехфиль-

ма» в 1933 году он начал работать на Ленинградской студии в системе научного кино, в которой и оставался до увольнения в 1948 году [18].

Если учесть сказанное, не удивительно, что Галл был одним из самых ярких сторонников игровых постановочных решений в научных фильмах. В 1946 году, спустя десять лет после работы над «Физиологией», он выступил в Ленинградском Доме кино с докладом-манифестом «О научно-популярном фильме», в котором подробно перечислял все недостатки и ограничения довоенной научной кинематографии [23, с. 1–23]. Одним из основных объектов его критики стал запрет на использование актерской инсценировки, на который в своих воспоминаниях о 1930-х годах с недовольством указывали и другие режиссеры научного кино [17, с. 17–40]. В докладе, поводом для которого стало переименование «Лентехфильма» в «Леннаучфильм», научно-популярное направление провозглашалось как новая синтетическая область, в которой можно будет использовать и совмещать все средства научного, игрового и документально-го кино. Именно научно-популярный формат Галл противопоставлял сухому и прагматичному учебно-техническому фильму, доминировавшему в 1930-е годы.

Если вернуться к «Физиологии», одна из основных проблем при создании фильма заключалась как раз в том, что никто, включая консультантов, кинематографистов и студийное руководство, не имел четкого представления о прагматике и целевой аудитории фильма. «Физиология» была пионерским проектом для молодой научной отрасли советской кинематографии: у студии не было даже юридического образца для составления договора с консультантами¹⁴, не говоря уже о четко выработанных жанровых канонах или методических указаниях.

Единственные четкие инструкции о принципах построения «Физиологии» можно найти в специальном приказе руководителя советской кинематографии Б.З. Шумяцкого¹⁵ по фильму, который требовал: «избежать трактовки предмета *вульгаризаторским* путем (анalogии, *игровые моменты и кинематографические выкрутасы*)» и «точно определить метраж серии <...>, взяв за единицу *академический час или академическую лекцию* с учетом, что показ ленты в пределах лекции прерывается методическими пояснениями педагога» [24, с. 7]. Как видно из этих формулировок и их стилистической окраски, лично Шумяцкий крайне негативно относился к использованию игровых средств в научном кино и считал именно методику преподавания главным ориентиром при создании картин¹⁶.

¹⁴ «М.Л. Кресин: <...> методики составления договоров не только для специально научных, но даже и для учебного фильма пока не существует. Поэтому договора составляются строго индивидуально». [24, с. 184–186].

¹⁵ Борис Захарович Шумяцкий (1886–1938) — советский государственный деятель, руководитель кинопромышленности с 1930 по 1938 год.

¹⁶ Следует отметить, что этот документ служит одним из подтверждений тому, что установка на производство именно учебно-инструктивных фильмов продвигалась лично Шумяцким. Более широкое распространение научно-популярного формата в конце 1930-х годов можно связать непосредственно с расстрелом Шумяцкого, который позволил режиссерам объявить его политику «вредительской» и таким образом легитимировать научно-популярное направление кинематографа.

¹⁷ Михаил Леонтьевич Кресин (1890–1953) — организатор кинопроизводства, режиссер. В рассматриваемый период заместитель директора кинофабрики № 1 «Союзтехфильм».

¹⁸ Заведующий киноотделом ВИЭМ.

¹⁹ Натан Яковлевич Гринфельд (1884–1962) — революционер, дипломат, организатор кинопроизводства. Директор кинофабрики № 1 «Союзтехфильм» в 1933–1936 годах.

По всей видимости, приказ остался без внимания, так как на протяжении всего процесса подготовки фильма вопрос о целевой аудитории и формате оставался фактически нерешенным. Документация по созданию фильма пестрит противоречивыми репликами, которые встречаются порой в пределах одного и того же заседания: «Кресин М.Л.¹⁷: <...> Предполагаемая картина будет научная, но безусловно, что она будет представлять интерес и для *широкого зрителя*. <...> Волков Н.А.¹⁸: Фильм должен быть строго научным, рассчитанным на *научных работников*» [24, с. 217]. «<...> Все наши помыслы сводятся к съемке в высоком и глубоком смысле научной картины, *абсолютно не рассчитанной на широкую публику*» [24, с. 202–203], — заверял академика Павлова директор студии Н.Я. Гринфельд¹⁹. «Фильм, хотя бы и научный, должен <...> быть понятен и инженеру, напр., и *всякому культурному человеку*» [24, с. 71], — заявлял в это же время Галл. Список таких взаимоисключающих высказываний можно продолжать.

Закономерно, проблема нечеткой прагматики отмечалась и в рецензиях еще в процессе работы над сценарием. «Отсутствие четкости в задании, полученном автором сценария от соответствующих инстанций, сказалось как на конструкции сценария, так и на используемом материале; *сценарий находится на рубеже научно-популярного и научного*; отдельные части его в этом отношении не выдержаны в едином стиле. С другой стороны — одни части несколько перегружены материалом, ненужным для научно-популярной картины, другие же части не охватили всего того материала, который нужен был для документальной научной картины», — писал в отзыве на режиссерский сценарий консультант-методист А.С. Михайлович [24, с. 66]. С самого начала фильм колебался между учебной и популярной установками, а его создатели пытались «усидеть на двух стульях».

Отдельного упоминания заслуживает тот факт, что, кроме научных консультантов, на первых этапах разработки «Физиологии» был также назначен «киноконсультант», который должен был писать отзывы на либретто и сценарии, оценивая их с кинематографической точки зрения. Эта роль была поручена Л.З. Траубергу — соавтору Г.М. Козинцева и, на тот момент, одному из ведущих ленинградских кинорежиссеров. Прецедент назначения киноконсультанта на фильм уникален, такой позиции не встретить в последующие годы советского научного кинематографа. Ее присутствие говорит, с одной стороны, о совсем еще не разработанной технологии подготовки научного фильма, с другой — о невысоком статусе режиссера научного кино, которому не доверяют полностью ни научную, ни кинематографическую сторону дела.

В отзывах Трауберга, которые он писал до 1934 года, когда начало работы над «Возвращением Максима» (1937) вынудило его оставить позицию консультанта [24, с. 28], отмечалась все та же неясность прагматики фильма. Однако в противовес отзывам научных консультантов, которые предлагали больше сосредоточиться на учебных функциях фильма, в рекомендациях Трауберга закономерно сделан акцент на вопросах кинематографической выразительности: «Очень трудно по плану представить, будет ли иметь либретто, подготавливаемое авторами, элемент “образного”. Из двух линий, по которым может пойти “образное” оформление фильма (линия, непосредственно связанная с работой Павлова, и линия чисто научная) — конечно, я предпочел бы первую, но снять ее будет трудно. Поэтому хорошо бы просить у авторов “образного” оформления научной части, особенно в отделе, связанном с человеком. Эта часть, конечно, наиболее спорная, представляется особенно интересной с кинематографической точки зрения. <...> Хорошо бы в либретто (или в сценарии) сократить переполняющую план звуковую “монологическую” часть за счет увеличения живой интерпретации явлений в диалогах или кадрах» [24, с. 195–196]. По такого рода комментариям видно, что у того подхода, который продвигал Галл, была авторитетная поддержка, которая звучала и в отзывах, и на обсуждениях, вплоть до предложения Трауберга фильм «монтировать аттракционно» [24, с. 42] — формулировка, отсылавшая к знаменитой статье С.М. Эйзенштейна [26] — одному из главных манифестов киноавангарда, звучавшему в 1934 году уже как анахронизм.

Неуточненность прагматики и расхождение установок руководства и кинематографистов в итоге привели фильм к своеобразному гибриднему формату. Достаточно строгие научные фрагменты, изображающие схемы и фиксирующие лабораторные опыты, перемежаются так называемыми жизненными примерами, в которых законы физиологии разыграны в повседневных бытовых ситуациях. Сам по себе такой способ построения материала был заложен еще в составленном ученым советом либретто [24, с. 73–178], ведь одной из ключевых научно-идеологических установок фильма было показать, что учение Павлова применимо не только к собакам, но позволяет проникнуть и в механизмы поведения человека. Вопреки упомянутому выше протесту Шумяцкого против «аналогий и игровых моментов», именно аналогия между экспериментально зафиксированным механизмом и постановочной ситуацией стала структурной основой фильма.

При этом конкретные постановочные решения Галла выходят далеко за грань того, что было бы необходимо для иллюстрации того или иного физиологического принципа. В некоторых случаях это выражается в чрезмерно проработанной павильонной декорации, дающей не абстрактную поведенческую ситуацию, а, напротив, очень конкретную сцену. Проводится «излишняя» работа с мизансценой, например, в одном из эпизодов женщина заходит за занавеску, что дает эффект силуэтной съемки, который никак не работает на иллюстрируемый научный тезис, является исключительно декоративным стилистическим решением. Актерская работа в этих сценах также задействована больше, чем того требуют учебные цели. К примеру, в сцене, которая иллюстрирует рефлекс на время — человек просыпается за минуту до будильника — нам дается лицо молодого актера, его мимика на крупном плане. Построение эпизода напоминает аналогичные сцены пробуждения из фильмов «Третья мещанская» (1927, реж. А.М. Роом) или «Встречный» (1932, реж. Ф.М. Эрмлер, С.И. Юткевич, Л.О. Арнштам).

Ряд эпизодов решен как микроскопические жанровые этюды, которые должны вызвать у зрителя непосредственную эмоциональную реакцию. Сцена, иллюстрирующая принцип индукции (возбуждение, вызываемое торможением), решена в комическом ключе — девушка пытается разбудить парня, который, не просыпаясь, все сильнее отталкивает ее. Еще один комический эпизод, поясняющий, что такое стереотип, — сценка с двумя людьми на почте. Старший (явно «из бывших») одалживает у более молодого вечное перо, но, вопреки всем напоминаниям, раз за разом рефлекторно макает его в чернильницу, в которой в конце концов и забывает его. Этот небольшой «фельетон» не только основан на комической фабуле, что совершенно не предполагается научной темой, но и подкреплён социальными масками, демонстрирующими типичную для советского искусства и агитации 1920–1930-х годов антитезу «старого и нового» — технологически оснащенный советский человек и его «отставший от жизни» собеседник, который не может привыкнуть к современному быту.

Есть эпизоды, решенные и в драматическом ключе. Принцип замедленной реакции на сигнал иллюстрируется примером с железнодорожными рабочими, которые слышат гудок, указывающий на приближение поезда, но продолжают работать. В сцене, построенной на чистом саспенсе, зритель слышит все нарастающий и нарастающий гул поезда, пока, наконец, в аттракционном моменте, в последнюю секунду они не сходят с рельсов перед самым проносящимся поездом. Другой эпизод основан на примере ультрапарадоксальной фазы, который приводил сам

Павлов. Человек без внимания проходит по улице мимо сбитого трамвая, а потом приходит в ужас, когда читает сообщение об этом происшествии в газете. Вся эта фабула добросовестно разложена и разбита по планам, как в игровом немом фильме. Отдельного упоминания заслуживает следующее монтажное решение: герой открывает газету, читает, затем следует резко вмонтированный кадр из предыдущей сцены с покореженным телом, далее в кадре снова герой и его реакция. Монтажный прием, использованный для визуализации психологического явления, отсылается к поэтическим средствам языка кинематографа, а вовсе не к его научно-документальным возможностям.

Самый продолжительный игровой эпизод в фильме длится около пяти минут — это мелодраматическая история, иллюстрирующая случай нервного срыва, основанная на известном клиническом примере истерии, опубликованном Фрейдом [22]. В фильме история сводится к тому, что девушка узнает от врача о скорой смерти больного отца, испытывает горе, но при этом пытается казаться отцу бодрой и оптимистичной. В интерпретации Павлова этот пример трактовался как противоречие торжества и возбуждения, которое приводит к нервному срыву. Вся сцена снята одним кадром (решение само по себе достаточно нетривиальное) и выстроена на проработанном использовании мизансцены. Девушка разговаривает с врачом перед закрытыми дверьми, затем открывает их, создавая неожиданную глубину кадра, проходит вглубь комнаты к отцу и перемещается, то оказываясь перед ним, то уходя ему за спину, то снова покидая комнату и закрывая двери. Мимика актрисы переключается между отчаянием и мнимой приподнятостью. В данном случае медицинское содержание — нервный срыв на почве противоречивых переживаний — раскрывается целиком при помощи художественных режиссерских средств: построения пространства и траектории движения актрисы. Учитывая неожиданное решение зафиксировать эпизод непрерывной съемкой, можно предположить, что в построении этого крошечного «каммершпиля» Галл опирался не только на кинематографический, но и на театральный опыт.

Несколько необычных художественных решений в фильме не служат никаким другим целям, кроме усиления выразительности. Например, в самом начале фильма объяснение рефлекса дано со ссылкой на Декарта. Иллюстрация из книги XVII века выводится на экран, а затем ее оживляет мультипликация. Графический мальчик протягивает руку к колеблющемуся пламени и отдергивает ее. Для иллюстрации теории о четырех темпераментах авторами фильма была выбрана картина Эдуарда фон

²⁰ Эдуард фон Грютцнер (1846–1925) — немецкий художник, известный жанровыми картинками из жизни монахов.

²¹ Это решение напоминает предложенный Галлом в 1946 году вариант сценария на тему «Как мы видим». В этой чрезвычайно эксцентрической заявке действующими лицами были Палочка и Колбочка (клетки сетчатки глаза) — клоунский дуэт, перемещающийся по декорации, изображающей внутренность человеческого глаза. Этот пример дает представление о том, каким Галл представлял себе научно-популярный фильм, полностью освобожденный от формальных ограничений.

²² Указывая на значение «Мабузе» в СССР, достаточно сказать, что С.М. Эйзенштейн начал свой путь в кино с перемонтажа этого фильма, К.С. Малевич создал к нему плакат, а М.А. Кузмин посвятил ему сборник стихов «Новый Гуль» (1924).

Грютцнера²⁰, изображающая четырех монахов в карикатурной манере, едва ли претендующей на медицинскую точность. Стоит отметить также, что разделение научного и игрового материала не было изначально таким строгим: в монтажных листах можно найти описание не вошедшего в фильм фрагмента, в котором, при демонстрации одной из схем, «появляется маленький человек, который говорит, указывая на мозг» [5]²¹.

Несколько эпизодов «Физиологии» построены на литературных (например, эпизод, воспроизводящий сюжет басни Крылова «Слон и Моська») или кинематографических цитатах. Так, часть фильма, посвященная сну, начинается с отвлеченной монтажной последовательности — пустые улицы города, задремавший на улице дворник, спящий ребенок, и только затем происходит переход к спящим животным в зоопарке и через них — к физиологии сна. Способ показа пробуждающегося города, лишь образно связанный с научной темой, но никак не мотивированный ей напрямую, прямо отсылает нас к авангардистским городским симфониям: «Только время» (1926, реж. А. Кавальканти), «Берлин — симфония большого города» (1927, реж. Вальтер Руттман), которые, следует отметить, шли в СССР в категории все тех же культурфильмов.

Еще более примечательно решена сцена, демонстрирующая гипноз как медицинское явление. Вместо нейтральной документирующей съемки Галл выбирает максимально экспрессивные решения. Снятые на крупном плане субъективной камерой, руки гипнотизера делают пассы прямо на зрителя, помещая его на место гипнотизируемого. Когда феномен внушения поясняется, титры со словами гипнотизера постепенно разрастаются и наезжают, заполняя собой экран. Этот прием позаимствован из фильма, создавшего, вероятно, самый известный экранный образ гипнотизера — «Доктор Мабузе, игрок» (1922, реж. Фриц Ланг).²² Таким образом, при показе гипноза кинематографическая предыстория этого явления оказывается для Галла по меньшей мере не менее значимой, чем научная.

Суммируя эти примеры, можно прийти к выводу, что Галл достаточно легко и эклектично пользуется самыми разными выразительными и жанровыми средствами, с единственной целью — вызвать зрительский отклик. В этом смысле он действительно следует принципу «монтажа аттракционов».

Неудивительно, что «жизненные примеры» вызвали у консультантов и рецензентов фильма больше всего споров и нареканий. Многие ставили под вопрос, насколько вообще допустимо проецировать физиологические законы на социальное поведение. Эти претензии привели к многочисленным уточняющим титрам,

указывающим на то, что приведенные примеры не претендуют на универсальное обобщение. Однако спорным оказался и сам подход к решению этих сцен, что возвращало дискуссию к проблемам прагматики фильма и его целевой аудитории. «На этой картине чувствуются колебания и ученого совета, и дирекции... <...> Авторы пошли по линии большей популяризации, чем требуется. <...> Одна сторона академическая, а другая популярная, и в результате получают куски от этого и куски от этого. <...> Надо оставить иллюзии насчет выпуска фильма на популярный экран» [5], — говорил Михайлович на студийном обсуждении фильма после просмотра. Еще более четко указывал на построение фильма как на его главный недостаток в своем отзыве профессор Л.А. Андреев²³: «Материал, представленный в фильме, может быть разделен на две группы: первая — смонтированный лабораторно-мультипликационный материал. Эта группа особых возражений <...> не встречает. <...> Вторая группа — так называемый *художественный материал*, долженствующий иллюстрировать лабораторные данные на жизненных примерах человека. Эта часть встречает серьезные возражения. Режиссурой она плохо продумана, или, вернее, продумана *только с точки зрения художественного оформления*, а не с точки зрения цельности общего замысла. <...> Некоторые сцены так загромождены художественным принудительным ассортиментом, что основное исчезает, и *зритель совсем не может понять, что, собственно, это должно обозначать, пояснять*» [5]. В отзывах других ученых звучали те же претензии.

Галл в этих дискуссиях стоял на своем, отвечая на предъявленные претензии следующим образом: «<...> делать ли фильм сухой, скрупулезно научный, где бы не было никакой вылазки в сторону предположения, надежд в отношении применения этого как-то к жизни так, чтобы это понимали не только узкие специалисты, что же имел, собственно, Павлов в виду? Меня никто не убедит в том, что Иван Петрович имел в виду только собак и собачьи опыты»²⁴. <...> Когда на наших заседаниях научного совета какое-нибудь положение я не понимал, мне говорили: например, так-то и так-то, и через этот пример мне становились понятными чрезвычайно многие явления, и, наоборот, когда мне примера не давали, мне не становилось ясным. Надо поставить вопрос, или этой картиной учить не надо, или учение Павлова, механистическое по существу, до сих пор не имеет права появляться на экране» [5].

К чему привела эта коллизия? Когда в 1938 году ситуация с «врагами народа» в фильме была урегулирована, вопреки намерению режиссера и студии довести «Физиологию» до широкого экрана, разрешительное удостоверение на фильм было выдано

²³ Леонид Александрович Андреев (1891–1941) — физиолог, ученик Павлова, профессор МГУ.

²⁴ Подчеркну, что в дискуссиях в качестве риторического приема часто встречалась апелляция к авторитету покойного ученого.

²⁵ Поводом для создания этого проекта, среди прочих факторов, стала смена политики в области научного кино, последовавшая после расстрела Шумяцкого. Показательна следующая формулировка: «<...> в самом начале экранизации работ Павловской школы в ГУКе главенствовала тенденция к сухому, научному изложению всякой доктрины (лишь сегодня стали явными вредительские корни этой тенденции)» [25, с. 290].

только для показа «студентам вузов и курсов по усовершенствованию врачей» [5]. Вопреки амбициям автора, фильм так и остался ограничен изначально заданными рамками учебного показа.

В том же 1938 году Галл при поддержке студии разработал проект переработки фильма в научно-популярный вариант²⁵. В приложении к заявке он сформулировал очень важную мысль, которая в последствии откликнется в послевоенных теоретических работах по научно-популярному фильму [6] — для привлечения внимания зрителя к теме фильма необходим драматургический конфликт. В научно-популярной картине основой этого конфликта должна стать борьба идей. В случае учения Павлова — борьба идеалистической буржуазной психологии и материалистической советской физиологии [25, с. 289–293]. В соответствии с обозначенным конфликтом сюжет будущего фильма должен был вращаться вокруг падного ученого и его ассистента, которые сперва не верят в учение Павлова и насмехаются над ним. Однако экспериментальные проверки подтверждают правоту советских ученых, ассистент оставляет своего учителя и отправляется в СССР, где происходит его «обращение в истинную веру». Не обошелся Галл и без мелодраматической линии: дочь ученого — она же невеста ассистента — страдает истерическим припадками, однако освоенное учение Павлова позволяет вернувшемуся домой жениху излечить ее. Этот план так и не был запущен в производство. Впоследствии Галл вспоминал: «У меня в свое время не пошел популярный фильм о Павлове... <...> Вообще, грустно вспомнить, но за моей спиной большой список делавшихся, но не сделанных картин» [23, с.15].

Все описанные художественные решения и в выпущенной учебной, и в неосуществленной популярной версии фильма носили не столь случайный характер, как может показаться на первый взгляд. Из работы над «Физиологией» Галл вынес для себя своеобразную эстетическую концепцию научно-популярного фильма, которая впервые была изложена им в обосновании научно-популярной версии: «Как же заинтересовать зрителя? Как втянуть его в активный интерес такими проблемами, как строение атома, условные рефлексy, стратосфера, покорение севера и т. д.? <...> Зритель, следя за борьбой двух начал, получает тот импульс, ту безусловную базу интереса, который родит эмоцию, а, заинтересовавшись борьбой, он “проглотит” незаметно для себя и новое знание» [25, с. 292].

К докладу 1946 года она превратилась в цельную проработанную теорию: «<...> разрешите попытаться вскрыть механизм приобретения зрителем нового знания на базе безусловной

заинтересованности. Не стану скрывать, что я считаю вполне естественным появление подобного рода мыслей в голове человека, осмысляющего на своем деле — кинопопуляризатора, достижения *школы акад. И.П. Павлова*. <...>

Попробуем решить задачу преподавания <...> исходя из предпосылки о *безусловном возбуждении и условном восприятии*. Если вы зрителя, верящего вам и верящего в ваши научные идеи априори, еще и взволнуете (ваше дело как) — при посредстве ли героя, который говорит ему понятные и волнующие его вещи, или, если вы его захватите показом волнующей борьбы между представителями двух научных точек зрения, из коих одна ему близка и, где в ваших возможностях дать акцент на той точке зрения, которую и вы исповедуете, то он, безусловно взволнованный и безусловно верящий вам или герою, представляющему ваши идеи, получит контрабандой — я не боюсь этого слова — и новое условное знание. Оно дойдет до его сознания настолько некритично, насколько вы обнаружите свое искусство и мастерство» [23, с. 16–18].

Эти высказывания Галла демонстрируют достаточно продуманную эстетико-педагогическую концепцию, основанную на учении Павлова. Метафорически перенося безусловные и условные рефлексы на принципы человеческой рецепции познавательного материала, Галл предлагает идею «безусловного возбуждения и условного восприятия». С этой точки зрения художественные приемы, эклектизм, экстравагантность авторских решений оказываются не просто реализацией «художественных мечтаний» режиссера, не пробившегося в игровое кино, а частью вполне рациональной программы, в соответствии с которой для эффективного достижения педагогической прагматики фильма необходимо добиваться интереса и возбуждения зрителя всеми доступными средствами.

Известно огромное количество эстетических концепций и художественных практик, порожденных фрейдизмом. Влияние идей Павлова, как позитивистской альтернативы психоанализу, на художественные воззрения его современников, остается мало изученным, хотя и зафиксированы отдельные высказывания, например, слова Эйзенштейна, адресованные Эрмлеру: «Ты болван. Читай Павлова, ты увидишь, что не Фрейд один существует на свете» [27]. Михаил Зощенко в повести «Перед восходом солнца» основывался на альтернативной психоаналитической концепции, в основу которой он положил именно учение Павлова. Ставить Марка Галла в один ряд с этими прославленными современниками может показаться странным, однако все они принадлежали к единому интеллектуальному контексту, который заслуживает подробного и внимательного изучения.

Случай «Физиологии и патологии высшей нервной деятельности» показывает, что художественные установки не покидали научную кинематографию, даже когда на них было наложено вето и они не имели пространства для институциональной реализации. И кинематографисты, и студийные руководители были расположены к работе с игровым материалом и широкой зрительской аудиторией, пытались «протаскивать» популяризаторский подход даже в строго учебные картины. Следующий поворот от учебного к научно-популярному кино, который начался в конце 1930-х годов и вошел в полную силу в послевоенные годы, имел под собой плодотворную почву накопившихся творческих амбиций.

Для цитирования: Дымшиц С.В. Проблема художественности в научном кинематографе 1930-х гг. (на материале фильма «Физиология и патология высшей нервной деятельности») // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 4 (62). С. 37–55. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-37-55>.

For citation: Dymshits S.V. The Problem of Artistry in Scientific Cinema of the 1930s (based on the Film “Physiology and Pathology of Higher Nervous Activity”) // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 4 (62), pp. 37–55. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-37-55>. (In Russian)

ЛИТЕРАТУРА

1. Альтиулер Б.А. «Почти декларация» // Пролетарское кино. 1932. № 6. С. 35–42.
2. Альтиулер Б.А. Учебный кинематограф: этапы развития. Учеб. пособие. М.: ВГИК, 1987. 68 с.
3. Ватолин В.А. Век сибирского кино: очерки истории кинематографа в Новосибирске // Бочанова Г.А., Букин С.С., Ватолин В.А. [и др.] История города. Новониколаевск — Новосибирск. Исторические очерки. Новосибирск: Издательский дом «Историческое наследие Сибири», 2005. С. 723–772.
4. Глянцев С.П., Сточик А.А. От ВИЭМ им. А.М. Горького к идее создания Академии медицинских наук СССР (1932–1942 гг.) // Проблемы социальной гигиены, здравоохранения и истории медицины. 2016. № 1. С. 53–56.
5. Госфильмофонд России. Секция 1. Ф. 7. Оп. 1. Ед. хр. 577.
6. Ждан В.Н. Драматургия научно-популярного фильма. М.: Госкиноиздат, 1950. 160 с.
7. Иезуитов Н.М. Некоторые проблемы методологии учебной фильмы. [Продолжение] // Пролетарское кино. 1932. № 1. С. 36–42.
8. Им. Розы и Рафаэля // Павловские Колтуши. URL: <https://pavlov-koltushi.ru/kinolaboratory> (дата обращения: 16.07.2024).
9. Кинематография и фотография в медицинском исследовании // Отчет о научно-исследовательской работе Всесоюзного института экспериментальной медицины им.

- А.М. Горького за 1933–1937 гг. / отв. ред. директор ВИЭМ проф. Л.Н. Федоров. М., Л.: Медгиз, 1939. С. 559–562.
10. *Купалов П.С.* Закоулок.ру. URL: <https://zakoulok.ru/izvestnyie-lyudi-lichnosti-sankt-peterburga-biograf/kupalov-pyotr-stepanovich.html> (дата обращения: 16.07.2024).
 11. *Лазарев П.П., Сухаревский Л.М., Тягай А.Н.* [и др.] Культурфильма. Политико-просветительная фильма / под общ. ред. К.И. Шутко. М: Теакинопечатъ, 1929. 310 с.
 12. *Подкопаев Н.А.* // Приматология. URL: <https://primatology.ru/%D1%83%D1%87%D0%B5%D0%BD%D1%8B%D0%B5/%D0%B8-%D0%BF-%D0%BF%D0%B0%D0%B2%D0%BB%D0%BE%D0%B2/%D0%BD-%D0%B0-%D0%BF%D0%BE%D0%B4%D0%BA%D0%BE%D0%BF%D0%B0%D0%B5%D0%B2/> (дата обращения: 16.07.2024).
 13. Персона // Архив Российской Академии наук. URL: <http://db.ranar.spb.ru/ru/person/id/9120/> (дата обращения: 16.07.2024).
 14. *Денисов П.К.* // Приматология. URL: <https://primatology.ru/%D1%83%D1%87%D0%B5%D0%BD%D1%8B%D0%B5/%D0%B8-%D0%BF-%D0%BF%D0%B0%D0%B2%D0%BB%D0%BE%D0%B2/%D0%BF-%D0%BA-%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%81%D0%BE%D0%B2/> (дата обращения: 16.07.2024).
 15. Постановление СНК СССР «Об усилении производства и показа политико-просветительных кинокартин». 7 декабря 1929 г. // Электронная библиотека исторических документов. URL: <http://docs.historyrussia.org/ru/nodes/5279-postanovlenie-snk-sssr-ob-usilenii-proizvodstva-i-pokaza-politiko-prosvetitelnyh-kinokartin-7-dekabrya-1929-g> (дата обращения: 16.07.2024).
 16. Постановление СНК СССР «Об организации Главного управления кино-фото-промышленности при СНК Союза ССР». 11 февраля 1933 г. // Музей ЦСДФ. URL: <https://csdfmuseum.ru/history/184> (дата обращения: 16.07.2024).
 17. РГАЛИ. Ф. 2912. Оп. 1. Ед. хр. 1138.
 18. РГАЛИ. Ф. 2944 Оп. 15. Ед. хр. 288.
 19. *Розенталь И.С.* Иван Петрович Павлов и искусство // И.П. Павлов: pro et contra. Личность и творчество И.П. Павлова в оценке современников и историков науки (к 150-летию со дня рождения). Антология. СПб.: Издательство Русского христианского гуманитарного института, 1999. С. 201–202.
 20. *Усувалиев С.И.* Проблемы изучения истории советского киноискусства (на примере научного наследия Н.М. Иезуитова): дис. ... кандидата искусствовед. Москва., 2021. 212 с.
 21. *Майоров Ф.П.* // Приматология. URL: <https://primatology.ru/%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F-%D0%B8-%D1%81%D0%BE%D0%B2%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C/%D1%84-%D0%BF-%D0%BC%D0%B0%D0%B9%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2/> (дата обращения: 16.07.2024).
 22. *Фрейд З.* Случай фрейлейн Элизабет фон Р. // PsyJournals.ru. URL: https://psyjournals.ru/journals/crp/archive/1992_n1/25834 (дата обращения: 16.07.2024).
 23. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-182. Оп. 1. Д. 16.
 24. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-243. Оп. 2. Д. 27.
 25. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-243. Оп. 2. Д. 115.
 26. *Эйзенштейн С.М.* Монтаж аттракционов // За кадром: ключевые работы по теории кино. М.: Академический проект; Гаудеамус, 2016. С. 13–17.

27. Эрмлер Ф.М. Дружить с ним было нелегко... // Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М.: Искусство, 1974. Цитируется по ВикиЧтение. URL: <https://biography.wikireading.ru/285749> (дата обращения: 16.07.2024).

REFERENCES

1. *Al'tshuler, B.A.* Pochti deklaraciya [Almost a declaration]. Proletarskoe kino, no. 6, 1932, pp. 35–42. (In Russ.)
2. *Al'tshuler, B.A.* Uchebnyj kinematograf: etapy razvitiya. Ucheb. posobie. [Educational Cinema: Stages of Development. Manual]. Moscow, VGIK Publ., 1987. 68 p. (In Russ.)
3. *Vatolin, V.A.* Vek sibirskogo kino: ocherki istorii kinematografa v Novosibirske [A Century of Siberian Cinema: Notes on the History of Cinematography in Novosibirsk]. Bochanova G.A., Bukin S.S., Vatolin V.A. [and others] Istoriya goroda. Novonikolaevsk — Novosibirsk. Istoricheskie ocherki [Historical essays]. Novosibirsk, Izdatel'skij dom "Istoricheskoe nasledie Sibiri", 2005. pp. 723–772. (In Russ.)
4. *Glyancev, S.P., Stochik, A.A.* Ot VIEM im. A.M. Gor'kogo k idee sozdaniya Akademii medicinskih nauk SSSR (1932–1942 gg.) [From A.M. Gorky VIEM to the idea of establishing the USSR Academy of Medical Sciences (1932–1942)]. Problemy social'noj gigieny, zdavoohraneniya i istorii mediciny, no. 1, 2016, pp. 53–56. (In Russ.)
5. Gosfil'mofond Rossii. Sekciya 1. F. 7. Op. 1. Ed. hr. 577.
6. *ZHdan, V.N.* Dramaturgiya nauchno-populyarnogo fil'ma. [Dramaturgy of popular science film]. Moscow, Goskinoizdat Publ., 1950. 160 p. (In Russ.)
7. *Iezuitov, N.M.* Nekotorye problemy metodologii uchebnoj fil'my. [Some problems in the methodology of educational film]. Proletarskoe kino, no. 1, 1932, pp. 36–42. (In Russ.)
8. Im. Rozy i Rafaely [Rosa and Raphael's]. Pavlovskie Koltushi. Available at: <https://pavlov-koltushi.ru/kinolaboratory> (Accessed 16 July 2024). (In Russ.)
9. Kinematografiya i fotografiya v medicinskom issledovanii. Otchet o nauchno-issledovatel'skoj rabote Vsesoyuznogo instituta eksperimental'noj mediciny im. A.M. Gor'kogo za 1933–1937 gg. [Cinematography and photography in medical research]. Moscow; Leningrad, Medgiz Publ., 1939. pp. 559–562. (In Russ.)
10. *Kupalov, P.S.* Zakoulok.ru. Available at: <https://zakoulok.ru/izvestnyie-lyudi-lichnosti-sankt-peterburga-biograf/kupalov-pyotr-stepanovich.html> (Accessed 16 July 2024). (In Russ.)
11. *SHutko K.I., editor. Lazarev, P.P., Suharebskij, L.M., Tyagaj, A.N.* [and others] Kul'turfil'ma. Politiko-prosvetitel'naya fil'ma [Culturefilm. Political-educational film]. Moscow, Teakinopechat' Publ., 1929. 310 p. (In Russ.)
12. *Podkopaev, N.A.* Primatologiya. Available at: <https://primatology.ru/%d1%83%d1%87%d0%b5%d0%bd%d1%8b%d0%b5/%d0%b8-%d0%bf-%d0%bf%d0%b0%d0%b2%d0%bb%d0%be%d0%b2/%d0%bd-%d0%b0-%d0%bf%d0%be%d0%b4%d0%ba%d0%be%d0%bf%d0%b0%d0%b5%d0%b2/> (Accessed 16 July 2024). (In Russ.)
13. Persona. Arhiv Rossijskoj Akademii nauk. Available at: <http://db.ranar.spb.ru/ru/person/id/9120/> (Accessed 16 July 2024). (In Russ.)
14. *Denisov, P.K.* Primatologiya. Available at: <https://primatology.ru/%D1%83%D1%87%D0%B5%D0%BD%D1%8B%D0%B5/%D0%B8-%D0%BF-%D0%BF%D0%B0%D0%B2%D0%BB%D0%BE%D0%B2/%D0%BF-%D0%BA-%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%81%D0%BE%D0%B2/> (Accessed 16 July 2024). (In Russ.)

15. Postanovlenie SNK SSSR "Ob usilenii proizvodstva i pokaza politiko-prosvetitel'nyh kino-kartin". 7 dekabrya 1929 g. [Decree of the USSR Council of People's Commissars of the USSR "On Strengthening the Production and Showing of Political-Educational Motion Pictures". December 7, 1929]. Elektronnaya biblioteka istoricheskikh dokumentov. Available at: <http://docs.historyrussia.org/ru/nodes/5279-postanovlenie-snk-sssr-ob-usilenii-proizvodstva-i-pokaza-politiko-prosvetitel'nyh-kinokartin-7-dekabrya-1929-g> (Accessed 16 July 2024). (In Russ.)
16. Postanovlenie SNK SSSR "Ob organizacii Glavnogo upravleniya kino-foto-promyshlennosti pri SNK Soyuzu SSR". 11 fevralya 1933 g. [Decree of the USSR Council of People's Commissars of the USSR "On the Organization of the Main Directorate of the Film and Photo Industry under the Council of People's Commissars of the Union of Soviet Socialist Republics". February 11, 1933]. Muzej CSDF. Available at: <https://csdfmuseum.ru/history/184> (Accessed 16 July 2024). (In Russ.)
17. RGALI. F. 2912. Op. 1. Ed. hr. 1138. (In Russ.)
18. RGALI. F. 2944 Op. 15. Ed. hr. 288. (In Russ.)
19. *Rozental', I.S.* Ivan Petrovich Pavlov i iskusstvo. I.P. Pavlov: pro et contra. Lichnost' i tvorchestvo I.P. Pavlova v ocenke sovremennikov i istorikov nauki (k 150-letiyu so dnya rozhdeniya). Antologiya. [Ivan Pavlov and art]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Russkogo hristianskogo gumanitarnogo instituta Publ., 1999. pp. 201–202. (In Russ.)
20. *Usualiev, S.I.* Problemy izucheniya istorii sovetskogo kinoiskusstva (na primere nauchnogo naslediya N.M. Iezuitova) [Problems of studying the history of Soviet cinema (the case of the scientific heritage of N.M. Jesuitov)]: diss. of cand. of art criticism, Moscow, 2021. 212 p. (In Russ.)
21. *Majorov, F.P.* Primatologiya. Available at: <https://primatology.ru/%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F-%D0%B8-%D1%81%D0%BE%D0%B2%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C%D1%84-%D0%BF-%D0%BC%D0%B0%D0%B9%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2/> (Accessed 16 July 2024). (In Russ.)
22. *Frejd, Z.* Sluchaj frejlejn Elizabet fon R. [The Case of Fräulein Elisabeth von R.]. PsyJournals.ru. Available at: https://psyjournals.ru/journals/cpp/archive/1992_n1/25834 (Accessed 16 July 2024). (In Russ.)
23. CGALI SPb. F. R-182. Op. 1. D. 16.
24. CGALI SPb. F. R-243. Op. 2. D. 27.
25. CGALI SPb. F. R-243. Op. 2. D. 115.
26. *Ejzenshtejn, S.M.* Montazh attrakcionov. Za kadrom: klyuchevye raboty po teorii kino. [The Montage of Attractions]. Moscow, Akademicheskij proekt Publ.; Gaudeamus Publ., 2016. pp. 13–17. (In Russ.)
27. *Ermler, F.M.* Druzhit's nim bylo nelegko... Ejzenshtejn v vospominaniyah sovremennikov. [Being friends with him was not easy...]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974. Available at: <https://biography.wikireading.ru/285749> (Accessed 16 July 2024). (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 18.07.2024; одобрена после рецензирования 29.07.2024; принята к публикации 14.08.2024.

The article was submitted 18.07.2024; approved after reviewing 29.07.2024; accepted for publication 14.08.2024.



Эксцентрика мужских и женских образов фильма «Женитьба Бальзаминова»

О.А. Лаврёнова

старший преподаватель ВГИКа

ORCID: 0009-0000-9130-2802

AuthorID: _____

DOI: <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-56-65>

Статья посвящена актуальной проблеме визуализации эксцентрических приемов актерской игры в отечественном кино на примере фильма «Женитьба Бальзаминова» (1964, реж. К. Воинов). Цель исследования заключается в анализе основных элементов актерской игры при создании эксцентричных образов. В ходе работы были выявлены основные приемы актерской игры, найдено их различие в создании мужских и женских образов, определены доминирующие средства выразительности, в том числе авторские новаторские способы визуализации характерных образов.

The article deals with the visualization of eccentric acting techniques in Russian cinema as exemplified by the film “Balzaminov’s Marriage” (directed by K. Voinov, 1964). The purpose of the study is to analyze the essential acting methods when creating comic characters. In the course of the work, the main techniques of acting have been identified, the difference in applying them for the creation of male and female images has been found; the dominant means of expression have been defined, including the author’s innovative ways of visualizing characteristic images.

Настоящая статья посвящена анализу одной из самых известных советских эксцентрических комедий «Женитьба Бальзаминова» (реж. К.Н. Воинов, 1964), снятой по мотивам трилогии А.Н. Островского «Праздничный сон — до обеда», «Свои собаки дерутся, чужая не приставай!», «Женитьба Бальзаминова» («За чем пойдешь, то и найдешь»).

Необходимо отметить, что эксцентрический жанр остается чрезвычайно популярным — в нем работают мастера практиче-

ски всех визуальных искусств — от живописи до кино. И анализ приемов эксцентрики сохраняет свою актуальность и в настоящее время.

Несмотря на довольно обширную историографию исследований выразительности фильма «Женитьба Бальзаминова», с точки зрения эксцентрической системы создания кинообраза анализа до сих пор не проводилось.

Термин «эксцентрика», в самом широком его понимании, означает «заостренно комедийное, часто гротесковое изображение алогичных, нелепых действий персонажа» [5, с. 6]. В более узкой трактовке эксцентрика рассматривается как «гипертрофированность типических черт персонажа для его более яркого и запоминающегося изображения» [15, с. 96]. При этом необходимо отметить, что в разных видах искусства эксцентрика рассматривается и как прием, и как жанр [6, с. 8].

Общий эксцентрический замысел режиссера начинался еще с написания сценария, который он создавал сам, соединив три пьесы Островского, обострив предлагаемые обстоятельства, гиперболизировав героев еще больше, чем это было в первоисточнике, досочинив сцены мечтаний Миши Бальзаминова, дополнив историю яркими эпизодическими персонажами, которых не было у драматурга.

Воплощен его замысел был командой, задача которой — выдерживать все в едином эксцентрическом ключе. Например, художнику Феликсу Ясюкевичу, а также художнику по костюмам Шелли Быховской удалось добиться эксцентрического алогизма в костюмах и декорациях, смешивая разные эпохи, утрируя цвета и линии.

Композитор Борис Чайковский тоже работал в ключе иронического алогизма, вдохновленный задачами режиссера. Музыкальное сопровождение фильма занимает более сорока процентов всего действия и напоминает водевиль [9, с. 50].

Музыкальные средства выразительности в основном представлены маршами и мазурками. Подражательная водевильность — одна из характерных особенностей данного фильма [9, с. 51]. Использование русских народных мелодий, песен и попевок придают порой и лубочный колорит всему действию.

Развитие сюжета постоянно сопровождается музыкальными фразами, искусно подобранными композитором в ключе замысла режиссера. В рамках такого сопровождения мужские и женские образы становились подчеркнуто эксцентричными.

В настоящей статье исследуются два вида средств художественной выразительности: вербальные (особенности речи персонажа) и невербальные (грим, костюм, пластика движений).

Изначально деление эксцентрических приемов по гендерному признаку не предполагалось, хотя и учитывался тот факт, что литературная критика, посвященная драматургии А.Н. Островского, рассматривает отдельно мужские и женские образы, подразделяя их на социальные типы, анализируя нравственные, философские, экономические, идеологические факторы. Однако это разделение все-таки возникло в ходе исследования, когда было выявлено отличие между мужскими и женскими образами в используемых средствах экранной выразительности (в частности, вербальных, так как они также являются социальной характеристикой персонажа), что и позволило провести их сравнительный анализ.

В создании образа главного героя произведения Миши Бальзамина был использован широкий диапазон как речевых, так и невербальных средств, причем практически половина из них представлены приемами, изобретенными Г.М. Вициным, одним из величайших трагикомических и драматических актеров отечественного кинематографа. На момент исполнения роли 20-летнего юноши актеру было 47 лет, он сам накладывал грим, придумал попевку «Лютики-цветочки», сеточку для волос и многие другие детали [7, с. 252]. Среди ярких речевых особенностей — высокий тембр голоса, мелодичность речи, утрированное произношение словоерсов (прибавление окончания «с»), авторская попевка «Лютики-цветочки» (повторяется в фильме пять раз с разной интонацией), повторяющаяся реплика «Удавить Матрену мало!».

Согласно имеющимся документальным материалам, Г.М. Вичин самостоятельно выполнял все трюки в этой картине. В одном из эпизодов он получил травму — сцена поцелуя с вдовой (слишком сильно Н.В. Мордюкова ударила его об забор) [7, с. 253]. Именно этот дубль и вошел в фильм. В нем видно, как актер побледнел и ему стало трудно дышать первые секунды после такого «поцелуя». Однако эффект, который запланировал режиссер К.Н. Воинов, был полностью достигнут: растерянность, паника персонажа и неожиданный, слишком сильный поцелуй вдовы стали ключевой сценой фильма.

Талант артиста позволил ему создать персонаж не только комический, но скорее трогательный и жалкий, то есть трагикомический, благодаря чему Миша Бальзаминов воспринимается как недалекий, наивный, мечтательный, но живой человек, а вовсе не как «типичный дурень из провинции», как того хотел А. Островский.

Особый акцент был сделан на пластической выразительности героя, решенной в эксцентрическом ключе: Бальзаминов скачет

вприпрыжку, семенит, крадется, пританцовывает или внезапно начинает ходить на корточках, движения его утрированы и создают комический эффект. Например, в сцене знакомства с Белотеловой он не статичен, а иллюстрирует свою речь всякого рода нелепыми движениями — вертит тростью, пританцовывает в такт речи, а перед тем как поцеловаться, он снимает цилиндр, вешает его на сук дерева, а свою трость — на забор. В сцене похищения Анфисы Лукьяном Лукьяновичем он неуклюже таскает чемоданы, а когда проснувшиеся братья бросаются в погоню, он исполняет трюк с уменьшением роста — приседает на корточки, укрывается с головой плащом и продолжает идти по улице, пытаясь таким образом замаскироваться, притворившись старухой или карликом. Так же ярко, гиперболизирована и комична его пластика в сценах мечтаний «Если б я был генералом» и «Если б я был царем» — царь Бальзаминова скачет, приплясывает и похож скорее на придворного шута. Все эти пластические фантазии являются актерскими находками Георгия Вицина.

В финале фильма герой останавливает свой свадебный картеж, выходит из кареты, пританцовывая и даже выделявая кабриоли, направляется в центр площади и кричит во всеулышание: «Я — дурак! Дурак!» К нему стекаются попрошайки, стоящие у храма, окружают его и начинают танцевать и кривляться вместе с ним. В этой сцене персонаж вызывает откровенную жалость, а вовсе не смех. То есть жанр данной экцентричной комедии можно определить как пограничный — между трагикомедией и комедией положений.

При создании другого мужского образа, гусара Лукьяна Лукьяновича, Р.А. Быков реализовал вербальный компонент роли через нелексические средства — с помощью тона и выразительности тембра голоса. В эпизоде, когда Лукьян Лукьянович предлагает Бальзамину план побега с невестой, Р. Быков использует множественный повтор «Давай, давай, давай, давай», «Пошел, пошел, пошел», «Стой, стой, стой, стой» и т. п. Этот прием речевой выразительности продолжает использоваться и в других сценах, герой повторяет одно слово по несколько раз, с нажимом и стремящейся вверх интонацией. Приказной тон, начальнические нотки, стремительность речи, гогот, все это позволило актеру воплотить типаж недалекого военного. Потирание рук и резкие движения — особенность пластики данного персонажа. Что касается внешнего вида, то здесь, конечно, есть определенные художественные решения, но они не являются определяющими. Как, например, гусарский доломан, который имеет традиционно алый цвет, в фильме, для придания боль-

шей характеристики и комичности образу, предстает розовым от множества стирок.

Таким образом, можно заключить, что в рамках работы над мужскими персонажами актеры прибегали не столько к таким типичным приемам эксцентрики, как гротеск в гриме, костюме, но в основном к речевым средствам и пластике. Более того, на основе приведенных примеров можно сделать вывод: гротеск в мужских ролях создавался совместно режиссером и актерами, иногда с помощью личных актерских импровизаций.

Если же говорить о женских ролях, то здесь акценты в выразительной системе иные. Один из самых запоминающихся женских образов фильма — сваха Акулина Гавриловна Красавина в исполнении Л.Н. Смирновой. Одета в модные платья (она должна быть вхожа в любой дом), платки, шали, даже в высокой прическе свахи присутствуют различного цвета платочки и ленточки, поддерживающие ажурный чепец с птичьим пером наверху (все продумано до мельчайшей детали), она представляла любопытное сочетание глупости, хитрости и предприимчивости. Находками стали контрастирующие с ее модными нарядами красные глазки (от пристрастия к спиртному) и простящий ее вздернутый носик. Придуманы эти черты самой актрисой и искусно выполнены художником по гриму.

В сочетании с такими костюмами и гримом для создания образа были использованы следующие средства речевой выразительности: быстрый темп (сваха разговаривает практически скороговоркой), высокий тембр голоса, в некоторых сценах срывающийся на визг, а также многочисленные прибаутки, поговорки, пословицы, присказки и даже рифмованные короткие сказки («хлеб за брюхом не ходит», «в горлышке пересохло», «язык подзамялся» и т. п.). Также актрисой была создана дикционная речевая характеристика — сваха шепелявит, эта речевая выразительность, по свидетельству Лидии Смирновой, придавала законченность образу.

Образ Павлы Петровны Бальзаминовой — маменьки Миши Бальзаминова в исполнении Людмилы Шагаловой, напротив, решен исходя из типичных черт простоватой, провинциальной и небогатой вдовы. Из речевых средств выразительности использованы пословицы и поговорки («курица не птица, женщина не человек»), а также возрастная речевая характеристика, с изменением тембра и темпа голоса. Актрисе Л.А. Шагаловой на момент съемок картины был 41 год, но с помощью грима ее удалось состарить как минимум лет на десять [7, с. 256]. Павла Петровна представлена как самая обычная мать взрослого сына, причем гипертрофиро-

ванной становится именно эта самая обычность: в первом эпизоде пробуждения Бальзамина, когда герой напевает про лютики-цветочки, потягивается, идет умываться, маменька в небрежно сбившемся кружевном чепце зевает и нарочито похлопывает себя по щекам. Это утрированное похлопывание по щекам — авторский пластический прием. Еще одним авторским мимическим приемом становится неоднократное закатывание глаз.

Для создания образа с помощью костюма был использован традиционный женский гардероб того времени — кружевной чепец, который в совокупности с несколько растрепанной прической создает неряшливый образ маменьки Бальзамина. Режиссер настаивал на уплотнении костюма для придания большей неуклюжести и комичности, поэтому под платье актрисы художники по костюму подкладывали восемь килограммов ваты. Таким образом костюм повлиял и на пластическую выразительность героини.

Центральным женским персонажем фильма является вдова Домна Белотелова в исполнении Нонны Мордюковой. С точки зрения образительного решения ее образ соответствует купчихе из картины русского художника Б.М. Кустодиева «Купчиха за чаем», 1918).

Если рассматривать сцену, в которой впервые появляется вдова, то композиционное решение кадра должно вызвать эту аллюзию.

На картине действие происходит в ранний вечерний час в небольшом провинциальном городке (на это указывает заходящее солнце, которое золотит края облаков). Некоторые исследователи утверждают, что главным источником вдохновения для Б.М. Кустодиева была его родная Астрахань, однако это может быть абсолютно любой российский провинциальный город, где были торговые ряды, небольшие уютные домики и множество церквей [8, с. 16]. На картине Б.М. Кустодиева изображена купчиха в полупрофиль, с чашкой чая в руке. На столе перед ней баранки, варенье, пряники. Купчиха одета в пышное платье, на заднем фоне картины очертания провинциального городка. Сходство картины с эпизодом фильма заключается в двух основных моментах: вся композиция (стол, самовар, купчиха и т. д.) расположены на возвышенности относительно фона, состоящего из домиков, церквей и торговых рядов; дородная фигура купчихи возвышается над всем антуражем, к ней привлечено основное внимание зрителя.

Используя антураж, близкий к картине Б.М. Кустодиева, в ключевой сцене знакомства Миши Бальзамина с вдовой Домной Белотеловой режиссер фактически прибегает к класси-

ческому противопоставлению «толстый и тонкий», которое широко используется, например, в цирковой эксцентрике. Так и в фильме, рядом с хрупкой фигурой Миши Бальзаминава возникает вдова Белотелова в огромном ярко-красном платье с кринолином, который зрительно еще сильнее увеличивает ее фигуру.

Помимо огромного красного платья, вдове также была сделана высокая прическа, которая визуальнo увеличивала рост женщины. В результате использования такого костюма Н.В. Мордюкова, рост которой был средним, выглядит просто огромной по сравнению с персонажем Г.М. Вицина. Комизм достигается именно благодаря этому контрасту. Зритель видит все несоответствие персонажей друг другу — ни по комплекции, ни по социальному статусу. Богатство костюма вдовы контрастирует с нелепым нарядом Бальзаминава, который для похищения невесты вырядился башмачником, комично соединив рваную коричневую косоворотку и рабочий фартук с модными брюками, цилиндром и тростью. Более того, тот переполох, который произвело появление Бальзаминава на чинном чаепитии, когда он фактически перелез через забор прямо в сад, подчеркивает, по замыслу режиссера, несоответствие персонажей друг другу.

В гротескном эпизоде их уже официального знакомства Белотелова насильно целует Бальзаминава, почти поднимая и припирая его к забору. Новый жених выглядит довольно субтильным на фоне ее широких плеч, визуальнo увеличенных с помощью декольте. Рост героини намеренно завышен с помощью высокой прически-башни, которая была в моде того времени.

Вербальные средства выразительности основаны на медленном темпе речи героини, низком тембре ее голоса, к которому актриса еще добавляет придыхание для придания страстности. Все они создают комический эффект, контрастируя с высоким тембром и быстрым темпом речи Бальзаминава.

Пластически образ решен с помощью неторопливых, томных и скупых движений. Лицо героини почти неподвижно и утрировано сурово, что бы она ни произносила. В сцене переполоха, когда Бальзаминав перелезает через забор, пугая всех, героиня, несмотря на свою внушительную комплекцию и суровый вид, прячется под стол, как ребенок, и потом медленно из-за него появляется — сначала мы видим только прическу, потом лицо, затем она снова прячется под стол и крадется к его краю: в кадре мы наблюдаем только движущийся верх ее прически. Этот трюк был придуман самой актрисой и добавил образу эксцентричности.

Очень колоритный образ был создан Е.Ф. Савиновой. Второстепенная роль Матрены, деревенской женщины-прислуги

в доме у Бальзаминовых, получилась весьма запоминающейся. Она являлась своего рода антиподом главного героя, который постоянно его осаждает. Например, в эпизоде, когда Бальзаминов заявляет о намерении жениться сразу на обеих дамах, Матрена сплевывает и произносит фразу: «Ты что, татарин, что ль?»

Актриса сама придумала манеру сплевывать на замечания Миши Бальзаминова, ее немногословность, низкий тембр, вологодский говор и старорусская лексика контрастировали с непрекращающейся легковесной болтовней ее хозяина, одетого в узкий европейский костюм «по моде-с» и постоянно пользующегося светским словоерсом. Эта заявленная тяжеловесность читается и в «утиной походке», придуманной актрисой, и в грубоватых движениях, и в ее наряде — деревенском сарафане, блузе с широкими рукавами для визуального увеличения фигуры персонажа и пр.

Другие второстепенные персонажи построены схожим образом: яркие гротескные детали, работа на контрасте. Например, две купчихи — сестры Анфиса и Раиса, одетые по европейской моде, лузгают семечки, пляшут под балалайку и поют на ломанном французском (гротеск на контрасте «русское — иностранное»).

Таким образом, мы видим, что в создании образов применяются оба комплекса средств выразительности, вербальные и невербальные, однако акцентным, на наш взгляд, является одно из них. Так, ключевым решением образа свахи, вдовы и маменьки явился грим и костюм, а образы Бальзаминова и Лукьяна Лукьяновича достигают своей яркости благодаря речевым и пластическим средствам. В рассмотренных в статье примерах замечено, что в мужских образах фильма доминируют речевые и пластические приемы, а в женских — грим и костюм, однако для создания каждого образа используется весь спектр художественных средств актерской выразительности.

В образе Бальзаминова используется яркая алогичная пластика движений и речевые приемы (темп и мелодичность речи, тембр голоса, использование словоерсов, попевка), в образе Лукьяна Лукьяновича — речевой прием с повтором слов «Стой, стой, стой, стой», «Давай, давай, давай, давай», гогот, потирание рук и резкость движений. В образе маменьки, свахи и Белотеловой основной акцент сделан на костюме и гриме.

Созданный в прошлом столетии яркий и запоминающийся фильм К.Н. Воинова не утратил со временем свою привлекательность для зрителей, в том числе благодаря использованным приемам, позволившим режиссеру и актерам создать живых персонажей. Эксцентричная манера игры до сих пор актуальна в исполнительском искусстве в театре и кино. Приведенный в ста-

ть обзор речевых и невербальных характеристик персонажей позволяет использовать результаты исследования для работы над созданием ярких эксцентричных образов.

Для цитирования: Лавренова О.А. Эксцентрика мужских и женских образов фильма «Женитьба Бальзамина» // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 4 (62), с. 56-65. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-56-65>.

For citation: Lavrenova O.A. The Eccentricity of Male and Female Characters in the Film “Balzaminov’s Marriage” // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 4 (62), pp. 56-65. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-56-65>. (In Russian)

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабина А.Е. Прием гротеска в черной комедии: пространство, время и персонаж. // Вестник ВГИК. 2022. № 3 (53). С. 120–134.
2. Беденко В.Н. Кинопародия как постмодернистская деконструкция в кинематографе // Человек и культура. 2021. № 2. С. 82–100.
3. Быков Р.А. Я побит — начну сначала! Дневники М.: АСТ, 2010. 890 с.
4. Загнетина О.А. Характер функционирования фольклорных элементов в трилогии о Бальзаминоме А.Н. Островского // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2017. № 7. С. 4–7.
5. Ким А.К. «Человек играющий» и судьба эксцентрической школы // Вопросы театра. 2010. № 10. С. 3–19.
6. Марков А.В. Русская философия и цирковое искусство // Studia Humanitatis. 2022. № 2. С. 4–18.
7. Мордюкова Н.В. Не плачь, казачка! М.: АСТ, 2018. 564 с.
8. Орлова Е.В. История русской живописи. Борис Кустодиев. М.: «Рипол-Классик», 2017. 38 с.
9. Планида М.Ю. Водевиль в современной отечественной культуре // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 3. С. 49–54.
10. Планида М.Ю. Музыка Б.А. Чайковского к кинофильму «Женитьба Бальзамина»: авторская трактовка драматургических функций // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 2. С. 46–51.
11. Цыркун Н.А. Герой и его маска в кинокомиксе. // Вестник ВГИК. 2012. № 4 (14). С. 28–37.
12. Akan, N.A. Cinema studies different perspectives. In book: Cinema studies: Different perspectives. University of South Florida Center Publishing, 2023, pp. 88–99.
13. Guerra, M. Cinema as a form of composition. Oxford Academic Journal. 2021. Vol. 9, pp. 108–127.
14. Morrison, B. Complicating Articulation in Art Cinema. Oxford Academic Journal. 2021. Vol. 3, pp. 78–93.
15. Veracini, L. Cinema and Eccentric Genre. Humanities. 2023. Vol. 12 (3), pp. 40–56.
16. Wilkins, K. American Eccentric Cinema. Bloomsbury, 2018. 204 p.

REFERENCES

1. *Babina, A.E.* Priem groteska v chernoj komedii: prostranstvo, vremya i personazh [The Grotesque in Black Comedy: Space, Time and Character]. // Vestnik VGIK, no. 3 (53), 2022, pp. 120–134. (In Russ.)
2. *Bedenko, V.N.* Kinoparodiya kak postmodernistskaya dekonstrukciya v kinematografe [Film Parody as a Postmodern deconstruction in Cinema]. Chelovek i kultura, no. 2, 2021, pp. 82–100. (In Russ.)
3. *Byikov, R.A.* Ya pobit — nachnu snachala! Dnevnik [I'm beaten — I'll start over! Diaries]. Moscow, AST Publ., 2010. 890 p. (In Russ.)
4. *Zagnetina, O.A.* Karakter funkcionirovaniya folyklornyix eylementov v trilogii o Balyzaminove A.N. Ostrovskogo [The nature of the functioning of folklore elements in the trilogy about A.N. Ostrovsky's Balzaminov]. Mezhdunarodnyj zhurnal humanitarnyx i estestvennyx nauk, no. 7, 2017, pp. 4–7. (In Russ.)
5. *Kim, A.K.* “Chelovek igrayushhij” i sudyba eyksentricheskoy shkoly [“The Man playing” and the fate of the eccentric school]. Voprosyi teatra, no. 10, 2010, pp. 3–19. (In Russ.)
6. *Markov, A.V.* Russkaya filosofiya i cirkovoe iskusstvo [Russian Philosophy and Circus Art (translated into English)]. Studia Humanitatis, no. 2, 2022, pp. 4–18. (In Russ.)
7. *Mordyukova, N.V.* Ne plachy, kazachka! [Don't cry, Cossack!]. Moscow, OOO AST Publ., 2018. 564 p. (In Russ.)
8. *Orlova, E.V.* Istoriya russkoj zhivopisi. Boris Kustodiev [The history of Russian painting. Boris Kustodiev]. Moscow, Ripol-Klassik Publ., 2017. 38 p. (In Russ.)
9. *Planida, M.YU.* Vodevily v sovremennoj otechestvennoj kulture [Vaudeville in modern Russian culture]. Yuzhno-Rossijskij muzyikalnyj alymanax, no. 3, 2017, pp. 49–54. (In Russ.)
10. *Planida, M.YU.* Muzyka B.A. Chajkovskogo k kinofil'mu “Zhenityba Balyzaminova”: avtorskaya traktovka dramaturgicheskix funkci [Music by B.A. Tchaikovsky for the movie “The Marriage of Balzaminov”: the author's interpretation of dramatic functions]. Yuzhno-Rossijskij muzyikalnyj alymanax, no. 2, 2018, pp. 46–51. (In Russ.)
11. *Cyrkun, N.A.* Geroj i ego maska v kinokomikse [A Hero and His Mask in Strip Cartoons]. // Vestnik VGIK, no. 4 (14), 2012, pp. 28–37. (In Russ.)
12. *Akan, N.A.* Cinema studies different perspectives. In book: Cinema studies: Different perspectives, University of South Florida Center Publishing, 2023, pp. 88–99.
13. *Guerra, M.* Cinema as a form of composition, Oxford Academic Journal, 2021, vol. 9, pp. 108–127.
14. *Morrison, B.* Complicating Articulation in Art Cinema, Oxford Academic Journal, 2021, vol. 3, pp. 78–93.
15. *Veracini, L.* Cinema and Eccentric Genre, Humanities, 2023, vol. 12 (3), pp. 40–56.
16. *Wilkins, K.* American Eccentric Cinema. Bloomsbury, 2018. 204 p.

Статья поступила в редакцию 25.04.2024; одобрена после дополнительной переработки и повторного рецензирования 29.05.2024; принята к публикации 05.06.2024.

The article was submitted 25.04.2024; approved after reviewing 29.05.2024; accepted for publication 05.06.2024.



Гофмановские традиции в сериале Дэвида Линча «Твин Пикс»

В.В. Королева

доктор филологических наук, профессор

ORCID: 0000-0002-7608-9772

AuthorID: 1070682

DOI: <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-66-81>



А.Р. Притомская

ассистент кафедры ВИАиМОИЯ ПИ ВлГУ

ORCID: 0009-0006-0948-770X

AuthorID: 1216911

Статья посвящена исследованию преломления поэтики Э.Т.А. Гофмана в кинематографе на примере сериала Д. Линча «Твин Пикс». Утверждается мысль, что гофмановская традиция, получившая устойчивое развитие в мировой литературе, с появлением кино как вида искусств находит продолжение и в киноиндустрии. В статье на основе методологии «гофмановского комплекса» выделяются черты гофмановской поэтики в сериале Д. Линча и их роль в раскрытии постмодернистской концепции неизбежного зла (нарастание энтропии и хаоса в современном обществе посредством современных медиа). Результаты проведенного исследования доказывают наличие гофмановского интертекста и его трансформацию в сериале Д. Линча «Твин Пикс».

The article examines the refraction of Hoffmann's poetics in cinema by the example of D. Lynch's TV series "Twin Peaks". It is argued that the Hoffmann tradition, which has found steady development in world literature, with the advent of cinema as an art form finds continuation in the film industry. Based on the methodology of the Hoffmann complex, the article highlights the features of Hoffmann poetics in D. Lynch's series and their role in revealing the postmodern concept of inevitable evil (the increase of entropy and chaos in modern society through modern media). The results of the study prove the presence of the Hoffmann intertext and its transformation in D. Lynch's TV series "Twin Peaks".

Введение

Традиция Э.Т.А. Гофмана в литературе имеет устойчивое развитие от самого романтизма до постмодернизма в разных национальных культурах. Черты гофмановской поэтики обнаруживают себя в русской (Гоголь, Достоевский, Блок, Брюсов, Мережковский, А. Толстой и др.) [6], французской (Бодлер, Нодье, Дюма, Бальзак, Готье и др.) [15], немецкой (Майринк, Зюскинд, Манн и др.) [14] и американской литературе (Э. По, В. Ирвинг и др.) [15]. Особенно популярно творчество немецкого романтика становится в эпоху модернизма и постмодернизма [4]. Это объясняется акцентом Гофмана на фантастическое и ужасное, глубоким психологизмом его произведений, осмыслением таких проблем, как механизация человека и общества, личностный раскол (двойничество). Эти черты гофмановской поэтики становятся актуальными для культуры нового времени, пережившей духовный и социальный кризис двух мировых войн. С появлением кино как нового искусства в эпоху модернизма гофмановские литературные сюжеты, проблематика и образная система продолжают свое развитие в кинематографе.

В первую очередь, интерес к Гофману в кинематографе проявляется в Германии, на родине романтика, в период формирования немецкого киноэкспрессионизма. Фильм «Пражский студент» (1913) Стеллана Рюэ, который считается родоначальником этого направления, восходит к новелле Гофмана «Сказка о потерянном отражении» [20, с. 97]. Следы гофмановского влияния обнаруживают себя и в других работах киноэкспрессионистов: «Кабинет доктора Калигари» (1920) Роберта Вине — в мотиве двойников, гротеске и мрачной буффонаде, «Метрополисе» (1927) Фрица Ланга, «Кабинете восковых фигур» (1924) Пауля Лени — в мотиве ожившей куклы, проблеме механизации человека и общества, гротеске [1].

Методы

Гофмановская традиция как в кинематографе, так и в литературе отличается системностью, и проявляется комплексно («гофмановский комплекс») [20], и характеризуется следующими чертами: трансформацией гофмановских сюжетов («Песочный человек», «Щелкунчик», «Золотой горшок», «Эликсиры дьявола» и др.), осмыслением проблемы механизации человека и общества, романтической иронией («разрушительного типа») и гротеском, психологизмом, мотивом двойничества, приемом оживления неживого, фантастическими сеттингами, интересом к ужасному. Возможности кинематографа позволили трансфор-

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Э.Т.А. Гофман,
Д. Линч,
«гофмановский
комплекс»,
«зеркальный
комплекс»,
визуальный
гротеск,
двойничество

KEYWORDS

E.T.A. Hoffman,
D. Lynch, "Hoffmann
complex", "mirror
complex", visual
grotesque, duplicity

мировать гофмановские образные приемы в визуальные: игра света и тени, гротескные декорации, новаторские оптические решения, яркие внешние образы персонажей фильма.

Эмиграция режиссеров немецкого кинематографа в США, особенно в период 30-х — 40-х годов, где они продолжили свою работу, значительно повлияла на становление американского кино, а также на формирование жанров хоррора и триллера, вдохновив других авторов следовать новым техническим приемам и сюжетным ходам (серия «классические монстры студии Universal, фильмы А. Хичкока, фильмы-нуар). Режиссеры Нового Голливуда находили источник для вдохновения как непосредственно в немецком немом кино, так и в картинах Голливуда, восходящих к киноэкспрессионизму (Стэнли Кубрик, Фрэнсис Форд Коппола, Роман Полански и др.).

Основная часть

К касте современных режиссеров-новаторов, в творчестве которых прослеживается влияние Гофмана, относится и Дэвид Линч, переосмысливший жанр триллера и создавший новый сюрреализм в кино. Истоки творческого метода Линча можно обнаружить в немецком киноэкспрессионизме: использование логики сна и мотива сновидений («Малхолланд Драйв», «Твин Пикс»), геометрические и вычурные декорации («Голова-ластик»), игра света и тени («Голова-ластик», «Твин Пикс»), общая декоративность и ненатуральность окружения («Синий бархат», «Голова-ластик», «Твин Пикс»), мотивы психических расстройств и душевного раскола («Твин Пикс», «Голова-ластик», «Малхолланд Драйв»), а также отказ от понимания искусства как воспроизведения реальности [13, с. 129–131]. Излюбленный режиссерский прием Линча — внедрение «сновидческой логики» в повествование, где реальность происходящего ставится под сомнение либо незаметно для зрителя смешивается со сном и/или фантазиями главного героя. Лейтмотив подавляющего большинства киноработ Линча — это болезненное столкновение героя со своим подсознанием. Режиссер также часто сравнивает процесс просмотра фильма с погружением в сон. Большинство этих приемов имеют и литературную традицию, восходящую к творчеству Э.Т.А. Гофмана. Мы полагаем, что Дэвид Линч воспринимал гофмановскую традицию как непосредственно от Гофмана, так и через культурную традицию (кинематографическую и литературную). Известно, что режиссер хорошо знаком с немецкой литературой, и его любимым автором является Франц Кафка, а также такие последователи

Гофмана в литературе, как Ф.М. Достоевский и Н.В. Гоголь. На наш взгляд, Линч в творчестве Гофмана привлек акцент на ужасное и фантастическое, поскольку сам режиссер в своих работах исследует такие темы, как границы реальности и мышления, взаимопроникновение сна и жизни, психический и душевный раскол, повседневное зло, механизация современного общества. Кроме того, киноязык Линча характеризуется яркой образностью и символизмом, который был характерен для Гофмана. В новеллах немецкого романтика также зачастую можно обнаружить зачатки «сновидческой логики»: взаимопроникновение сна и реальности («Щелкунчик и мышиный король»), мотив раскрытия тайн через сон («Эликсиры дьявола») [11, с. 100] и т. д. Линч реализует в своих работах мотивы упадка и зла через гротескное изображение и мрачную фантастику («Синий бархат», «Малхолланд Драйв», «Твин Пикс»), что восходит к гофмановской традиции («Песочный человек», «Огненный дух», «Выбор невесты» и т. д.).

Согласно нашей гипотезе, ярче всего гофмановская традиция в творчестве Линча обнаруживает себя в сериале «Твин Пикс» и кинофильме «Твин Пикс: Сквозь огонь» (о чем уже упоминалось исследователем М. Макулотти [17]), где она проявляется в виде «гофмановского комплекса» [6], который характеризуется устойчивым воспроизведением стилистики, проблематики и образной системы немецкого романтика: осмыслении проблемы механизации человека и общества, которая проявляется в приеме оживления неживого, использовании романтического двоемирия гофмановского типа (переплетение мира реального и фантастического), гофмановской стилистики (визуальный гротеск), авторских оптических решениях (гофмановский «зеркальный комплекс»), психологизме (осмысление проблемы воздействия чужой воли на человека), мотиве двойничества, фантастических сеттингах, интересе к ужасному.

На наш взгляд, американский режиссер использовал элементы гофмановской поэтики, чтобы раскрыть свою концепцию неизбежности зла, родственную творчеству немецкого романтика («Эликсиры дьявола», «Магнетизер», «Огненный дух» и т. д.). Линч воплощает в фильме известные в психологии и психиатрии концепции и явления, «переводя» их на язык символов и образов, что также было характерно для Э.Т.А. Гофмана (это позже будет отмечено З. Фрейдом в исследовании такого явления, как *Unheimliche*).

Гофмановские черты в сериале «Твин Пикс» в первую очередь проявляются в самом принципе построения художествен-

ного пространства — двоимирии, к которому Линч прибегает с целью вывести зло из обыденной человеческой жизни в область иррационального, неподконтрольного человеку. Таким образом режиссер добивается максимально эффективного воздействия на зрителя, а зло, как действующий персонаж сериала, становится вездесущим и неизбежным. Реальный и ирреальный мир не просто способны проникать друг в друга, но, чтобы понять, что на самом деле происходит, необходимо сложить параллельные миры воедино. Без учета действия в ирреальном мире невозможно было бы раскрыть главную тайну сериала, убийство Лоры Палмер, совершенное злым духом. Таким образом, Линч использует в повествовании тот же прием, что Гофман в «Повелителе блох» и «Сказке в Новогоднюю ночь» — разделяет повествование на реальное и сказочное, а затем переплетает их так, чтобы ни одна сюжетная линия не могла завершиться без другой, и наоборот. Этот метод у Линча становится еще одним инструментом раскрытия концепции неизбежного зла: кошмарное является хоть и гротескной, но неотъемлемой частью реальности, игнорировать которую невозможно, несмотря на немалосильный ужас происходящего.

Взаимопроникновение миров у Линча проявляет себя в лучших гофмановских традициях: гротеске и подмене неживого живым. Подобно ожившим марципановым фигуркам из гофмановской новеллы «Приключение в Новогоднюю ночь», в живую ручку шкафа по воле духов превращается Джози Пеккард, говорящим чайником оказывается пропавший агент Джефрис. А отсеченная от тела рука превращается в злой дух по имени Рука, обладающий самосознанием и волей. Один из ключевых персонажей сериала также является говорящим поленом-оракулом. В подмене живого неживым можно заметить характерную закономерность: положительных персонажей заменяют неодушевленные предметы, тогда как зло обретает антропоморфные, даже человеческие формы. Когда же из реального мира исчезают посланники идеального, Лора и Дейл, реальность превращается в абсурдную фантазмагорию вследствие потери баланса между мирами: ранее наигранная, театральная жестокость превращается в демонстрацию разложившихся обезглавленных трупов и реки крови, вечная любовь персонажей оказывается интрижкой, логика исчезает из повествования, а положительная ирония превращается в жестокую насмешку над персонажами (например, образ Люси, слабоумный Купер-Даги), именно так проявляется гофмановская разрушительная ирония.

Если Гофман в своих произведениях размышлял о возможности обретения идеального мира с помощью творчества, то Линч отказывается от романтической идеи идеального мира и ставит более актуальный вопрос — поглощения реального мира ирреальным. Черный вигвам стремится к уничтожению человечества, а Белый безразличен как к судьбе отдельно взятого человека, так и к судьбе своих «союзников» Лоры и Дейла.

Концепция неизбежности зла раскрывается в сериале и в двойничестве, характерном для гофмановской поэтики. Семантически двойники «Твин Пикс» наиболее близки двойникам из гофмановского романа «Эликсиры дьявола»: они также представляют собой вариант личностного раскола персонажа, являются воплощением абсолютного порока и зла. Наиболее «живыми» и яркими «допельгангерами» (именно этим немецкоязычным термином называет двойников один из персонажей сериала, злой дух Рука) являются, безусловно, двойники Лоры Палмер и Дейла Купера, протагонистов сериала. Как в «Эликсирах дьявола» Гофмана двойники (темное начало души) мучили Медардуса: являлись по ночам, вызывали галлюцинации, пугали, так и в фильме Линча двойники изводят людей психологически, попутно совершая преступления: торгуют наркотиками и убивают. Линч «раздваивает» и самих двойников, из-за чего возникает путаница: зрителю с трудом удастся идентифицировать персонажа (двойники Купер — Мистер К. — Даги, Лора — «злая» Лора — Мэдди, Дайен — «тульпа» Дайен). Этот прием восходит к Гофману, который создает многочисленных двойников персонажей романа «Эликсиры дьявола».

Двойников в сериале «Твин Пикс» трудно отличить от их прототипов (черта, которая также восходит к Гофману). Истина доступна лишь зрителю и читателю, который не находится под воздействием внутреннего зла произведения. Отметим также, что двойников в сериале имеют не только люди, но и локации. Черный вигвам — это «тень Белого вигвама», говорит заместитель шерифа Хоук. Твин Пикс также множится на загадочный Бакхорн, Одессу и городок-двойник в пустыне с улицей Сикомор (оригинальная роща Сикомор находится в Твин Пикс), где проживает двойник Купера, Даги. Бесконечное двоение лиц и мест в «Твин Пикс» — одна из черт, характерная для постмодернизма, наряду с полифоничностью нарратива, множественного раскола личности, нелинейности повествования — все это является элементом игры со зрителем или читателем. Это усложняет восприятие, толкает зрителя к интерактивному участию в раскрытии тайн произведения, сюжет которого уже невозможен

но воспринять, его можно только сконструировать из обрывков действий и смыслов, зашифрованных Линчем. Частично эти приемы пришли в культуру из творчества Гофмана, который в своем романе «Эликсиры дьявола» уже обращался к постмодернистским приемам: игре с читателем и множественной расколотости мира и личности.

Для раскрытия концепции неизбежного зла Линч прибегает и к такому истинно гофмановскому мотиву, как воздействие чужой воли на человека. Если у Гофмана это происходит под воздействием магии («Золотой горшок»), дьявольских сил («Приключение в Новогоднюю ночь»), гипноза («Магнетизер») или рока («Эликсиры дьявола»), то волю линчевских персонажей подавляет само неизбежное зло. Герои Линча не пьют эликсиров и не вступают в конфликт с ведьмами (как в новелле «Золотой горшок»), зло приходит в мир вместе с ними, как необходимая часть бытия. Злые духи-двойники в «Твин Пикс» разрушают личность человека, подменяя ее своей, которая стремится только сеять хаос. Так, например, Лиланд Палмер, подчиненный злым духом Бобом, сводит с ума жену и насилует дочь. Лора Палмер, одержимая тем же Бобом, превращается из девушки редкой добродетели (по словам жителей городка) в наркоманку и девушку легкого поведения. Убийцей становится и Сара Палмер, в которую вселился дух Джуди. Мистер К., двойник Купера, также пускается во все тяжкие, становясь местным криминальным авторитетом.

В образах злых духов-двойников прослеживается актуальная для модернизма и постмодернизма концепция сверхчеловека Ф. Ницше. Черный вивгам с духом-матерью Джуди рождается в огне испытания первой ядерной бомбы. С тех пор духи и двойники терроризируют человечество. На наш взгляд, Линч осуждает этот выход за «грань добра и зла» как недопустимый даже в качестве идеи. Единичное решение отказаться от морали и усилием человеческой воли уничтожить население «вражеской» страны, нарушив при этом естественный ход эволюции и истории, испытав на жителях Хиросимы и Нагасаки ядерное оружие, влечет за собой серию неизбежного ежедневного зла, поскольку грань допустимого уже размыта. Персонажи продолжают множить двойников, делая выбор в пользу эгоистичных аморальных поступков. Те же мотивы можно проследить и у Гофмана в «Эликсирах дьявола» в образе Медардуса, в душе которого борются добро и зло. Попытка возомнить себя сверхчеловеком в порыве эгоизма приводит к тому, что он начинает творить зло (убивает Гермогена и Евфимию, покушается на жизнь Аврелии).

Проблему механизации общества, волновавшую Гофмана, Линч также решает, как часть всеобщего неизбежного человеческого порока. Режиссера беспокоят не темпы прогресса, а засилье зла, нарастающая энтропия в социуме и в отдельно взятом сознании, которую провоцируют в том числе и современные медиа (сюжетная линия Надин и Джекоби). В отличие от Гофмана, у Линча никто из персонажей не превращается в куклу, однако ценность человеческой жизни в мире сериала измеряется не выше жизни марионетки: персонажи бесконечно угрожают друг другу, причиняют боль или вовсе убивают. Линч демонстрирует зло более страшное, чем автоматы, а именно создание ядерной бомбы. От рождения зла в огне ядерного взрыва до убийства добродетельной Лоры Палмер режиссер видит лишь деградацию общества, которое с развитием прогресса все изощреннее сводит себя с ума. Режиссер не перекладывает ответственность на отдельные личности, он видит зло естественным явлением, которое делит мир с добром пополам. Лишь человеческая природа стремится сделать все, чтобы принести злу победу.

Для осмысления концепции неизбежности зла Линч обращается и к гофмановскому мотиву родового проклятия («Эликсиры дьявола»): невинная Лора должна расплатиться за грех отца, впустившего в свое тело духа Боба. Одержимый Лиланд вносит в мир диссонанс и хаос, с которым дочь должна справиться, будучи по природе духом порядка (эпизод с рождением Лоры в Белом вигваме). Однако давление зла на Лору настолько колоссальное, что она сдается, оставаясь в Комнате ожидания между мирами навсегда, тем самым лишая человечество надежды (о чем нам намекает чайник Джефрис, рисуя знак бесконечности, и финальный эпизод сериала).

Линч раскрывает концепцию неизбежного зла не только на уровне мотивов и идей, но и на уровне символов. Режиссер прибегает к гофмановскому «зеркальному комплексу», включающему в себя такие элементы, как зеркало, вода, оптические приборы, глаз, окно, огонь, танец и др. [6]. В «Твин Пикс» присутствуют практически все элементы «зеркального комплекса» Гофмана, а именно: зеркало, глаза, окно, огонь, танец и круг или кольцо. Зло в сериале распознают по глазам (неживой взгляд Олимпии). Бобби, столкнувшись с двойником Лоры, говорит: «Я понял, что это была она. Ее глаза снова были чистыми», поскольку двойники имеют мутные глаза, глаза слепцов, уже не способные видеть благо и сострадать. По тому же подернутому странной пленкой взгляду в конце

второго сезона зритель понимает, что из Черного вигвама в реальный мир сбегает не реальный невинный Купер, а его допельгангер. Про глаза Маргарет оракул сериала говорит: «Закрой глаза, и тебя поглотит пламя!» (пламя же у Линча выступает самым ярким символом зла).

Линч добавляет в «зеркальный комплекс» образ руки — символ свободной воли, свободы выбора, которая разрушается под воздействием зла. Руки начинают противиться персонажам прямо перед открытием входа в Черный вигвам, когда исчезает Купер. Лора замирает в Комнате ожидания с поднятыми вверх руками в статичной позе, обозначая свое двадцатипятилетнее ожидание в тюрьме между мирами. Отсутствие воли у себя Лора метафорично определяет как заламывание рук назад, что означает связывание, которые с ней против ее воли практиковали клиенты. Девушки, убитые Бобом, жаловались на онемение руки прямо перед смертью. Необходимо отметить, что Линч разделяет левую и правую руки как символы зла и добра соответственно. На левой руке носят кольцо повенчанные со злом женщины, левая отсеченная рука превращается в злой дух по имени Рука. Правой же рукой мальчик Фредди побеждает духа Боба, ею также орудуют духи порядка в Белом вигваме.

Зеркало имеет для Линча важное символическое значение. Только в нем можно различить зло: зритель понимает, что Лиланд одержим, когда вместо лица мужчины в зеркале отражается Боб. Лиланд же ставит напротив агонизирующей Лоры зеркало, чтобы девушка умирала в мучениях, зная, что ее телом овладел злой дух. В зеркале вместо Купера отражается Боб, когда в мир реальный выходит его злой двойник. Таким образом, одержимый теряет свое отражение, как и протагонист в новелле Гофмана «Приключения в Новогоднюю ночь», подписавший контракт с чертом.

Важным в контексте сериала является и символ танца. У Гофмана танец выступает символом зла или сумасшествия: танцует околдованный Олимпией Натаниэль, а потом выкрикивает «Кружись, кружись, куколка!» [5, с. 321], потеряв рассудок. Идентичным «психозом» страдает и одержимый Лиланд. Мужчина, успевший изнасиловать и убить свою дочь, бесконечно кружится в танце то один, то с портретом погибшей, то с ее двойником Мэдди. Танцует и сама Лора, когда ею овладевает Боб. В Черном вигваме можно заметить человека в красном, который безостановочно танцует на ящике, как на сцене. Самым показательным примером реализации этого элемента становится, безусловно, образ Руки, танцующего карлика. По своей при-

роде Рука — это реальная отсеченная от тела Рука, обретшая форму злого карлика в красном, который теперь безостановочно танцует (образ Руки также отсылает нас к гофмановскому Дапертутто, человеку в красном).

Символическое значение имеет в сериале и кольцо, или круг, как символ цикличности зла (в новелле Гофмана «Песочный человек» Натаниэля преследуют огненные «кольца зла»). В кольце сикомор находится вход в Черный вигвам. Кольцом злые духи отмечают женщин, чьими телами овладевают. В огненном кольце является Куперу в видениях и ключевая улика, кулон Лоры, похищенный духами. Кольцо Купер также отдает Великану, духу Белого вигвама, с обещанием, что получит его обратно, когда узнает правду. Однако это кольцо протагонист получает в момент, когда его жизнь разрушена.

Зло у Линча находит свое отражение и в символе огня, который наряду с электричеством, его современной модификацией, в «Твин Пикс» сопровождает всех злых духов и все преступления. Вместо глаз в отражении линз очков крупного преступника Экхарта отражается огонь. В пламени является и сумасшедший Уиндом Эрл, и Боб. Мигающим электричеством сопровождается убийство Лоры и каждое явление зла в городке. Электричество отмечает места концентрации зла — трейлерный парк, город Одессу, дом Даги. Злой дух Рука превращается также в наэлектризованное дерево. Ключевым моментом развития данного элемента является рождение Черного вигвама, который появляется вместе со своими обитателями в огне первого испытания ядерной бомбы. Модификация же огня в электричество подчеркивает идею Линча о вездесущности зла, его способности к трансформации, а вместе с тем и его неизбежности, поскольку электричество в мире третьего сезона сериала «Твин Пикс» повсюду питает современные медиа.

К Гофману в сериале восходят и осмысление таких мотивов, как детский страх, насилие, сумасшествие и боль, которые являются неотъемлемой частью концепции неизбежного зла. Основным произведением Гофмана, вдохновившим Линча в этом ключе, становится, на наш взгляд, «Песочный человек». Лору Палмер, как и Натаниэля настигает неизбежное зло, которое несут родители, неспособные защитить детей, или же, с другой точки зрения, родители ответственны за то, что привели детей в такой мир, где существует зло. Лора, как и Натаниэль, проживает всю свою жизнь как в страхе физического насилия (Боб в теле Лиланда насилует девочку много лет, Коппелиус ломает Натаниэлю конечности и вырывает глаза), так и в атмосфере психологи-

ческого террора. И Лора, и Натаниэль теряют право на безопасность по вине родителя — их собственный дом, личная детская комната оккупированы злом. Эти пытки, как физические, так и психологические, сводят протагонистов с ума, что уже в самом начале истории предопределяет победу неизбежного зла.

Сумасшествие в «Твин Пикс» лишено, однако, той положительной коннотации творческого раскрепощения, что вкладывал в него Гофман. Безумие для Линча равно хаосу, а значит — злу. Сумасшедшим является убийца Уиндом Эрл, мать Лоры, неспособная остановить насилие над дочерью, Лиланд и даже сама Лора. Проблема безумия в «Твин Пикс» имеет разную интерпретацию. Линч создает также иронических персонажей, воплощающих собой идею о созидательной природе смеха [2]. Они походят на гофмановских «чудаков» (Sonderling) [12]. Таким образом, в творчестве Линча сохраняется дихотомия темного сумасшествия (Натаниэль, Медардус) и светлого, которое является больше причастностью к чудесному миру, нежели отклонением (Линдгорст, Белькампо). Такими чудаками выступают оракул Маргарет, состоящая в браке с говорящим поленом, взрослый ребенок Люси, наивный детектив Энди, похищенный инопланетянами майор Бриггс и даже сам Купер, доверяющий снам и расследующий убийства по положению камней. Ирония теряет положительный характер и становится злой, разрушительной в третьем сезоне сериала, что проявляется в потере баланса между порядком и хаосом (например, сцена с поиском ключей на месте обезглавливания Рут). «Чудаки» же превращаются из положительных персонажей, своеобразной опоры добра в этом мире, в скоморохов и шутов (Люси, Энди, Джейкоби, Надин), о чем Гофман предупреждал в образе Шенфельда, чей «внутренний свет померк в испарениях скоморошества» [5, с. 286].

В сериале реализуется и такая черта гофмановской поэтики, как мотив подчинения воли человека чужой вещи («Принцесса Брамбилла»). Лучшая подруга Лоры Палмер, Донна дважды надевает вещи Лоры. До ее смерти Донна заимствует что-то из гардероба подруги, после чего впадает в транс. Во второй раз Донна надевает любимые очки Лоры уже после ее смерти и начинает демонстрировать деструктивное поведение, очевидно завидуя «свободе» Лоры, за которой она маскировала свое отчаяние. Ее возлюбленный, Джеймс, отмечает, что она будто превращается в Лору. У Линча такой прием подчеркивает вездесущность зла, его вирусную природу, способность передаваться через саму «память о зле», побеждающую любовь и замещающая привязанности завистью.

Важным приемом в творчестве Линча является «сновидческая логика», которая становится для режиссера инструментом раскрытия концепции неизбежности зла. Подобно Гофману в «Золотом горшке», Линч использует сон, чтобы ввести в повествование фантастический элемент [11, с. 100]. Г. Шуберт в сочинении «Символика сновидений», с которым Гофман был знаком, пишет: «Во время сновидения и уже в том состоянии бреда, который по большей части предшествует засыпанию, кажется, что душа говорит на совсем другом языке, чем обычно» [21, с. 6]. Этот язык и использует Линч, язык символов, сигналов от подсознательного. Режиссер делает сон «воротами» в ирреальный мир (Купер и Лора входят в Комнату ожидания через сон). Сон выполняет в сериале и функцию предсказания, как сон Медардуса в «Эликсирах дьявола». Лора видит Купера за год до их «встречи» (поскольку к тому моменту Лора уже мертва в реальном мире) во сне, во сне же Лора видит будущую смерть девушки Купера, Энни. Мотив сна прослеживается и в реальном мире сериала. В «Твин Пикс» почти нет персонажей, которые хоть раз бы не упомянули, что являются героями чьего-то сна или кошмара. И ключевым словом для Линча становится именно «кошмар». Сны у режиссера перестают играть роль предсказаний и трансформируются в мрачные видения неизбежного будущего: все погибшие во сне персонажи умирают и в реальности, сколько бы протагонист ни приложил усилий, чтобы их спасти. Ключевой сценой в этом контексте является сон Гордона Коула (которого играет сам Дэвид Линч), в котором Моника Беллуччи (человек из реальности зрителя) говорит ему, что все вокруг — сон, а спящим является сам зритель. Так, режиссер дает понять, что творящийся в сериале ужас происходит с каждым из нас. Каждый зверски убитый персонаж «Твин Пикс» — это одно из имен в сводках криминальной хроники, которое наше подсознание трансформировало в образ в сериале, чтобы избежать травмы — это «слом четвертой стены», также характерный для постмодернизма элемент и инструмент создания ужаса.

Выводы

Таким образом, Линч вслед за Гофманом гиперболизирует ужас человеческого бытия, превращая травматичный коллективный и личный опыт в гротескную фантастическую киноновеллу о добре и зле. Мы полагаем, что режиссер использует в своем творчестве элементы гофмановской поэтики, воспринятой, в большей степени опосредованно, через культурную традицию (как литературную, так и кинематографическую), чтобы

выразить свое осмысление проблемы зла. Черты гофмановской поэтики проявляются в фильме системно в виде «гофмановского комплекса», который характеризуется переосмыслением романтического двоемирия гофмановского типа (переплетение мира реального и фантастического), усложненного мотивом двойничества, приеме оживления неживого, гофмановской стилистике (визуальный гротеск, воспроизведение категории ужасного), авторских оптических решениях (гофмановский «зеркальный комплекс»), психологизме (осмысление проблемы воздействия чужой воли на человека). На наш взгляд, исследование гофмановской традиции в кинематографе является перспективной проблемой, так как помогает проследить трансформацию гофмановской поэтики в произведениях киноискусства.

Для цитирования: Королева В.В., Притомская А.Р. Гофмановские традиции в сериале Дэвида Линча «Твин Пикс» // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 4 (62). С. 66–81. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-66-81>.

For citation: Koroleva V.V., Pritomskaya A.R. Hoffmannian Traditions in David Lynch's TV series “Twin Peaks” // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 4 (62), pp. 66–81. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-66-81>. (In Russian)

ЛИТЕРАТУРА

1. Айснер Л. Демонический экран. М.: Rosebud Publishing; Пост Модерн Текнолоджи, 2010. 240 с.
2. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. 541 с.
3. Буткова О.В. «Страшная сказка» немецкого кино 1920-х годов // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2013. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/strashnaya-skazka-nemetskogo-kino-1920-h-godov-1> (дата обращения: 08.07.2023).
4. Гладиллин Н.В. «Гофманиана» в немецком постмодернистском романе: дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2001. URL: http://samlib.ru/g/gladilinn_n_w/gofmanianawneмецком_postmodernistskomromane.html (дата обращения: 29.05.2023).
5. Гофман Э.Т.А. Собр. соч. в 6 т. / коммент. А. Ботниковой, В. Микушевича. М.: Художественная литература, 1991–2000. Т. 2. 443 с.
6. Королева В.В. «Гофмановский комплекс» в русской литературе конца 19 — начала 20 веков. Владимир: Шерлок-пресс, 2020. 306 с.
7. Королева В.В. «Гофмановский текст русской литературы» в творчестве русских символистов // Вестник Томского государственного университета. 2021. № 71. С. 270–271.

8. Королева В.В. Символический смысл образов розы и креста в романе Э.Т.А. Гофмана «Эликсиры дьявола» // Вестник ННГУ. 2017. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolicheskiy-smysl-obrazov-rozy-i-kresta-v-romane-e-t-a-gofmana-eliksiry-dyavola> (дата обращения: 25.05.2023).
9. Ладыгин М.Б. Романтический роман. М.: МГПИ им. В.И. Ленина, 1981. 126 с.
10. Микушевич В.Б. Леонардо да Винчи в «Эликсирах дьявола» // Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений в 6 т. М.: Художественная литература, 1991–1999. С. 426–432.
11. Мишина Л.А. Аббревиатуры и иероглифы сна в романе Э.Т.А. Гофмана «Эликсиры сатаны» // Ученые записки Забайкальского государственного университета. Серия: Филология, история, востоковедение. № 2 (43). 2012. С. 99–102.
12. Мишина Л.А. Роман Э.Т.А. Гофмана «Эликсиры сатаны» как «Рассказываемый театр» (тип «Потешного чудака») // Вестник ННГУ. 2010. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/roman-e-t-a-gofmana-eliksiry-satany-kak-rasskazyvaemyy-teatr-tip-poteshnogo-chudaka> (дата обращения: 25.05.2023).
13. Омеляненко О.А. Влияние немецкого экспрессионизма на творчество Д. Линча // Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 1 (1). С. 129–131.
14. Теличко А.В. Поэтологические особенности романов Г. Майринка: дис. ... кандидата филологических наук. Москва, 2014. 190 с.
15. Hübener, A. Kreisler in Frankreich. E.T.A. Hoffmann und die französischen Romantiker (Gautier, Nerval, Balzac, Delacroix, Berlioz). Heidelberg: Winter, 2004. 395 p.
16. Mactaggart, A. The Film Paintings of David Lynch. Bristol/Chicago: The Mill/The University of Chicago Press, 2010. 203 p.
17. Maculotti, M. Male che viene dal bosco // Axis Mundi. 2017. URL: <https://axismundi.blog/2017/05/19/i-segreti-di-twin-peaks-il-male-che-viene-dal-bosco/> (дата обращения: 09.05.2023).
18. McGowan, T. Lost on Mulholland Drive: Navigating David Lynch's Panegyric to Hollywood // Cinema Journal, no. 43 (2), 2004, pp. 67–89.
19. Olbrich, A. Das literarische Werk E.T.A. Hoffmanns in der zeitgenössischen Kritik. Fallstudien anhand zentraler Elemente der Rezeption. Diss. Paderborn, 2008. URL: <http://digital.ub.uni-paderborn.de/hsmig/content/pageview/1565132> (дата обращения: 09.05.2023).
20. Reimer, R., Zachau, R., Sinka, M. German culture through film: an introduction to German cinema. Second edition. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 2017. 384 p.
21. Schubert, G.H. von. Die Symbolik des Traumes. Leipzig, 1862. 242 p.
22. Schönfeld, Ch., Rasche, H. Processes of Transposition German Literature and Film // Amsterdamer Beiträge Zur Neueren Germanistik. Editions Rodopi. 2007. Vol. 63. 384 p.

REFERENCES

1. Eisner, L. Demonicheskij e'kran [The demonic screen]. Moscow, Rosebud Publishing; Post Modern Teknologdzhii Publ., 2010. 240 p. (In Russ.)
2. Baxtin, M.M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Rennansansa [The work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow, Xudozh. Lit. Publ., 1990. 541 p. (In Russ.)

3. Butkova, O.V. "Strashnaya skazka" nemetskogo kino 1920-x godov ["A terrible fairy tale" of the German cinema of the 1920s]. Vestnik RGGU. Seriya: Literaturovedenie. Yazy'kovedenie. Kul'turologiya. no. 7 (108), 2013. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/strashnaya-skazka-nemetskogo-kino-1920-h-godov-1> (Accessed 08 July 2023).
4. Gladilin, N.V. "Gofmaniana" v nemeckom postmo dernistskom romane ["Hoffmannian" in the German postmodern novel: PhD thesis, summary]: dis. kand. filol. nauk. Moscow, 2001. Available at: http://samlib.ru/g/gladilin_n_w/gofmanianawnemeckompostmodernistskomromane.shtml (Accessed 29 May 2023). (In Russ.)
5. Hoffmann, E.T.A. Sbranie sochinenij v 6 t [Collected works in 6 vols], vol. 2. Moscow, Xudozh. Lit. Publ., 1991–2000. 443 p.
6. Koroleva, V.V. "Gofmanovskij kompleks" v russkoj literature konca 19 — nachala 20 vekov ["Hoffmann complex" in Russian literature of the late 19th — early 20th centuries]. Vladimir, Sherlok-press Publ., 2020. 306 p. (In Russ.)
7. Koroleva, V.V. (2021). "Gofmanovskij tekst russkoj literatury" v tvorcestve russkix simvolistov [Russian Literature's "Hoffmann Text" in the Works of Russian Symbolists]. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta, no. 71, 270–271. (In Russ.)
8. Koroleva, V.V. Simvolicheskiy smysl obrazov rozy i kresta v romane E.T.A. Gofmana "E'liksiry d' yavola" [The symbolic meaning of the images of the rose and the cross in E.T.A. Hoffman's novel "Elixirs of the Devil"]. 2017. 5. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolicheskiy-smysl-obrazov-rozy-i-kresta-v-romane-e-t-a-gofmana-eliksiry-dyavola> (Accessed 25 May 2023).
9. Ladygin, M.B. Romanticheskij roman [Romantic novel]. Moscow, MGPI im. V.I. Lenina Publ., 1981. 126 p. (In Russ.)
10. Mikushevich, V.B. Leonardo da Vinchi v "E'liksirax d' yavola" [Leonardo da Vinci in "Elixirs of the Devil"]. Hoffmann E.T.A. Sbranie sochinenij v 6 t. [Hoffmann E.T.A. Collected works in 6 volumes]. Moscow, Xudozh. Lit. Publ., 1991–1999. pp. 426–432. (In Russ.)
11. Mishina, L.A. Abbreviatury i ieroglify sna v romane E.T.A. Gofmana "E'liksiry satany" [Abbreviations and hieroglyphs of sleep in E.T.A. Hoffmann's novel "Elixirs of Satan"]. Uchenye zapiski Zabajkalskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya, istoriya, vostokovedenie, no 2 (43), 2012, pp. 99–102. (In Russ.)
12. Mishina, L.A. Roman E.T.A. Gofmana "E'liksiry satany" kak "Rasskazy vaemyj teatr" (tip "Potesnogo chudaka") [E.T.A. Hoffmann's novel "The Elixirs of Satan" as a "Storytelling theater" (a type of "Funny Crank")]. Vestnik NNGU, no. 4 (2), 2010. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/roman-e-t-a-gofmana-eliksiry-satany-kak-rasskazyvaemyj-teatr-tip-potesnogo-chudaka> (Accessed 25 May 2024). (In Russ.)
13. Omel'yanenko, O.A. Vliyanie nemetskogo e'kspressionizma na tvorcestvo D. Lincha [The influence of German expressionism on the work of D. Lynch]. Molodezhnyj vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv, no. 1 (1), pp. 129–131. (In Russ.)
14. Telichko, A.V. Poe'tologicheskie osobennosti romanov G. Majrinka [Poetological features of the novels of G. Meyrink]: diss. kand. filolog. nauk. Moscow, 2014. 190 p. (In Russ.)
15. Hübener, A. Kreisler in Frankreich. E.T.A. Hoffmann und die französischen Romantiker (Gautier, Nerval, Balzac, Delacroix, Berlioz), Heidelberg, Winter Publ., 2004, 395 p.

16. *Mactaggart, A.* The Film Paintings of David Lynch. Bristol/Chicago, The Mill/The University of Chicago Press, 2010, 203 p.
17. *Maculotti, M.* Male che viene dal bosco. Axis Mundi. 2017. Available at: <https://axismundi.blog/2017/05/19/i-segreti-di-twin-peaks-il-male-che-viene-dal-bosco> (Accessed 09 May 2023).
18. *McGowan, T.* Lost on Mulholland Drive, Navigating David Lynch's Panegyric to Hollywood, Cinema Journal, no. 43 (2), 2004, pp. 67–89.
19. *Olbrich, A.* Das literarische Werk E.T.A. Hoffmanns in der zeitgenössischen Kritik. Fallstudien anhand zentraler Elemente der Rezeption (doctoral dissertation). Paderborn, 2008. Available at: <http://digital.ub.uni-paderborn.de/hsmig/content/pageview/1565132> (Accessed 09 May 2023).
20. Reimer, R., Zachau, R., Sinka, M. German culture through film: an introduction to German cinema. Second edition. Indianapolis, Hackett Publishing Company, 2017, 384 p.
21. *Schubert, G.H. von.* Die Symbolik des Traumes, Leipzig, 1862, 242 p.
22. *Schönfeld, Ch., Rasche, H.* Processes of Transposition German Literature and Film. Amsterdamer Beiträge Zur Neueren Germanistik, Editions Rodopi, 2007, vol. 63, 384 p

Статья поступила в редакцию 21.06.2024; одобрена после рецензирования 05.07.2024; принята к публикации 12.07.2024.

The article was submitted 21.06.2024; approved after reviewing 05.07.2024; accepted for publication 12.07.2024.



Методологические аспекты киноведческих исследований

И.П. Никитина

доктор философских наук, доцент

ORCID: 0000-0002-5654-191X

AuthorID: 72159

DOI: <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-82-100>

В статье предпринята попытка наметить определенный корпус научных методов и подходов, которые могут успешно использоваться в киноведческих исследованиях. Представлена краткая характеристика каждого из методов и указаны особенности их применения в киноведении. Проводится утверждение, что в киноведческих исследованиях могут использоваться как некоторые общенаучные методы, так и специальные методы искусствоведения.

The article attempts at outlining an array of research methods and approaches that can be successfully used in film studies. A brief description of each method is presented and the ways of their application in film studies are indicated. The author argues that a film scholar can employ both general research methods and those specific to art criticism.

*«Фактами я сыт по горло.
Я нищ методологически».*

Неизвестный автор

Киноведение — один из самых молодых разделов искусствоведения, поэтому его методология пока находится в процессе становления. Тем не менее уже сейчас можно наметить некоторые аспекты киноведческой методологии. Очевидно, что наука о кино использует хорошо известные общенаучные методы, а также активно применяет частные методы, выработанные другими гуманитарными науками, имеющими более длительную историю. Два этих фактора дают возможность попытаться определить методологию киноведения как такового.

Особенности методологии киноведения во многом определяются тем обстоятельством, что гуманитарные науки, в том

научный метод,
методология
гуманитарных
наук,
искусствоведение,
киноведение,
описательно-
сравнительный
метод,
определение,
дедукция и
индукция,
анализ и синтез,
классификация,
интерпретация,
междисциплинар-
ный подход,
принцип
историзма

scientific method,
methodology of
the humanities,
art criticism, film
studies, descriptive
and comparative
method, definition,
deduction and
induction, analysis
and synthesis,
classification,
interpretation,
interdisciplinary
approach,
historical method

числе искусствоведение и киноведение, не открывают законов, подобных законам в естествознании. Таких законов в истории человечества и истории искусства просто не существует. Их роль могут выполнять так называемые тенденции, которые не являются жесткими, как законы, устанавливаемые естественными науками, и могут меняться со временем. Например, такая тенденция в истории искусства, как смена стилей.

Прежде чем переходить к анализу методов, используемых в киноведении, необходимо остановиться на самом понятии «метод» и связанных с ним смежных понятиях.

Методом обычно называют совокупность приемов и операций познания и практической деятельности. Применение того или иного метода в науке зависит от целей исследования и предмета изучения.

В настоящее время описано несколько классификаций научных методов. Среди них, например, частные, или специальные, методы конкретных наук: сравнительный метод в языкознании, метод анкетирования в социологии, радиоуглеродный метод в археологии и т. п. Методы, которыми пользуется обширный класс наук, называются общенаучными. К ним можно отнести: наблюдение, описание, обобщение, сравнение, анализ и синтез, индуктивный метод, гипотетико-дедуктивный метод, моделирование и т. п.

Социальные и гуманитарные науки (науки о культуре) принципиально отличаются от естественных наук (наук о природе). Эти различия связаны с особой ролью ценностей (и, соответственно, оценок) в науках о культуре. В социальных и гуманитарных науках ценности являются неотъемлемыми структурными элементами самих этих наук и конструируемых в их рамках теорий. Несмотря на эти фундаментальные отличия, социальные и гуманитарные науки, ориентированные на ценности, тем не менее успешно используют общенаучные методы для получения и обоснования знания.

К таковым методам, в частности, относится **описательный метод**, главной функцией которого является описание действительности (объекта исследования). Описание (дескриптивное высказывание) признается истинным, если оно соответствует описываемой реальности, и провозглашается ложным, если не соответствует. Описательное высказывание обычно представлено в форме повествовательного предложения: «Фильм “Гамлет” создан кинорежиссером Г. Козинцевым», «В начале 1930-х годов в кинематограф пришел звук», «Фильм “Любовь и голуби” снимался в Сибири», «Фильм на-

чинается сценой знакомства героев, сопровождающейся музыкой Артемьева» и т. п.

Российский философ, методолог науки А.А. Ивин, для пояснения понятия «описание» предложил сопоставить его с понятием «оценка» или оценочным высказыванием. «Эти два вида высказываний являются выражением двух противоположных отношений мысли к действительности: истинностного и ценностного. В первом случае отправным пунктом в сопоставлении высказывания с объектом является объект, высказывание выступает как его описание и характеризуется в истинностных терминах. В случае ценностного отношения исходным является высказывание, выступающее как стандарт или проект, которому должен соответствовать объект. Если последний отвечает требованиям, предъявляемым к нему высказыванием, он считается позитивно ценным (хорошим)» [5, с. 8].

Между описательными и оценочными высказываниями иногда сложно провести различие, так как в естественном языке многие высказывания представлены в формате «смешанного» или описательно-оценочного вида. Довольно часто одно и то же выражение, например, некий эстетический принцип, может в одном контексте восприниматься как описание, а в другом — как оценка. В этой ситуации может помочь общий контекст, в котором фигурирует данное выражение, но даже он не всегда способен помочь определить, что перед нами: описание или оценка. Особенно это относится к наукам об искусстве, где даже описания одного и того же произведения искусства разными исследователями могут в некоторой степени отличаться и имплицитно содержать в себе оценку.

Проблема описательно-оценочных высказываний состоит в сложности обоснования этих высказываний, что в науке делать необходимо. Обоснование описаний является достаточно понятным и очевидным: автор описания в подтверждение истинности своего высказывания дает ссылку на прямое или косвенное соответствие своего описания реальности. Итогом является заключение о его истинности или ложности. Оценки можно рассматривать как руководства для дальнейшей деятельности как самого исследователя, так и его коллег. Обосновать оценочное высказывание можно, прежде всего, ссылкой на успешность научного результата, получаемого в процессе использования данной оценки, то есть эффективности применения данной оценки.

Сравнительный метод является общенаучным, то есть используемым разными науками. Суть данного метода состоит

в том, что происходит сопоставление выбранных для сравнения объектов (например, фильмов). До проведения процесса сравнения исследователю необходимо сформулировать цель сравнения, сформулировать критерии сравнения и выбрать соответствующие объекты. Чаще всего сравнительный метод используется для получения новой информации о сравниваемых объектах, выявления их возможных взаимосвязей и уточнения значения этих объектов для дальнейшего развития, например, кинематографа, если под объектами мы имеем в виду произведения киноискусства. Результаты сравнительного подхода могут привести к тому, что будут переосмыслены уже сложившиеся представления о тех или иных явлениях и фактах (в случае киноведческого сравнения — фильмах). При сравнении также могут быть открыты особенности, которые специфичны для конкретного объекта или явления (фильма), однако ранее их не замечали. Таким образом, сравнение способствует более глубокому изучению и познанию объектов и явлений, а также поиску их отличительных особенностей и различий на разных уровнях исследования.

Очевидно, что использование сравнительного метода предполагает точное определение проблемы, которую нам надо решить, предварительную формулировку гипотезы для решения данной проблемы, цель и задачи операции сравнения, а также четкое определение признаков сравниваемых объектов и явлений. Допустим, мы хотим разобраться в творческой эволюции некоего кинорежиссера, для этого мы можем провести сравнительное сопоставление его ранних фильмов и более поздних работ. Наша предварительная гипотеза об эволюции его творчества может подтвердиться в результате использования сравнительного метода либо будет подкорректирована или даже опровергнута. Но довольно бессмысленно проводить сравнение ради сравнения. Результатом операции сравнения всегда должно быть получение нового знания о сравниваемых объектах и получение ответа на сформулированный в начале исследования вопрос.

Далее, допустим, мы стоим перед сложной дилеммой: нужно ли снимать так называемые киноремейки. Для этого исследователь проводит сравнительный анализ первоизданного фильма и переснятого. В какой-то степени это поможет нам ответить на вопрос, но вряд ли мы получим однозначный результат, так как многое будет зависеть от критериев сравнения, целей и задач первоначальной версии и повторной. Кроме того, может сложиться такая ситуация, когда ремейк оригинального фильма

окажется более интересным, талантливым и актуальным. Для того чтобы выработать рациональную позицию по данному вопросу, мы должны провести сравнительный анализ как можно большего числа фильмов. Но, к сожалению, даже это не гарантирует нам однозначного ответа на этот вопрос, так как нужно учитывать множество факторов как художественного, так и исторического, социального, этического характера и т. д.

Важным методом научного исследования и получения нового знания является операция **определения**, раскрывающая содержание объекта исследования. Определения могут быть очень простыми, однозначными, например, определение кинокамеры указывает, что это, во-первых, прибор и, во-вторых, именно тот, с помощью которого снимается фильм. Определения более сложных объектов, например, определение фильма, характеризуются неоднозначностью, а часто и спорностью.

Так, мы можем увидеть в разных источниках следующие определения того, что такое фильм:

«Фильм — совокупность фотографических изображений (кадров), последовательно расположенных на пленке, связанных единым сюжетом и предназначенных для воспроизведения на экране; кинопроизведение» [1].

«Фильм — отдельное произведение киноискусства. В технологическом плане фильм представляет собой совокупность движущихся изображений (монтажных кадров), связанных единым сюжетом. Каждый монтажный кадр состоит из последовательности неподвижных фотографий (кадриков), на которых зафиксированы отдельные фазы движения. Фильм, как правило, имеет звуковое сопровождение» [2].

Определение исследуемого объекта отличает и отграничивает его от всех иных. Приведенное определение фильма позволяет (1) однозначно отличить кинофильмы от всего, что не является произведением искусства, и (2) отграничить кинофильмы по присущим только им признакам от всех иных произведений искусства. Формулируя определение какого-либо феномена, мы стремимся раскрыть в нем сущность определяемого, выявить основные признаки, которые дают нам наиболее адекватное представление об этом феномене. Например, определение человека как животного с мягкой мочкой уха или как существа, способного смеяться, отграничивает людей от всех иных животных, но не раскрывает глубокой сущности человека. Более удачным в этом смысле является определение человека как разумного животного или как животного, производящего орудия труда.

Определения могут отличаться друг от друга по глубине и полноте описания определяемого предмета. Точность и полнота определения зависят прежде всего от уровня знаний об определяемом предмете на данный момент. Очевидно, что если исследуемый объект развивается, изменяется, то и его определение также будет меняться и уточняться. По поводу сущности определяемого объекта также надо иметь в виду, что представление о сущности феномена может исторически меняться и то, что казалось существенным для одной цели в одних условиях, может оказаться несущественным в других обстоятельствах.

Определение должно работать на прояснение смысла и сущности изучаемого объекта. Однако нужно иметь в виду, что невозможно дать определения всем объектам и явлениям. Формулируя определение того или иного объекта, мы лишь делаем неизвестное более-менее известным. Очевидно, что существуют феномены, значения которых понятны без строгих и точных определений, поэтому надо различать «неясное» и «неопределимое». То, что кажется нам ясным, в определении и не нуждается, более того, попытка дать определение ясному и очевидному, может только увести нас в бесполезные словопрения. С другой стороны, пытаться дать однозначное определение тому, что еще не созрело для этого, может привести к ошибочной трактовке и созданию видимости ясности.

Очевидно, что наиболее однозначные определения формулируются в науках, изучающих абстрактные объекты. Достаточно просто определить, например, прямоугольник, совершенное или четное число. Более сложно дать определения конкретным, реально существующим объектам, обладающим многообразными свойствами. Так, со времени открытия электрона прошло не так много времени, но ему уже давались десятки разных определений, так как в процессе его изучения наука получала все новые и новые данные о нем. В художественных текстах мы не найдем никаких точных определений, кроме определенности каждого слова его окружением. В философии, эстетике и искусствоведении определения не так часты, по сравнению с точными науками. В гуманитарных текстах, в том числе искусствоведческих, ясность и определенность используемым понятиям придают не столько бесконечные ссылки и разъяснения, сколько многообразные внутренние связи понятий. Ясность и обоснованность текста в целом может стать гарантией ясности и обоснованности отдельных понятий.

Такие общенаучные методы, как **анализ** и **синтез**, также успешно применяются в искусствоведении (киноведении). Это

две универсальные, противоположно направленные операции мышления, используемые при изучении сложных объектов, не поддающихся быстрому пониманию. Анализ предполагает разложение (разделение) сложного объекта на составные части, более простые и очевидные для изучения. Так, изучая произведение искусства, например, фильм, мы «разбираем» его на составные части (сценарий, работа режиссера, оператора, игра актеров, звуковое сопровождение и т. п.), изучаем каждую из них, а затем синтезируем (соединяем) полученное знание в общее умозаключение о фильме.

Процедуры анализа и синтеза используются во всех науках. С анализа начинается первый этап научного познания, когда исследуемый объект разлагается исследователем на его составные части, например цвет, форму, величину и т. д. Отдельные фрагменты сложного объекта могут стать предметом самостоятельного исследования, например, в случае киноведения, это может быть музыкальное сопровождение фильма или игра актеров, которые могут стать отдельной темой изучения, и т. п. А в дальнейшем между ними могут быть установлены определенные связи и взаимовлияния. После анализа исследователь переходит к синтезу, то есть к восстановлению целостности объекта, но уже на другом уровне знания, когда внутренняя структура объекта (фильма), его свойства и связи уже являются понятными и изученными на уровне анализа.

Необходимо заметить, что в различных науках используются свои особые способы анализа и синтеза.

Дедуктивный метод, который стал активно упоминаться в методологии современных киноведческих исследований, традиционно трактуется как «переход от посылок к заключению, опирающийся на логический закон, в силу чего заключение с логической необходимостью следует из принятых посылок. Характерная особенность дедукции заключается в том, что от истинных посылок она всегда ведет только к истинному заключению. Дедукции как умозаключению, опирающемуся на логический закон и с необходимостью дающему истинное заключение из истинных посылок, противопоставляется **индукция** — умозаключение, не опирающееся на закон логики и ведущее от истинных посылок к вероятному, или проблематичному, заключению» [6, с. 209].

Дедуктивным является, например, умозаключение:

Если металл нагревается, он расширяется.

Металл нагревается.

Следовательно, металл расширяется.

Особенно характерными дедукциями являются логические переходы от общего знания к частному, например:

Все люди смертны.

Все римляне — люди.

Все римляне смертны.

Использование дедуктивного метода имеет смысл, когда у нас есть некое общее утверждение (знание), из которого мы можем вывести умозаключение относительно некоего явления и получить новое знание (утверждение) о нем. С индуктивным методом мы имеем противоположную ситуацию: у нас есть знания о нескольких из всех имеющихся предметов (например, фильмов) одного класса (например, комедийного жанра), опираясь на которые мы выводим заключение (знание) обо всех предметах этого класса (всех фильмах комедийного жанра). В ситуации индукции существует вероятность того, что общий вывод, касающийся всех фильмов комедийного жанра (а не только рассмотренных нами), окажется поспешным и необоснованным.

Часто дедукцию понимают, только как переход от общего к частному, а индукцию — как переход от частного к общему. Однако, например, в таком рассуждении, как «Тарковский снимал кинофильмы; следовательно, неверно, что Тарковский не снимал кинофильмы», — не присутствует классический переход от общего к частному, тем не менее рассуждения такого типа являются дедукциями. Специфика дедуктивного метода состоит в том, что с его помощью мы можем из уже имеющегося у нас истинного знания получать новое истинное знание с помощью чистого рассуждения, без обращения к эмпирическим фактам.

Однако, несмотря на то что индукция, в отличие от дедуктивного рассуждения, дает исследователю не истинное, а только вероятностное знание, не стоит ее недооценивать. Общие положения науки, такие, например, как научные законы, были сформулированы исследователями на основе эмпирического опыта и последующего обобщения. В этом смысле индукция — основа нашего знания, так как она исходит из эмпирических данных и является средством их обобщения и систематизации.

Обычно в научных текстах гуманитарных наук дедукция не представлена явно. То есть автор не упоминает специально те утверждения, которые являются хорошо известными и достаточно бесспорными, также не указываются все посылки и, бо-

лее того, не всегда отчетливо формулируется заключение. Такая связь между исходными и выводимыми тезисами обычно намечается словами, типа «следовательно» и «значит». Чаще всего в гуманитарных текстах, в том числе и киноведческих, дедуктивное рассуждение является достаточно завуалированным, иногда даже для самого автора.

Использование дедуктивного метода для получения нового знания в разных науках имеет разный вес. В науках математического спектра он применяется достаточно широко, а в гуманитарном знании (история, эстетика, искусствоведение) его применение весьма ограничено. Еще Аристотель отметил эту особенность: «Не следует требовать от оратора научных доказательств, точно так же как от математика не следует требовать эмоционального убеждения». Поэтому в искусствоведческих исследованиях делать ставку на дедукцию как на универсальный метод достаточно опрометчиво, так как это может привести к мнимонаучным рассуждениям, приводящим только к иллюзии убедительности.

В чем сложность широкого использования дедуктивного метода в искусствоведении? В науках об искусстве очень высок процент субъективных высказываний, а для проведения дедуктивного умозаключения должно быть найдено в качестве первой посылки абсолютно однозначное, общее знание, с которым согласны все. Это должно быть утверждение, равнозначное по силе высказыванию «Все люди смертны».

Индуктивный метод уже упоминался выше для прояснения особенностей дедуктивного метода, тем не менее о нем стоит сказать отдельно. В истории науки на протяжении веков индукция считалась чуть ли не единственным способом получения адекватного знания о мире. Бесспорно, научное познание начинается с наблюдения и описания фактов. В случае киноведения — с просмотра и описания фильмов. Следующий шаг — обобщение фактов, на основании чего может быть построена теория. Апологеты индуктивного метода считали такую теорию бесспорно истинной, так как она формировалась на основе большого количества фактов.

С точки зрения логики «индукция (от лат. *inductio* — наведение) — умозаключение, в котором связь посылок и заключения не опирается на логический закон, в силу чего заключение вытекает из принятых посылок не с логической необходимостью, а только с некоторой вероятностью. Индукция может давать из истинных посылок ложный вывод; ее вывод может содержать информацию, отсутствующую в посылках» [6, с. 318]. Два при-

мера индуктивных умозаключений продемонстрируют это утверждение:

Енисей течет с юга на север; Лена течет с юга на север; Обь и Иртыш текут с юга на север.

Енисей, Лена, Обь, Иртыш — крупные реки Сибири.

Все крупные реки Сибири текут с юга на север.

Железо — металл; медь — металл; калий — металл; кальций — металл; рутений — металл; уран — металл.

Железо, медь, калий, кальций, рутений, уран — химические элементы.

Все химические элементы — металлы.

Посылки обоих этих умозаключений истинны, но заключение первого истинно, а второго ложно.

Индуктивные обобщения, то есть обобщения, сделанные на основе исследования большого количества фактов, активно используются в эмпирической аргументации. Убедительность эмпирических аргументов в дискуссии во многом зависит от числа приводимых в подтверждение фактов. Чем обширнее количество фактов индукции, тем более правдоподобным является заключение, сделанное на основе обобщения этих фактов. Но иногда даже при достаточно большом числе фактических подтверждений индуктивное обобщение может оказаться ошибочным.

Необходимо обратить внимание на то, что в эмпирической аргументации мы можем совершить достаточно распространенную ошибку, а именно — сделать вывод без достаточных на то оснований, так называемое поспешное обобщение. Индуктивные обобщения, или эмпирическую аргументацию, необходимо проводить осторожно и без спешки. Очевидно, что убедительная сила индуктивных обобщений невелика, особенно если количество фактов индукции небольшое («Толстой — писатель; Чехов — писатель; Толстой и Чехов — люди; следовательно, каждый человек — писатель»). Обычно ученые используют индуктивные обобщения в целях поиска гипотез и достаточно редко в целях доказательства своих предположений.

Уже в XX веке апологетическое отношение к индукции сменилось на достаточно скептическое. Хорошим примером здесь является позиция известного австро-английского философа К. Поппера, который вообще отвергал индукцию как метод познания, что сразу же вызвало сокрушительную критику его позиции. Тем не менее Поппер настаивал, что наше познание

окружающего мира начинается не с наблюдений, а с априорных верований, ожиданий и теоретических предпосылок. Исследователь, по его мнению, сначала должен обозначить проблему, затем сформулировать предположения по решению осознанной проблемы. Далее он соотносит свои предположения, догадки с результатами наблюдений и отбрасывает их после фальсификации, заменяя новыми предположениями, гипотезами. «Пробы и ошибки — вот из чего складывается метод науки. Метод проб и ошибок характерен не только для научного, но и для всякого познания вообще. И амеба, и Эйнштейн пользуются именно им в своем познании окружающего мира, утверждает Поппер. Более того, метод проб и ошибок является не только методом познания, но и методом всякого развития. Природа, создавая и совершенствуя биологические виды, действует методом проб и ошибок» [10, с. 666]. Несмотря на научный авторитет Поппера, его оценка индуктивного метода не является господствующей в современной методологии науки и считается скорее претендующей на оригинальность, чем на истинность.

Интерпретация в искусствоведении обычно не осознается как метод исследования. Для прояснения этого понятия обратимся к его трактовке в науке и логике. В книге «Философия. Энциклопедический словарь» читаем, что термин интерпретация можно понимать «как построение модели для будущей научной теории; также интерпретацией называется процесс приписывания значения символам и формулам формализованного языка» [6, с. 327]. Если рассматривать произведения искусства, в частности фильмы, как символы особого языка искусства, которые исследователь должен наделить определенными смыслами и значениями, то такое определение интерпретации допустимо и для искусствоведения.

Высоко оценивая важность интерпретации для понимания мира и искусства, Ф. Ницше утверждал: «Нет фактов, есть только интерпретации». Противоположную негативную оценку интерпретации как метода дает американская писательница, кинокритик и философ Сьюзен Зонтаг в своем эссе «Против интерпретации» (1964). Отчасти ее позиция напоминает установку М. Хайдеггера «против тотального оценивания всего», что окружает человека, так как это приводит к субъективации бытия. Метод интерпретации Зонтаг называет агрессивным и беспардонным, когда убирается за скобки явное содержание феномена, а вместо него пытаются «найти под ним истинный смысл, *скрытое содержание*» [4]. Зонтаг призывает бороться с

искушением интерпретировать романы и пьесы, фильмы и живопись, так как считает, что «интерпретация — это месть интеллекта искусству. Больше того. Это месть интеллекта миру. Истолковывать — значит обеднять, иссушать мир ради того, чтобы учредить призрачный мир “смыслов”. Превратить мир в этот мир. (Этот! Будто есть еще другие.) Мир, наш мир, и без того достаточно обеднен, обескровлен. Долой всяческие его дубликаты, покуда не научимся непосредственное воспринимать то, что нам дано» [4]. Позиция Зонтаг кажется парадоксальной и противоречащей сущности человеческого познания мира, так как интерпретация — закономерный акт познающего субъекта. Однако справедливости ради надо заметить, что Зонтаг восстает только против интерпретации содержания произведения искусства, призывая к интерпретации его формы.

Возвращаясь к особенностям интерпретации в разных науках, необходимо признать, что с интерпретацией исторических текстов и произведений искусства дело обстоит сложнее, чем с интерпретацией естественнонаучных фактов или логических высказываний. Предполагается, что текст или фильм уже изначально обладают некоторым смыслом — тем, который стремился вложить в них автор. И задача исследователя-интерпретатора заключается в том, чтобы выявить, раскрыть этот смысл. Тем не менее и здесь интерпретатор неизбежно вносит свой собственный личностный смысл в интерпретируемый материал. Именно этим объясняется множественность интерпретаций исторических документов и произведений искусства, а также споры по поводу этих интерпретаций.

Итак, несмотря на жесткую рекомендацию С. Зонтаг не интерпретировать содержание произведения искусства, позволим себе привести в качестве примера интерпретацию фильма Звягинцева «Елена» (2011). Известно, что в так называемых либеральных кругах сюжет фильма трактовался как убийство примитивными паразитами (Елена и ее семья) умного интеллигентного обеспеченного человека и завладение его имуществом. Соответствующим образом делался вывод и о русском народе в целом. Позволю себе предположить, что это поверхностная интерпретация замысла Звягинцева, фильмы которого отличаются многоплановостью, противостоящей односложному объяснению и пониманию. При более глубоком, не обремененном идеологическими шорами взгляде на фильм можно прийти к более сложной философской его интерпретации. Такая трактовка предполагает, что главная героиня фильма Елена является воплощением мощной жизненной силы, богини

плодородия, о чем, кстати, говорил и сам Звягинцев, объясняя выбор актрисы. Она стремится сохранить своих внуков, свой род и шире — собственно жизнь, противостоящую моральному и физическому распаду и умиранию. Самым ярким антиподом Елены является дочь ее мужа, этого «замечательного успешного человека», который вырастил абсолютную паразитку, саму себя называющую пустым семенем. Елена совершает преступление, как это делали героини античных трагедий, но совершает его ради продолжения и торжества жизни. Елена приносит себя в жертву и будет достойно нести тяжелый крест расплаты за грех, совершенный ради жизни. Характерно, что в зарубежном прокате фильм трактовался именно так, а Елена на киноплакатах изображалась в образе мадонны с нимбом и с младенцем на руках.

Человек на протяжении всей своей жизни занимается интерпретацией всего, что его окружает, однако, надо признать, что сама по себе некая конкретная интерпретация не является абсолютной истиной или абсолютной ценностью, так как сознание человека исторически меняется, следовательно меняется и интерпретация окружающего нас мира. Интерпретационная деятельность в науке, конечно, отличается от наших обыденных интерпретаций и, кроме того, в каждой науке эта деятельность имеет свою специфику, что выражается в разном соотношении таких операций, как понимание и объяснение.

Одним из методов научного познания является **классификация**. Хотя разного рода классификации довольно часто применяются в обычной жизни для разных практических целей, тем не менее именно в науке создаются наиболее совершенные классификации, в которых систематизируются результаты познания и намечаются перспективы дальнейших исследований. В науке XVIII–XIX веков создание классификаций считалось даже главной целью и самым главным итогом познания. Одним из самых выдающихся примеров научной классификации является периодическая система элементов Д.И. Менделеева. Большую роль в развитии биологии сыграла классификация растений К. Линнея. В современной физике важное значение имеет классификация элементарных частиц. Интересная, близкая к современной, классификация наук была предложена русским социологом, культурологом, идеологом панславизма Н.Я. Данилевским еще во второй половине XIX века [3, с. 213–218]. В современном киноведении исследователем Ю.В. Михеевой была предложена классификация типов аудиовизуальных решений фильма [9]. Хотя надо сразу отметить, что создание клас-

сификаций в гуманитарном знании, особенно в искусствоведении, является весьма сложной и неоднозначной задачей.

Как было отмечено выше, классификации создаются не только в науке, но и в обычной жизни для практических целей. Такие классификации называют искусственными, так как они используют для упорядочения объектов несущественные их признаки, вплоть до ссылки на начальные буквы имен этих объектов (алфавитные указатели, именные каталоги в библиотеках и т. п.). Классификации, создаваемые в научных целях, принято называть естественными, так как в них в качестве основания деления объектов используются существенные признаки изучаемых объектов, вследствие чего классификация является объективной и обладающей научным потенциалом.

Несмотря на важную роль естественной классификации как метода научного познания, ее значение в XX веке было существенно переосмыслено. Стало понятно, что далеко не всегда можно четко дифференцировать существенное и несущественное в исследуемых объектах, особенно в гуманитарном знании. Создание классификаций в искусствоведении несет на себе отпечаток большей субъективности, чем в естественных науках, но, несмотря на это, является достаточно полезным методом, так как способствует рационализации знания и систематизации имеющейся информации. Тем не менее нужно заметить, что создание классификаций в искусствоведении/киноведении не должно быть самоцелью исследования, а скорее подготовкой некоего справочного материала/аппарата, который помог бы в решении более существенных целей и задач.

Аксиоматический метод, описанный еще в античности Евклидом, на первый взгляд кажется неприемлемым для использования в гуманитарном знании, так как связан с жесткой процедурой доказательства, основанной на формализации знания. Однако если не предъявлять жесткие требования формализации к такого рода рассуждению, мы можем использовать этот метод в гуманитарных науках в его более «мягком» варианте. Для понимания возможности применения этого метода необходимо обратиться к собственно понятию «аксиома» и как к классической, так и современной трактовке этого метода. Итак, *аксиома* (от греч. *axioma* — значимое, принятое положение) — исходное, принимаемое без доказательства положение какой-либо теории, лежащее в основе доказательств других ее положений. Долгое время считалось (Аристотель, Евклид), что аксиома — это не просто отправной пункт доказательства, но абсолютно истинное положение, которое не нуждается в специ-

альном доказательстве вследствие его очевидности, наглядности и ясности. Более того, часто аксиомы объявлялись вечными, изначальными истинами, которые предшествуют опыту, не зависят от него, поэтому даже не надо пытаться обосновать их эмпирически.

Однако в современной методологии науки произошло переосмысление как термина *аксиома*, так и содержание аксиоматического метода. С современной точки зрения, аксиомы это не исходные, неколебимые начала познания, а скорее, промежуточные результаты процесса познания, которые не нуждаются в обосновании, но трактоваться как собственно аксиомы могут только при подтверждении той теории, составным элементом которой они являются. В этом случае значимые положения теории, на которые она опиралась, приобретают статус аксиом. Критерии выбора аксиом бывают разными у разных теорий и являются по большей мере прагматическими, исходящими из соображений краткости, удобства манипулирования, минимизации числа исходных понятий и т. п. Очевидно, что аксиоматический метод очень ограниченно применяется в социально-гуманитарных исследованиях, которые невозможно полностью формализовать.

Также имеет смысл упомянуть такой подход, или метод, — если понимать научный метод максимально широко, — как **междисциплинарный подход** к исследованию. Смысл его состоит в том, что при исследовании объекта используются данные двух и более дисциплин. Естественно, что при использовании разных дисциплин учитывается «расстояние» между ними. Так, абсолютно приемлемым и плодотворным в киноведческом исследовании будет использование компонентов эстетики, этики, социологии, политологии, психологии, истории, литературоведения. Это связано с тем, что некоторые темы киноведения находятся на стыке нескольких дисциплин. Также можно упомянуть такую причину обращения к междисциплинарному подходу, как то, что узкие специалисты часто допускают ошибки в объяснении причин и следствий исследуемого феномена, чего можно избежать, если использовать знания из смежных дисциплин. Далее, можно отметить, что междисциплинарные специалисты обладают большей гибкостью в своих исследованиях. И, несомненно, нужно сказать о том, что междисциплинарные знания и исследования напоминают нам об идеале единства знаний.

Под принципом **историзма** понимается научный подход, при котором исследуемые феномены и события рассматрива-

ются с учетом условий, когда эти события происходили, и в неразрывной связи с другими феноменами и событиями.

Принцип историзма предполагает, что к изучению исторических событий, в том числе и к изучению искусства, надо подходить не как к случайному набору событий и феноменов, а как к закономерному причинно-обусловленному процессу, который представляет из себя цепь взаимосвязанных между собой и приводящих к определенным последствиям явлений. То есть исследователь при изучении того или иного феномена должен учитывать связь между прошлым и настоящим, настоящим и будущим, и даже между прошлым и будущим.

В сложившейся в XIX веке герменевтике утверждалось, что историк должен в своем исследовании прошлого суметь перевоплотиться в человека изучаемой эпохи и понять его даже лучше, чем он сам понимал себя. Сторонники такого подхода изучения прошлого верили в то, что современный ученый в состоянии «выпрыгнуть» из своего настоящего и полностью слиться с прошлой эпохой. Только в этом случае он сможет адекватно понять суть происходящих в прошлом событий. Ф. Шлейермахер, стоявший у истоков современной герменевтики, утверждал даже, что оценивать события прошлого с точки зрения нашего времени — ошибка, и она может привести к неверной трактовке прошлых событий, а также к неадекватному пониманию мышления людей прошлых эпох.

Примерно в это же время в рамках экзистенциализма сформировался противоположный взгляд на принцип историзма. Экзистенциалисты с особой силой подчеркнули историчность бытия человека, его погруженность в настоящее и зависимость не только будущего, но и прошлого от настоящего. Невозможно подняться над историей, — утверждали они, — чтобы рассматривать прошлое «беспристрастно»; объективность исторична, и она прямо связана с той позицией в истории, с которой исследователь пытается воссоздать прошлое. Эту позицию, в частности, отстаивал М. Хайдеггер: «Мы ведь тоже вынуждены видеть и истолковывать прежнее мышление из горизонта определенного, то есть нашего мышления. <...> Мы не можем выйти из нашей истории и из нашего “времени” и рассмотреть само по себе прошлое с абсолютной позиции, как бы помимо всякой определенной и поэтому обязательно односторонней оптики... Вопрос об истинности данного “образа истории” заходит дальше, чем проблема исторической корректности и аккуратности в использовании и применении источников. Он соприкасается с вопросом об истине нашего местоположения в истории и за-

ложенного в нем отношения к ее событиям» [11, с. 88]. Сходную позицию занимает и британский философ и историк первой пол. XX века Р.Дж. Коллингвуд: «...каждое настоящее располагает собственным прошлым, и любая реконструкция в воображении прошлого нацелена на реконструкцию прошлого этого настоящего...» [8, с. 323].

Очевидно, что историк, изучая прошлое, обычно, исходя из специфики своей науки, не делает прогнозов и не заглядывает в будущее. Однако современные историки уже понимают, что историю практически невозможно писать с «вневременной» позиции; изменения, происходящие в настоящем, непременно приведут к изменению перспективы видения прошлого, так что будет написана новая, отвечающая новому настоящему трактовка истории. Решение парадокса — в постоянном переписывании истории, хотя прошлое как таковое может считаться историками неизменным.

Несмотря на такие разные трактовки принципа историзма в рамках герменевтики и экзистенциализма, с методологической точки зрения мы должны признать, что принцип историзма — это научный подход, при котором исследователь должен рассматривать любые события с учетом условий, в которых они происходили, а также их неразрывную связь с другими событиями. То есть при изучении того или иного явления исследователь обязан учитывать все факторы, которые повлияли на его возникновение и развитие.

Завершая краткий обзор методов и подходов, необходимо отметить, что в современной методологии науки все чаще научный метод трактуется достаточно широко, то есть это не просто набор используемых ученым методов, а целый спектр условий и установок исследования. Так, российский философ А.А. Ивин к понятию «научный метод» относит: систему категорий, которые служат координатами научного мышления (в киноведении, к примеру, это такие категории, как фильм, монтаж, кадр, художественное пространство и др.); определенную систему тех идеалов, на которые ориентируются в своей деятельности ученые (стремление получить истинное знание, стремление быть объективным и стремление создать научную теорию); систему норм научного познания, требующих обоснованности научного знания, его логической последовательности и т. д.; специфический отбор способов обоснования полученного знания; использование определенных философских представлений о мире и человеке, позволяющих исследователю занять более глубокую и обоснованную позицию в своих выводах; систему ценностей

и образцов, которыми руководствуется ученый в своей деятельности; определенные образцы успешной исследовательской деятельности в конкретной области [7].

Очевидно, что знание научных методов и осознанное использование их в научном поиске и обосновании — важное условие успешной исследовательской деятельности. Однако, перефразируя Ницше, можно сказать, что чрезмерная сосредоточенность на постоянном прояснении тех приемов, с помощью которых ведется исследование, может отвлечь ученого от достижения собственно целей исследования.

В заключение необходимо заметить, что исследование методов киноведения находится пока на начальном этапе, во многом это дело будущего, когда киноведение как гуманитарная наука добьется значительных и убедительных успехов.

Для цитирования: Никитина И.П. Методологические аспекты киноведческих исследований // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. №4 (62). С. 82–100. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-82-100>.

For citation: Nikitina I.P. Methodologic Aspects of Film Studies // Vestnik VGIK. 2024. Vol.16. No. 4 (62), pp. 82–100. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-82-100>. (In Russian)

ЛИТЕРАТУРА

1. Большая советская энциклопедия. Электронный ресурс. URL: <https://gufo.me/dict/bse/%D0%A4%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC?ysclid=m24i6pmeva228005447> (дата обращения 22.09.2024).
2. Википедия. Электронный ресурс. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC> (дата обращения 22.09.2024).
3. Данилевский Н.Я. Россия и Европа. М.: АСТ, 2023. 704 с.
4. Зонтаг С. Против интерпретации. URL: <https://admarginem.ru/2020/07/09/syuzen-sontag-protiv-interpretatsii/> (дата обращения 30.05.2024).
5. Ивин А.А. Аксиология. М.: Высшая школа, 2006. 390 с.
6. Ивин А.А. Дедукция // Философия. Энциклопедический словарь / под ред. А.А. Ивина. М.: Гардарики, 2004. 1072 с.
7. Ивин А.А. Современная философия науки. М.: Высшая школа, 2005. 592 с.
8. Коллингвуд Р.Дж. Идеи истории. Автобиография. М.: Наука, 1980. 485 с.
9. Михеева Ю.В. Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе (на материале игровых фильмов 1950-х — 2020-х гг.): дис. ... доктора искусствоведения. Москва, 2016. 377 с.
10. Никифоров А.Л. Поппер К. // Философия. Энциклопедический словарь / под ред. А.А. Ивина. М.: Гардарики, 2004. 1072 с.

11. Хайдеггер М. Европейский нигилизм // Время и бытие (статьи и выступления). М.: Республика, 1993. 446 с.

REFERENCES

1. Bol'shaya sovetskaya e'nciklopediya [The Great Soviet Encyclopedia] Available at: <https://gufo.me/dict/bse/%D0%A4%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC?ysclid=m24i6pmeva228005447> (Accessed 22 September 2024). (In Russ.)
2. Vikipediya [Wikipedia]. Available at: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC> (Accessed 22 September 2024). (In Russ.)
3. Danilevskij, N.Ya. Rossiya i Evropa [Russia and Europe]. Moscow, AST Publ., 2023. 704 p.
4. Zontag, S. Protiv interpretacii [Against interpretation]. Available at: <https://admarginem.ru/2020/07/09/syuzen-sontag-protiv-interpretatsii/> (Accessed 21 September 2024). (In Russ.)
5. Ivin, A.A. Aksiologiya [Axiology]. Moscow, Vy'sshaya shkola Publ., 2006. 390 p. (In Russ.)
6. Ivin, A.A., editor. Dedukciya [Deduction]. Filosofiya [Philosophy]. E'nciklopedicheskij slovar' [The Encyclopedic Dictionary]. Moscow, Gardariki Publ., 2004. 1072 p. (In Russ.)
7. Ivin, A.A. Sovremennaya filosofiya nauki [Modern philosophy of science]. Moscow, Vy'sshaya shkola Publ., 2005. 592 p. (In Russ.)
8. Kollingvud, R.Dzh. Ideya istorii. Avtobiografiya [The Idea of History. An Autobiography]. Moscow, Nauka Publ., 1980. 485 p. (In Russ.)
9. Mixeeva, Yu.V. Tipologizaciya audiovizual'ny'x reshenij v kinematografe (na materiale igrov'x fil'mov 1950-x — 2020-x gg.) [Typologization of audiovisual decisions in cinematography (on the material of feature films of the 1950s — 2010s)]: diss. of cand. of art criticism, Moscow, 2016. 377 p. (In Russ.)
10. Ivin A.A., editor. Nikiforov, A.L. Popper K. Filosofiya [Philosophy]: E'nciklopedicheskij slovar' [...]. Moscow, Gardariki Publ., 2004. 1072 p. (In Russ.)
11. Xajdegger, M. Evropejskij nigilizm [Der europaishe Nihilismus]. Vremya i by'tie (stat'i i vy'stupleniya) [Time and Being: Articles and speeches]. Moscow, Respublika Publ., 1993. 446 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 22.08.2024; одобрена после рецензирования 04.09.2024; принята к публикации 08.09.2024.
The article was submitted 22.08.2024; approved after reviewing 04.09.2024; accepted for publication 08.09.2024.



Изобразительная композиция как структура композитов

А.В. Свешников

доктор искусствоведения, профессор

ORCID: 0009-0003-9092-8872

AuthorID: 903705

DOI: <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-101-112>

В статье рассматриваются особенности построения композиции художественного произведения с точки зрения проблемы ее целостной организации. В ней показано, что всякая композиция состоит из отдельных элементов — композитов, которые представляют собой трехчастную форму, состоящую из двух фигуративных элементов и не фигуративной связки между ними, что иногда обуславливает различную последовательность восприятия изображения. В зависимости от этого в итоге воспринимается различный смысл целого, что в некоторых случаях может быть по своему семантическому качеству сведено к интегральному смыслу, который больше всей суммы смыслов, составляющих структуру композиции. Таким образом, в статье показано, что восприятие художественного изображения — это временной процесс, который в зависимости от последовательности восприятия может приводить к различному пониманию одного и того же изображения.

The article considers the specifics of building the composition of an artwork in terms of its integral structure. It states that any composition comprises a number of individual elements or 'composites', combined into a triple entity comprising two figurative elements and a non-figurative link between them, which sometimes leads to a different sequence of image perception. As a result, the meaning of the whole structure can be perceived differently so that in some cases an integral meaning happens to be greater than the sum of all the meanings that make up the structure of the composition. Thus, the perception of artistic imagery is a temporal process where the same image can be understood differently depending on the sequence of perception.

композиция,
композит,
семантика,
интегральный
смысл

composition,
composite,
semantics,
integral meaning

В этой статье мы затронем проблему композиции изображения, коротко коснувшись ее структуры. Для этого прежде всего отметим, что семантику композиционного построения можно рассматривать только в контексте триединства — «автор — произведение — зритель», т. к. очевидно, что воспринимающий изображение зритель должен быть подготовлен для того, чтобы увидеть то, что заложено в произведении автором. Следует отметить три важных обстоятельства: во-первых, зритель — соавтор процесса распаковывания художественного смысла. Он подчас может увидеть и почувствовать больше, чем автор пытался выразить. Почему это происходит — попытаемся проанализировать ниже. Во-вторых, в этом триединстве произведение является носителем смысла, т. е. — изобразительным текстом, состоящим из отдельных элементов, которые будем называть «композиитами». Этот текст имеет сложнейшую структуру, состоящую как из фигуративных элементов, так и из связующих не фигуративных составляющих. В-третьих, с автором тоже не так просто. Понятно, что подчас результат по своему итоговому смыслу может не соответствовать задуманному. Удивительнее другое, он может иметь совершенно иной смысл или даже превосходить по своей глубине и степени обобщения первоначальный замысел. Причем, что наиболее важно, последнее может возникнуть помимо воли автора в результате экстравертного качества творческого процесса (К. Г. Юнг), когда создаваемое как бы руководит волей создающего.

Фигуративный элемент в пространственном не фигуративном поле

Рассмотрим, что такое композиция изображения. Распространено мнение, что композиция — это размещение объектов на листе. Однако здесь следует сделать ряд уточнений. Первое уточнение прекрасно выразил В.Ф. Фаворский на элементарном

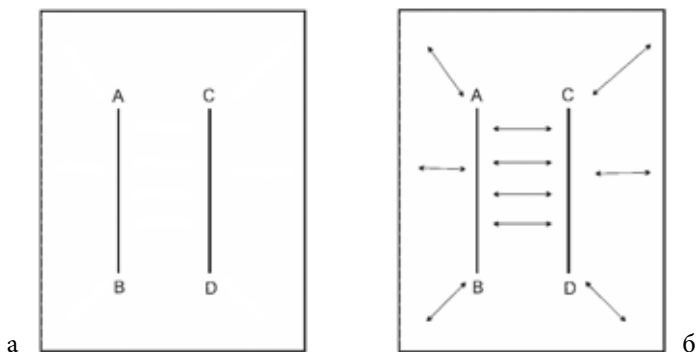


Рис. 1

примере (рис. 1). Он изобразил две параллельные прямые в центре листа и отметил, что большинство принимает за композиционные элементы именно эти прямые АВ и CD. Однако это не верно, подчеркивает художник.

Необходимо также рассматривать поля взаимодействия как между прямыми, так и отношения прямых с краями листа.

Назовем прямые фигуративными элементами, а показанные стрелками отношения между ними и с краями листа — не фигуративными элементами. Из этих двух составляющих и строится композиция. Если взять какое-нибудь сложное изображение, то к не фигуративным элементам нужно будет отнести все неопределенные по форме плоскостные и пространственные образные взаимодействия между изображенными предметами (фигуративными элементами) (рис. 2).



Рис. 2

Николай Куприянов.

Натюрморт, ксилография, 1920 г.

Взаимодействие фигуративных и не фигуративных элементов, их единство и противопоставление выстраивает композицию.

Термин «выстраивает композицию» требует введения нового понятия — «внутреннее композиционное движение», которое нужно пояснить. Ранее мы писали, что необходимо рассматривать трехчлен, в который входит как автор, так и зритель. Теперь необходимо отметить, что автор выстраивает «вну-

треннее композиционное движение», а зритель, рассматривая изображение, следует по определенному заданному маршруту, переходя от одного элемента к другому по не фигуративным связям. Таким образом, восприятие изображения хотя и достаточно кратковременный, но все же временной процесс. Последовательный переход от главного объекта к второстепенным и обратно задан заранее и требует от зрителя перцептивного движения глаз, которые как бы ощупывают целое.

Однако часто маршрут «ощупывания» зрителем изображения может быть различным, от чего получаемый смысл окажется неоднозначным. Еще более неоднозначным будет восприятие изображения, если представить его зеркально (рис. 3).

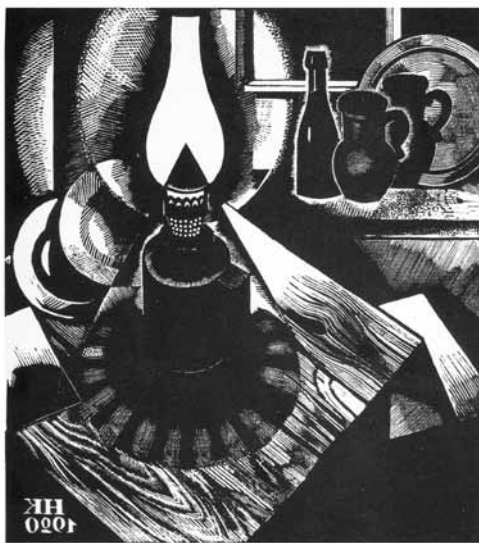


Рис. 3

Изображение сильно изменится. Например, натюрморт на дальнем плане покажется ближе и как бы повиснет в воздухе, сама композиция окажется менее устойчивой и т. д. Поменяется образный смысл, хотя все элементы остались теми же самыми, только изменилось направление взаимосвязей. Это пример того, как от маршрута восприятия меняется семантика изображения.

Кстати сказать, на занятиях по рисунку или живописи студенту иногда полезно посмотреть на свою работу в зеркало. Тогда ошибки пропорций, композиционные огрехи могут быть ярче увидены. Хорошая работа, вроде приведенной выше, не теряет своей целостности. Она становится просто другой, хотя и менее убедительной.

Взгляд зрителя переходит от одного фигуративного композита к другому, а путь этого перехода диктуют не фигуративные композиты-взаимосвязи (рис. 4).

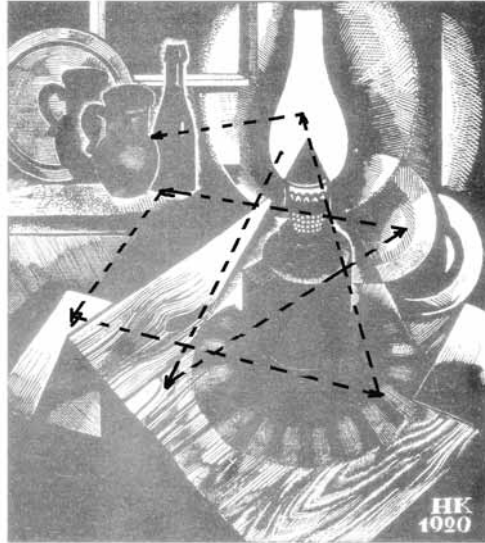


Рис. 4

Эксперименты А.Л. Ярбуса

Это прекрасно показал в свое время А.Л. Ярбус. Подробнее остановимся на его экспериментах, подтверждающих существование «маршрутов восприятия», целенаправленных «путей», подчиненных организации композиционного диалога между автором и зрителем.

На приведенных ниже рисунках (рис. 5, 6) показаны некоторые результаты экспериментов А.Л. Ярбуса. Как видим, весь маршрут восприятия, состоит из отдельных частей, соединяющих фрагменты предметного образа. На рисунках они видны как «скачки» глаза от одной точки к другой.

По этому поводу Д. Хьюбел пишет: «...факт, противоречащий нашей интуиции, состоит в том, что при зрительном осмотре глаза перескакивают с одной интересной точки на другую и что нельзя осматривать неподвижную сцену плавным движением глаз. Задача глазодвигательной системы, видимо, заключается не в том, чтобы удержать изображение на сетчатке неподвижным, а в том, чтобы предотвратить его плавное смещение. Если же движется вся зрительная сцена, как бывает, когда мы смотрим из окна поезда, то мы прослеживаем эту

сцену, фиксируя взглядом какой-нибудь объект и поддерживая его фиксацию путем плавного движения глаз до тех пор, пока объект не выйдет из зоны видимости, после чего делаем скачок и фиксируем новый объект» [8, с. 87]. Дискретность и прохождение по «маршруту» от точки к точке — еще одно подтверждение существования элементов зрительного восприятия, а следовательно, и структуры композиционного диалога. Кроме этого, здесь мы наблюдаем появление «перцептивных сил», не фигуративных элементов, взаимоотношений между точками фиксации (рис. 5).

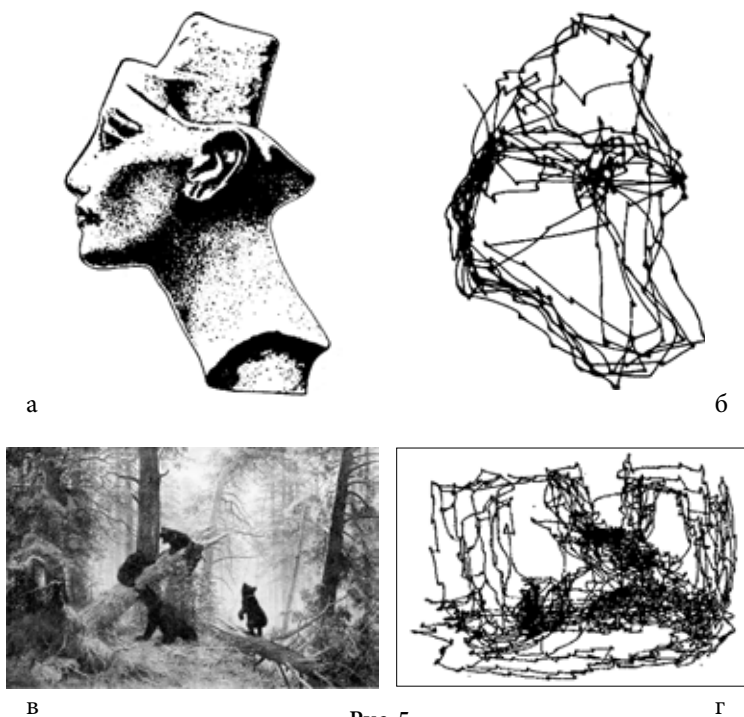


Рис. 5

Эксперименты А.Л. Ярбуса (1957).
 а) Голова Нефертити, б) «маршрут восприятия»
 в) «Утро в сосновом лесу», г) «маршрут восприятия»

Но есть в таких экспериментах и подтверждения известным фактам. В частности, фигуративные элементы воспринимаются с определенной последовательной закономерностью, при этом «точки фиксации» соответствуют далее неделимым частям композиционной структуры. А направление скачков «задается» особенностями элемента, от которого этот скачек начинается.

В зависимости от задач, которые стоят перед человеком, т. е. в зависимости от характера сведений, которые он должен получить, будет соответственно изменяться и распределение точек фиксации на объекте, поскольку различные сведения обычно локализованы в различных частях объекта.

На рис. 6 видно, как в зависимости от задач, поставленных перед испытуемым, изменялось движение глаз. «...Записи движения глаз после какой-либо инструкции интересны тем, что они позволяют разбирать смысл движений глаз при свободном рассмотрении изображения; они наглядно показывают, что значение элементов, несущих те или иные сведения, определяются задачей, стоящей перед наблюдателем, и это значение может меняться в самых широких пределах...» [9, с. 412]

К сказанному выше следует добавить, что для нас наиболее интересен вариант «свободного рассматривания репродукции», потому что он больше всего соответствует ситуации художественного восприятия. Однако разница «маршрутов» осмотра так выразительна, что не требует дополнительного доказательства их зависимости именно от смысла, от установки, с которой совершается восприятие.

Кроме того, ясно, что рисунок скачков обусловлен не только представлениями «передающего и воспринимающего», но и композиционными свойствами композитов изобразительной структуры, которые «управляют» их взглядами.

Поэтому «маршрут восприятия» определен свойствами триединства композиционного диалога. А каждый «скачок» зависит от смысловой взаимосвязи между неделимыми перцептивными паттернами.

Перед началом эксперимента А.Л. Ярбуса испытуемому задаются вопросы:

- оцените материальное положение семьи, изображенной на картине;
- определите возраст изображаемых лиц;
- постарайтесь выяснить, чем занималась семья до прихода того, кого «не ждали»;
- запомните одежду изображаемых лиц;
- запомните расположение людей и предметов в комнате;
- определите, сколько времени отсутствовал в семье тот, кого «не ждали».
- свободное восприятие без инструкции.

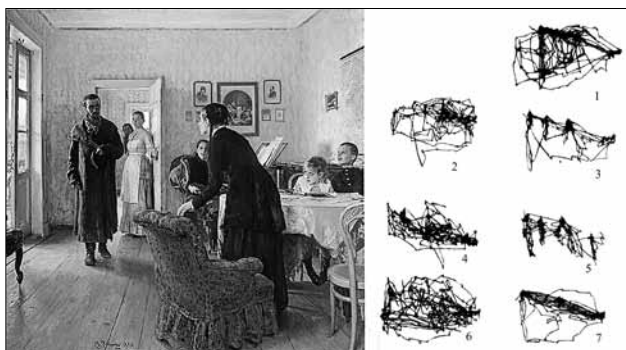


Рис. 6

Репродукция с картины И.Е. Репина «Не ждали»
и семь записей движения глаз одного и того же испытуемого

Композит как перцептивное взаимодействие двух элементов изображения

Здесь следует сделать одно уточнение. Строго говоря, ни композиционные изобразительные средства, ни их психологические прообразы, ни представления зрителя не сводятся к отдельному наиболее простому инварианту. Как очень точно писал Фаворский, это по меньшей мере отношение двух компонентов [7, с. 256–334]. *А композит может быть определен именно как единство двух фигуративных компонентов вместе с не фигуративным отношением между ними.* Только в этом случае можно говорить об анализе композиции картины (в традиционном понимании этого термина), а не о наборе отдельных изображений, и о композиционном мышлении как организации художественного образа. Поэтому основой последующего анализа следует считать не отдельный элемент X или Y, а оба эти элемента, объединенные пространственно-смысловой взаимосвязью (скачком Z).

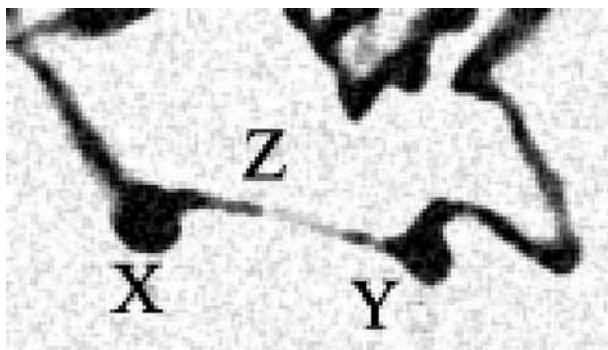


Рис.7

Точки фиксации и отношение между ними

Говоря, что целостный элемент — это отношение, и подчеркивая, что это отношение Z между двумя точками фиксации, например X и Y (см. рис. 7), нужно иметь в виду, что любая «точка», любой самый малый перцептивный элемент, по существу, *есть отношение между несколькими более простыми инвариантными композитами*. Так как такое деление можно осуществлять беспредельно, с формальной точки зрения движение «в глубину» структуры бесконечно. Неформальный предел — нижняя его граница — определяется психологической возможностью выявления смысла; равно как верхней границей является способность охватить целостное представление о едином смысле всей композиции. Поэтому и нижняя и верхняя границы подчинены одному критерию целостного смысла.

Таким образом, композиционная структура художественного диалога в целом стремится к инварианту, который воспринимается как сложная смысловая единица.

Здесь уместно сказать, что перцептивный скачок Z может осуществляться только под воздействием определенных сил. Эти силы, с одной стороны, проявляются в процессе восприятия изображения, с другой стороны, они должны рассматриваться как производные композиционной организации изображения. Их интенсивность и направление задаются регулярным изобразительным полем. Структура полевых сил — одна из важных характеристик изображения, в рамках анализа структурной композиционной единицы — композита.

Художественное произведение, если оно построено целостно и неделимо, так же неделимо, как неделим его композит. А композит не менее сложен, чем вся композиционная структура.

Если вновь задать себе вопрос, что представляет собой «атомарный» элемент художественного диалога в сознании художника, и попытаться выяснить, какую *минимальную* инвариантную единицу воспринимает зритель, то окажется, что мы не сможем на него исчерпывающе ответить. Чтобы это сделать, нам придется признать *зависимость степени дифференциации от индивидуальных особенностей художника и зрителя*.

Выше было показано, что инвариантные паттерны¹ имеют сложную структуру. Это непрерывный ряд переходящих друг в друга композиционных элементов, которые обладают несколькими, нередко противоположными смыслами: собственным смыслом, смыслом контекста, психологическими особенностями художественного восприятия и многим другим.

Для человека, чрезвычайно одаренного и изощренного в изобразительной деятельности, композиции могут состоять из

¹ Неделимые элементы композиции.

² Эмерджентность — несводимость семантического свойства системы к сумме смысловых свойств ее компонентов.

огромного количества абстрактных мельчайших нюансов, наделенных смыслом. При этом для него не потеряет значение ни изображенный предмет, ни особенности техничного исполнения. Разные уровни «деления» на части сливаются в единый образный текст, семантика которого превосходит семантическую сумму составляющих его элементов. Подобный эффект называется эмерджентностью².

Кроме того, придется признать, что композиционный инвариант субъективен, относителен и всегда, в принципе, может быть разложен на составляющие инварианты, правда, с потерей целостного, интегрального смысла, который, как только что было отмечено, превосходит сумму составляющих его смыслов. Интегральный смысл может быть информативнее, чем предполагал автор изображения, а зритель может увидеть и почувствовать больше, чем автор пытался выразить.

Почему такое происходит? Г.А. Голицын и В.М. Петров сумели это убедительно показать [2, с. 44–45]. Кратко опишем их рассуждения. Композиты (точки перцептивной фиксации) — это информационные сгустки, гештальты. Если информационные отношения между ними наиболее прегнантны³, т. е. требуют минимального количества сопоставлений для их объединения, то *высвобождается психическая энергия, которая способна породить новый интегральный смысл*, не заложенный в них изначально. Авторы книги даже математически показали, что информационное соотношение композитов должно приближаться к $\Phi = 0,62...$, т. е. пропорции золотого сечения. Если вся композиция организована таким же образом, что все перцептивные маршруты наиболее экономичны, то также возникает избыточная экономия «прочтения» всего многообразия композитов, что и порождает интегральный «сверхсмысл», характеризуя композицию как целостно организованную.

³ Прегнантность (от лат. praegnans — содержательный, обремененный, богатый) — одно из ключевых понятий гештальтпсихологии, означающее завершенность гештальтов, приобретших уравновешенное состояние, «хорошую форму».

Выводы

В заключение еще раз подчеркнем основной смысл сказанного выше. Целостно организованная композиция обладает эмерджентным свойством, т. е. ее интегральный смысл больше, чем сумма составляющих смыслов. Это свойство композиции не всегда прочитывается при восприятии. Нужен очень хорошо подготовленный зритель, который иногда может увидеть и почувствовать больше, чем хотел выразить автор. Кроме того, способность увидеть интегральный смысл зависит от того, с какой целью, с какой установкой воспринимается данная композиция. Иными словами, восприятие всегда субъективно, т. к. проходит (в зави-

симости от установки) по различным перцептивным маршрутам. Например, если зритель задается целью оценить только технический уровень воспринимаемого произведения, то интегральный смысл целого может от него ускользнуть. Поэтому важнее всего воспринимать произведение непосредственно, не предвзято, если угодно, воспринимать сердцем, что позволит искушенному зрителю проникнуть в самую глубину художественной семантики.

Для цитирования: Свешников А.В. Изобразительная композиция как структура композитов // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 4 (62). С. 101–112. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-101-112>.

For citation: Sveshnikov A.V. Artistic Composition as an Integral System // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 4 (62), pp. 101–112. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-101-112>. (In Russian)

ЛИТЕРАТУРА

1. Алпатов М.В. Композиция в живописи // О стиле. Искусство тоже познает: Сб. науч. тр. / НИИ Рос. акад. художеств; под общ. ред. В.В. Ванслова. М.: Изобразительное искусство, 1999. С. 233–282.
2. Голицын Г.А., Петров В.М. Информация — поведение — творчество. М.: Наука, 1991. 224 с.
3. Иогансон Б.В. К вопросу о композиции // О стиле. Искусство тоже познает: Сб. науч. тр. / НИИ Рос. акад. художеств; под общ. ред. В.В. Ванслова. М.: Изобразительное искусство, 1999. С. 96–100.
4. Кибрик Е.А. Объективные законы композиции в изобразительном искусстве // О стиле. Искусство тоже познает: Сб. науч. тр. / НИИ Рос. акад. художеств; под общ. ред. В.В. Ванслова. М.: Изобразительное искусство, 1999. С. 32–50.
5. Проблемы композиции: Сб. науч. тр. / под. ред. В.В. Ванслова. М.: Изобразительное искусство, 2000. 290 с.
6. Фаворский В.А. Вопросы, возникающие в связи с композицией // О стиле. Искусство тоже познает: Сб. науч. тр. / НИИ Рос. акад. художеств; под общ. ред. В.В. Ванслова. М.: Изобразительное искусство, 1999. С. 80–96.
7. Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988. 588 с.
8. Хьюбел Д. Глаз, мозг, зрение. М.: Мир, 1990. 239 с.
9. Ярбус А.Л. Движение глаз при восприятии сложных объектов // Хрестоматия по ощущению и восприятию. М.: МГУ, 1975. 400 с.

REFERENCES

1. Vanslova, V.V., editor. Alpatov, M.V. Kompoziciya v zhivopisi [Composition in painting]. O stile. Iskusstvo tozhe poznaet [About the style. Art also learns]: Sb. nauch. tr., NII Ros. akad. xudozhestv. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1999, pp. 233–282. (In Russ.)

2. *Golicyn, G.A., Petrov, V.M.* Informaciya — povedenie — tvorchestvo [Information — behavior — creativity]. Moscow, Nauka Publ., 1991. 224 p. (In Russ.)
3. *Vanslova, V.V., editor. Ioganson, B.V.* K voprosu o kompozicii [To the question of composition]. O stile. Iskusstvo tozhe poznaet [About the style. Art also learns]: Sb. nauch. tr., NII Ros. akad. xudozhestv. Moscow, Izobrazitel' noe iskusstvo Publ., 1999. pp. 96–100. (In Russ.)
4. *Vanslova, V.V., editor. Kibrik, E.A.* Ob ``ektivny`e zakony` kompozicii v izobrazitel`nom iskusstve [Objective laws of composition in fine arts]. O stile. Iskusstvo tozhe poznaet [About the style. Art also learns]: Sb. nauch. tr., NII Ros. akad. Xudozhestv. Moscow, Izobrazitel' noe iskusstvo Publ., 1999. pp. 32–50. (In Russ.)
5. *Vanslova, V.V., editor.* Problemy` kompozicii [Problems of Composition]. Moscow, Izobrazitel' noe iskusstvo Publ., 2000. 290 p. (In Russ.)
6. *Vanslova, V.V., editor. Favorskij, V.A.* Voprosy`, voznikayushhie v svyazi s kompoziciej [Questions arising in connection with the composition]. O stile. Iskusstvo tozhe poznaet [About the style. Art also learns]: Sb. nauch. tr., NII Ros. akad. Xudozhestv. Moscow, Izobrazitel' noe iskusstvo Publ., 1999. pp. 80–96. (In Russ.)
7. *Favorskij, V.A.* Literaturno-teoreticheskoe nasledie [Literary-theoretical heritage]. Moscow, Sovetskij xudozhnik Publ., 1988. 588 p.
8. *X`yubel, D.* Glaz, mozg, zrenie [Eye, brain, vision]. Moscow, Mir Publ., 1990. 239 p. (In Russ.)
9. *Yarbus, A.L.* Dvizhenie glaz pri vospriyatii slozhny`x ob``ektov. Xrestomatiya po oshhushheniyu i vospriyatiju [Eye Movements During Perception of Complex Objects]. Moscow, MGU Publ., 1975. 400 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 08.07.2024; одобрена после рецензирования 22.07.2024; принята к публикации 29.07.2024.
The article was submitted 08.07.2024; approved after reviewing 22.07.2024; accepted for publication 29.07.2024.



Взаимосвязь многоканальных звуковых форматов и «теории телесности» в кинематографе

Е.А. Русинова

доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой
звукорежиссуры ВГИКа

ORCID: 0000-0002-2270-7758

AuthorID: 424081

DOI: <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-113-125>

В статье поднимается вопрос о связи практики работы кинематографистов в многоканальных звуковых форматах и развития кинотеории: в частности, способность объемного звука фильма «вовлекать» зрителя в пространство повествования, вызывая звучанием проприоцептивные ощущения, дала новый импульс «теории телесности», развивающейся в парадигме феноменологической эстетики. Характерной особенностью новых звуковых фильмов стало не только погружение зрителя в новую акустическую среду, но и способность создавать параллельные пространства, выраженные звуком, которые идентифицируются зрителем как «материальные» — способные не только вызывать реакцию, но и «достраивать» изображение в сознании зрителей. Технологические новации в системе звукозаписи и звуковоспроизведения, связанные с внедрением многоканальных систем, привели к трансформации условий слухового восприятия и возникновению акустического пространства совершенно нового типа. Звук фильма стал более многослойным, всенаправленным, акустические звучания дополнились синтезированными фактурами — результатом саунд-дизайна. Творческий потенциал и выразительность «форматного» звука открыли новый этап освоения виртуальной кинореальности, повлияли на особенности художественного восприятия зрителем новейших произведений экранных искусств и развитие новых идей в теории кино.

The article investigates the connection between the use of multichannel sound formats and the development of film theory: in particular, the ability of surround sound to “immerse” the viewer in the narrative universe, evoking proprioceptive sensations with sound which gives a new impetus to the theory of “embodiment” developing in the paradigm of phenomenological aesthetics.

New sound films not only put the viewer into a new acoustic environment, but also create parallel universes represented by sound and identified by the viewer as “material”, capable of not only causing a reaction, but also “finalizing” the image in the minds of viewers. Technological innovations in sound recording and sound reproduction due to the introduction of multichannel systems have led to the transformation of auditory perception and the emergence of an entirely new type of acoustic space. With film sound becoming more multi-layered and omnidirectional, the auditory component has been elaborated with synthesized textures as a result of sound design. The aesthetic potential and expressiveness of the “format” sound has broken a new ground in the progress of virtual reality in film and affected the viewer’s artistic perception of the latest works of screen art as well as the development of new theoretical ideas.

Введение

Каждый этап развития кинофонографии приносит существенные изменения в чувственно-эмоциональное восприятие экранных образов, явлений и событий. Такие качественные изменения отмечались при переходе от моноформата к стерео, а многоканальные звуковые технологии в кино уже позволили, манипулируя звуком, создавать чувственное вовлечение в кинематографическое действие — практически «помещать» зрителя внутрь кинопространства, чтобы сделать его из стороннего наблюдателя непосредственным участником.

Чувственно-эмоциональные ощущения, передаваемые акустикой кинематографического пространства, становятся первоосновой эстетического переживания и понимания семантики кинообраза, о чем писал звукорежиссер Р.А. Казарян: «В основе визуального и слухового восприятия в кино (как и в повседневной жизни) лежит механизм дистантного осязания реальности, передающий нам чувственные ощущения об особенностях из-

многоканальные
звуковые
форматы,
звукорежиссура,
кинофонография,
акустическое
пространство,
звуковое
решение фильма,
иммерсивный звук,
музыка фильма,
теория кино,
кинофеноменоло-
гия, «теория
телесности»

multichannel
sound formats,
sound directing,
film phonography,
acoustics, film sound
design, immersive
sound, film music,
film theory, film
phenomenology,
“embodiment”

¹ О психологических аспектах акустических ощущений см.: Алдошина И.А. Основы психоакустики [1].

меняющихся во времени оптических и акустических форм пространства... Прежде чем соучаствовать в структурировании рационально постигаемых “идей”, все звуковые и визуальные составляющие предкамерной реальности воспринимаются в качестве чувственно-осязаемых форм пространства» [5, с. 33]¹. В этой связи по-новому работают звукорежиссеры с акустическим пространством фильма, открывая новые смыслы аудиовизуального контрапункта, достигая сложных пространственно-динамических *конфликтов* между звуком и изображением. Происходит переосмысление изобразительных сверхкрупных планов, а также звуковой детали в кино.

Творческий потенциал и выразительность «форматного» звука открыли новый этап освоения виртуальной кинореальности и повлияли на особенности художественного восприятия зрителем новейших произведений экранных искусств. Так, благодаря иммерсионному формату Dolby Atmos произошел важный поворот и в *эстетическом понимании* ряда явлений, связанных со звуком в кино, в частности, в трансформации понимания звуковых форм «*движения*» и «*состояния*»: звукоритмическая структура киноформы, традиционно анализировавшаяся в ракурсе *линейного* движения и остановки звука, теперь может рассматриваться в терминах многовекторного *пространственного* «перемещения» и «погружения». По-новому может быть поставлен вопрос о плановости звучания, поскольку теоретизирование в рамках привычного разграничения (акустического и семантического) крупного, среднего и общего планов звука уже не отражает полноту эстетического опыта, получаемого при просмотре фильмов в новейших звуковых форматах. Отдельного рассмотрения заслуживают такие эффекты, получаемые с помощью объемного звука, как *погружение* в звуковое пространство, а также *обнаружение* тонких пространственно-звуковых нюансов, неразличимых на слух в других звуковых форматах.

Вследствие этого новейший кинематограф становится плодотворной почвой для продуцирования и развития новых идей в искусствоведческом дискурсе. В частности, свойство объемного звука фильма «вовлекать» зрителя в пространство повествования, вызывая звучанием проприоцептивные ощущения, дали новый импульс «теории телесности», развивающейся в парадигме феноменологической эстетики. В контексте киноведения «теория телесности» актуализировала такие понятия, как «телесность», «пластичность», «мультисенсорность» («полисенсорность»), «синестезия» (одновременное действие двух и

более каналов чувственного восприятия, в данном случае зрения и слуха), «интермодальность» (способность выстраивать ощущения, полученные от разных органов чувств, в единую систему). Эти феномены требуют новых подходов к рассмотрению в связи с существенно повышающимся значением звука в современных фильмах, представляющих как мейнстрим, так и авторское кино. Особое значение в данном контексте приобретают междисциплинарные подходы, задействующие методы не только киноведения, но и смежных гуманитарных наук — эстетики, психологии, музыковедения, культурологии и др.

«Теория телесности» в контексте кинофеноменологии и кинопрактики

² Феноменологическое направление кинотеории развивают такие исследователи, как Вивин Собчак, Стивен Шавиро, Лора Маркс, Линда Уильямс.

Импульс для «телесной» теории кино во многом дала феноменологическая эстетика и кинофеноменология², разрабатывавшаяся со времен эпохи немого кино и известная по текстам, например, французских кинотеоретиков 1910–1920-х гг. и по работам философа М. Мерло-Понти [7, 8, 12, 13]. В частности, концепция восприятия Мерло-Понти была экстраполирована и на кинематограф: «Мое восприятие... не является суммой визуальных, тактильных, слуховых данных; я воспринимаю нераздельно всем моим существом, схватываю уникальную структуру вещи, уникальный способ бытия, одновременно обрастающий ко всем моим чувствам» [7, с. 15]. Современная исследовательница кинематографа В. Собчак развивает концепцию Мерло-Понти, практически вторя ему: «...любой фильм мы не воспринимаем только глазами. Мы смотрим, понимаем и чувствуем фильмы всем нашим телесным существом, опираясь на историю и плотское знание нашего окультуренного сенсориума» [19, р. 63].

О тенденции «разворота» визуальных искусств к «новой телесности» пишет философ и киновед Н.А. Хренов, отмечая, что оптическая система видения в них «уступает место более ранним системам восприятия, сохраняющим тактильно-осязательные уровни» [10, с. 125]. М. Маклюэн утверждает несомненную, неразрывную связь звукового и тактильного пространств: «Аудиопространство и пространство тактильное неотделимы друг от друга. В пространстве, создаваемом этими чувствами — каждым из чувств и каждой конфигурацией чувств, создается уникальная форма пространства — фигура и фон находятся в состоянии динамического равновесия, оказывая давление друг на друга через интервал, разделяющий их. Интервалы, таким образом, оказываются резонантными, а не статичными. Резонанс является модусом акустического пространства; тактиль-

ность — пространством значимой ограничивающей линии, давления и интервала» [6, с. 129].

Методы теоретических исследований кинематографического звука последних десятилетий, по словам Т. Эльзессера и М. Хагенер, «можно отнести к парадигме феноменологического и чувственного воплощения кинематографического опыта» [11, с. 258]. Авторы подчеркивают, что «ухо позволяет кинематографическому опыту глубоко проникать во внутреннее “я” зрителя (и слушателя). Более того, акцент на слухе и звуке напрямую подчеркивает пространственность кинематографического опыта... Анализ слухового восприятия смещает фокус нашего внимания на такие факторы, как чувство равновесия и чувство пространства. Зритель перестает быть пассивным получателем визуальных образов на острие оптической пирамиды и становится вполне телесным существом, включенным в акустическую, пространственную и аффективную ткани фильма» [11, с. 259].

Во многом «теория телесности» восприятия аудиовизуального контента основана на вполне «осязаемом» воздействии звуковой волны на органы чувств (тело) зрителя: например, о природном свойстве воздействия звука на тело, вплоть до внутренних органов, пишет в своем исследовании американский философ Дон Ид [17]. Развитие аудиотехнологий, применяемых в кинопроизводстве, позволили звуку еще более плотно приблизиться к зрителю, буквально «обволакивая» его со всех сторон. Таким образом, традиционная, исторически сложившаяся и долгое время превалявавшая иерархия взаимоотношений между изображением и звуком, которая предполагала подчиненное положение аудиоряда по отношению к визуальности и в целом — к нарративу кинотекста, была поставлена под сомнение практикой создания фильмов в многоканальных звуковых форматах и теоретическими изысканиями в этой области.

Произошли радикальные изменения в пространственной организации кинематографического аудиовизуального опыта. Ранее восприятие фильма было сосредоточено на изображении, демонстрируемом *перед* зрителем, соответственно, слух зрителя был также устремлен по направлению к источнику звукового сигнала, отождествляемому с изображением. Технологические новации в системе звукозаписи и звуковоспроизведения, связанные с внедрением многоканального звука, привели к трансформации условий слухового восприятия и возникновению акустического пространства совершенно нового типа. Звук фильма стал более многослойным, всенаправленным, акустиче-

ские звучания дополнились синтезированными фактурами — результатом саунд-дизайна. Характерной особенностью новых звуковых фильмов стало не только погружение зрителя в новую акустическую среду, но и способность создавать параллельные пространства, выраженные звуком.

Однако способность звука «дезориентировать» зрителя могла оказывать и отрицательный эффект, подобный ощущению потерянности или чувству свободного падения, при этом «многие формальные параметры, способствовавшие стабилизации и ориентации зрителя в классическом кино, оказались подорваны, переформатированы или как минимум поставлены под сомнение» [11, с. 286]. Так, кинорежиссер А.Ф. Хван, рассуждая о специфике современного кинопространства, говорил даже о болезненности реакции зрителя, которого насильственно «вынимают» из художественного пространства и погружают в «*телесно ощущаемую*» среду. Ведь, по его мнению, кинематограф создал у зрителя «восхитительный эффект» существования даже более подлинного, чем физическое, благодаря *единому* направлению зрительного и слухового внимания на экран, расположенный *перед* человеком. И, когда он, как зритель, слышит звуки, неожиданно раздающиеся справа, слева или сзади, он испытывает досаду от того, что его как бы «вернули» в пространство, где находится его «телесная оболочка»: «К сожалению, очень часто я испытываю подобный дискомфорт при просмотре фильмов, снабженных по последнему слову техники стерео- и/или окружающим звуком. И неважно уже, является ли то пространство, в которое я “опрокинут”, реальным или иллюзорным, в любом случае оно — не то, в котором я хотел бы находиться» [9].

Однако можно предположить, что такое положение вещей обнажает скорее эстетическую проблему, нежели техническую — художественное решение, основанное на драматургии фильма, чувство вкуса и превосходное владение техническими средствами, только украшает кинокартину, не отвлекая зрителя на рассуждения о целесообразности применения средств звуковой выразительности. Важен профессионализм команды звукорежиссеров. Так, М. Шион отмечает, что, например, рендеринг (техническое преобразование звука в сторону ухода от реалистичности к большей выразительности, с сохранением узнаваемости звучания) предполагает, что «зритель воспринимает правдоподобность, эффектность и уместность той или иной звуковой фактуры не в том случае, когда она воспроизводит реалистичные характеристики звучания, но когда она выражает (передает) связанное с изображаемой ситуацией ощущение (не обязательно слуховое)» [16].

Дж. Бюлер полагает, что «переход к использованию модели художественного преобразования (созданию звуковых и визуальных образов с помощью особого метода художественной трансформации, который обеспечивает не столько документальную достоверность того или иного образа, сколько его эмоциональное воздействие на зрителя) приводит к малозаметному, но существенному изменению статуса изображения: от экрана в базеновском понимании “окна в мир” к экрану как “монитору”» [15].

Звук может произвести эффект даже более реалистичного, чем в жизни, присутствия в пространстве. Но будет ли этот эффект производить впечатление художественной правды, способствовать глубокому эстетическому переживанию? Новые технологии, созданы для того, чтобы максимально усилить эффект присутствия, точнее, воплотить художественные образы в кинофильме, хотя сами по себе технологии еще не гарантируют подлинности ощущения этого самого присутствия — необходим режиссерский взгляд и точное понимание драматургических задач.

Объемный звук как пространство нового эстетического опыта

Появление в 2012 году иммерсивного формата Dolby Atmos решало задачу большего «погружения» зрителя в кинематографическое пространство относительно его предшественников: свобода перемещения звука путем добавления потолочных каналов, четкая локализация в тыловых каналах в сочетании с сабвуферами позволили обогатить тыловую часть кинозала, а общее звучание фонограммы сделать плотнее и эффектнее, т. е. возможности по расширению пространства фильма стали еще привлекательнее. Звук получил подлинную объемность, более точное «позиционирование источников» в зрительном зале, детализацию. Но есть еще одна важная особенность — иммерсивный формат адаптируется к пространству, т. е. специальный процессор пересчитывает аудиоданные под каждый зал в соответствии с количеством и конфигурацией доступных громкоговорителей. А это значит, что создатели фильма начинают свободно *мыслить пространством*, не ограничивая «полет творческой мысли» количеством каналов в формате, гарантированно получая создаваемый в студии перезаписи эффект в просмотрном зале.

Среди первых фильмов, разрабатывавшихся уже на этапе сценария специально под формат Dolby Atmos с учетом его технологических и художественных возможностей, выделяется «Гравитация» (реж. А. Куарон, 2013). Картина Куарона стала

первой, в которой фонограмма создана по принципу *абсолютного панорамирования*, заключающегося в постоянном передвижении всех источников звука по кинозалу в соответствии с их положением в пространстве. Этот научно-фантастический фильм с элементами психологической драмы и хоррора об американских астронавтах, пытающихся выжить в открытом космосе после разрушения их космического челнока, заслуженно считается одним из лучших примеров использования возможностей иммерсивного звука для художественного воплощения нарратива киноформы.

А. Куарон изначально задумывал фильм с иммерсивным звуком, обосновывая это решение особенностями кинолокации: «Географически фильм очень дословен: это означает, что если персонаж находится сзади вас, то звук должен доноситься сзади. <...> Поэтому Dolby Atmos — система, о которой я мечтал. Она дает идеальную разделенность компонентов и глубину ощущения» [18]. Объектное панорамирование каждого отдельного звука идеально подошло для реализации главной режиссерской задачи — создания у зрителя ощущения дезориентации в бесконечном космическом пространстве.

Как правило, в работе над картинами в жанре научной фантастики авторы соблюдают баланс между созданием эффекта физического присутствия и эмоциональным вовлечением зрителя в историю с помощью традиционных средств киноязыка. В случае «Гравитации», имея в виду научный факт невозможности передачи звука в открытом космосе, создатели фильма отказались от синхронных шумов и поддерживающих звуковых эффектов. Для связи акустического и визуального восприятия в фонограмме были использованы реплики и звуки дыхания, которые персонажи слышат по радиосвязи; синхронные шумы, воспринимаемые как низкочастотные колебания корпуса скафандра при его соприкосновении с другими предметами; тональные сигналы электронных приборов.

Тем не менее многое из того, что производит в фильме впечатление реалистичного, имеет определенную меру *условности*. Например, реплики по радиосвязи внутри шлема не перемещаются в пространстве (т. к. звучат из одного громкоговорителя); персонажи фильма не могут слышать писков настраиваемых приборов; немотивированный фоновый «звук космоса» (ровный низкочастотный гул) не может быть звуком вакуумного пространства. Следовательно, общую стилистику звукового решения фильма «Гравитация» можно назвать *условно реалистичной* — то есть максимально *достоверной* для зрительского вос-

приятия, но при этом содержащей дополнительные звуковые компоненты для эмоционального воздействия на него.

Создателям фильма удалось найти, по выражению Р.А. Казаряна, «баланс между правдоподобием и экспрессией», работающий на эстетическую выразительность кадра. При этом наиболее смелым решением стало панорамирование реплик, поскольку по сложившейся за много лет традиции создания кинофонограмм реплики практически всегда панорамируются в центральный канал. Но такое новаторство в данном случае не стало лишь эффектным «киноаттракционом», а было разработано и применено как способ достоверного погружения зрителя в экранную историю.

Прием звукового панорамирования применен в «Гравитации» и в отношении музыки. Композитор С. Прайс в одном из интервью сказал, что во время работы над финальным звучанием саундтрека не мог предвидеть будущую реакцию зрителей на свою работу, но стремился достичь эффекта погружения зрителей в условно реалистичное пространство [14].

Другой пример погружения зрителей в среду диегезиса использован в фильме «Притяжение» (реж. Ф. Бондарчук). За счет полнодиапазонного звучания тыловых каналов системы Dolby Atmos достигается эффект полной дивергенции (при котором источник звучит со всех сторон зрительного зала), создавая реалистичное и экспрессивное звучание космического корабля в финальной сцене картины. Полковник Лебедев, отец главной героини, наблюдает за тем, как его дочь кладут в капсулу, и задает вопрос в Пустоту о судьбе его дочери. По сюжету, он получает ответ от космического корабля, представившегося Соулом. Механический голос Соула визуализируется в кадре движением металлических пластин, отклоняющихся в соответствии с формой волны его речи. Громкоговорители в кадре не показаны, а потому подразумевается, что они расположены по всему периметру корабля — это оправдывает применение полной дивергенции, при которой голос корабля равномерно звучит со всех сторон кинозала. За счет бас-менеджмента каналов окружения тембр мужского голоса звучит естественно, не теряя низких частот. Эффект полной дивергенции можно сравнить с эффектом «голоса Бога» в ранних версиях многоканальных систем, только вместо потолочных каналов для создания голоса Соула в данном фильме используются все каналы окружения в сочетании с потолочной реверберацией.

Современный объемный звук обладает признаками «материальности» и даже «телесности», он может быть «плотен» и «пла-

стичен», что придает изображению современного фильма новое «физическое» ощущение веса, плотности и масштаба: «При помощи звука мир материальных объектов обрушивается на нас довольно причудливым и неожиданным образом. Новая технологическая “вязкость”, или “липучесть”, позволяет звуку приклеиваться как к любой материальной основе, так и к любому семантическому материалу» [11, с. 293]. Таким образом, звуковые пространства, создаваемые в современном кинематографе, меняют представления о соотношении звука и изображения в фильме, одновременно обеспечивая новый эстетический опыт как основу для дальнейших теоретических изысканий в области новой художественной реальности.

В условиях цифровой среды возникает возможность создания пространства чувственно-ментального существования человека, в которой практически неразличимыми становятся границы реального и гиперреального (технически преобразованного) мира. Симулякр становится сущностно неотличимым от реального субъекта или объекта. Как констатируют В.В. Бычков и Н.Б. Маньковская: «Многое перекликается здесь с эстетикой гиперреализма: отдельные звуковые фактуры искусственно вычлениваются и укрупняются, акустически форсируются. Окружающий зрителя со всех сторон, обтекающий его многоканальный звук дает возможность реалистически рассказать историю, выходящую таким образом за пределы экрана, а из экранного пространства — в зрительный зал. Художественно-эстетический интерес представляют здесь возможности контрапункта визуального и акустического кинообразов, глубинной локализации звука, а также специфика слышимого пространства. В плане психоакустических особенностей киновосприятия, изучения воздействия новой, высокотехнологичной аудиовизуальной среды на сознание и подсознание зрителей, следует особо выделить феномен “скрытого сообщения” как способа создания психологической установки, программирования направленно-сти восприятия реципиента» [3, с. 53].

Выводы

Многоканальные звуковые технологии вплотную приблизились к исполнению мечты экспериментаторов начала XX века — к «втягиванию» зрителя в экранное пространство и «слиянию» его с художественным творением. Современные тенденции развития акустических систем воспроизведения работают по принципу усиления эффекта «обратной перспективы», все больше осваивая пространство кинозала и зачастую соединяя

несколько акустических пространств при условии одновременного воспроизведения, таким образом реализуя принцип акустической и семантической полифонии. Но здесь возникает важный вопрос о соотношении понятий психофизиологического *вживания* зрителя в художественное пространство и его эстетического *переживания* художественного события.

Тема влияния новейших технико-технологических возможностей звукорежиссуры на создание эстетической формы кинопроизведения, а также на восприятие кинозрителей, может стать перспективным направлением исследований для современной кинотеории. Уже сейчас становится ясным, что иммерсивный звук превосходит значение «звукового аттракциона» и приобретает эстетическую ценность только тогда, когда являются частью драматургии и целостного, продуманного звукозрительного образа. Этот образ рождается в результате творческой работы автора в системе координат своей эстетики над конкретным художественным произведением в контексте современной ему художественно-эстетической парадигмы. Накопленный за прошедшее десятилетие опыт освоения технологий многоканальных форматов и эстетических возможностей иммерсивного звука позволяет надеяться и на значимые теоретические открытия в этой области.

Для цитирования: Русинова Е.А. Взаимосвязь многоканальных звуковых форматов и «теории телесности» в кинематографе // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 4 (62). С. 113–125. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-113-125>.

For citation: Rusinova E.A. Interrelationship between Multichannel Sound Formats and the “Embodiment” in Cinema // Vestnik VGIK. 2024. Vol. 16. No. 4 (62), pp. 113–125. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-113-125>. (In Russian)

ЛИТЕРАТУРА

1. Алдошина И.А. Основы психоакустики. URL: <https://booksee.org/book/485645> (дата обращения 21.09.2024).
2. Бимер Б.: Смотреть кино мне хочется в последнюю очередь. URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/2286799/> (дата обращения 01.10.2024).
3. Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Виртуальная реальность как феномен современного искусства // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 2. М.: ИФ РАН, 2006. 239 с.
4. Из истории французской киномысли. Немое кино. 1911–1933 / сост. и перевод М. Ямпольского. М.: Искусство, 1988. 317 с.
5. Казарян Р.А. Эстетика кинофонографии. М.: ФГОУ ДПО «ИПК работников ТВ и РВ», РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», 2011. 248 с.

6. Маклюэн М. Законы медиа / пер. с англ. и предисл. к публ. М.М. Кузнецова // История философии. 2001. № 8. С.125–162.
7. Мерло-Понти М. Кино и новая психология / пер. с фр. М.Б. Ямпольского // Киноведческие записки. 1992. № 16. С.13–22.
8. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / пер. с фр. под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. СПб.: «Ювента», «Наука», 1999. 606 с.
9. Хван А. Письмо // Искусство кино. 2002. № 11. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2002/11/n11-article13> (дата обращения 01.10.2024).
10. Хренов Н.А. Изобразительная культура в ее традиционных формах в эпоху вторжения в культуру изображений, возможных на технологической основе: от оптических способов видения к тактильно-осозательной системе видения // Человек в информационном пространстве. Сборник научных статей. Ярославль: ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, 2019. С. 125–140.
11. Эльзесер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2018. 440 с.
12. Ямпольский М.Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М.: НИИ Киноискусства, Центральный музей кино, Международная киношкола, 1993. 216 с.
13. Ямпольский М.Б. Мерло-Понти и кинотеория // Киноведческие записки. 1992. № 16. С. 23–29.
14. Bernstein P. Gravity' Composer Steven Price on Breaking New Ground to Score "Fury" // IndieWire. URL: <http://www.indiewire.com/2014/10/gravity-composer-steven-price-on-breaking-new-ground-to-score-fury-69154>; The Sound of Gravity // SoundWorks Collection URL: <http://soundworkscollection.com/videos/gravity> (дата обращения 03.10.2024).
15. Buhler J. Theories of The Soundtrack. New York, Oxford University Press, 2019. 336 p.
16. Chion M. 100 Concepts to Think and Describe Sound Cinema. URL: <http://michelchion.com/texts> (дата обращения 03.10.2024).
17. Ihde D. Listening and Voice: Phenomenologies of Sound. Albany: State University of New York Press, 2007. 296 p.
18. Schreger C. The Second Coming of Sound // Film Comment. 1978. Vol. 14. No. 5, pp. 34–37.
19. Sobchak V. What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh // Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley, Los Angeles (CA): University of California Press, 2004, pp. 53–84.

REFERENCES

1. Aldoshina, I.A. Osnovy psihoakustiki [Fundamentals of psychoacoustics]. Available at: <https://booksee.org/book/485645> (Accessed 21 September 2024). (In Russ.)
2. Bimer B.: Smotret' kino mne hochetsya v poslednyuyu ochered' [The last thing I want to watch is a movie]. Available at: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/2286799/> (Accessed 1 October 2024). (In Russ.)
3. Bychkov, V.V., Man'kovskaya, N.B. Virtual'naya real'nost' kak fenomen sovremennogo iskusstva [Virtual reality as a phenomenon of modern art]. Estetika: Vchera. Segodnya. Vsegda. 2nd ed. Moscow, IF RAN Publ., 2006. 239 p. (In Russ.)
4. Iz istorii francuzskoj kinomysli. Nemoe kino. 1911–1933 [From the history of French cinema theory. Silent movies. 1911–1933]. ed. and transl. by M. Yampol'skiy. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988. 317 p. (In Russ.)

5. *Kazaryan, R.A.* Estetika kinofonografii [Aesthetics of film phonography]. Moscow, FGOU DPO "IPK rabotnikov TV i RV", ROF "Ejzenshtejnovskij centr issledovanij kul'tury" Publ., 2011. 248 p. (In Russ.)
6. *Maklyuen, M.* Zakony media [Media Laws], transl. by M.M. Kuznecov. Istoriya filosofii, no. 8, 2001, pp.125–162. (In Russ.)
7. *Merlo-Ponti, M.* Kino i novaya psihologiya [Cinema and the new psychology], transl. by M.B. YAmPol'skij. Kinovedcheskie zapiski, 1992. no. 16, pp. 13–22. (In Russ.)
8. *Merlo-Ponti, M.* Fenomenologiya vospriyatiya [Phenomenology of perception], transl. by I.S. Vdovina, S.L. Fokin. Sankt-Petersburg, YUventa Publ., "Nauka" Publ., 1999. 606 p. (In Russ.)
9. *Hvan, A.* Pis'mo [Letter]. Iskusstvo kino, no. 11, 2002. Available at: <https://old.kinoart.ru/archive/2002/11/n11-article13> (Accessed 1 October 2024). (In Russ.)
10. *Hrenov, N.A.* Izobrazitel'naya kul'tura v ee tradicionnyh formah v epohu vtorzheniya v kul'turu izobrazhenij, vozmozhnyh na tekhnologicheskoy osnove: ot opticheskikh sposobov videniya k taktil'no-osyazatel'noj sisteme videniya [Visual culture in its traditional forms in the era of the invasion of the culture of images possible on a technological basis: from optical methods of vision to tactile vision system]. Chelovek v informacionnom prostranstve. Sbornik nauchnyh statej [A person in the information space. Collection of scientific articles]. Yaroslavl', YAGPU im. K.D. Ushinskogo Publ., 2019. pp. 125–140. (In Russ.)
11. *El'zesser, T., Hagenner, M.* Teoriya kino. Glaz, emocii, telo [The theory of cinema. The eye, the emotions, the body]. Sankt-Petersburg, Seans Publ., 2018. 440 p. (In Russ.)
12. *YAmPol'skij, M.B.* Vidimyj mir. Oчерki rannej kinofenomenologii [The visible world. Essays on early film phenomenology]. Moscow, NII Kinoiskusstva, Central'nyj muzej kino Publ., Mezhdunarodnaya kinoshkola Publ., 1993. 216 p. (In Russ.)
13. *YAmPol'skij, M.B.* Merlo-Ponti i kinoteoriya [Merlot-Ponty and cinema theory]. Kinovedcheskie zapiski, no. 16, 1992, pp. 23–29. (In Russ.)
14. *Bernstein, P.* Gravity' Composer Steven Price on Breaking New Ground to Score 'Fury'// IndieWire. Available at: <http://www.indiewire.com/2014/10/gravity-composer-steven-price-on-breaking-new-ground-to-score-fury-69154>; The Sound of Gravity // SoundWorks Collection. Available at: <http://soundworkscollection.com/videos/gravity> (Accessed 03 October 2024).
15. *Buhler, J.* Theories of The Soundtrack. New York, Oxford University Press, 2019. 336 p.
16. *Chion, M.* 100 Concepts to Think and Describe Sound Cinema. Available at: <http://michelchion.com/texts> (Accessed 03 October 2024).
17. *Ihde, D.* Listening and Voice: Phenomenologies of Sound, Albany, State University of New York Press, 2007, 296 p.
18. *Schreger, C.* The Second Coming of Sound, Film Comment, 1978, vol. 14, no. 5, pp. 34–37.
19. *Sobchak, V.* What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh, Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley, Los Angeles (CA), University of California Press, 2004, pp. 53–84

Статья поступила в редакцию 09.10.2024; одобрена после рецензирования 14.10.2024; принята к публикации 18.10.2024.

The article was submitted 09.10.2024; approved after reviewing 14.10.2024; accepted for publication 18.10.2024.



О ведущих образах и мотивах кинематографа США и их влиянии на моральное сознание зрителя

М.И. Яновский

кандидат психологических наук, доцент

ORCID: 0000-0002-9265-6917

AuthorID: 648070

DOI: <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-126-139>

В статье анализируется, с учетом выделения некоторых общих особенностей, специфика психологического воздействия американского кино. Особое внимание направлено на рассмотрение характерного атрибута американских фильмов — использование коллизии «одинокка против системы». Проанализирована связь этой коллизии с особенностями американского религиозного сознания, традициями американского либерализма. Рассмотрены также ее связь с пониманием вопроса о соотношении добра и зла и, соответственно, характер влияния на моральное сознание зрителя.

The article investigates the psychological impact of American cinema, taking into account some common features. Special attention is paid to the most characteristic attribute of American films, i. e. the use of “a loner-versus-the system” collision. The relationship between this conflict and the peculiarities of American religion and liberalist traditions is analyzed, as well as its connection with the correlation between good and evil, and, accordingly, the nature of its influence on the viewer’s moral codes.

«Одинокка против системы» — ведущий мотив американского кино

Анализ голливудского кино, предпринятый петербургским исследователем С.А. Полотовским, показывает, что при всем его разнообразии в нем есть ряд общих типологических черт. «Центральный и системообразующий миф американского кино — это миф о сильном и справедливом герое, которым может стать каждый» [13, с. 50]. Этот миф реализуется в основной используемой коллизии в фильмах: «главный системообразующий конфликт американского мейнстрима кинематографа — между

психология кино,
воздействие кино,
американское
кино,
Голливуд,
американизм,
либерализм,
Локк,
«Сверхчеловек»

psychology
of cinema,
the impact
of cinema,
American cinema,
Hollywood,
Americanism,
liberalism, Locke,
“Superman”

одиноккой и системой» [13, с. 54]. При этом в роли борющихся «одинок» функционально могут использоваться субъекты, сами по себе очень разные по качеству и масштабу: разжалованный полицейский («Крепкий орешек»), бандит («Крестный отец»), ребенок («Один дома»), киборг («Терминатор»); умственно отсталый («Форрест Гамп»). В роли такого «одинокки» может оказаться даже государство, например, США, «одинок» борющийся с каким-либо «космическим злом» («Звездный десант»). Именно «одиноккой» является герой классического американского киножанра, вестерна — ковбой. При этом и ковбой, и другие вариации «одинок» в американском кино не просто отдельно существующие персонажи; они выступают полярной противоположностью некоего безличного, но спянного множества, «системы». Примеры «систем» в разных американских фильмах: государство, мафия, террористическая сеть, банда, заговорщики, победившая цивилизация машин, агрессивная инопланетная цивилизация, варвары-aborигены и т. д. При этом «одинокка» — всегда живая личность, «система» — часто нечто обезличенное.

Важно сразу отметить, что сочувствие одиноккому «борцу» с «системой» (наподобие сочувствию библейскому Давиду, противостоящему Голиафу) — почти неотразимый фактор популярности американских фильмов. Причина в том, что нам свойственно непроизвольно жалеть «одинок» как исходно более беззащитных на фоне «систем». Жалость срабатывает как наш родовой инстинкт, усиливаемый проекцией нашего «Я» в такого персонажа, что значит, что в этой жалости есть и эгоизм жаления нами самих себя. Когда «одинокка» побеждает «систему», мы как бы вместе с «одиноккой» испытываем торжество нашего самоутверждения. Игра на базовых потребностях — родительском инстинкте и инстинкте безопасности, а также потребности в уважении к себе и самоутверждении — обеспечивает почти рефлекторную вовлеченность зрителя в сюжетные коллизии, характерные для американского кино. Ведь базовые инстинкты, потребности — приоритетные драйверы массового сознания; а «американское кино <...> всегда <...> отражало и выражало массовое обыденное сознание, социальную психологию и социальную мифологию» [20, с. 323; 14]. По этой же причине «американские фильмы <...> чужды рефлексии» [20, с. 324]. Так возникает парадокс: использование в американском кино коллизии противопоставления «одинокки» «системе» способствует на самом деле «омассовлению» и стиранию индивидуальности сознания зрителя.

Религиозные аспекты мотива «одиночка против системы»

Согласно И.А. Полуэхтовой, одиночка, борющийся против объединенного зла, — это не просто тип героя, используемый Голливудом; это — «модель, характерная для американской национальной психологии», она воспринимается как «дитя американизма» [14, с. 137]. В свою очередь, по одной из версий, американизм берет начало из протестантского религиозного течения переселенцев, создавших США, — пуританизма [20, с. 319–334]. Как раз для пуританизма характерна идея одиночества как формы реализации мессианизма, «продвижение одинокого человека со своими взглядами в мир как “в дебри”» [20, с. 327].

Заметим, это почти неизбежно оборачивается нарциссизмом и самолюбованием, что важно для понимания характера морально-психологического влияния этих ценностей.

На склонность к ветхозаветной пафосности в американских киносюжетах указывал и известный французский исследователь кино Ж. Делез [3, с. 624]. Окраска религиозности, соответствующий настрой присутствуют также и в мифологизациях голливудских супергероев, в игре с созданием квазиидолов из различных персонажей. Заметим, что поскольку американское сознание, включающее окраску религиозности, в образах голливудской продукции самореализуется, то, по сути, в них проявляется не просто нарциссизм, но своего рода самопоклонение.

Философско-ценностная основа американизма. Дж. Локк и фактор нигилизма в американизме

Не менее важна и интересна философско-ценностная подоплека американизма.

Борьба «одиночки с системой», в разных формах — от отстаивания прав личности перед государством до «революционного» свержения государства «автократов» осознавшими свою свободу личностями, — центральный мотив идеологии либерализма [8]. В этом смысле голливудское кино в своей основе — почти всегда пропаганда центрального мифа либерализма, но одновременно и успешное, с коммерческой точки зрения, его использование. Либерализм, можем полагать, и является ценностно-философской основой американского кино.

Проанализировать общий эффект от использования либеральных мировоззренческих схем удобно через рассмотрение философских идей одного из создателей либерализма — Дж. Локка. А.В. Трепакова утверждает: «по мнению историков и философов, в основе американского общества лежит либерализм

английского философа XVII века Джона Локка, который получил воплощение в так называемой “либеральной традиции” и “американском образе жизни” [15, с. 16]. Отцы-основатели США — Джефферсон, Франклин и т. д. — вдохновлялись либералистскими философскими и политическими идеями Локка, и американская конституция — это во многом их воплощение [6].

Самое известное положение психолого-педагогической концепции Дж. Локка — человеческая душа при рождении является «чистой доской» (*tabula rasa*) [11, с. 248–251]. Эта, казалось бы, абстрактная и безобидная, именно либеральная философская идея, на самом деле привносит зерно нигилизма в мировоззрение и систему ценностей. Неслучайно именно нигилизм, причем в крайней форме, усмотрел в американском общественном сознании М. Хайдеггер: «В американизме нигилизм достигает своей вершины» [18, с. 267]. Дело в том, что приписыванием исходной пустоты, бессодержательности сознанию и внутреннему миру человека отрицается их причастность вневременной духовной глубине, не признается содержательность индивидуальности и индивидуальность как таковая. Принцип отрицания внутреннего глубинного непрявленного в человеке равно реализуется и вовне. «Субстанция», т. е. материальный мир, описывается Локком как предполагаемая бескачественная «подставка» для наблюдаемых качеств [9, с. 346]. Есть связь между восхищенной рецепцией идей Локка отцами-основателями США и тем, что природа для американского сознания — «чужая = в ней видится ноль смысла», она «чисто неорганический бездуховный объект завоевания и труда» [2, с. 179]. То есть внешняя реальность, природа здесь — та же «чистая доска», на которой тот, кто может, рисует «узоры» качеств. Отрицание аутентичной исходной качественности и содержательности и внутри, и вовне — это и есть нигилизм, о котором говорил М. Хайдеггер. Он является мысленным оправданием для «продвижения одинокого человека со своими взглядами в мир как “в дебри”», мессианизма, описанного выше. По сути, это насилие, морально для человека оправдываемое и усиливаемое самопоклонением и нарциссизмом. Оно становится реализацией права на своего рода «перерисовывание мира» (конечно, с благими целями). История заселения и становления США — тому иллюстрация. Показателен в этом смысле пафос классической американской психологической школы бихевиоризма, примитивность взглядов которой, по-видимому, как раз и обуславливала ее повышенную самоуверенность. Напомним слова Дж. Уотсона: «Дайте мне дюжину нормальных, здоровых

младенцев и возможность по своему усмотрению выстроить мир, в котором они будут воспитываться, и я гарантирую вам, что, взяв любого, случайно выбранного ребенка, я выращу из него такого специалиста, какого вы назовете: доктора, юриста, художника, торговца, руководителя <...> независимо от его талантов, склонностей, предпочтений, способностей, призвания или расовой принадлежности его родителей» [4, с. 241]. В целом здесь наивность и отсутствие рефлексии приводит к абсолютизации временных убеждений, к принятию какого-либо случайного знания как единственно возможного для всех, вследствие чего оно «мессиански» навязывается окружающим («Американцы <...> все изничтожают якобы ради “счастья” Всех» [18, с. 267]).

Так нигилизм, т. е. искусственное самоослепление по отношению к себе и к миру, оборачивается высвобождением самоуверенности и эгоцентризма.

Однако парадокс в том, что отказ от духовной глубины, обусловленный принятием тезиса Локка о «чистой доске», привносит в индивидуальное самосознание не только самоуверенность, но также и ее противоположность — неуверенность в себе. Дело в том, что свобода «одиночки» как от глубины самого себя, так и от внешнего мира в его естестве приводит к переживанию себя «ником», пустым местом. Уверенность в себе — то, чего ему не хватает. Дефицит уверенности привел к тому, что она стала главной американской и проблемой, и ценностью: известный исследователь, основатель психологической антропологии, Ф. Хсю, пришел к выводу, что «базовая американская ценность — уверенность в себе» [19, с. 213].

Действительно, моральный посыл большей части голливудских фильмов — решение именно проблемы уверенности в себе. Сюжеты, в которых «одиночка» побеждает «систему», обыватель («один из нас») становится «суперменом» и побеждает «мировое зло», или просто побеждает себя и приходит к успеху, — дают зрителю желанную уверенность. Немаловажно, однако, что эта уверенность достигается не на основе моральной оценки своих действий, а на основе неизбирательного самовозвышения, т. е. здесь заложена возможность тотальной идеализации себя, т. е. идеализации и негативной стороны своего морального самосознания, т. е. зла в самом себе [24, с. 416–427]. С этим феноменом в американском общественном сознании столкнулся французский политик XIX века. А. Токвиль, в целом восторгавшийся Америкой. Он писал о героизации бандитизма североамериканцем как национальным типом:

его страсть «к приобретению превзошла обыкновенные пределы человеческой алчности. <...> Есть какое-то геройство в его жадности к наживе» [12, с. 50]. Добавим, причудливым образом эта запредельная, по словам Токвиля, алчность в умах американцев вступает в «союз» с религиозным мессианизмом. Религиозный мессианизм на основе нигилизма неизбежно ведет к нигилистическим религиозным и квазирелигиозным культам типа антихристианства и т. п. Типологически это ницшеанство до Ницше. Очевидно, Голливуд всегда был склонен к соответствующим кинообразам и сюжетам. В последние десятилетия это усилилось и открыто выразилось в потоке образов антиутопий о будущем человечества, монстров, мистических ужасов, извращений и т. д.

Гедонизм как основа решения вопроса о добре и зле в американском кино

Философия Дж. Локка прямо затрагивает вопрос о добре и зле, который играет важную роль в построениях ситуаций и коллизий в кино, причем особенно американском, ведь «американское кино крайне моралистично» [13, с. 66]. Его морализм демонстративен, зачастую преподносится как эталонный и является частью популярности и коммерческой успешности. Однако, конечно, он требует адекватного понимания. Мы наметим лишь некоторые аспекты такого понимания.

По Локку, «добром мы называем то, что способно вызвать или увеличить наше удовольствие либо уменьшить наше страдание» [9, с. 280]. Зло, соответственно, — то, что лишает удовольствия либо причиняет страдание. Критерий моральности у Локка предельно прост: злой человек — тот, кто хочет плохого (страданий) для других людей и себя, добрый же хочет удовольствий (т. е. счастья) для себя и других. Это не что иное, как гедонизм.

Но как раз гедонизмом обуславливается идея, что «система» — это зло. Дело в том, что любая «система» ограничивает (в т. ч. «свободных одиночек») и тем лишает удовольствий, которые для такого мировосприятия есть эквивалент добра. Поэтому «одиночка», борющийся с «системой», — это добро. Беззащитность «одиночки» в нашем восприятии означает, что он не ассоциируется с угрозой для наших удовольствий. Поэтому для гедонистического сознания «система» всегда зло. Конечно, это вписывается во фрейдистскую оппозицию ид и супер-эго, иначе говоря, в простую схему «ищущий удовольствий Ребенок» — «наказывающий Родитель». Возникающая из этого «трагическая» дилемма свободы гедонизма и «негуманности» его об-

уздания является генератором многих голливудских сюжетов. Дилемма удовольствия и наказания за него также подменяет проблематику совести, которая практически не находит отражения в сюжетах голливудского кино.

Таким образом, получается, что специфика Голливуда — в эксплуатации коллизии «одиночка против системы» в качестве эквивалента коллизии «добро против зла». «Система» грозит опасностью. «Одиночку» жалко. Жалость и страх играют роль эмоциональных, а по сути бихевиоральных, маркеров добра-зла. Как в теории эмоций Джемса — Ланге: рефлекторная реакция опережает сознание, но затем отражается в нем как эмоция. Поэтому на образ «одиночки» мы реагируем непроизвольно, реакция трансформируется в нашем сознании в жалость, и жалость осознаем, интерпретируем как признак присутствия добра. На «систему» тоже возникает реакция, она трансформируется в переживание страха, напряжения, и это интерпретируется нашим сознанием как признак зла. Задействуя всего лишь рефлексы зрителя, играя на них, голливудское кино создает у нас впечатление моральности, столкновения добра и зла, с последующим удовольствием от победы добра над злом (т. е. жалеемого нами «одиночки» над «страшной системой»).

Важно отметить, что вообще мораль, понятия о добре и зле — это атрибуты сознания, а не бессознательного. Поэтому содержания и свойства наших рефлекторных реакций не могут служить критериями добра и зла. Вследствие этого подобно тому, как Л.С. Выготским был описан в мышлении феномен псевдопонятий [1], так в данном случае, по-видимому, мы должны говорить о появлении форм псевдоморали, функционально подобных морали и используемых лишь как инструмент психологического воздействия [22, с. 743–752].

Псевдоморальность голливудского кино проявляется также в том, что образы, реализующие коллизию «одиночка против системы», в целом сводятся к набору позиций из ядра манипулятивно-игрового социального поведения, названного Э. Берном «драматическим треугольником Карпмана» [25, с. 39–43]: Жертва, Преследователь, Спасатель. Собственно, психологическое содержание «одиночки» как борца с «системой» исчерпывается этими тремя составляющими. Это в целом могло бы означать, что сюжеты американского кино построены на обыгрывании игровых манипулятивных поведенческих схем и ограничивают сознание зрителя этими рамками.

Сознание себя сверхчеловеком как энтелехия американского кино

Значимость для американского общественного сознания образа беззащитного перед «системой» «одиночки» заметил известный психолог Э. Фромм: «То, в какой степени средний гражданин Америки полон чувств страха и собственной незначительности, находит яркое выражение в популярности мультфильмов о Микки Маусе. Они всегда имеют единственную тему, хоть и в разных вариантах: кого-то маленького преследует и угрожает ему нечто чрезвычайно сильное, готовое убить или проглотить малыша» [17, с. 133]. Фромм, однако, не обратил внимания на существование некоего основания, заложенного в самой позиции «беззащитного» «одиночки», «маленького человека», которое делает его — потенциально — ницшеанским сверхчеловеком.

Действительно, если посмотреть на проблему в более обобщенной плоскости, то можно увидеть, что образ «одиночки», пытающегося победить «систему» и ликующего в итоге по поводу своего успеха, несет в себе амбивалентность двух взаимообуславливающих переживаний себя как личности: унижение («одиночка» — лицо реально или потенциально униженное) — гордость (вследствие успеха, победы). Проекция гордости вовне — агрессия, проекция унижения вовне — жалость. Противоположность агрессии к кому-либо с жалостью к нему снимается при рождении своеобразного синтеза того и другого: власть над себе подобным, отношение к другому как к собственности (т. е. как к рабу). В таком отношении к себе подобному мы распознаем ницшеанского сверхчеловека.

Сверхчеловек заложен в «одиночке» еще и потому, что «одиночка» — это и позиция самоотстраненности от других, невключенности в «общее»; он с легкостью ставит себя в положение исключительности, поэтому бывает захвачен идеей собственной безупречности. Он дает себе право на то, что не позволено другим. Тем самым внутренне, для себя, он и есть сверхчеловек. Поэтому (как бы следуя Ницше) он дает себе право быть вне добра и зла, т. е. сознательно отвергает добро как имеющее какое-либо значение понятие для себя и для «избранных», но играет с понятием «добра» как с инструментом своих прагматических целей среди «неизбранных». Но золотое правило морали предполагает равенство людей в исходной сущности: «И так во всем: как хотите, чтобы с вами поступали люди, так поступайте и вы с ними, ибо в этом закон и пророки» (Мф. 7:12). Вот почему образ сверхчеловека — выражение деформации самой основы человеческой морали. Эта дефор-

мация, таким образом, заложена в образе «одиночки» изначально.

Неслучайно Супермен и его различные вариации (Железный человек, Человек-паук, Киборг и т. д.) стали атрибутом Голливуда. «Маленький человек» в американском кино – сверхчеловек *ab ovo*. Американское кино построено на сюжетах усилий или сверхусилий для успеха, победы и самоутверждения, независимо от того, обычный ли герой человек, или аутсайдер, или умственно отсталый, или морально деградирующий и т. п. Униженность «маленького человека» в голливудском кино лишь стимул для превращения в сверхчеловека («американцы принимают состояние ничтожности за обещание их будущего» [18, с. 267]).

Ложное сознание своей безупречности задает предрасположенность к нетерпимости. Поэтому коллизия «личность против системы» закономерно ведет к киносюжетам с наполненным нетерпимостью антагонизмом «хороших» и «плохих», причем «хорошей» оказывается (назначается) та сторона коллизии, которая дает больше удовольствий и меньше дискомфорта. Это, конечно, к моральности не имеет особого отношения, а в силу прибавки нигилизма здесь может возникать даже фанатичная антиморальность.

Эмпирическое исследование, проведенное нами [24, с. 416–427], подтверждает вышеизложенные рассуждения. Мы выбрали для исследования фильм «Звездный десант. Вторжение» 2012 года. Это совместный японо-американский фильм режиссеров С. Арамаки и С. Фостера, снят по мотивам книги Р. Хайнлайна «Звездный десант», продюсеры Дж. Чоу, Э. Ноймайер и др. Фильм с типичным для голливудских фильмов противопоставлением эталонно «плохих» и «хороших» персонажей: спасающих мир ярких личностей против безликой бездушной системы зла. «Спасатели мира» поданы фильмом как простые парни и девушки, каждый со своими человеческими слабостями, вызывающие жалость, но при этом каждый — герой-супермен. «Система зла» — цивилизация паукообразных инопланетян, коварных, безжалостных, безликих. Эксперимент с определением того, как данный фильм воздействует на сознание и самосознание зрителя, показал, что фильм вызывает эффект временной деформации морального самосознания зрителя. Появляются одновременно идеализация себя и — что парадоксально — идеализация антиидеала, т. е. образа зла (корреляции Я-идеального с Я-реальным и с Я-антиидеалом). Это объясняется тем, что замена общей моральной мерки

для «хороших» и «плохих» яркими эмоциональными образами тех и других приводит к ассимиляции зрительского Я образом «хорошего» персонажа, и — к слиянию Я-реального с Я-идеальным. Но так происходит не столько «подтягивание» себя к идеалу, сколько наоборот — идеализация себя. Поскольку единая общая мерка для различения и разграничения «плохих» и «хороших» отсутствует («хорошие» — это те, кто приятен, на кого есть положительная эмоциональная реакция), то отождествление с «хорошими» незаметно смещается в отождествление с «плохими». Такое неразличение добра и зла в себе и самовозвеличение — признак вхождения в образ сверхчеловека, для которого мессианское благодеяние неотлично от подлости (собственно, этим и отличается ницшеанский сверхчеловек, который поставлен Ницше вне добра и зла).

Еще один пример — исследование эффекта воздействия мультсериала «Симпсоны» [21, с. 87–97]. Как правило, в сериях этого классического американского мультфильма простые обыватели, тот или иной член семьи Симпсонов, сталкиваются с «системой» (школой, бизнес-структурой, фирмами, СМИ, спецслужбами, руководством электростанции и т. д.). Из конфликтов они выходят победителями, хотя и не становятся суперменами (вероятно, потому, что фильм в значительной мере пародийный). Однако эффектом воздействия мультфильма, при каждодневном его просмотривании в течение двух недель, оказалось появление признаков идентификации с образами... представителей «систем» (установки на власть, на деньги, на отказ от альтруизма). Появилась также установка на то, чтобы ставить себя вне социальных норм и правил (что можно рассматривать как некое подобие «сверхчеловеческой» позиции вне добра и зла).

Таким образом, несмотря на то, что «американское кино крайне моралистично», мы должны признать, что в нем заложен потенциал деформации базиса человеческой моральности, что и есть «достигающий своей вершины нигилизм». Явно или неявно, в большей или меньшей степени голливудское кино формирует имитационно-моральное сознание, что подтверждается эмпирическими исследованиями.

Выводы

Голливудское кино, доминирующее в современном мировом кинематографе, обладает потенциалом достаточно негативно-го воздействия на моральное сознание зрителя. Несмотря на

притязания на морализм, американское кино, использующее вариации коллизии «одиночка против системы», создает упрощенную, или, точнее, искаженную, моральную основу, которая соответствующе «форматирует» моральное сознание зрителя, не стимулируя при этом рефлексию и тем самым блокируя возможность выхода из такого состояния.

Не будем исключать в связи с этим, что американское кино внесло свой вклад в создание многих проблем современного мира.

Для цитирования: Яновский М.И. О ведущих образах и мотивах кинематографа США и их влиянии на моральное сознание зрителя // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 4 (62). С. 126–139. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-126-139>.

For citation: YAnovsky M.I. The Dominant Images and Motifs of the US Cinema and Its Impact on the Viewer's Morals // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 4 (62), pp. 126–139. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-126-139>. (In Russian)

ЛИТЕРАТУРА

1. Выготский Л.С. Мышление и речь. М.: Лабиринт, 1999. 352 с.
2. Гачев Г.Д. Американский Космо-Психо-Логос // Американский характер: Очерки культуры США / отв. ред. О.Э. Туганова. М.: Наука, 1991. С. 168–190.
3. Делез Ж. Кино / науч. ред. и вступ. стат. О. Аронсон; пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем, 2004. 624 с.
4. Ждан А.Н. История психологии: Учебник. М.: Изд-во МГУ, 1990. 367 с.
5. «Кодекс производства кинофильмов 1930 года». URL: https://seance.ru/articles/hays_code/ (дата обращения: 08.08.2023)
6. Крашенинникова В. «Россия — Америка: холодная война культур». Как американские ценности преломляют видение России. М., 2007. URL: <http://library.khpg.org/files/docs/1392650305.pdf> (дата обращения: 08.08.2023).
7. Кубрак Т.А. Проблема информационно-психологической безопасности в кинодискурсе // Психологические исследования. 2016. Т. 9. № 47. URL: <http://psystudy.ru> (дата обращения: 08.08.2023).
8. Либерализм (статья в Википедии) URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Либерализм> (дата обращения: 08.08.2023).
9. Локк Дж. Сочинения: в 3 т. / ред.: И.С. Нарский, А.Л. Субботин. М.: Мысль, 1985. Т. 1. 621 с.
10. Мифы и реальность: Зарубежное кино сегодня // сб. статей. Вып. 9 / сост. М. Шатерникова; редкол.: Баскаков В.Е. и др. М.: Искусство, 1985. 240 с.
11. Нарский И.С. Локк // Философская энциклопедия: в 5 т. / глав. ред. Ф.В. Константинов. М.: Советская энциклопедия, 1964. Т. 3. С. 248–251.

12. Новинская М.И. Иррационализм и массовое религиозное сознание в США // Американский характер: Очерки культуры США / отв. ред. О.Э. Туганова. М.: Наука, 1991. С. 29–54.
13. Полотовский С.А. Влияние современного голливудского кино на духовную ситуацию в России: межкультурные связи в контексте международных отношений: дисс. на соиск. ... канд. ист. наук. Санкт-Петербург, 2006. 120 с.
14. Полуэктова И.А. Американское кино как средство культурной экспансии: дисс. на соиск. ... кандидата соц. наук. Москва, 1993. 161 с.
15. Трепакова А.В. Современное американское кино в социально-культурном аспекте: автореф. дисс. на соиск. ... уч. ст. канд. культурологии. Москва, 2003. 20 с.
16. Трепакова А.В. Ценности американского кино. Жанры, образы, идеи. М.: КДУ, 2007. 112 с.
17. Фромм, Э. Бегство от свободы. М.: АСТ, 2017. 288 с.
18. Хайдеггер М. Размышления XII–XV (Черные тетради 1939–1941) / пер. с нем. А.Б. Григорьева; науч. ред. перевода М. Маяцкий. М.: Изд-во Института Гайдара, 2020. 344 с.
19. Хсю Ф. Базовые американские ценности и национальный характер // Личность, культура, этнос: современная психологическая антропология / под общей ред. А.А. Белика. М.: Смысл, 2001. С. 204–228.
20. Цыркун Н.А. Протестантский морализм и американский кинематограф // Американский характер: Очерки культуры США / отв. ред. О.Э. Туганова. М.: Наука, 1991. С. 319–334.
21. Яновский М.И. Анализ воздействия мультфильма на моральные установки зрителя (на примере мультфильма «Симпсоны») // Вопросы психологии. 2014. № 1. С. 87–97.
22. Яновский М.И. Воспроизведение кинофильмом типа морального сознания как аспект психологического воздействия на зрителя // Актуальные проблемы исследования массового сознания: Материалы 2-й Международной научно-практической конференции / отв. ред. В.В. Константинов. Пенза: Пензенский государственный университет, 2015. С. 743–752.
23. Яновский М.И. Проблема изучения кинематографа в психологии // Психологический журнал. 2010. Т. 31. № 5. С. 78–88.
24. Яновский М.И., Приймак А.Ю. Влияние фильма-боевика на моральные аспекты Я-концепции зрителя (постановка проблемы) // Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология. 2017. № 3. С. 416–427.
25. Karpman, S. Fairy Tales and Script Drama Analysis // Transactional Analysis Bulletin. 1968. Vol. 7. № 26. P. 39–43. URL: <http://www.transactional-analysis.ru/script/200-fairytales> (дата обращения 08.08.2023).

REFERENCES

1. Vygotskij, L.S. Myshlenie i rech' [Thinking and speech]. Moscow, Labirint Publ., 1999. 352 p. (In Russ.)
2. Tuganova, O.E., editor. Gachev, G.D. Amerikanskij Kosmo-Psiho-Logos [American Cosmo-Psycho-Logos]. Amerikanskij harakter: Oчерki kul'tury SSHA. Moscow, Nauka Publ., 1991, pp. 168–190. (In Russ.)

3. *Deleuze, G. Kino [Movie]*, nauch. red. i vstup. stat. O. Aronson; per. s fr. B. Skuratova. Moscow, Ad Marginem Publ., 2004. 624 p. (In Russ.)
4. *ZHdan, A.N. Istoriya psilogi [History of psychology]*: Moscow, Izd-vo MGU, 1990, 367 p. (In Russ.)
5. "Kodeks proizvodstva kinofil'mov 1930 god" ["The Code of Motion Picture Production of 1930"]. Available at: https://seance.ru/articles/hays_code/ (Accessed 08 August 2023). (In Russ.)
6. *Krashenninnikova, V.* "Rossiya — Amerika: holodnaya vojna kul'tur". Kak amerikanskies cennosti prelomlyayut videnie Rossii ["Russia — America: the Cold War of Cultures". How American Values Refract Russia's Vision]. Moscow, 2007. Available at: <http://library.khpg.org/files/docs/1392650305.pdf> (Accessed 08 August 2023). (In Russ.)
7. *Kubrak, T.A.* Problema informacionno-psihologicheskoy bezopasnosti v kinodiskurse [The problem of information and psychological security in the film discourse], vol. 9. Psihologicheskie issledovaniya, no. 47, 2016. Available at: <http://psystudy.ru> (Accessed 08 August 2023). (In Russ.)
8. Liberalizm (stat'ya v Vikipedii) [Liberalism (Wikipedia article)]. Available at: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Liberalizm> (Accessed 08 August 2023). (In Russ.)
9. *Narskij, I.S. Subbotin, A.L., editors. Locke, J. Sochineniya v 3-h t.: T. 1* [Essays in 3 volumes: Vol. 1]. Moscow, Mysl' Publ., 1985. 621 p. (In Russ.)
10. Mify i real'nost': Zarubezhnoe kino segodnya [Myths and reality: Foreign cinema today]. Sb. statej. Vyp. 9 / sost. M. SHaternikova; Redkol.: Baskakov V.E. i dr. Moscow, Iskusstvo Publ., 1985, 240 p. (In Russ.)
11. *Konstantinov F.V. editor. Narskij, I.S. Lokk [Locke]*, vol. 3. Moscow, Sovetskaya enciklopediya, 1964. pp. 248–251.. (In Russ.)
12. *Tuganova O.E., editor. Novinskaya, M.I.* Irracionalizm i massovoe religioznoe soznanie v SSHA [Irrationalism and Mass Religious Consciousness in the USA]. Moscow, Nauka Publ., 1991. pp. 29–54. (In Russ.)
13. *Polotovskij, S.A.* Vliyanie sovremennogo gollivudskogo kino na duhovnyuyu situaciju v Rossii: mezhkul'turnye svyazi v kontekste mezhdunarodnyh otnoshenij [The Influence of Modern Hollywood cinema on the Spiritual situation in Russia: intercultural relations in the context of international relations]: diss. na soisk. ... kand. ist. nauk. St. Petersburg, 2006. 120 p. (In Russ.)
14. *Poluekhтова, I.A.* Amerikanskoe kino kak sredstvo kul'turnoj ekspansii [American cinema as a means of cultural expansion]: diss. na soisk. ... kandidata soc. nauk. Moscow, 1993. 161 p. (In Russ.)
15. *Trepakova, A.V.* Sovremennoe amerikanskoe kino v social'no-kul'turnom aspekte [Contemporary American cinema in the socio-cultural aspect]: avtoreff. diss. na soisk. uch. st. kand. kul'turologii. Moscow, 2003. 20 p. (In Russ.)
16. *Trepakova, A.V.* Cennosti amerikanskogo kino. Zhanry, obrazy, idei [The values of American cinema. Genres, images, ideas]. Moscow, KDU Publ., 2007. 112 p. (In Russ.)
17. *Fromm, E.* Begstvo ot svobody [Escape from freedom]. Moscow, AST Publ., 2017. 288 p. (In Russ.)
18. *Mayackij M., editor. Heidegger, M.* Razmyshleniya XII–XV (CHernye tetrady 1939–1941), per. s nem. A.B. Grigor'eva [Reflections XII–XV (Black Notebooks 1939–1941)]. Moscow, Izd-vo Instituta Gajdara Publ., 2020. 344 p. (In Russ.)

19. *Belik A.A., editor. Hsu, F. Bazovye amerikanskije cennosti i nacional'nyj harakter Lichnost', kul'tura, etnos: sovremennaja psihologicheskaja antropologiya.* [Basic American values and national character]. Moscow, Smysl Publ., 2001, pp. 204–228. (In Russ.)
20. *Tuganova O.E., editor. Cyrkun, N.A. Protestantskij moralizm i amerikanskij kinematograf. Amerikanskij harakter: Oчерki kul'tury SSHA.* [Protestant Moralism and American Cinema]. Moscow, Nauka Publ, 1991, pp. 319–334. (In Russ.)
21. *YAnovsky, M.I. Analiz vozdejstviya mul'tfil'ma na moral'nye ustanovki zritelya (na primere mul'tfil'ma "Simpsony")* [Analysis of the impact of the cartoon on the moral attitudes of the viewer (on the example of the cartoon "The Simpsons")]. *Voprosy psihologii*, no. 1, 2014, pp. 87–97. (In Russ.)
22. *YAnovsky, M.I. Vosproizvedenie kinofil'mom tipa moral'nogo soznaniya kak aspekt psihologicheskogo vozdejstviya na zritelya. Konstantinov V.V. (ed.)* [Reproduction of films of the type of moral consciousness as an aspect of psychological impact on the viewer]: conference papers. Penza, Penzenskij gosudarstvennyj universitet Publ., 2015, pp. 743–752. (In Russ.)
23. *YAnovsky, M.I. Problema izucheniya kinematografa v psihologii* [The problem of studying cinema in psychology], vol. 31. *Psihologicheskij zhurnal*, no. 5, 2010, pp. 78–88. (In Russ.)
24. *YAnovsky, M.I., Prijmak, A.YU. Vliyanie fil'ma-boevika na moral'nye aspekty YA-koncepcii zritelya (postanovka problemy)* [The influence of an action movie on the moral aspects of the viewer's Self-concept (problem statement)]. *Vestnik Permskogo universiteta. Filosofiya. Psihologiya. Sociologiya*, no. 3, 2017, pp. 416–427. (In Russ.)
25. *Karpman, S. Fairy Tales and Script Drama Analysis. Transactional Analysis Bulletin*, 1968, vol. 7, no. 26, pp. 39–43. Available at: <http://www.transactional-analysis.ru/script/200-fairytales> (Accessed 08 August 2023). (In Russ.).

Статья поступила в редакцию 11.07.2024; одобрена после рецензирования 25.07.2024; принята к публикации 01.08.2024.

The article was submitted 11.07.2024; approved after reviewing 25.07.2024; accepted for publication 01.08.2024.



Применение социометрического подхода для изучения отношений в киносъемочной команде: описание кейса

А.В. Петракова

кандидат психологических наук

ORCID: 0000-0001-9708-5693

AuthorID: 1152235

DOI: <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-140-157>



Т.А. Лыкова

кандидат психологических наук

ORCID: 0000-0002-6494-978

AuthorID: 750671



С.Д. Савинский

студент продюсерского факультета ВГИКа

ORCID: 0009-0002-3179-7879

AuthorID: ____

Творческий процесс создания кинопродукта предполагает, что участники съемочной группы находятся в постоянном тесном взаимодействии друг с другом. Благоприятный психологический климат в такой группе положительно сказывается на общей продуктивности и творческой атмосфере. Таким образом, актуальность изучения внутригрупповых отношений в киносъемочной команде определяется необходимостью грамотного подбора специалистов в рабочую группу с учетом их психологических особенностей. Представленное пилотажное исследование открывает перспективы внедрения социально-психологических методов в сферу кинопроизводства. С практической точки зрения это может способствовать повышению групповой сплоченности и улучшению внутригрупповых отношений членов группы, а с теоретической — дает уникальные возможности для изучения специфики взаимоотношений в творческих коллективах.

The process of creating a film product means that the members of the film crew are in constant close interaction with each other. A favorable psychological climate within such a group has a positive effect on the overall productivity and creative atmosphere. Thus, the relevance of studying intra-group relations in a film crew is determined by the need for competent selection of specialists for a working team, with consideration to their psychological features. The proposed pilot study opens up prospects for the introduction of socio-psychological methods in film production. From a practical point of view, this can promote group cohesion and improve intra-group relations, while from a theoretical one, it provides unique opportunities for studying the specifics of relationships in creative teams.

Авторы благодарят доктора психологических наук, профессора, академика РАО В.С. Собкина, генеральных продюсеров кинокомпании «Студия-П», а также социального психолога и бизнес-консультанта Т.Ю. Никитину.

Введение

социометрический
подход,
16-факторный
личностный
опросник Кеттелла,
проектная
малая группа,
съемочная группа,
психология кино,
психологическая
поддержка

Социометрический подход, предложенный Дж. Морено [12], направлен на измерение количественных и качественных характеристик межличностных отношений, в частности статуса и самочувствия конкретного члена группы, состояния группы в целом (уровня сплоченности-разобщенности, психологического климата, наличия в группе конфликтов и т. д.) [5].

В современных психологических исследованиях метод социометрии активно используется для диагностики отношений в детских коллективах [3], [8], [13], [28]; спортивных командах [4], [11], [23], [29], [30]; для решения задач управления персоналом [2], [6], [9], [14], [17], [20], [24], [25]. Анализ современных отечественных и зарубежных публикаций показал, что применение социометрического подхода для изучения специфики отношений в творческих коллективах, в частности связанных с театром и кино, практически не встречается.

По нашим сведениям, на сегодняшний день описано единственное социометрическое исследование, посвященное изучению межличностных отношений в коллективе студентов-актеров [21], [22]. Авторами данной работы в период с 2010 по 2018 год проводились исследования психологических особенностей

sociometric
approach,
Cattell 16-factor
personality
questionnaire,
project small
group, film crew,
film psychology,
psychological
support

студентов-актеров на материале учащихся театрального колледжа О.П. Табакова. Помимо изучения особенностей личности будущих актеров, особое внимание было уделено анализу специфики межличностных отношений внутри студенческих групп, критериям выбора лидеров в различных сферах. Показано, что лидерство в сфере совместной деятельности и межличностных отношений тесно связано с успехами в актерской деятельности: студенты выбирают лидерами наиболее способных и успешных сокурсников. В исследовании также были выявлены связи между личностными характеристиками и социометрическим статусом: привлекательность партнера для межличностного общения и выбор референтного другого для решения трудной жизненной ситуации оказываются связаны с такими личностными качествами, как свободомыслие, готовность к экспериментам, восприимчивость к новым идеям, недоверие авторитетам (шкала Q1 теста Кеттелла).

Представленное выше исследование студентов-актеров выполнено на стыке педагогической психологии (материал исследования — студенческая группа) и психологии творчества (респонденты — будущие актеры). Развивая тему изучения отношений в творческих коллективах, отметим, что в сфере сценического искусства существуют такие варианты команд или малых групп, как театральная группа, реприза (актеры — участники антрепризы), телевизионная команда проекта и т. д.

Одним из распространенных форматов является киносъёмочная команда. В данном случае имеется в виду не столько актерский состав, сколько команда специалистов различного профиля (продюсеры, режиссеры, операторы, костюмеры, художники, гримеры и др.). Такая команда, непосредственно участвующая в съёмке кинопроекта, представляет собой сравнительно немногочисленную по составу группу людей (от 30 до 200), объединённых общей социальной деятельностью (создание кинопродукта) и находящихся в непосредственном взаимодействии, в процессе которого у них возникают эмоциональные отношения, групповые нормы и процессы. Таким образом, это позволяет отнести киносъёмочную команду к малым группам [1].

С учетом специфики современного кинематографа такую команду следует обозначить как временную (проектную) малую группу [26], [27], поскольку коллектив собирается только для реализации конкретного проекта без перспективы последующего сотрудничества.

Заметим, что если в Советском Союзе существовало ограниченное количество крупных киностудий полного техноло-

¹ Подробнее: <https://www.rusprofile.ru/codes/591100>.

гического цикла с огромной технической базой и постоянным большим штатом сотрудников, то сейчас кинопроизводственные компании в основном представлены в форме продюсерских центров с малым штатом и без собственной технической базы. На 2024 год в РФ зарегистрировано 9176 компаний с ОКВЭДом 59.1 (Производство кинофильмов, видеофильмов и телевизионных программ)¹.

В связи с этим возникает вопрос о том, как максимально эффективно подбирать специалистов в команду и организовывать их деятельность для того, чтобы она была продуктивной и при этом психологически комфортной для членов группы. Как было отмечено выше, современная кинокоманда представляет собой группу с немногочисленным составом, которая плотно занята совместной деятельностью на протяжении значительного временного отрезка. При этом участники такой группы, как правило, мало знакомы друг с другом, имеют разные мотивы, возраст, культурные и ценностные ориентации. Отличается внутри группы и уровень образования ее членов, их профессиональный опыт, социально-экономический статус и другие характеристики. Вместе с тем членам группы в силу специфики киносъёмочного процесса приходится на протяжении длительного времени (съёмочный день продолжается 12 часов, проекты длятся от 10 дней до нескольких лет) находиться в тесном взаимодействии друг с другом, при этом от них ожидается сложная работа и качественный продукт.

В рамках настоящей статьи будет представлен опыт применения социометрического метода для изучения особенностей межличностных отношений внутри киносъёмочной группы.

Целью настоящего исследования является изучение особенностей внутригрупповых отношений в киносъёмочной команде.

Методы: для изучения особенностей внутригрупповых отношений в киносъёмочной группе использовался метод социометрии. Специально разработанная социометрическая карточка была составлена на основе предыдущих исследований [21], [22], а также учитывала специфику организации деятельности киносъёмочной группы.

Социометрическая карточка включала 12 вопросов, посвященных следующим аспектам:

1. Профессиональные отношения: «С кем из ваших коллег в группе вы продолжили бы профессиональное сотрудничество?»; «К кому из ваших коллег в группе вы могли бы обратиться за помощью, советом в связи с профессиональной деятельностью?».

2. Неформальные отношения: «К кому из ваших коллег в группе вы могли бы обратиться за помощью, советом в связи с жизненными трудностями?»; «С кем из ваших коллег в группе вам хотелось бы проводить свободное от работы время?»; «С кем из ваших коллег в группе вам комфортно в различных бытовых ситуациях?».

3. Лидерство внутри группы: «Кто, по вашему мнению, в настоящей съемочной группе обладает организаторскими способностями?»

Отметим, что каждый вопрос был задан как в «позитивном» ключе («с кем бы вы хотели...»), так и в «негативном» («с кем бы вы не хотели...»), что позволило получить информацию о положительных и отрицательных выборах. В каждом вопросе участники могли указать до пяти имен.

Для изучения личностных особенностей участников группы применялся опросник Кеттелла 16 PF (форма А). Данный опросник широко используется в психологических исследованиях и позволяет получить информацию о коммуникативных, эмоциональных, волевых и интеллектуальных чертах личности [7].

Сбор эмпирических данных проводился на последней съемочной неделе непосредственно на съемочной площадке. До этого участники исследования в течение 17 дней были заняты совместной работой на съемках.

Выборка: исследование проводилось по договоренности с руководством частной продюсерской компании г. Москвы, всего в опросах участвовали 26 человек — члены съемочной группы, занятой съемками телесериала.

Результаты исследования

Полученные результаты можно разделить на два сюжета: лидерство в различных сферах и выявление внутригрупповых отношений.

Лидеры в различных сферах. В таблице 1 представлены результаты подсчета числа выборов в исследуемых сферах. Расчет проводился путем суммирования числа положительных выборов для вопросов каждой сферы. Для удобства представления данных приведены только лидеры, они обозначены через названия должностей респондентов. Поскольку в исследовании принимали участие два продюсера — мужчина и женщина — в таблице они обозначены соответственно (м) и (ж).

Таблица 1. Результаты анализа методики социометрии по различным сферам

Сфера	Лидеры	Число выборов
Профессиональные отношения	Режиссер	23
	Продюсер (ж)	22
	Продюсер (м)	19
	Оператор	15
Неформальные отношения	Продюсер (ж)	24
	Креативный продюсер	17
	Продюсер (м)	15
	Режиссер	15
Организационные способности	Режиссер	18
	Гафер (художник по свету)	12
	Продюсер (ж)	11
	Директор	11

Как видно из таблицы 1, лидерами во всех исследованных сферах оказались режиссер и два продюсера. С нашей точки зрения, этот результат показывает, что указанные респонденты успешно справляются со своими профессиональными задачами и благоприятно воспринимаются коллективом, что в совокупности обеспечивает эффективность работы руководящего состава съемочной группы в рамках конкретного проекта.

Рассматривая других лидеров (оператор, креативный продюсер, гафер, директор), отметим, что большое число положительных выборов для этих респондентов может быть связано с выполняемыми ими функциональными задачами, а также набором их личностных качеств, которые будут описаны в разделе «Обсуждение».

Внутригрупповые отношения. Несмотря на то, что участникам исследования было предложено сделать позитивные и негативные выборы, число ответов в вопросах с отрицательным выбором оказалось в два-три раза меньше, чем в вопросах с положительным выбором.

Вместе с тем анализ имеющихся отрицательных выборов зафиксировал выраженное неприятие участниками одного члена группы. Сумма отрицательных выборов по вопросам сферы профессионального сотрудничества для данного участника, занимающего должность второго режиссера, составила 10. На-

блюдение за процессом работы группы, а также обращения за консультациями со стороны руководства проекта (продюсеров) позволяют сделать вывод о том, что причинами подобного отвержения второго режиссера стало низкое качество его работы, недостаток профессиональных навыков. Руководство проекта приняло решение о смене второго режиссера в середине съемок. Анализ социометрических выборов в отношении нового члена группы и общее наблюдение за рабочим процессом показали, что новый второй режиссер достаточно хорошо встроился в работу группы и выполнял свои обязанности на должном уровне.

За исключением упомянутого случая других выраженных «аутсайдеров» в группе выявлено не было, что говорит о достаточно хорошей сработанности группы, отсутствии долговременных конфликтов.

Другим интересным результатом изучения внутригрупповых отношений стала частота выборов членами группы предпочитаемых людей в рамках своих рабочих групп, цехов. Так, например, представители цеха «костюм» охотно выбирали в качестве предпочитаемых своих коллег-костюмеров, с которыми они постоянно и плотно сотрудничают в процессе работы. При этом им оказалось сложно отнести к представителям других цехов, например, осветителям, с которыми они не взаимодействуют в силу отсутствия такой необходимости.

Обсуждение результатов

Для содержательной интерпретации представленных результатов мы будем использовать данные, полученные с помощью личностного опросника 16 PF Р. Кеттелла, а также более подробно обратимся к функциональным задачам участников группы в зависимости от их должности. На рис. 1 представлена иерархическая организация киносъемочной группы, которая поможет обосновать проводимые нами интерпретации и выводы.



Рис. 1. Иерархическая организация киносъемочной группы

Лидерство. Предваряя обсуждение данной темы, обратим внимание, что в психологии принято разделять формальное и неформальное лидерство в группах. Формальный лидер — человек, который оказывает влияние на членов группы с позиции занимаемой должности; влияние неформального лидера на членов группы основано на его способностях, умениях, авторитете и других ресурсах, и возникает на основе межличностных отношений участников. При этом могут возникать ситуации, когда один и тот же человек является и формальным, и неформальным лидером. Возможно также возникновение конфликтов и противоречий между формальными и неформальными лидерами [1].

В настоящем исследовании мы, с одной стороны, опираемся на представление о киносъёмочной команде как о временном творческо-производственном коллективе с достаточно четкой иерархией и вертикалью власти, которая и определяет формальных лидеров. Вместе с тем применение метода социометрии позволяет выявить неформальных лидеров группы.

Как было сказано выше, по итогам проведения социометрии лидерами во всех исследованных сферах оказались режиссер и два продюсера. Как видно на рис. 1, представители данных должностей являются руководящей силой киносъёмочного процесса.

Продюсеры работают над проектом от разработки идеи до готового продукта, выходящего на рынок уже в качестве товара. Помимо создания творческого коллектива, включающего как представителей киносъёмочной группы, так и актерский состав, продюсер отвечает за финансовые, организационные и технические вопросы [18]. Основными функциями режиссера являются: интерпретация сценария, творческая работа по объединению отдельных фрагментов кинофильма воедино, руководство работой актеров и всех участников съёмочной группы [18].

Таким образом, в изучаемой киносъёмочной группе выбор лидеров фиксирует, что они успешно справляются со своими функциональными задачами, в том числе руководством. Отметим, что с точки зрения социальной психологии руководитель прежде всего ориентируется на выполнение задач совместной деятельности, а лидер — на групповые интересы [15]. Можно сделать вывод о том, что в отношении продюсеров и режиссера их социальная позиция лидеров совпадает с руководящей ролью.

Важно отметить еще одну особенность изучаемого нами творческого коллектива: продюсеры данной группы регулярно присутствовали на съемочной площадке (что не является типичным для представителей данной должности), а также были активно включены в процесс. Это нивелировало разрыв между группой и руководителями, более того, способствовало формированию не только профессиональных, но и человеческих, эмоциональных отношений между ними. Кроме того, с нашей точки зрения, значимую роль играет любопытное совпадение: продюсеры, участвовавшие в исследовании, муж и жена. Члены группы знали об этом, и их равное позитивное отношение к продюсерской паре может быть проявлением своеобразного «переноса» или проекции, когда съемочная команда под руководством семейной пары воспринимается как большая семья. Косвенно эта интерпретация нашла подтверждение в наблюдениях за поведением членов группы и содержании общения с ними в рамках неформальных бесед и психологических консультаций.

Другими лидерами изучаемой нами съемочной группы оказались: оператор (в сфере профессионального сотрудничества), креативный продюсер (в сфере неформального общения), директор съемочной группы и гафер (в сфере организационных способностей).

Остановимся более подробно на функциональных задачах и личностных особенностях перечисленных лидеров.

Оператор разрабатывает изобразительное решение фильма и руководит операторским цехом. Следует заметить, что члены группы во время съемок отмечали высокое качество работы и профессионализм человека на этой позиции. Помимо этого, многие отзывались о нем как о комфортном в общении, спокойном, сдержанном, что подтверждается результатами по опроснику Кеттелла 16 PF: высокие значения по шкале В — развитое абстрактное мышление, оперативность, быстрая обучаемость; низкие значения по шкале F — сдержанность в проявлении эмоций, рассудительность.

Креативный продюсер — относительно новая и активно набирающая популярность, но еще не узаконенная специальность, чаще всего представленная в диджитал-направлениях аудиовизуальной сферы. В задачи креативного продюсера зачастую входят проектировка работы творческой группы с прицелом на продвижение проекта и донесение его идей до целевой аудитории. В настоящей группе креативным продюсером являлся человек с базовым образованием «актер/актриса» и многолетним стажем работы в актерской профессии. Понимание процесса

киносъемок с актерской позиции и со стороны кинопроизводства, а также набор определенных личностных качеств (высокие значения по вторичному фактору опросника Кеттелла F2 «интроверсия-экстраверсия») объясняют лидерство данного представителя группы в сфере неформального общения. Креативный продюсер больше других в этой группе общителен, социально контактен, активен, успешно устанавливает и поддерживает межличностные связи.

Функционал директора съемочной группы предполагает руководство производственно-экономической и финансовой составляющими съемочного процесса (обеспечение питания, бытовых удобств, финансовые обязательства, сохранность техники и реквизита и др.), разработку календарно-постановочного плана и генеральной сметы производства фильма. Как видно из рис. 1, директор съемочной группы (административная группа) наравне с режиссером выступает ее руководителем при отсутствии продюсеров на площадке. Их обязанности расходятся только в том, что режиссер отвечает в большей степени за творческую составляющую процесса, а директор — за хозяйственно-финансовую [16], [18].

Крайне важным, на наш взгляд, оказалось выявление лидерской позиции директора команды в сфере организационных способностей, что указывает на успешное выполнение человеком на данной позиции своих должностных обязанностей. Вероятно, это можно объяснить его личностными качествами. Ключевыми здесь выступают сочетание высокой эмоциональной чувствительности (шкала I по Кеттеллу) и самоконтроля (высокие значения по шкале Q3 опросника Кеттелла), а также выраженный конформизм (низкие значения по шкале Q2 опросника Кеттелла), который в данном случае представляет собой ориентацию на нормы и ценности группы. Поскольку позиция директора предполагает большую ответственность и готовность решать различные нестандартные ситуации, сочетание эмоциональной восприимчивости и откликаемости с самоконтролем позволяют данному представителю группы успешно решать возникающие сложности и поддерживать хорошие отношения с членами команды.

Гафер (Бригадир осветителей) — специалист, отвечающий за осветительное оборудование, участвующий в разработке схем освещения и корректировке освещенности объекта по указанию оператора-постановщика. Этот специалист, хоть и является одним из представителей глав цехов киносъемочной группы, тем не менее не относится к прямым руководителям коллекти-

ва. Многочисленные положительные выборы в сфере организационных способностей гафера в конкретной группе могут быть связаны с личностными характеристиками человека на данной позиции. Качествами, способствующими его лидерству в сфере организационных способностей, выступают дипломатичность (шкала N опросника Кеттелла), высокий самоконтроль (шкала Q3), низкая тревожность (шкала O). Он готов включиться в решение различных организационных вопросов, в том числе не относящихся напрямую к его функциональным задачам, при этом соблюдая субординацию и сохраняя спокойствие в стрессовых ситуациях.

Выше при интерпретации результатов мы обращали внимание на отдельные личностные характеристики лидеров в различных сферах. Вместе с тем представляется интересным выявить совпадающие личностные качества у лидеров данной группы. С этой целью был проанализирован их средний профиль по опроснику Кеттелла. Показано, что лидеры группы обладают высокими значениями по следующим шкалам: А (общительность), Н (смелость) и I (чувствительность). Можно предположить, что для данного коллектива такие качества лидера, как открытость, эмоциональность, заинтересованность в межличностном контакте, готовность к риску и смелость в принятии решений являются весьма важными, способствующими эффективной и слаженной работе группы.

Отметим также, что высокие значения по шкале опросника Кеттелла I (чувствительность) интерпретируются не только как утонченная эмоциональность, впечатлительность и богатство эмоциональных переживаний, но и как склонность к эмпатии, сочувствию, сопереживанию и пониманию других людей [7]. В групповой работе это может выражаться в том, что такой «эмоциональный» лидер обращает больше внимание на психологический климат в команде, настроения и эмоциональные состояния членов группы.

Конфликт. Как мы отметили в части «Результаты», в вопросах с отрицательным выбором оказалось в два-три раза меньше ответов, чем в вопросах с положительным выбором, что можно объяснить эффектом социальной желательности. Работники сферы кинопроизводства впервые принимали участие в подобном исследовании и, несмотря на все возможные пояснения о конфиденциальности собираемых данных, старались «никому не навредить». В основном негативные ответы приводились в адрес специалиста, которого продюсеры были вынуждены сместить в середине реализации проекта, — второго режиссера.

С функциональной точки зрения основными задачами второго режиссера выступают организация и планирование съемочного процесса. Как помощник режиссера он несет ответственность за решение текущих оперативных вопросов и дает возможность режиссеру сосредоточить внимание на творческих аспектах кинопроизводства. Второй режиссер также следит за сменой исполнителей, контролирует соблюдение тайминга и в целом работу команды на площадке.

Для содержательной интерпретации описанной выше ситуации замены второго режиссера представляется интересным сравнить личностные качества «неуспешных» и «успешных» членов группы, занимавших данную позицию.

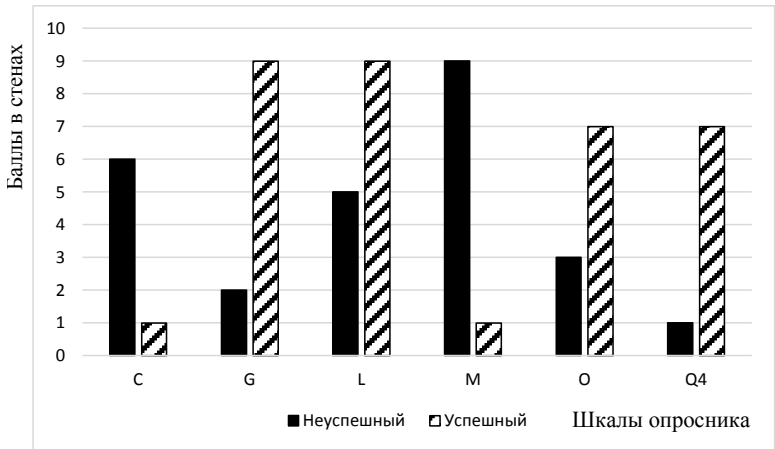


Рис. 2. Сравнение личностных профилей по опроснику Р. Кеттелла 16 PF двух людей, занимавших позицию «второй режиссер» (C — эмоциональная неустойчивость / эмоциональная устойчивость; G — низкая моральная нормативность / высокая моральная нормативность; L — доверчивость / подозрительность; M — практичность / мечтательность; O — спокойствие / тревожность; Q4 — расслабленность / напряженность).

Сопоставление личностных профилей по опроснику Кеттелла (см. рис. 2) показало, что у «неуспешного» члена группы наиболее выражены такие черты, как стремление к самоутверждению, мечтательность, низкая нормативность поведения, спокойствие, расслабленность. «Успешному» второму режиссеру оказались свойственны высокая нормативность поведения, ориентация на практическую сторону деятельности, напряженность, собранность, определенная подозрительность. Заметим,

что в сочетании с выраженной тревожностью, подозрительность может быть рассмотрена как стремление к контролю, беспокойство о выполнении другими людьми взятых обязательств. Можно предположить, что для второго режиссера важнее не ориентировка на собственное самовыражение, а направленность на команду, что согласуется с представлениями о качествах лидеров конкретной группы.

Таким образом, использование личностного опросника в данном контексте способствовало выявлению содержательной стороны рабочего конфликта (недовольства съемочной группы первым человеком на позиции второго режиссера) — что именно, с психологической точки зрения, мешает слаженной работе.

Заключение

Настоящее исследование является одним из первых в сфере изучения социально-психологических аспектов процесса кинопроизводства. В результате показано, что руководящая часть команды работала на достаточно высоком уровне, при этом выявлено совпадение позиций «лидеров» и «руководителей». Отмечено, что специфика труда данной съемочной группы предполагает наличие неформальных групп (профессиональных цехов), представители которых мало контактируют друг с другом, что затруднило взаимную оценку при проведении социометрии. Применение личностного опросника Р.Б. Кеттелла 16 PF оказалось эффективным для выявления причин конфликтного взаимодействия участников группы, а также для фиксации личностных характеристик лидеров группы.

Отметим, что настоящее исследование носит характер пилотажа. Предлагаемая нами схема изучения киносъёмочной группы может оказаться полезной для продюсеров при создании рабочих коллективов и поддержания психологического комфорта на площадке.

В заключение добавим, что у представителей кинопроизводства существует многолетняя традиция — после съемки первой сцены режиссер проекта в присутствии всех членов группы разбивает тарелку (часто специально изготовленную для этой цели). Она выступает метафорой команды — каждый член группы забирает себе осколок тарелки. Первоначально предполагалось, что в завершении проекта участники команды собираются для того, чтобы склеить тарелку заново. В современных реалиях чаще всего осколки остаются у членов группы на память об участии в проекте. Мы надеемся, что психологи внесут свой вклад в сплочение киносъёмочных команд, в «реставрацию» тарелок.

Для цитирования: Петракова А.В., Лыкова Т.А., Савинский С.Д. Применение социометрического подхода для изучения отношений в киносъемочной команде: описание кейса // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 4 (62), с. 140-157. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-140-157>.

For citation: Petrakova A.V., Lykova T.A., Savinskiy S.D. Socio-metric Methods in Exploring the Relationships in a Film Crew: a Case Study // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 4 (62), pp. 140-157. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-140-157>. (In Russian)

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева Г.М. Социальная психология: Учебник для высших учебных заведений. М.: Аспект Пресс, 2008. 362 с.
2. Буянов В.И. Изучение социально-психологического климата в организации: содержание, критерии, методы. М. [б.и.], 2012. 73 с.
3. Донцов А.И., Донцов Д.А. Методологические и диагностические основы практических исследований детских, подростковых и юношеских групп и коллективов // Вестник практической психологии образования. 2017. Т. 14, № 1. С. 77–88. URL: https://psyjournals.ru/journals/bppe/archive/2017_n1/Dontsov_Dontsov (дата обращения: 04.08.2023).
4. Донцов Д.А., Сагова З.А. Методики социально-психологической диагностики спортивных групп и коллективов младших школьников, подростков и лиц юношеского возраста // Школьные технологии. 2018. № 1. С. 89–102 URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metodiki-sotsialno-psiologicheskoy-dagnostiki-sportivnyh-grupp-i-kollektivov-mladshih>
5. Журавлев А.Л. Психология совместной деятельности. М.: Изд-во «Институт психологии РАН», 2005. 640 с.
6. Золотовицкий Р.А. Организационная арт-терапия и тренинг: социодрама и социометрия в работе с организацией, группой, семьей. М.: Морено-Институт, АРК Бизнес Групп, 2003. 208 с.
7. Капустина А.Н. Многофакторная личностная методика Р. Кеттелла. учеб.-метод. пособие. СПб.: Речь, 2004. 97 с.
8. Коломинский Я.Л. Психология взаимоотношений в малых группах: общение и возрастные особенности. Минск: Издательство БГУ, 1976. 350 с.
9. Корнилович В.А., Холин А.Н. Коммуникативная динамика малой группы: информационное сопровождение управленческих решений (на примере группового ситуационного анализа) // Коммуникология. 2017. Т. 5, № 1. С. 99–110.
10. Криштул Б.И. В титрах последний. М.: Русская панорама, 2002. 487 с.
11. Лымаренко В.М., Склярова И.В. Анализ сплоченности сборной команды по аэробной гимнастике для комплектования составов соревновательных групп // Ученые записки университета имени П.Ф. Лесгафта. 2022. № 10 (212). С. 249–256.
12. Морено Я.Л. Кто останется в живых? Основы социометрии, групповой психотерапии и социодрамы. СПб.: Питер, 2023. 445 с.

13. Морозов А.П., Белова Н.Г., Бабаева Н.М. Командные роли и академическая успеваемость // Педагогика, психология, общество: от теории к практике: материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, Чебоксары, 28 марта 2023 года. Чебоксары: Издательский дом «Среда», 2023. С. 285–290.
14. Никитина В.А. Социометрическое исследование как метод диагностики внутригрупповых взаимоотношений // Медицина. Социология. Философия. Прикладные исследования. № 1. 2018. С. 127–130. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsiometricheskoe-issledovanie-kak-metod-dagnostiki-vnutrigruppovyh-vzaimootnosheniy> (дата обращения: 04.08.2023).
15. Парыгин Б.Д. Социальная психология. Истоки и перспективы. СПб.: СПбГУП, 2010. 532 с.
16. Приказ Минздравсоцразвития РФ от 30.03.2011 № 251н «Об утверждении Единого квалификационного справочника должностей руководителей, специалистов и служащих», раздел «Квалификационные характеристики должностей работников культуры, искусства и кинематографии» (Зарегистрировано в Минюсте РФ 24.05.2011. № 20835). URL: <https://normativ.kontur.ru/document?moduleId=1&documentId=179629&scId=lz3t0ci2u6578872078>.
17. Роговенко Я.С., Кренева Ю.А. Оценка динамической структуры служебного коллектива методом свободной социометрии посредством видеотренинга и фотодиагностики // Уголовно-исполнительная система на современном этапе и перспективы ее развития. Рязань: Академия права и управления Федеральной службы исполнения наказаний, 2020. С. 395–403.
18. Сидоренко В.И. От идеи к бюджету фильма: учеб. пособие. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2016. 254 с.
19. Сидоренко В.И., Огурчиков П.К. Основы фильмопроизводства. Техника и технология: учеб. пособие. М.: ЮНИТА-ДАНА, 2017. 286 с.
20. Синяева Л.П., Патутина Е.С., Филиппова Е.А. Сплоченность коллектива как фактор внутренней мотивации персонала // Вестник СамГУПС. 2021. № 4 (54). С. 59–67.
21. Собкин В.С., Лыкова Т.А. Связь социометрических предпочтений с личностными особенностями на разных этапах обучения у студентов-актеров // Вопросы психического здоровья детей и подростков. 2018. № 3. С. 42–52.
22. Собкин В.С., Лыкова Т.А., Собкина А.В. Психология актера: начало профессионального пути. М.: ФГБНУ «ИУО РАО», 2021. 176 с.
23. Чайников С.А., Троценко А.А., Чунин А.И. Формирование групповой сплоченности женской студенческой команды по волейболу как полисубъекта деятельности // Бизнес. Образование. Право. 2023. № 1 (62). С. 259–263.
24. Ballesteros-Perez, P., González-Cruz, M.C., Fernández-Diego, M. Human resource allocation management in multiple projects using sociometric techniques // International Journal of Project Management. 2012. № 30 (8). pp. 901–913.
25. de Klepper, M.C. et al. Sociometric status and peer control attempts: A multiple status hierarchies approach // Journal of Management Studies. 2017. № 54 (1). pp. 1–31.
26. Gersick, C.J.G. Marking time: Predictable transitions in task groups // Academy of Management Journal. 1989. № 32 (2). pp. 274–309.
27. Gersick, C.J.G. Time and transition in work teams: Toward a new model of group development // Academy of Management Journal. 1988. № 31. pp. 9–41.

28. Mikami, A.Y., Owens, J.S., Hudec, K.L. et al. Classroom Strategies Designed to Reduce Child Problem Behavior and Increase Peer Inclusiveness: Does Teacher Use Predict Students' Sociometric Ratings? // *School Mental Health*. 2020. № 12. pp. 250–264.
29. Sopa, I.S., Pomohaci, M. Discovering the leader of a volleyball team using the sociometric survey method // *Timisoara Physical Education and Rehabilitation Journal*. 2018. № 11 (20). pp. 27–33.
30. Wentzel, K.R., Asher, S.R. The academic lives of neglected, rejected, popular, and controversial children // *Child development*. 1995. № 66 (3). pp. 754–763.

REFERENCES

1. Andreeva, G.M. *Social'naya psixologiya: Uchebnik dlya vy'sshix uchebny'x zavedenij* [Social psychology: A textbook]. Moscow, Aspekt Press Publ., 2008. 362 p. (In Russ.)
2. Buyanov, V.I. *Izuchenie social'no-psixologicheskogo klimata v organizacii: soderzhanie, kriterii, metody* [The study of the socio-psychological climate in the organization: content, criteria, methods]. Moscow, [b.i.] 2012. 73 p. (In Russ.)
3. Donczov, A.I., Donczov D.A. *Metodologicheskie i diagnosticheskie osnovy` prakticheskix issledovanij detskih, podrostkovy'x i yunosheskix grupp i kolektivov* [Methodological and diagnostic bases of practical researches of children's, teenage and youthful groups and collectives], vol. 14. *Vestnik prakticheskoy psixologii obrazovaniya*, no. 1, 2017. Available at: https://psjournals.ru/journals/bppe/archive/2017_n1/Dontsov_Dontsov (Accessed: 04 August 2023). (In Russ.)
4. Donczov, D.A., Sagova, Z.A. *Metodiki social'no-psixologicheskoy diagnostiki sportivny'x grupp i kolektivov mladshix shkol'nikov, podrostkov i licz yunosheskogo vozrasta* [Methods of socio-psychological diagnostics of sports groups and teams of junior schoolchildren, adolescents and adolescents]. *Shkol'ny'e tekhnologii*, no. 1, 2018, pp. 89–102. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/metodiki-sotsialno-psihologicheskoy-diagnostiki-sportivnyh-grupp-i-kollektivov-mladshih> (Accessed: 04 August 2023). (In Russ.)
5. Zhuravlev, A.L. *Psixologiya sovmestnoj deyatel'nosti* [Psychology of cooperative activity]. Moscow, Izd-vo "Institut psixologii RAN", 2005. 640 p. (In Russ.)
6. Zolotovickij, R.A. *Organizacionnaya artterapiya i trening: sociodrama i sociometriya v rabote s organizaciej, gruppoj, sem'ej* [Organizational art therapy and training: sociodrama and sociometry in work with an organization, group, family]. Moscow, Moreno-Institut Publ., ARK Biznes Grupp Publ., 2003. 208 p. (In Russ.)
7. Kapustina, A.N. *Mnogofaktornaya lichnostnaya metodika R. Kettella* [Cattell's multifactorial personality technique]. St. Petersburg, Rech` Publ., 2004. 97 p. (In Russ.)
8. Kolominski, Ya.L. *Psixologiya vzaimootnoshenij v maly'x gruppax: obshhenie i vozrastny'e osobennosti* [Psychology of relationships in small groups: communication and age characteristics]. Minsk, Izdatel'stvo BGU Publ., 1976. 350 p. (In Russ.)
9. Kornilovich, V.A., Xolin A.N. *Kommunikativnaya dinamika maloj gruppy` : informacionnoe soprovozhdenie upravlencheskix reshenij (na primere gruppovogo situacionnogo analiza)* [Communicative Dynamics of a Small Group: Information Support of Management Decisions (on the Example of Group Situational Analysis)], vol. 5. *Kommunikologiya*, no. 1, 2017, pp. 99–110. (In Russ.)

10. *Krishtul, B.I.* V titrax poslednij [Last in the title]. Moscow, Russkaya panorama Publ., 2002. 487 p. (In Russ.)
11. *Ly'marenko, V.M., Sklyarova, I.V.* Analiz splochnosti sbornoj komandy' po ae' robnoj gimnastike dlya kompletovaniya sostavov sorevnovatel'ny'x grupp [Analysis of the cohesion of the national team in aerobic gymnastics for the recruitment of competitive groups]. *Ucheny'e zapiski universiteta imeni P.F. Lesgafta*, no. 10 (212), 2022, pp. 249–256. (In Russ.)
12. *Moreno, Ya.L.* Kto ostanetsya v zhiviy' x? Osnovy' sociometrii, gruppovoj psixoterapii i sociodramy' [Who will stay alive? Fundamentals of sociometry, group psychotherapy and sociodrama]. St. Petersburg, Piter Publ., 2023. 445 p. (In Russ.)
13. *Morozov, A.P., Belova N.G., Babaeva N.M.* Komandny' e roli i akademicheskaya uspevaemost' [Team roles and academic performance In Pedagogy, psychology, society: from theory to practice: materials of the All-Russian scientific and practical conference with international participation]. *Pedagogika, psixologiya, obshhestvo: ot teorii k praktike: materialy' Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii s mezhdunarodny'm uchastiem, Cheboksary'*, 28 marta 2023 goda. Cheboksary', Izdatel'skiy dom "Sreda", 2023, pp. 285–290. (In Russ.)
14. *Nikitina, V.A.* Sociometricheskoe issledovanie kak metod diagnostiki vnutrigruppovy' x vzaimootnoshenij [Sociometric research as a method for diagnosing intragroup relationships]. *Medicina. Sociologiya. Filosofiya. Prikladny'e issledovaniya*, no 1, 2018, pp. 127–130. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsiometricheskoe-issledovanie-kak-metod-diagnostiki-vnutrigruppovyh-vzaimootnoshenij> (Accessed: 04 August 2023). (In Russ.)
15. *Pary'gin, B.D.* Social'naya psixologiya. Istoki i perspektivy' [Social Psychology. Origins and perspectives]. St. Petersburg, SPbGUP Publ., 2010. 532 p. (In Russ.)
16. *Prikaz Minzdravsochrazvitiya RF ot 30.03.2011 № 251n* "Ob utverzhdenii Edinogo kvalifikatsionnogo spravochnika dolzhnostej rukovoditelej, specialistov i sluzhashhix" [Order of the Ministry of Health and Social Development of the Russian Federation of March 30, 2011 No 251n "On approval of the Unified Qualification Directory for the positions of managers, specialists and employees, section" Qualification characteristics of positions of workers in culture, art and cinematography], razdel "Kvalifikatsionny'e karakteristiki dolzhnostej rabotnikov kul'tury", iskusstva i kinematografii" (Zaregistrirvano v Minyuste RF 24.05.2011. No 20835). Available at: <https://normativ.kontur.ru/document?moduleId=1&documentId=179629&ysclid=lz3t0ci2u6578872078>. Accessed: 26 June 2024 04.08.2023). (In Russ.)
17. *Rogovenko, Ya.S., Kreneva, Yu.A.* Ocenka dinamicheskoy struktury' sluzhebnogo kollektiva metodom svobodnoj sociometrii posredstvom videotreninga i fotodiagnostiki [Evaluation of the dynamic structure of the service team by the method of free sociometry through video training and photo diagnostics]. In *The penitentiary system at the present stage and the prospects for its development*. Ugolovno-ispolnitel'naya sistema na sovremennom e'tape i perspektivy' ee razvitiya. Ryazan', Akademiya prava i upravleniya Federal'noj sluzhby' ispolneniya nakazaniy Publ., 2020. pp. 395–403. (In Russ.)
18. *Sidorenko, V.I.* Ot idei k byudzhetu fil'ma: Ucheb. Posobie [From idea to film budget: A textbook]. Moscow, YuNITI-DANA Publ., 2016. 254 p. (In Russ.)
19. *Sidorenko, V.I., Ogurchikov P.K.* Osnovy' fil'moproizvodstva. Teknika i texnologiya: Ucheb. Posobie [Fundamentals of filmmaking. Technique and technology: A textbook]. Moscow, YuNITA-DANA Publ., 2017. 286 p. (In Russ.)

20. Sinyayeva, L.P., Patutina, E.S., Filippova, E.A. Splochnost' kollektiva kak faktor vnutrennej motivacii personala [Team cohesion as a factor of internal motivation of staff]. Vestnik SamGUPS Publ., no. 4 (54), 2021, pp. 59–67. (In Russ.)
21. Sobkin, V.S., Ly'kova, T.A. Svyaz' sociometricheskix predpochtenij s lichnostny' mi osobennostyami na razny' x e' tapax obucheniya u studentov-akterov [Connection of sociometric preferences with personality traits at different stages of training in student-actors]. Voprosy' psichicheskogo zdorov' ya detej i podrostkov, no. 3, 2018, pp. 42–52. (In Russ.)
22. Sobkin, V.S., Ly'kova T.A., Sobkina, A.V. Psixologiya aktera: nachalo professional' nogo puti [Psychology of an actor: the beginning of a professional path]. Moscow, FGBNU "IUO RAO" Publ., 2021. 176 p. (In Russ.)
23. Chajnikov, S.A., Trocenko A.A., Chunin A.I. Formirovanie gruppovoj splochnosti zhenskoy studencheskoj komandy' po volejbolu kak polisub'`ekta deyatel' nosti [Developing group cohesion in a female student volleyball team as a polysubject of activity]. Biznes. Obrazovanie. Pravo., no. 1 (62), 2023, pp. 259–263. (In Russ.)
24. Ballesteros-Perez, P., González-Cruz, M.C., Fernández-Diego M. Human resource allocation management in multiple projects using sociometric techniques, International Journal of Project Management, no. 30 (8), 2012, pp. 901–913.
25. de Klepper, M.C. et al. Sociometric status and peer control attempts: A multiple status hierarchies approach, Journal of Management Studies, no. 54 (1), 2017, pp. 1–31.
26. Gersick, C.J.G. Marking time: Predictable transitions in task groups, Academy of Management Journal, no. 32 (2), 1989, pp. 274–309.
27. Gersick, C.J.G. Time and transition in work teams: Toward a new model of group development, Academy of Management Journal, no. 31, 1988, pp. 9–41.
28. Mikami, A.Y., Owens, J.S., Hudec, K.L. et al. Classroom Strategies Designed to Reduce Child Problem Behavior and Increase Peer Inclusiveness: Does Teacher Use Predict Students' Sociometric Ratings? School Mental Health, no. 12, 2020, pp. 250–264.
29. Sopa, I.S., Pomohaci M. Discovering the leader of a volleyball team using the sociometric survey method, Timisoara Physical Education and Rehabilitation Journal, no. 11 (20), 2018, pp. 27–33.
30. Wentzel, K.R., Asher S.R. The academic lives of neglected, rejected, popular, and controversial children, Child development, no. 66 (3), 1995, pp. 754–763.

Статья поступила в редакцию поступила в редакцию 12.08.2024; одобрена после рецензирования 26.08.2024; принята к публикации 02.09.2024.

The article was submitted 12.08.2024; approved after reviewing 26.08.2024; accepted for publication 02.09.2024.

Дымишиц Семён Валерьевич, аспирант Школы искусств и культурного наследия Европейского университета в Санкт-Петербурге (ЕУСПб).

Проблема художественности в научном кинематографе 1930-х гг. (на материале фильма «Физиология и патология высшей нервной деятельности»)

УДК 791.43.03 AuthorID: 4332-3767

ORCID: 0009-0005-9680-1180

Semyon V. Dymshits, PhD Student, School of Arts and Cultural Heritage, European University, St. Petersburg (EUSP).

The Problem of Artistry in Scientific Cinema of the 1930s (based on the Film “Physiology and Pathology of Higher Nervous Activity”)

UDC 791.43.03 AuthorID: 4332-3767

ORCID: 0009-0005-9680-1180

Клейменова Ольга Константиновна, кандидат искусствоведения, доктор философских наук, профессор, заведующая кафедрой «Истории и теории изобразительных искусств» художественного факультета, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК).

«Национальный склад души» художника В.В. Архипова

УДК 791.43.03

ORCID: 0009-0008-9356-6420

AuthorID: 875799

Olga K. Kleymenova, PhD in Art History, D. Sc. in Philosophy, PhD in Art, Professor, Head of the Sub-department of Fine Arts History and Theory, Production Design Department, S.A. Gerasimov Russian State University of cinematography (VGIK)

“National heartbeat” of the Artist V.V. Arkhipov

UDC 791.43.03

ORCID: 0009-0008-9356-6420

AuthorID: 875799

Королева Вера Владимировна, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой второго иностранного языка и методики обучения иностранным

языкам, Владимирский государственный университет им А.Г. и Н.Г. Столетовых.

Гофмановские традиции в сериале Дэвида Линча «Твин Пикс»

УДК 791.1 + 821.112.2

ORCID: 0000-0002-7608-9772

AuthorID: 1070682

Vera V. Koroleva, Doctor in Philology, Professor, Head of the Department of Foreign Languages, Vladimir State University named after Alexander and Nikolay Stoletovs (VLSU).

Hoffmannian Traditions in David Lynch's TV series “Twin Peaks”

UDC 791.1+821.112.2

ORCID: 0000-0002-7608-9772

AuthorID: 1070682

Лаврёнова Ольга Анатольевна, старший преподаватель, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК).

Эксцентрика мужских и женских образов фильма «Женитьба Бальзаминова»

УДК 778.5с/р(091) «Женитьба Бальзаминова»

ORCID: 0009-0000-9130-2802 AuthorID: __

Olga A. Lavrenova, Senior lecturer, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK).

The Eccentricity of Male and Female Characters in the Film “Balzaminov’s Marriage”

UDC 778.5 c/p (091)

ORCID: 0009-0000-9130-2802 AuthorID: __

Лыкова Татьяна Анатольевна, кандидат психологических наук, ведущий научный сотрудник лаборатории «Центр социокультурных проблем современного образования» Психологического института Российской академии образования; доцент кафедры истории, философии и литературы Российского института театрального искусства (ГИТИС).

Применение социометрического подхода для изучения отношений в киноъемочной команде: описание кейса

УДК 791.43.01

ORCID: 0000-0002-6494-978

AuthorID: 750671

Tatyana A. Lykova, PhD in Psychology, Senior Researcher, Center of Sociocultural Problems of Modern Education, Psychological Institute of the Russian Academy of Education; Associate Professor, Department of History, Philosophy and Literature, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

Sociometric Methods in Exploring the Relationships in a Film Crew: a Case Study

UDC 791.43.01

ORCID: 0000-0002-6494-978

AuthorID: 750671

Никитина Ирина Петровна, доктор философских наук, профессор кафедры истории и философии, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК).

Методологические аспекты киноведческих исследований
УДК 1.18

ORCID: 0000-0002-5654-191X

AuthorID: 72159

Irina P. Nikitina, Doctor in Philosophy, Professor, History and Philosophy Department, S.A. Gerasimov Russian State University of cinematography (VGIK).

Methodologic Aspects of Film Studies
UDC 1.18

ORCID: 0000-0002-5654-191X

AuthorID: 72159

Пальшкова Мария Александровна, старший научный сотрудник Аналитического отдела Научно-исследовательского института киноискусства и кинообразования (НИИКК) ВГИКа, доцент Сергиево-Посадского филиала ВГИКа.

«Пустое пространство» Гражданской войны: театрализация темы на советском экране 1960-х гг.

УДК 791.43.03

ORCID: 0009-0003-2183-5402

AuthorID: 940502

Maria A. Palshkova, Senior Researcher, Analytical Department, Research Institute of Cinematography and Film Education (NIIKK), VGIK, Associate Professor, VGIK Sergiyev Posad Branch.

“Empty Space” of the Civil War: Theatricalization of the theme on the Soviet Screen in 1960s

UDC 791.43.03

ORCID: 0009-0003-2183-5402

AuthorID: 940502

Петракова Анастасия Владимировна, кандидат психологических наук, старший научный сотрудник лаборатории «Центр социокультурных проблем современного образования» Психологического института Российской академии образования; психолог кинокомпании «Студия-П».

Применение социометрического подхода для изучения отношений в киносьемочной команде: описание кейса

УДК 791.43.01

ORCID: 0000-0001-9708-5693

AuthorID: 1152235

Anastasiya V. Petrakova, PhD in Psychology, Senior Researcher, Centre of Sociocultural Problems in Modern Education, Psychological Institute of the Russian Academy of Education; Psychologist, “Studio-P” Film Company.

Sociometric Methods in Exploring the Relationships in a Film Crew: a Case Study

UDC 791.43.01

ORCID: 0000-0001-9708-5693

AuthorID: 1152235

Притомская Алина Романовна, ассистент кафедры второго иностранного языка и методики обучения иностранным языкам, Владимирский государственный университет им А.Г. и Н.Г. Столетовых.

Гофмановские традиции в сериале Дэвида Линча «Твин Пикс»

УДК 791.1+821.112.2

ORCID: 0009-0006-0948-770X

AuthorID: 1216911

Alina R. Pritomskaya, assistant at the Department of Foreign Languages, Alexander and Nikolay Stoletovs Vladimir State University (VLSU).

Hoffmannian Traditions in David Lynch's TV series "Twin Peaks"

UDC 791.1+821.112.2

ORCID: 0009-0006-0948-770X

AuthorID: 1216911

Русинова Елена Анатольевна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой звукорежиссуры, профессор кафедры, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК).

Взаимосвязь многоканальных звуковых форматов и «теории телесности» в кинематографе

УДК 791.43.01

ORCID: 0000-0002-2270-7758

AuthorID: 424081

Elena A. Rusinova, Doctor of Art Studies, Professor, Head of the Department of Sound Design, S.A. Gerasimov Russian State University of cinematography (VGIK).

Interrelationship between Multichannel Sound Formats and the "Embodiment" in Cinema

UDC 791.43.01

ORCID: 0000-0002-2270-7758

AuthorID: 424081

Савинский Степан Дмитриевич, студент продюсерского факультета Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК); креативный продюсер.

Применение социометрического подхода для изучения отношений в киносъёмочной команде: описание кейса

УДК 791.43.01

ORCID: 0009-0002-3179-7879

AuthorID: ____

Stepan D. Savinskiy, Student, Producing Department, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK).

Sociometric Methods in Exploring the Relationships in a Film Crew: a Case Study

UDC 791.43.01

ORCID: 0009-0002-3179-7879

AuthorID: ____

Свешников Александр Вячеславович, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры рисунка и живописи Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК).

Изобразительная композиция как структура композитов

УДК 7.013

ORCID: 0009-0003-9092-8872

AuthorID: 903705

Aleksandr V. Sveshnikov, D. Sc. in Arts, Professor, Department of Drawing and Painting, S.A. Gerasimov Russian State University of Cinematography (VGIK).

Artistic Composition as an Integral System

UDC 7.013

ORCID: 0009-0003-9092-8872

AuthorID: 903705

Яновский Михаил Иванович, кандидат психологических наук, доцент кафедры психологии, Донецкий национальный университет.

О ведущих образах и мотивах кинематографа США и их влиянии на моральное сознание зрителя

УДК 159.99

ORCID: 0000-0002-9265-6917

AuthorID: 648070

Mikhail I. Yanovsky, PhD in Psychology, Associate Professor, Department of Psychology, Donetsk National University.

The Dominant Images and Motifs of the US Cinema and Its Impact on the Viewer's Morals

UDC 159.99

ORCID: 0000-0002-9265-6917

AuthorID: 648070

**С 15 ПО 17 ОКТЯБРЯ 2024 г. В ДУШАНБЕ (РЕСПУБЛИКА
ТАДЖИКИСТАН) ПРОШЛИ «ДНИ ВГИК В ТАДЖИКИСТАНЕ»
В РАМКАХ ПРАЗДНОВАНИЯ 105-ЛЕТИЯ ВГИКА**



**С 1 ПО 3 НОЯБРЯ 2024 г. В МИНСКЕ (РЕСПУБЛИКА БЕЛАРУСЬ)
НА ПЛОЩАДКЕ БЕЛОРУССКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ
АКАДЕМИИ ИСКУССТВ ПРОШЛИ «ДНИ ВГИК В РЕСПУБЛИКЕ
БЕЛАРУСЬ» В РАМКАХ ПРАЗДНОВАНИЯ 105-ЛЕТИЯ ВГИКА**





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