

В НОМЕРЕ:

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

Г.П. Бакулев

Кинематографические медиа
в цифровой культуре

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ

Д.Л. Караваев

Предприниматель как герой
русского кино первой
половины 1990-х: проблема
утверждения нового стереотипа

КУЛЬТУРА ЭКРАНА

Н.А. Хренов

Современное искусствознание
как гуманитарная наука в ситуации
культурологического поворота

«ДНИ ВГИК» В РЕСПУБЛИКЕ
ТАДЖИКИСТАН



100 ЛЕТ ВГИК

В.А. Голубев

Факультет как уникальная
школа творческого общения

№ 1 (39)

Том 11 МАРТ 2019

«ДНИ ВГИК» В ТАДЖИКИСТАНЕ



Встреча ректора ВГИК
В.С. Малышева и членов делегации
с Председателем Комитета
по телевидению и радиовещанию
при Правительстве
Республики Таджикистан
Махмадсаидом Шохиёном



В рамках визита состоялись переговоры
Министра культуры Республики Таджикистан
Шамсиддина Орумбекзода и ректора ВГИК,
профессора В.С. Малышева

Сцена из спектакля
«Пять вечеров»
в исполнении студентов
актерской мастерской
народного артиста РФ
В.П. Фокина.
Показ состоялся
в Государственном
академическом
драматическом театре
имени Лахути, Душанбе



Встреча членов делегации ВГИК
с выпускниками ВГИК
из Таджикистана.
Выступает ректор ВГИК,
профессор В.С. Малышев
[Подробнее — на 6-й странице](#)

Музыкальный
номер во время
класс-концерта
студентов
ВГИК имени
С.А. Герасимова
и ТГИКИ имени
М. Турсунзаде





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

ВГИК

Информационно-аналитический журнал

Свидетельство о регистрации
ПИД № 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

В журнале публикуются научные и аналитические
статьи по киноведению, искусствоведению,
эстетике, культурологии, философии,
экономике, АВС (аудиовизуальная сфера)

Публикации отвечают требованиям ВАК
по научным специальностям:
«Искусствоведение», «Философские науки»

Учредитель журнала:

Всероссийский государственный
институт кинематографии
им. С.А. Герасимова

Адрес редакции:

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

Дизайн и верстка:

Редакционно-издательский отдел
Дизайн и верстка И. Сеничкина
Корректор Т. Дугина

Редактор текстов на английском
языке С.К. Каптерев

Дизайн-макет обложки И. Сеничкина
Фото В. Артемов

Отпечатано в типографии:

ВГИК Россия, 129226, Москва,
ул. Вильгельма Пика, д. 3
Заказ № 041-19

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», 2019

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ НАУЧНОГО ЖУРНАЛА

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

Мальшиев В.С.

ректор ВГИК, академик РАО, доктор искусствоведения, кандидат экономических наук, профессор

ЧЛЕНЫ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА

Абдрашитов В.Ю.

Народный артист РФ, профессор кафедры режиссуры игрового фильма ВГИК

Арабов Ю.Н.

Заслуженный деятель искусств РФ, профессор, зав. кафедрой драматургии кино ВГИК

Боймерс Биргит
(Великобритания)

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

Буров А.М.

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИК

Восколович Н.А.

доктор экономических наук, профессор кафедры экономики труда и персонала экономического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Гордин В.Э.

доктор экономических наук, профессор НИУ ВШЭ в Санкт-Петербурге

Добросоцкий В.И.

доктор экономических наук, заведующий кафедрой управления и права МГИМО

Друбек Наташа
(Германия)

доктор наук, профессор Питер Сонди Институт сравнительной литературы, Свободный университет Берлина, главный редактор журнала "Apparatus": Фильм, Медиа и цифровая культура в Центральной и Восточной Европе

Жабский М.И.

доктор социологических наук, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского сектора ФГБОУ ДПО «Академия медиainдустрии»

Звегинцева И.А.

доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой киноведения ВГИК

Караваяев Д.Л.

кандидат искусствоведения, ВГИК, директор информационно-аналитического центра кинообразования и кинопросвещения, ВГИК

Кириллова Н.Б.

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

Кривоуцкий Ю.В.

доктор экономических наук, профессор кафедры производственного менеджмента и маркетинга МАИ

Кривицун О.А.

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

Маньковская Н.Б.

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

Межуев В.М.

доктор философских наук, главный научный сотрудник Института философии РАН

Молчанов И.Н.

доктор экономических наук, профессор кафедры политической экономики МГУ; профессор Департамента общественных финансов Финансового университета при Правительстве РФ

Николаева-Чинарова А.П.

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

Новиков А.В.

доктор философских наук, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИК

Пондопуло Г.К.

доктор философских наук, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИК

Прожики Г.С.

доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения ВГИК

Разлогов К.Э.

доктор искусствоведения, профессор, директор Центра непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры, ВГИК

Рейзен О.К.

доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения ВГИК

Русинова Е.А.

кандидат искусствоведения, доцент, проректор по международным связям и научной работе ВГИК

Свешников А.В.

доктор искусствоведения, кандидат педагогических наук, профессор кафедры рисунка и живописи ВГИК

Сидоренко В.И.

кандидат экономических наук, профессор, зав. кафедрой продюсерского мастерства ВГИК

Соколов С.М.

Заслуженный деятель искусств РФ, профессор, зав. кафедрой анимации и компьютерной графики ВГИК

Уразова С.Л.

доктор филологических наук, доцент, главный редактор журнала «Вестник ВГИК»

Хикс Джереми
(Великобритания)

доктор наук, преподаватель колледжа Королевы Марии при Лондонском Университете, зав. отделом русской культуры и кино; соредатор научного интернет-сайта "Kinokultura"

Хотиненко В.И.

Народный артист РФ, профессор, зав. кафедрой режиссуры игрового фильма ВГИК

Хренов Н.А.

доктор философских наук, профессор, Сектор художественных проблем медиа Отдела медийных и массовых искусств Государственного института искусствования

Цыркун Н.А.

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

Ясулович И.Н.

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

ХРОНИКА В ДЕТАЛЯХ | АКТУАЛЬНОЕ СОБЫТИЕ

- 6 «ДНИ ВГИК» В ТАДЖИКИСТАНЕ

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

- 8 Г.П. Бакулев. Кинематографические медиа в цифровой культуре

- 15 Е.А. Русинова. Звуковое пространство города как отражение
«духа времени» и внутреннего мира киногероя

- 27 А.А. Гончаренко. Между идеологией и литературой: споры о сценарии
в СССР 1930-х годов

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА

- 38 О.К. Рейзен. Современное российское кино в контексте мирового
(окончание, начало в № 4 (38), 2018)

- 48 Д.Л. Караваев. Предприниматель как герой российского кино
первой половины 1990-х: проблема утверждения нового стереотипа

ПЕРФОРМАНС | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ

- 64 А.С. Арышева. Массовые сцены как способ манипуляции
сознанием зрителя

- 73 Н.Г. Стежко. VR-технологии в документальном кино

КУЛЬТУРА ЭКРАНА | КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ

- 82 Н.А. Хренов. Современное искусствознание как гуманитарная наука
в ситуации культурологического поворота (часть первая)

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС | АНАЛИЗ

- 100 И.А. Звездинцева. Австралийский кинематограф: трансформация
проблем молодежи в ходе времени

ТЕЛЕВИДЕНИЕ | ЦИФРОВАЯ СРЕДА

- 110 Н.И. Утилова. Визуальная картина мира в отражении современных медиа
(окончание, начало в № 4 (38), 2018)

- 120 И.Н. Кемарская. Атракцион на телеэкране: правила
коммуникационной игры

100-ЛЕТИЕ ВГИК | ФАКУЛЬТЕТЫ И КАФЕДРЫ

- 129 В.В. Виноградов. К академическому киноведению

- 136 Н.Е. Мариевская. Теория кинодраматургии: кино рождается в сценарии

- 143 П.К. Огурчиков, В.И. Сидоренко. Экономика кинопроизводства
в науке и образовании

- 148 В.А. Голубев. Факультет как уникальная школа творческого общения

- 153 **SUMMARY** | ПРЕЗЕНТАЦИЯ АВТОРОВ

- 158 **РЕКОМЕНДАЦИИ АВТОРАМ**

ACADEMIC PERIODICAL'S EDITORIAL BOARD

CHAIRMAN

Malyshev V.S.

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

MEMBERS OF EDITORIAL BOARD

Abdrashitov V.Y.

People's Artist of the Russian Federation, Professor, Fiction Film Directing Department, VGIK

Arabov Y.N.

Professor, head of the Screenwriting Department, VGIK, Honoured Arts Worker of the Russian Federation

Birgit Beumers
(United Kingdom)

Dr., Professor, Aberystwyth University (Department of Theatre, Cinema and TV), editor-in-chief of the "Studies in Russian and Soviet Cinema" magazine, editor of the "Kinokultura" website

Burov A.M.

Dr. in Art, Assistant Professor, Professor of the Department of Aesthetics, History and Theory of Culture VGIK

Voskolovych N.A.

Dr. in Economic Sciences, Professor at the Department of Economics of labor and personnel of the economic faculty of Lomonosov Moscow State University

Gordin V.E.

Dr. in Economics, Professor of the Higher School of Economics in St. Petersburg

Dobrosotsky V.I.

Dr. in Economic Sciences, Head of the Department of Management and Law at MGIMO

Natascha Drubek
(Germany)

Dr., Professor, Peter Szondi-Institut, Freie Universität Berlin, chief-editor journal Apparatus: Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe

Zhabsky M.I.

Dr. in Sociology, VGIK, Leading Researcher, Research Sector, FGBOU DPO "Academy of Media Industry"

Zvegintseva I.A.

Dr. in Art, Professor, head of the Film Studies Department, VGIK

Karavaev D.L.

PhD in Art, Head of Research and Information Center of Film Training and film Education, VGIK

Kirillova N.B.

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

Krivolutskiy Yu. V.

Dr. of Economic Sciences, Professor of faculty of industrial management and marketing Moscow aviation institute (Technical University) MAI

Krivtsum O.A.

Dr. in Philosophy, Professor, Honored Artist of the Russian Federation, Academician of the Russian Academy of Arts, head of the Art Theory Department, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, the Russian Academy of Arts

Mankovskaya N.B.

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

Mezhuev V.M.

Dr. in Philosophy, Chief researcher of the RAS Institute of Philosophy

Molchanov I.N.

Dr. of Economic Sciences, Professor of "Political Economy", Lomonosov Moscow State University, Professor of Department of Public Finance Financial University under the Government of the Russian Federation

Nikolaeva-Chinarova A.P.

Dr. in Philosophy, PhD in Economics, Director of the Center for Continuing Education and Advanced Training of Creative and Management Personnel in the Sphere of Culture, VGIK

Novikov A.V.

Dr. in Philosophy, Professor of the Department of Aesthetics, History and Theory of Culture, VGIK

Pondopulo G.K.

Dr. in Philosophy, Professor, Department of Aesthetics, History and Theory of Culture, VGIK

Prozhiko G.S.

Dr. in Art, Professor, Cinema Studies Department, VGIK

Razlogov K.E.

Dr. in Art, Head of the Department for the Development and Testing of Film Education Techniques, VGIK

Reizen O.K.

Dr. in Art, Professor, Cinema Studies Department, VGIK

Rusinova E.A.

PhD in Art, Assistant Professor, Vice rector International Relations and Scientific Research VGIK

Sveshnikov A.V.

Dr. in Art, Professor, Department of Drawing and Painting, VGIK

Sidorenko V. I.

PhD in Economics, Professor, head of the Producing Department, VGIK

Sokolov S.M.

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

Urazova S.L.

Dr. in Philology, Assistant Professor, editor-in-chief of the "Vestnik VGIK"

Jeremy Hicks
(United Kingdom)

Dr., lecturer, Queen Mary's College (University of London), Deputy Head of Russian Culture and Cinema Department, coeditor of the "Kinokultura" educational website

Khotinenko V.I.

People's Artist of the Russian Federation, Professor, head of the Fiction Film Directing Department, VGIK

Khrenov N.A.

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

Tsyркun N.A.

Dr. in Art, Senior Researcher FGBUK "State Central Museum of Cinema"

Yasulovich I.N.

People's Artist of the Russian Federation, Professor, head of the Acting Skills Department, VGIK

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

CONTENT

EVENTS IN THE DETAILS | CURRENT EVENTS

- 6 **“VGIR DAYS” IN TAJIKISTAN**

FILM THEORY AND FILM HISTORY | AUDIOVISUAL ARTS

- 8 G.P. Bakulev. **Cinematic Media in Digital Culture**
15 E.A. Rusinova. **The Sound Space of the City as a Reflection of “the Spirit of the Times” and the Inner World of the Film Hero**
27 A.A. Goncharenko. **Between Ideology and Literature: the Discussion of Screenplays in the USSR in the 1930s**

FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

- 38 O.K. Reisen. **Contemporary Russian Cinema and Its World Contexts**
(ending, for beginning see Issue 4 (38), 2018)
48 D.L. Karavaev. **Entrepreneur as a Hero of Russian Cinema in the First Half of the 1990s: the Adoption of a New Stereotype**

PERFORMANCE | THE ART OF PRESENTATION

- 64 A.S. Arysheva. **Mass Scenes as a Way of Manipulating the Consciousness of the Viewer**
73 N.G. Stezhko. **VR Technologies in Docudrama**

SCREEN CULTURE | CULTUROLOGY. PHILOSOPHY

- 82 N.A. Khrenov. **Modern Art History as a Human Science in a Situation of Cultural Turn** (part one)

WORLD CINEMA | ANALYSIS

- 100 I.A. Zvegintseva. **Australian Cinema: Transforming Youth Issues Over Time**

TELEVISION | DIGITAL ENVIRONMENT

- 110 N.I. Utilova. **Visual Picture of the World in the Reflection of Modern Media**
(ending, for beginning see Issue 4 (38), 2018)
120 I.N. Kemarskaya. **TV Attraction: Rules of Communication Game**

100 YEARS of VGIR | FACULTIES AND DEPARTMENTS

- 129 V.V. Vinogradov. **To Academic Film Studies**
136 N.E. Marievskaya. **The Theory of Screenwriting: Cinema is Born in the Script**
143 P.K. Ogurchikov, V.I. Sidorenko. **Economics of Film Production in Science and Education**
148 V.A. Golubev. **Faculty as a Unique School of Creative Communication**

- 153 **SUMMARY** | PRESENTATION OF AUTHORS

- 158 **RECOMMENDATIONS** AUTHORS

«ДНИ ВГИК» В ТАДЖИКИСТАНЕ



Визит в Республику Таджикистан делегации ВГИК во главе с профессором В.С. Малышевым, ректором ведущего российского кинематографического вуза, был кратким, но содержательно насыщенным. Это был продуктивный обмен опытом специалистов двух стран в области культуры и образования, а также студентов, избравших своей профессией кинопроизводство. Культурный форум подтвердил значимость укрепления сотрудничества со странами СНГ в области кино, важность представленности национальных киноиндустрий в мировом кинематографе.

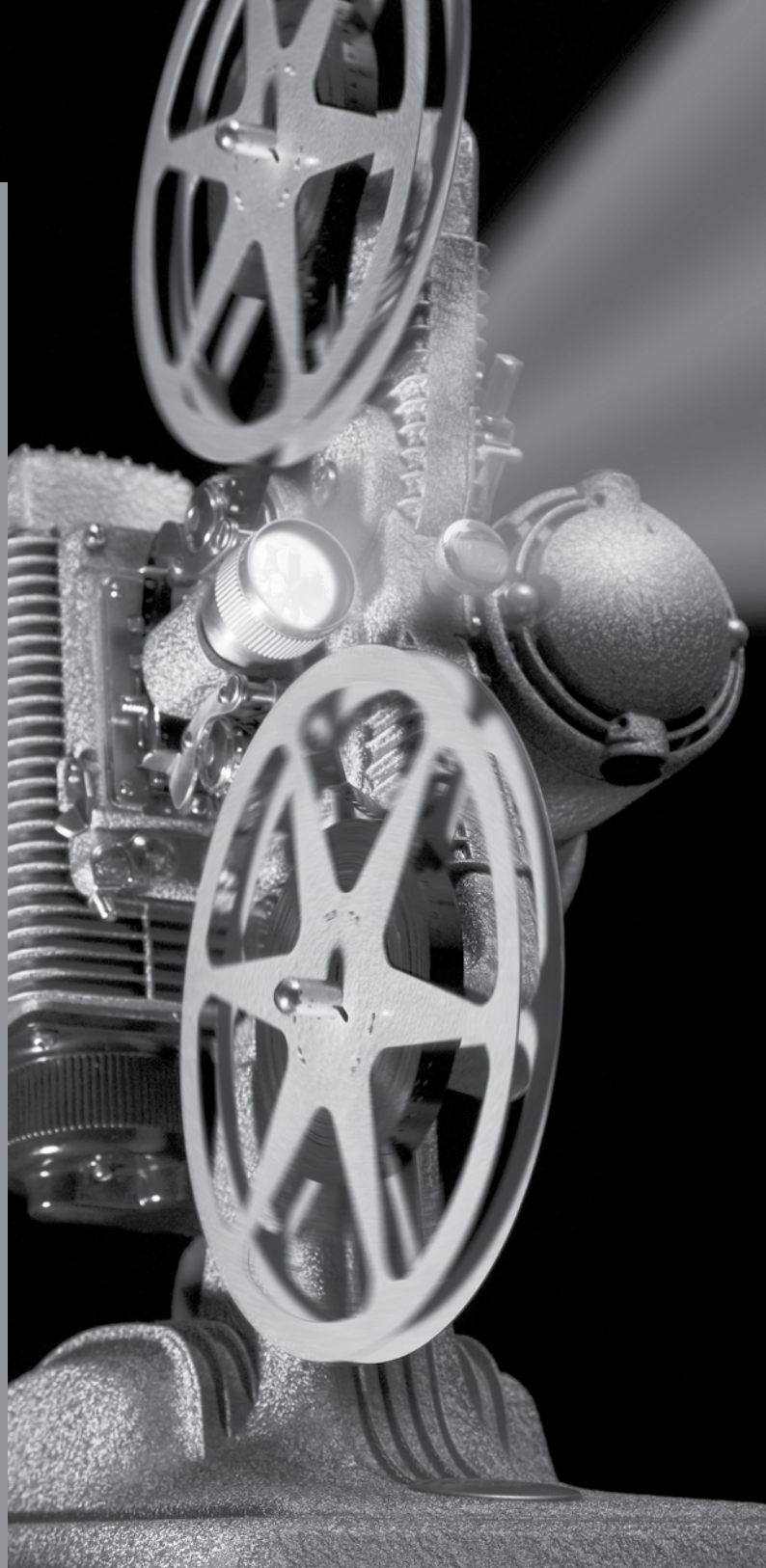
Визит проходил в рамках акции «Дни ВГИК в странах СНГ. 100-летие первой киношколы мира», реализуемой при поддержке Министерства культуры РФ и Межгосударственного фонда гуманитарного сотрудничества государств — участников Содружества Независимых Государств. Во время встречи министра культуры Республики Таджикистан Шамсиддина Орумбекзода и руководства ВГИК обсуждались вопросы воспитания таджикских кадров в российском вузе мирового масштаба. А подписанное Соглашение о сотрудничестве между Всероссийским государственным институтом кинематографии имени С. Герасимова (ВГИК) и Таджикским государственным институтом культуры и искусства имени М. Турсунзаде (ТГИКИ) подтвердило стремление двух стран к эффективному развитию связей в области кино.

Программа «Дней ВГИК» в Душанбе охватила целый спектр направлений кинотворчества. В ТГИКИ имени М. Турсунзаде прошли мастер-классы, встречи с известными кинорежиссерами, актерами, сценаристами, киноведами — преподавателями ВГИК, которые поделились секретами мастерства при создании кинопроизведения. Были показаны художественные фильмы, включая ленты, созданные российскими студентами во время обучения, открыт кино клуб ВГИК. Интерес вызвала выставка работ студентов и педагогов Художественного факультета ВГИК. Состоялись совместные занятия будущих специалистов кино двух вузов, класс-концерт студентов ВГИК имени С.А. Герасимова и ТГИКИ имени М. Турсунзаде.

«Дни ВГИК» завершились показом спектакля «Пять вечеров» в исполнении студентов актерской мастерской Народного артиста РФ В.П. Фокина в Государственном академическом драматическом театре имени Лахути.

Фоторепортаж на 2-й странице обложки журнала

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА





Кинематографические медиа в цифровой культуре

Г.П. Бакулев

доктор филологических наук, профессор

УДК 791.43.03

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается проблема встраивания кинематографических медиа¹ на основе цифровой технологии в контекст киноведения. Отмечается, что цифровой кинематограф заставляет по-новому взглянуть на историю кино и пересмотреть некоторые классические каноны, не отказываясь от них полностью. В качестве примера новых форматов приводится цифровая документалистика, которая стирает привычную грань между производством и просмотром благодаря интерактивности.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кинематограф,
киноведение,
документалистика,
кинематографические медиа,
цифровое кино,
цифровая культура,
цифровая
технология

¹ Кинематографические медиа — это новые и зарождающиеся медиа, основанные на технологии движущегося изображения.

Замечено, что периоды важных технологических изменений всегда крайне интересны для теории кино, поскольку сами фильмы, как правило, поднимают важный вопрос о том, что есть кино. Этот вопрос ставили классики кинотеории на протяжении многих десятков лет. Но особенно остро он стоит в современном контексте, когда на повестке дня будущее этого медиума и, более того, будущее киноведения как научной дисциплины.

За свою историю кинематограф пережил много технологических трансформаций, и всякий раз киноведы включали в круг своих интересов новые средства для производства, хранения и распространения продукции на основе движущегося изображения, не в малой степени испытывая дополнительный стимул со стороны смежных областей исследований. Что же тогда особенного происходит в наше время? Прежде всего, поражает масштаб изменений, вызываемых цифровой технологией. Практически нет ни одной стороны деятельности или институции в сфере кино, которая не оказалась бы незатронутой. Но, прежде всего, утверждает В. Наварро, дело в усиливающейся диверсификации современного кинематографа². Цифровая технология, более чем любое другое новшество, содействует невероятному расширению того медиума, который исторически считается кинематографом. Еще в конце XX века в научный лексикон

² Navarro Vinicius. New Cinemas: Film and Digital Media // Film Studies, Vol. 12. Spring, 2015, pp. 36–44.

киноведов вошли такие термины, как *медиаслияние*, *медиа-конвергенция*, *мультимедиа* и т. п., которые свидетельствуют о плюрализме, взаимосвязанности и «перекрестном опылении». В научных трудах рассматривались технологические и институциональные новшества, оказывающие влияние на кинокультуру, например, домашние видеосистемы, кабельное и спутниковое телевидение и даже пульт дистанционного управления. Однако мало кто предрекал конец кинематографа, поскольку верили в его способность адаптироваться к новой технологической ситуации и существовать в постоянно усложняющейся медиасреде.

Индустрия кино, где цифровая технология успешно сплавляется с привычными сюжетными медиа и визуальными парадигмами, служит наглядным подтверждением того, как традиции сопрягаются с новыми разработками. То же самое можно сказать о других формах кинодеятельности. По утверждению Наварро, в действительности цифровые технологии укрепляют сложившиеся кинематографические традиции с учетом изменений материальных условий и опыта восприятия. Более того, новации позволяют кинематографистам захватывать новые территории, осваивать медиапрактики, прежде казавшиеся малосущественными для кинематографа. «Мы по-прежнему называем это кинематографом, подразумевая, что понятие его идентичности не столько утрачивается, сколько пересматривается. Мы по-прежнему называем кино некоторую форму неразрывности с прежними кинематографическими медиа. Идентичность описывается на историческую узнаваемость практики, а не только на якобы присущие исключительно кино характеристики»³.

³ Navarro. Op. cit, p. 37.

Медиа старые и/или новые

Усиление влияния цифровой технологии на кинокультуру способствует росту интереса к онтологии кинематографа. Чтобы проанализировать его прошлое и оценить происходящие изменения, киноведы предлагают перенести акцент с описания предполагаемых свойств этого медиума как исторически сложившейся практики на его проявления в актуальных контекстах. Но общепринятому представлению о том, что кино как институция выживает, тогда как фильм как материальный объект исчезает, требуется новая перспектива. В первую очередь нужно отказаться от жесткого разграничения между старыми и новыми медиа, от той ложной точки зрения, что цифровая технология вытеснит традиционное кино. Убедительная критика этой дихотомии содержится в работе Филипа Розена, где он показывает, насколько цифровые фотография и кинематограф смоделированы по

⁴ Rosen Philip. "Old and New: Image, Indexicality, and Historicity in the Digital Utopia", in *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2001, pp. 301–349.

⁵ Friedberg Anne. "The End of Cinema: Multimedia and Technological Change", in C. Gledhill and L. Williams (eds), *Reinventing Film Studies*, London: Arnold, 2000, pp. 438–452; here — p. 448.

⁶ Медиатированный опыт — в отличие от жизненного — приобретается, когда благодаря интеракции с медиатехнологиями люди переживают события, происходящие далеко от них в географическом и временном отношении, и в контексте повседневной жизни, отличающемся от контекста реальных событий. — *Прим. авт.*

⁷ Manovich Lev. *The Language of New Media*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2001.

⁸ Navarro. Op. cit, pp. 38–39.

образу и подобию их аналоговых предшественников, и ставит под сомнение идеалистический взгляд, согласно которому медиа часто делят на «новые» и «старые»⁴.

Пересмотр прошлого кинематографа в контексте современных медиа может оказаться не такой простой задачей. Ведь инновации всегда предполагают отличие, а не сходство. Оценивая влияние новых технологий на кинопроизводство и просмотр, А. Фридберг настаивает на исторической перспективе⁵. Дело в том, что прошлое кинематографа, которое включает как дискурсивные (полученные логическим путем) модели, так и институциональные практики, всегда было более разнородным, чем вытекало из понятия «фильм» как медиум на целлулоиде. Именно методы исключения и отбора парадигмы кинематографа стали общепризнанными. В этом отношении многочисленные медиа, привлекающие внимание киноведов, имеют возможность претендовать на кинопрактики, которые когда-то казались периферийными для истории мейнстримного кино.

Одни киноведы указывают на сходство «новых медиа» с ранним кино и докинематографическим периодом. Другие расширяют круг вопросов в дебатах о «традиционных» и «новых» медиа за счет ТВ. Тогда как третьи сделали концепцию жизнеспособности общей платформой для дискуссий о кино и современных цифровых медиа, обсуждая, например, понятие «расширенного кино», которое в своих первоначальных контекстах описывало определенный подход в экспериментальном творчестве. Как большая часть современной кинопрактики — особенно онлайн-новой — «расширенное кино» позволяет творчески объединить повседневный и медиатированный⁶ опыт. О жизнеспособности кинематографа в прошлом и настоящем также свидетельствуют исследования, где кино не является главной темой. В книге «Язык новых медиа» Л. Манович, например, представляет кинематограф в качестве важной исторической отсылки и подчеркивает его значение в дискуссиях о современных медиа⁷.

Наварро рассматривает фильм как медиасобытие, которое совмещает контексты производства и просмотра. Эта характеристика присуща ряду современных медиаопытов — массовых и артхаусных и подтверждает необходимость исторической перспективы, ведущей к первым полнометражным художественным картинам. В дискуссиях о новых медиа вспоминается то экспериментальное кино, тот анархический дух первых дней, когда не было ни единого кинематографического языка, ни стандартного способа просмотра⁸. Это лишний раз подтверждает известную параллель между прокинематографическими арте-

фактами и современными медиа на основе движущегося изображения, свидетельствуя о возврате интереса к кинематографу как расширенной области аудиовизуальных медиа в рамках художественного кинопроизводства и театрального показа на той основе, на которой, как утверждается, зиждется идентичность и самобытность кинематографа. Более того, они снижают накал триумфальности, нередко сопровождающей дебаты о значимости цифровой технологии, которые могут легко перерасти в злорадное празднование победы нового над старым. Все эти точки зрения предполагают некую форму противопоставления кинематографа и цифровой культуры и стремятся отделить кино от медиа, которые существовали до него и существуют сейчас. Формирующаяся сейчас разнородная область предполагает нарратив, состоящий из множества сложных сюжетных ходов, взаимосвязанных точек, в реализации которых, надо признать, технология может играть важную роль наряду с эстетическими традициями, социокультурными силами, этическими нормами, которые помогают вычленивать то, что традиционно считается кинематографом.

Современная документалистика служит наглядным примером того, как различные подходы могут усложнить и расширить область кинематографических медиа. Едва ли кто станет оспаривать тот факт, что цифровая технология оказывает огромное воздействие на документальное кино, касается ли это более широкого доступа к средствам производства или преимуществ более разветвленных сетей проката. Цифровые медиа содействуют росту интереса к независимому нон-фикшн как со стороны авторов, так и потребителей. Опираясь в основном на традиционные документальные форматы, медиамейкеры «растягивают» и создают то, что с полным основанием можно назвать новым жанром.

Именно в этой области сталкиваются различные критические взгляды, но в одном они единодушны: визитной карточкой современного кинематографа является цифровая документалистика, когда технология служит своего рода мостиком между традицией и новацией. Она не является простым вместилищем для традиционного медиаформата и не подразумевает полное отрицание прошлого. Примечательно, что проекты в области цифровой документалистики опираются на различные научные школы и сравнительно легко переходят дисциплинарные границы.

Быстро растущая область кинематографических медиа требует более гибкого подхода к традиционно существующему разделению между процессом создания кинопродукта и кон-

кретным опытом, включенным в просмотр. Производство и просмотр — взаимозависимые сферы деятельности, и, по мнению Наварро, именно эта особенность станет главной чертой кинематографических медиа XXI века. Личное участие зрителя становится важным фактором в формировании образа персонажа, его мутабельности, «говорим ли мы о случае манипулирования им и его реконтекстуализации, “рекурсивности” или “мгновенной мультивоспроизводимости” в цифровых сетях»⁹. Просмотр, в свою очередь, предполагает теперь не только многочисленные каналы, но и разные ситуации, в которых он сочетается с такими действиями, как шэринг, комментирование, ремикширование и т. д., когда переплетаются повседневный и медиатированный опыт.

⁹ Navarro. Op. cit. p. 42.

«Расширенное кино» как понятие

Термин «расширенное кино» используется критиками и кинематографистами-экспериментаторами с середины 1960-х годов, но, возможно его больше связывают с книгой Дж. Янгблада, где описываются «интермедийные области, которые, помимо прочего, включают видеоарт и компьютерные фильмы. “Расширенное кино” бросает вызов автономии записанного образа, раздвигая границы того, что называют кинематографическими медиа. Это не просто термин, это определенный взгляд на медиа на основе движущегося образа. Когда смотришь на современное кино, неизбежно понимаешь, что то, что когда-то казалось исключительным, теперь составляет большую часть нашего повседневного опыта»¹⁰.

¹⁰ Youngblood Gene. Expanded Cinema. NY: P. Dutton & Co., Inc., 1970. 444 p.

Пересмотр хрестоматийных границ кинематографа заставляет киноведение раздвигать свои привычные рамки, поскольку традиционные демаркационные линии между различными медиа на основе движущегося изображения не могут помешать появлению обширных зон взаимного влияния, что заслуживает особого внимания исследователей кино. Известно, что видеоигры, широко использующие классические стандарты кинопроизводства, одновременно открывают для нарративного кино новые формы сюжетосложения. Более того, как отмечают поклонники цифровой культуры, креативность сейчас все больше учитывает трафик по различным медиаплатформам. Не трудно проследить взаимозависимость между контекстами производства и просмотра, актами кодирования и декодирования, между процессами создания и использования медиапродукта. К примеру, представьте интерактивный документальный проект (таких немало), который разрешает пользователям добавлять

информацию на определенную тему и реагировать на материалы, загруженные другими. В законченном виде этот проект будет зависеть от результатов этого обмена. «Просмотр» вмешивается в структурирование документального материала и преобразует данный фрагмент сюжета в ситуацию с относительно открытым концом, своего рода «событие, когда каждая новая запись является реакцией на общий “разговор”».

Именно здесь идея «расширенного кино» приобретает исторический резонанс. Эту концепцию обычно связывают с экспериментальными медиа, в которых контекст восприятия служит ключевым моментом творческой деятельности. Акцент сдвигается на момент показа на экране, и проекция — иногда на нескольких аппаратах — становится своего рода перформансом. Живой и медиатированный опыт вместе создают событие, которое нелегко вписать в шаблон традиционного кинопросмотра или кинопроизводства.

Дискуссия о кинематографических медиа не означает, что надо считать кинематографом любую форму движущегося изображения. Главная задача — следить за постоянно меняющимся горизонтом современных медиа, эта работа, несомненно, должна проходить в контексте истории кино. Новые сценарии развития часто порождают новые проблемы, решение которых требует нового критического инструментария. Включение в повестку дня вопросов, ставших актуальными в последние годы, является позитивным фактором для киноведения и служит еще одним поводом обратиться к анализу некоторых опорных точек в истории киноведения. ■

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. Friedberg Anne (2000) “The End of Cinema: Multimedia and Technological Change”, in C. Gledhill and L. Williams (eds), *Reinventing Film Studies*, London: Arnold, 2000, pp. 438–452; here p. 448.
2. Manovich Lev (2001) *The Language of New Media*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2001.
3. Navarro Vinicius (2015) *New Cinemas: Film and Digital Media* // *Film Studies*, Vol. 12. Spring, 2015, pp. 36–44.
4. Rosen Philip (2001) “Old and New: Image, Indexicality, and Historicity in the Digital Utopia”, in *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2001, pp. 301–349.
5. Youngblood Gene (1970). *Expanded Cinema*. NY: P. Dutton & Co., Inc., 1970. 444 p.

Cinematic Media in Digital Culture

Gennady P. Bakulev

Doctor of Philology, Professor, S.A. Gerasimov Russian State Institute of Cinematography (VGIK)

UDC 791.43.03

ABSTRACT: Periods of important technological changes greatly influence film theory, as new films usually raise the key question: what is actually a film? This problem has been discussed by film theorists over many decades.

Today's film industry, in which digital technology is being successfully integrated in the traditional narrative media and combined with the established visual paradigms, clearly demonstrates how classical artistic approaches can go along with new technical developments.

Contemporary documentary cinema is a vivid example of the ways in which digital technology can expand and deepen the area of cinematic media. Basing themselves mostly on traditional formats, media makers create products which could be rightfully considered as new genres.

By restructuring cinema's borders film scholars widen the scope of their studies. One of the ideas attracting their attention is that of "expanded cinema". This concept, suggested by Gene Youngblood, is usually related to experimental media, in which the perceptive context is the key aspect of artistic creativity.

The principal task of film researchers has been to follow the continually changing horizons of cinema — in the context of film history. New schemes of development often create new problems which can be solved only by means of new critical tools.

KEY WORDS: cinema, film studies, documentary, cinematic media, digital cinema, digital culture, digital technology



Звуковое пространство города как отражение «духа времени» и внутреннего мира киногероя

Е.А. Русинова

кандидат искусствоведения, доцент

УДК 791.43/45

АННОТАЦИЯ

В статье актуализируется тема городского пространства в современном кинематографе — роль города как визуальной и звуковой среды в кинофильме и значение городских звуков в формировании внутреннего мира киноперсонажа. Анализируются фильмы, снятые в Тбилиси в разное время. Яркая колоритность этого города позволяет проследить вариативность эстетических подходов при использовании музыкального материала и средств звуковой выразительности, их влияние на формирование образа киноперсонажа в культурно-историческом контексте сюжета и времени создания фильма.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кинематограф, городское пространство, звуковой образ в кино, звукорежиссер, звуковое решение фильма, внутренний мир киноперсонажа, фильмы о Тбилиси, современный грузинский кинематограф

Городские ландшафты неизменно становились излюбленными съёмочными локациями с начала развития немого кино. Можно вспомнить немало киношедевров, где город как неотъемлемая составляющая киноформы создает особую внутрикадровую атмосферу. Такие фильмы, как «Париж уснул» (1923) Р. Клера, «Атланта» (1934) Ж. Виго, «400 ударов» (1959) Ф. Трюффо, невозможно представить без видов Парижа, как и «Третья Мещанская» (1927) А. Роома, «Я шагаю по Москве» (1963) Г. Данелии, «Застава Ильича» (1965) М. Хуциева — без московских улиц. Тема художественного образа города в кинофильмах неоднократно рассматривалась в киноведческом и историко-культурологическом ракурсах, например, в сборнике научных статей «Города в кино»¹, в кандидатской диссертации Н.П. Баландиной «Образы города и дома в киноискусстве: на материале отечественного и французского кино конца 50–60-х годов»², других работах. Однако при исследовании темы города в кино ряд аспектов остается не изученным, поскольку проблема сопряжена с анализом такой специфической области кинотворчества, как звукорежиссура. К первому аспекту этой темы следует отнести роль города как визуального и звукового пространства в кинофильме, ко второму — значение городских звуков в формировании на экране внутреннего мира киноперсонажа.

¹ Города в кино. М.: Канон+РООИ «Реабилитация»; 2013.

² Баландина Н.П. Образы города и дома в киноискусстве: на материале отечественного и французского кино конца 50–60-х годов. — Дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2008.

Каждый город, попадающий в объектив кинокамеры, представляет самобытный мир, наполненный самыми разнообразными звуками. Особую городскую атмосферу создают не только шумовые фоны, среди них есть и говор разноязычной толпы, и звонки трамваев, а иногда и цокот затерянных во времени конных экипажей, рев мопедов или шелест шин велосипедов, гудки фабрик и заводов, звуки стройки или рыночной суеты... «Фоносферу» города во многом создают люди, его населяющие, — их манера говорить, ритм и интонация речи, особое звучание национальных музыкальных инструментов, неповторимая звуковая палитра местных праздников и другие звуковые нюансы. Звуки некоторых городов как будто «вживлены» в нашу память, в том числе благодаря кинематографу (например, с Парижем ассоциируется звук аккордеона, исполняющего ностальгическую мелодию французского шансона). При этом вопросы репрезентации и запоминаемости звукового образа затрагивают не только режиссерское видение городского пространства, но и возможности звукорежиссуры в момент создания внутреннего мира персонажа и отражения его различных ментальных состояний, которые формируются с помощью звуковых фактур городской среды. Особенно интересен анализ фильмов, действие которых происходит в колоритной и узнаваемой звуковой реальности. Таков Тбилиси.

У грузинской столицы и Москвы издавна существуют прочные «кинематографические» связи, особые духовные отношения. В 1950–1960-х годах в Москву приехала работать целая плеяда талантливых грузинских деятелей, оказавших впоследствии влияние на развитие всего отечественного кинематографа. Это режиссеры Лев Кулиджанов, Марлен Хуциев, Отар Иоселиани, Сергей Параджанов, кинооператор Дмитрий Месхиев, кинодраматург Анатолий Гребнев, композитор Микаэл Таривердиев, другие талантливые художники. Самобытность и в то же время поликультурность Тбилиси несомненно отразились на эстетических принципах творчества этих замечательных кинодеятелей. А. Гребнев так вспоминал о городе своей юности: «Это был наш Тбилиси, отзывчивый, благородный и нищий, приносивший к своей обшарпанной бедности, но все еще с замашками князя; Тбилиси галерей, обращенных внутрь дворов, очередей за керосином, отдельно мужских и женских, огромных полупустых комнат, где в старой качалке бабушка с вязаньем, а с улицы голоса зовущих тебя друзей... В семьях старых грузинских интеллигентов одинаково говорили и по-грузински, и по-русски, да еще и по-французски иногда... То, о чем я говорю, можно еще увидеть

³ Гребнев А.
Записки последнего
сценариста. URL:
<https://kinodramaturg.ru/grebnev-zapiski-poslednego-scenarista/60/> (дата обращения: 05.01.2019).

в фильмах Отара Иоселиани — вот эту уходящую и ушедшую тбилисскую старину»³.

Город как пространство иронической игры и трагических парадоксов

«Листопад» (1966) и «Жил певчий дрозд» (1971) — два фильма Иоселиани, в которых отразились и грузинская национальная самобытность и веяния «оттепели», ставшей знаковой страницей в истории отечественного кино. Главная особенность этих фильмов — в новой интонации, в интеллигентной иронии, снижающей пафос разговора о «герое», «проблеме» или «идее» фильма. В этом отношении первые фильмы Иоселиани близки к эстетике французской «новой волны» с ее «дедраматизацией» сюжета, упрощением конфликтов и выведением на первый план «негероя», персонажа без ярко выраженных личностных «героических» черт характера. И фабула и сюжет в фильмах Иоселиани передаются через ироническое отношение к герою, через мягкий юмор и «игру с реальностью», через редкостное по смыслу пространство, населенное порой экстравагантными персонажами, заполненное причудливыми объектами и абсурдными ситуациями, которое нередко порождает щемящее и печальное чувство утраты, грусть об ускользающем, потерянном или несбывшемся.

Этот авторский мир предполагает особое внимание, тонкую работу со звуком, органично включенным в иронически-игровое пространство фильма и создающим эффект жизненности, «схваченной реальности». В одном из интервью Отар Иоселиани заметил, что строит произведение «по законам, которые сам себе придумал и которые имеют отношение к музыкальной форме. Например, сонатную форму, то есть столкновение двух противоположных тем, в теории музыки это еще называется борьбой, развитием, коллизией и разработкой, я стараюсь исключить. И наоборот — беру за образец полифоническое построение, фугу с контрапунктом, с повторяющимися темами, с подспудными темами, выходящими на первый план»⁴.

Так, в первые десять минут фильма «Жил певчий дрозд» зрители успевают услышать клавесин (на вступительных титрах), движение уличного трафика, шум водопада, начало оркестровой репетиции, первые несколько нот арии альфа из «Страстей по Матфею» И.С. Баха, птичье пение, вновь шум городской улицы, звуки духового оркестра, финал оперного спектакля, грузинское песнопение, фокстрот «Рио-Рита», снова грузинское многоголосие, «салонную» гитару, не считая вкраплений обрывков разговоров... И все это — фрагментарно, в нескольких звуках, иногда

⁴ Цит. по:
Малышев В.С.
Влияние шедевров
мирового кино
на творческое миро-
воззрение режис-
сера // Вестник ВГИК.
2018. № 4 (38). С. 16.



Кадр из фильма
«Жил певчий дрозд»,
режиссер
О. Иоселиани,
1970 г.

накладывающихся друг на друга, как бы одновременно «уловленных» ухом во время бесконечного движения-кружения по городу и по жизни главного героя Гии, музыканта-ударника, вечно куда-то бегущего, спешащего, опаздывающего... Камера успевает «увидеть» и «проводит взглядом» движение героя, а звук успевает вслед за Гией лишь «перебежать», «вбежать» и «вы-

бежать» из одного в другое звучащее пространство, возникающее порой в подсознании героя. Мозаика звуков города составляется, как в калейдоскопе, — из звучания большого количества «субпространств»: звуков, доносящихся из кафе, ресторанов, окон квартир, научной лаборатории, врачебного кабинета, бани, ремонтной мастерской...

В поисках директора оперного театра, с которым у героя назначены в консерватории встреча и «серьезный разговор», неутомимый Гия ходит по лестницам и коридорам, заглядывает в разные классы. Открывающиеся двери «выпускают» в коридор разные звуки: маленький скрипач разучивает пьесу, и Гия успевает передать ему напутствие — «Здравствуй, Вахтанг! Старайся!»; вот играет кларнет, репетирует вокальный ансамбль, а поодаль распевается солистка, слышны звуки клавесина... С кем-то Гия, знающий почти всех в городе, здоровается, с кем-то, пробегая по лестнице, знакомится, кого-то спрашивает о здоровье родителей, у кого-то просит прощения, кому-то подпевает, учит пению... Внимательно вслушиваясь в эту звуковую «карусель», зритель может оценить и смысл «звуковых остановок» и звуков-символов, благодаря которым режиссер переходит из «пространства игры» в область экзистенциальных смыслов. Например, звук часов, отсчитывающий время жизни, и ария альта «Erbarme dich» («Смилуйся») из «Страстей по Матфею» И.С. Баха. В этот момент герой приостанавливает бег, оставаясь наедине с самим собой. Мелодия Баха звучит в его подсознании, а ее начальные звуки вызывают ощущение внутренней тоски по другой жизни. Укрупненный звук хода часов (неумолимость времени) появится и в последних кадрах, когда случится непоправимое (Гия, перебегая дорогу,

⁵ Мамардашвили М.К. Сознание и цивилизация. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. С. 262.

попадает под колеса автомобиля). К понятию «экзистенциальной остановки» можно отнести и эпизод в ресторане, когда зрители слышат прекрасное грузинское песнопение в исполнении нескольких друзей Ги. Философ Мераб Мамардашвили удивительно точно определил феномен грузинского застольного пения: «Когда <грузины> пьют и поют, это выражает специфическую грузинскую трагичность, которая есть радость через отчаяние»⁵.

Какофония новой городской реальности и молчание чувств

По прошествии нескольких десятилетий со времени создания первых картин Иоселиани в грузинском социуме произошли серьезные изменения, отразившиеся и на состоянии культуры, и на самоощущении людей. В одной из статей профессор Георгий Каджришвили отмечает: «Можно с уверенностью сказать, что грузинское кино было точным отражением грузинской истории и остается таким по сей день. Оно развивалось, менялось, останавливалось, а затем опять продолжало ход и поднималось ввысь вместе с политическими, экономическими, общекультурными событиями страны. Эти обстоятельства отражались в фильмах не только в виде проблематики: художественные решения и формы этих задач также прямо влияли на судьбу всего кинематографа»⁶. Однако в грузинских фильмах новейшего времени можно наблюдать и константы, сохраняющиеся несмотря ни на что, отражающие некий культурный код нации. Во многом эти константы связаны с различными звуковыми феноменами, акцентирующими метаморфозы нового городского пространства, состояние человека в нем.

В 2005 году грузинский режиссер Леван Закарейшвили снял картину «Тбилиси-Тбилиси»⁷, где грузинская столица предстает в реалиях конца 1990-х, когда Грузия переходила на новые экономические рельсы. И неслучайно рефреном всей картины Закарейшвили избран звук электрички как символ движения без начала и конца. В первых кадрах фильма зрители видят комнату главного героя — молодого кинорежиссера Дато (Давид Такайшвили). За окном среди редких проездов машин слышно бляение козы, которую держит соседка по двору. Утренний сон Дато и его жены Саломеи прерывает резкий телефонный звонок, женщина спрашивает: «Который час?», — Дато отвечает: «Время выпить вина». Но зрители ни разу не увидят этой культурной константы, благородного грузинского винопития, сопровождаемого традиционным мужским песнопением. Жители Тбилиси конца 1990-х, как показано в картине, пьют только пиво и водку. Дато, встав с кровати, закуривает, включает магнитофон (модная грузинская фолк-рок-группа поет на французском) и пьет пиво из бутылки.

⁶ Каджришвили Г. Горький вкус свободы и грузинское кино (новые традиции в современном грузинском кинематографе) // История национальных кинематографий в СССР и перспективы развития кино государств — участников СНГ, стран Балтии и Грузии: Коллективная монография. М.: Академический проект, 2018. С. 523.

⁷ Картина «Тбилиси-Тбилиси» завоевала приз «Ника» как лучший фильм стран СНГ и Балтии 2005 года. — Прим. авт.

Иначе, видимо, и не может быть в городе, превратившемся в сплошной дешевый рынок, где торгуют даже бывшие научные сотрудники. Профессор кинодраматургии Отар Эристави, которого едва признал в старике с тележкой его бывший ученик Дато, торгует маргарином, а листы своей диссертации «Грузинский кинематограф в отношении к мировому кино» он отдает знакомой торговке, делающей из научного труда кульки для семечек. Жена Дато Саломея, преподавательница консерватории, готовится к лекциям, варит кофе на печке-буржуйке, а по вечерам подрабатывает игрой на пианино в ресторане. В фильме много деталей, красноречиво говорящих о трудностях городской жизни: инвалид без левой ноги ведет на поводке собаку с перевязанной левой лапой; мальчишка во дворе закидывает мяч в «баскетбольную» корзину, сделанную из сломанного венского стула. На улице традиционную грузинскую музыку исполняет дуэт — Гаврош, юный ударник (на грузинском двустороннем барабане доли), и аккордеонист, а на восторженное замечание Дато: «Хорошо парень играет!», слышится ответ его собеседника: «И хорошо зарабатывает!».

Дато ищет сюжет для фильма о родном городе, но находит лишь фабулу для трагического рассказа: с горечью во взгляде, в полной тишине (ассоциирующейся с омертвлением чувств) он пересматривает отснятый рабочий материал. На экране — сплошной рынок, уголовные лица, бомжи, безработные... В дешевой «забегаловке», где на стене висит вымпел «Коллектив коммунистического труда», он слышит, как подвыпивший мужчина исполняет профессиональным басом арию короля Филиппа из оперы Дж. Верди «Дон Карлос» для... местной проститутки Эльзы. Дато восклицает: «Это же Большой Театр! Шаляпин! Москва!», — на что его друг Нодар отвечает: «Это не Москва. Это Тбилиси. Тбилиси. Здесь у людей камни вместо сердец».

Звуковое пространство города выражено в рыночной какофонии, где в одном потоке слышны переругивания продавцов и покупателей, причитания обворованной женщины, русский «шансон» («Захламленный чердак, на полу кавардак, очень сильный кулак»), далекий звук электрички, ритмичная дробь барабана, мелодия аккордеона и — ответ профессора Эристави на вопрос соседа по торговой палатке, заполняющего газетный кроссворд: «Отец-основатель французского кинематографа, шесть букв?» — «Мельес»... Насмотревшись, наслушавшись городских реалий, Дато уходит в хмельное забытие, чувствуя, что теряет профессиональное и человеческое достоинство при полном отсутствии потребности общества в искусстве, которым он



Кадр из фильма
«Тбилиси-Тбилиси»,
режиссер
Л. Закарейшвили,
2005 г.

владеет. И на очередное «коммерческое предложение» некоего Роланда снять рекламный ролик о таможене, который будет спонсироваться колумбийцами, Дато взрывается: «Мне предлагали снимать о дружбе, потом о собаках, а теперь — о наручниках? Ты продал таможеню, ты продал родину, я — следующий?». Все, чем дорожил Давид, будто бы унеслось под звук ночной электрички... Заключительный эпизод фильма только усиливает состояние утраты: долгое время стоявший отцепленный товарный вагон, в котором жили брат и сестра — две маленькие бездомные сироты, вдруг начинает движение, отправляясь в неизвестную даль.

Город как пространство исторической памяти и диалога поколений

Осмысление современного положения грузинского общества сопровождается в последнее время обращением режиссеров к истории своего народа, чтобы не только восстановить ее неизвестные или табуированные страницы, но и осмыслить день сегодняшний. В этом плане заметным явлением 2017 года стала картина «Заложники» (режиссер Р. Гигинеишвили), основанная на реальных событиях 1984 года, когда несколько молодых людей (среди них была и девушка), представители так называемой грузинской «золотой молодежи», предприняли попытку угнать самолет из Тбилиси в Турцию. На экране зрители видят группу друзей — художника Сандро, священника Даниила и еще нескольких, из которых выделяется главный герой — Нико, начинающий артист кино, уже снискавший популярность. Угон самолета назначен на следующий день после свадьбы Нико и Анны, но всё идет не по плану. Дело закончилось убийством некоторых пассажиров и членов экипажа, захватом спецназом угонщиков на борту самолета и расстрельным приговором практически для всех инициаторов этого безумного предприятия, кроме Анны, приговоренной к заключению на 15 лет.



Кадр из фильма
«Заложники»,
режиссер
Р. Гигинеишвили,
2017 г.

В картине есть эпизоды, интересно представленные в звуковом отношении, включая звучание городского пространства, соединенного с внутренними переживаниями и эмоциями героев, подчеркивающими некоторые черты их характеров. Начиная с первых кадров, зрители слышат типичную для позднесоветского времени маршевую музыку, раздающуюся из выставленного на площади магнитофона «Ростов», звучавшую во время праздничных демонстраций («Ликует столица Грузии, ликует вся наша страна!»). Типологизированной деталью этой сцены становится и работающий микрофон в руках оратора, по которому он безуспешно стучит пальцем, готовясь произнести речь, но проходящие на заднем плане демонстранты столь же привычно не обращают на него внимания. Этими звуками обозначается хронотоп картины.

В следующем эпизоде слышен бой настенных часов в комнате, где живет один из героев. Символика боя (отсчет жизненного времени) усиливается, плавно переходя в следующем кадре в колокольный звон и религиозное песнопение. На экране — художник Сандро в церковном облачении, прислуживающий в храме. Стоит отметить, что Сандро из фильма «Заложники» визуальнo напоминает героя с тем же именем и той же профессией из грузинского фильма «Покаяние» Т. Абуладзе⁸ — иконописное лицо со светло-рыжими волосами и бородой. Но Сандро в фильме Абуладзе протестовал против тоталитарной системы своим искусством, жертвуя собственной жизнью, тогда как Сандро у Гигинеишвили рвется к *личной* свободе, не останавливаясь перед убийством, он нарушает главную заповедь Христа — «не убий». В фильме «Покаяние», во время истязания Сандро под куполом храма, возникает звукозрительный контрапункт — за кадром ликует «Ода к радости» из финала 9-й Симфонии Бетховена. В фильме же «Заложники», в церкви, куда приходит Сандро, звучит прекрасное песнопение мужского хора, которое нарушается криком вбежавшей матери Сандро: «Я не хочу, чтобы мой сын сюда ходил!».

⁸ Помимо внешнего сходства героев, есть целый ряд совпадений этих фильмов. Фильм «Покаяние» снимался одновременно с событиями в фильме «Заложники» в 1984 году. Один из актеров, снимавшийся в фильме «Покаяние», участвовал в захвате самолета. Два актера из фильма «Покаяние» — Автандил Махзарадзе и Мераб Нинидзе — сыграли роли в фильме «Заложники». — Прим. авт.

Молодой киноартист Нико тоже ассоциируется с персонажем из другого фильма — «Жил певчий дрозд» О. Иоселиани. Нико так же быстр, общителен, обаятелен и внешне беспечен, но по особому внутренне трагичен. Видимо, неслучайно в сцене, где Нико обменивает на боевую гранату купленную у священника за 30 рублей грампластинку «Битлз», зрители слышат фальшивые звуки расстроенного пианино, появившегося в кадре в качестве *реквизита*. А во время свадьбы Нико, на фоне произносимых тостов, поздравлений, возгласов и звуков клаксонов, за кадром звучит печальная атональная музыка Гии Канчели из концерта для альты, хора и оркестра с символическим названием “Styx”⁹. (Эта же музыка будет звучать контрапунктическим фоном во время сцены на борту самолета, когда развернется кровавая трагедия.)

Лейтмотивом фильма становится гул летящего самолета, часто звучащий фоновым и не осознаваемый в полной мере без визуальной поддержки. Низкочастотный звук самолета внушает бессознательное чувство тревоги, опасности. Однако в разных эпизодах фильма этот звук приобретает разные смысловые нюансы и множественность коннотаций в зависимости от контекста, драматургических акцентов в конкретной сцене. Каждая сцена фильма включает многослойность фоновых фактур, и потому важно понимать, какие фоны могут сочетаться со звуком самолета, предусмотрена ли пауза или он звучит на фоне диалога. Необходимо также знать, какую функцию выполняет в кадре данный звук — семантическую или колористическую. В одном из интервью режиссер Гигинеишвили так оценил работу звукорежиссера картины К. Василенко: «Для него важно, например, когда двое героев стреляют как дети из пистолета в лесу, чтобы откуда-то тихо был слышен гул самолета, предвестника трагедии»¹⁰.

Приведем пример использования «многослойности» звуковых фактур в одном из эпизодов фильма. На экране — двор дома, подъезжает машина. Слышно многоголосье играющих детей на крупном и более общем планах, щебет воробьев, далекий шум города. К этому выразительному звуковому пространству звукорежиссер впоследствии добавляет удаленное звучание городской площади с машинами и фактурой забивания свай с эффектом дилэй¹¹ (ритмизованные удары, как и звук часов, создающие ощущение тревоги), которые перемежаются с фоновыми акцентами: несколько далеких гудков поезда, крик ребенка, сконструированный в результате соединения акустически обработанных и различающихся по плановости самостоятельных фактур звука автомобиля.

⁹ “Styx” был создан Канчели как Реквием в память об ушедших друзьях — композиторах А. Тертеряне и А. Шнитке. — *Прим. авт.*

¹⁰ Антон Долин. «Бортпроводница сказала: “Конечно, я уже простила этих ребят”». Интервью Резо Гигинеишвили, режиссера фильма «Заложники» — фильма о захвате самолета в советской Грузии. URL: <https://meduza.io/feature/2017/09/20/bortprovodnitsa-skazala-konechno-ya-uzhe-prostila-etih-rebyat> (дата обращения: 09.01.2019).

¹¹ Дилэй (англ. delay) — звуковой эффект, имитирующий затухающие повторы исходного сигнала. Эффект реализуется добавлением к исходному сигналу его копии или нескольких копий, задержанных по времени. — *Прим. авт.*

В сцене разговора главного героя с отцом напряженное состояние в комнате поддерживается характерным звуковым решением: на дальнем плане звучит телевизор (зрители слышат новостную передачу, подчеркивающую время действия фильма), за окном — звуки автомобилей, «глухая» атмосферная пауза дома, сопровождающаяся разнообразными фактурами звуков бытовых труб, акцентных капель воды, лая собаки, тиканья часов, отдельных низкочастотных проездов машин... Все звуковые элементы сливаются в напряженный аккорд, передающий внутреннее состояние героя.

Показателен еще один пример самой, пожалуй, насыщенной по звуковому фону сцены, которая передает сильнейшее внутреннее переживание Анны, выбегающей на улицу после свадьбы, и ее страх перед задуманным побегом. Слышен тревожный фон — далекие ревербированные удары, усиленные звуком ртутных ламп, резонансный гул самолета, ветер, стук поезда и фактура торможения составов поездов, образующих между собой интервал не более секунды. Акцентами даны далекий лай собаки, звук капающей воды, гудок поезда и ответом ему, на октаву ниже, гудок электрички. Эти звуковые слои образуют взаимосвязь, дополняют друг друга и создают единый звуковой образ, расширяющий изображенное пространство.

Резюмируя, необходимо отметить: современный уровень звукоорежиссуры позволяет выстраивать сложные семантические конструкции, обогащающие общий звукозрительный образ аудиовизуального произведения, поднимающие его на уровень символического высказывания, значительно превосходящего уровень конкретно-смысловых значений сюжета. Городское пространство с его огромным диапазоном звуковых проявлений способствует созданию полифоничной фонограммы, выходящей на более высокий эстетический и интеллектуальный уровень. Современные технические возможности позволяют раскрывать разные семантические уровни звукозрительного образа, в том числе за счет создания разнообразных по плановости многоканальных фонограмм, акцентируя внимание на определенных звуковых фактурах, имеющих приоритетное значение для формирования внутреннего мира персонажа, с одной стороны, с другой — помогают выстраивать целостный художественный образ фильма, обеспечивая переход семантических смыслов на эстетический уровень. Стоит предположить, что дальнейшие исследования разнообразных аспектов «городской темы» окажут плодотворное влияние на систематизацию современного кинематографического опыта, разработки и практику применений современных звукозрительных решений в кино. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Баландина Н.П.* Образы города и дома в киноискусстве: на материале отечественного и французского кино конца 50–60-х годов. Дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2008. 191 с.
2. Города в кино. М.: Канон+РООИ «Реабилитация», 2013. 272 с.
3. *Гребнев А.* Записки последнего сценариста. М.: Алгоритм, 2000. 368 с. URL: <https://kinodramaturg.ru/grebnev-zapiski-poslednego-scenarista/60/> (дата обращения: 05.01.2019).
4. *Долин А.* «Бортпроводница сказала: “Конечно, я уже простила этих ребят”». Интервью Резо Гигинеишвили, режиссера фильма «Заложники» — фильма о захвате самолета в советской Грузии. URL: <https://meduza.io/feature/2017/09/20/bortprovodnitsa-skazala-konechno-ya-uzhe-prostila-etih-rebyat> (дата обращения: 09.01.2019).
5. История национальных кинематографий в СССР и перспективы развития кино государств — участников СНГ, стран Балтии и Грузии: Коллективная монография. М.: Академический проект, 2018. 773 с. + 64 п/вкл. (Технологии культуры).
6. *Малышев В.С.* Влияние шедевров мирового кино на творческое мировоззрение режиссера // Вестник ВГИК. 2018. № 4 (38). С. 8–23.
7. *Мамардашвили М.К.* Сознание и цивилизация. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. 288 с.

REFERENCES

1. *Balandina N.P.* (2008) *Obrazy goroda i doma v kinoiskusstve: na materiale otechestvennogo i francuzskogo kino konca 50–60-h godov* [Images of the city and home in the cinema: on the material of domestic and French cinema of the late 50s–60s.]. Diss. ... kand. iskusstvovedeniya. Moscow, 2008. 191 p. (In Russ.).
2. *Goroda v kino* [Cities in the cinema]. Moscow: Kanon+ROOI "Reabilitaciya", 2013. 272 p. (In Russ.).
3. *Grebnev A.* (2000) *Zapiski poslednego scenarista* [Notes of the last screenwriter]. Moscow: Algoritm, 2000. 368 p. URL: <https://kinodramaturg.ru/grebnev-zapiski-poslednego-scenarista/60/> (data obrashcheniya: 05.01.2019). (In Russ.).
4. *Dolin A.* (2017) «Bortprovodnica skazala: "Konechno, ya uzhe prostila etih rebyat"» Interv'yu Rezo Gigineishvili, rezhissera «Zalozhnikov» fil'ma o zahvate samoleta v sovetskoy Gruzii [Interview of Rezo Gigineishvili, director of "Hostages" a film about the hijacking of an airplane in Soviet Georgia]. URL: <https://meduza.io/feature/2017/09/20/bortprovodnitsa-skazala-konechno-ya-uzhe-prostila-etih-rebyat> (data obrashcheniya: 09.01.2019). (In Russ.).
5. *Istoriya nacional'nyh kinematografij v SSSR i perspektivy razvitiya kino gosudarstv uchastnikov SNG, stran Baltii i Gruzii: Kollektivnaya monografiya* [The history of national cinematography in the USSR and the prospects for the development of cinema of the states participating in the CIS, the Baltic States and Georgia: A collective monograph]. Moscow: Akademicheskij proekt, 2018. 773 p. + 64 p/ vкл. (Tekhnologii kul'tury). (In Russ.).
6. *Malyshev V.S.* (2018) *Vliyanie shedevrov mirovogo kino na tvorcheskoe mirovozzrenie rezhissera* [The influence of the masterpieces of world cinema on the creative worldview of the director] // Vestnik VGIK. 2018. № 4 (38), pp. 8–23. (In Russ.).
7. *Mamardashvili M.K.* (2011) *Soznanie i civilizaciya* [Consciousness and civilization]. Azbuka, St-Petersburg Azbuka-Attikus, 2011. 288 p. (In Russ.).

The Sound Space of the City as a Reflection of “the Spirit of the Times” and the Inner World of the Film Hero

Elena A. Rusinova

Ph.D in Art Criticism, Associate Professor, S.A. Gerasimov Russian State Institute of Cinematography (VGIK)

UDC 791.43/45

ABSTRACT: The theme of the artistic image of the city in film has been repeatedly considered in film studies from both historical and cultural perspectives. However, two aspects of the study of the theme remain virtually unexplored because they are associated with a professional analysis of such a specific area of filmmaking as sound directing. The first aspect is the role of the city in films as both visual and audio space; the second aspect is the significance of urban sounds in the creation of the inner world of a film character.

This essay explores the director's vision of urban space and the possibilities of sound directing in the formation of the inner world of a character and his/her various mental conditions - through the use of sound textures of the urban environment. The author analyses several films about Georgia's capital Tbilisi, produced in different time periods. The vivid "sound face" of Tbilisi allows one to follow changes in the aesthetic approaches to the use of the city's sounds for the formation of the image of film characters in the cultural and historical context of particular films. The essay concludes that the urban space, with its huge range of sound phenomena, contributes to the formation of a polyphonic phonogram which could bring a film's semantics to higher aesthetic and intellectual levels.

KEY WORDS: urban space in cinema, sound directing in cinema, film sound design, inner world of film character, films about Tbilisi, contemporary Georgian cinema



Между идеологией и литературой: споры о сценарии в СССР 1930-х годов

А.А. Гончаренко

УДК 791.43

АННОТАЦИЯ

На материале малоизученной периодики и впервые вводимого в научный оборот архива творческого объединения «Всероскомдрам»¹ исследованы исторические детали прекращения споров о «железном» и «эмоциональном» сценариях и появлении теории идеологического сценария. Если сценарий выражал идеологию фильма, то он являлся не только самостоятельным, но и более важным произведением, чем сам фильм. Ряд примеров раскрывает особенности литературоцентрического мышления.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

сценарий,
соцреализм,
литературо-
центризм,
железный
сценарий,
эмоциональный
сценарий

Поиск формы киносценария и выяснение требований к сценарному творчеству можно считать непреходящей проблемой, так как сценарий находится на границе между принципиально разнородными видами искусства — литературой и кинематографом. Занимая эту промежуточную позицию, сценарный труд должен связывать воедино свойства двух разных медиа — кино и текста — и примирять противоречия между ними. Ведь все, что в фильме явлено аудиовизуальными средствами, в сценарии представлено исключительно вербально. Но в то же время эта вербальность, в отличие от других жанров литературы, не имеет собственной ценности и должна быть целиком подчинена задачам создания будущего фильма. Поэтому вопрос о том, каким должен быть сценарий, актуален и сегодня. Еще острее эта проблема воспринималась тогда, когда язык кино и структуры кинопроизводства еще формировались.

Форма сценария была одной из наиболее сложных проблем в дискуссиях о кино в СССР в 1920–1930-х годах и пронизывала практически все споры о кино. На это влияло, с одной стороны, отсутствие строгой трудовой специализации (многие деятели выступали авторами и фильмов, и текстов), с другой — слабая проблематическая дифференциация была вызвана неразработанной методологией осмысления кино как аудиовизуального произведения.

¹ Всероссийское общество композиторов и драматических писателей – творческое объединение, существовавшее в 1929–1933 годах. — Прим. авт.

Идеологический сценарий против железного и эмоционального

В середине 1920-х существовал взгляд на сценарий как на перечисление кадров; подобные сценарии называли «номерными», «техническими» или «железными». В конце 1920-х годов *железному сценарию* был противопоставлен *эмоциональный сценарий*, который должен был питать фантазию режиссера. При этом эмоциональный сценарий мог не содержать конкретного описания того, что должно быть в кадре. Форма технического сценария была общепринятой, по таким сценариям ставились сотни кинолент, что осложняло персональную или групповую идентификацию. Теорию эмоционального сценария активно развивали С. Эйзенштейн и А. Ржешевский.

Разногласия по поводу того, каким должен быть сценарий, сводились к следующему. Считалось, что *железный сценарий* продуктивен в производстве: в нем есть количество, ракурсы и освещения кадров, перечень персонажей, актеров и декораций/натур и требования к ним, метраж, стоимость постановки и так далее. Но сценарий-план, если верить его противникам, не давал эмоционально-образного представления о будущем фильме и ограничивал строгостью указаний творческую свободу и режиссера, и сценариста, вынужденного непременно вести учет производственных моментов.

Решение конфликта предложил М. Блейман в 1933 году. Видя настроение кинообщественности, уставшей от многолетних споров о сценарии^{2,3}, Блейман указывал на ошибочность и железного и эмоционального сценариев. Определяя эти теории как крайние, Блейман словно следовал сталинской позиции: «Оба они хуже, и первый и второй уклоны. <...> ...нельзя говорить, какой из них опаснее»⁴. Занимая центристскую позицию, Блейман все же предпочитает ту из крайностей, в которой «подчеркнуто идейное значение сценария»⁵. Блейман заключает: «Чем выразительнее сценарий литературно, тем он выразительнее и зрительно <...>. Тут противоречия нет»⁶. Его вывод декларативен: литературность принимается за гарантию качества.

Блейман настаивал на примирении сторонников железного и эмоционального сценариев. Коль скоро соцреализм стремился строить композиционно-жанровые характеристики вокруг тематики, вербальное закрепление темы обретало особое значение. В 1930-х годах регулярно встречаются абсолютизации этого принципа, утверждающие особую значимость сценария как эквивалента идейно-тематического содержания фильма. Красноречивее многих высказался А. Милькин при

² Третьяков С. Сценарный кризис // Кино и культура. 1929. № 3. С. 6–10. Соколов И. За интересный сюжет // Советский экран. 1929. № 22. С. 8. Капустин А. Еще о профессиональной гордости сценариста // Пролетарское кино. 1932. № 19–20. С. 26–31.

³ Ковалова А. Сценарий в русском кино 1910–1920-х годов: к истории вопроса // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2013. №3. С. 41–45.

⁴ Сталин И. Политический отчет ЦК XIV съезду ВКП(б) 18.12.1925 // И. Сталин Соч.: в 18 т. Т. 7. М., 1952. С. 337.

⁵ Блейман М. Что такое сценарий? / М. Блейман. О кино — свидетельские показания. М., 1973. С. 150.

⁶ Там же. С. 151.

⁷ Обсуждение доклада Б. Балаша «Проблема формы в звуковом кино». 13.05.1933. Отдел рукописей (ОР) ИМЛИ РАН. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 223. Ч. 7. Л. 272.

обсуждении доклада Б. Балаша «Проблема формы в звуковом кино», подчеркнув: «Можно ли увидеть органическое идейное значение фильма? Конечно, нет...»⁷.

Если властные претензии к контролю эмоционального сценария ясны, то неудовлетворенность техническим сценарием, дающем весьма точное представление о готовящейся картине, понять не просто. Возможно, здесь сказывались особенности немых фильмов, художественные миры которых почти не имели вербальных аналогов и, следовательно, эффективных способов предварительной цензуры. С появлением звукового кино ситуация изменилась — на этот период приходится разрешение борьбы технического (железного) и эмоционального (литературного) сценариев. Разрешением стало появление и институциональное закрепление во второй половине 1930-х третьего вида сценария, который можно назвать идеологическим.

Для увеличения веса литературных качеств сценария фактором не менее важным, чем идейно-творческие разногласия, являлся производственный процесс. В середине 1920-х функционеры Главреперткома осознали, что цензура постфактум неактуальна и убыточна. Поэтому контроль логичнее распространить на все стадии создания фильма, начиная с утверждения заявки в тематическом плане. Это возвышало роль сценария.

Так в 1927 году В. Сольский утверждал: «...Надо говорить не только о законченных картинах, но и о картинах, находящихся в кинопроизводстве. <...> целый ряд картин <...> можно оценить уже и по сценарию»⁸. В том же ключе рассуждал и Р. Мессер: «Масштаб фильма “Друзья” <...> нельзя понять без реальной оценки возможностей, заключенных в его сценарии»⁹. И хотя Сольский говорил о планируемых к съемке фильмах, а Мессер разбирал уже вышедшие на экраны киноленты, мнения авторов идентичны: сценарий первичен для идейной оценки кинокартины.

О. Брик, заведовавший во второй половине 1920-х литотделом «Межрабпом-Русь» и сам работавший над некоторыми сценариями, отмечал: «Благодаря огромной политико-просветительской нагрузке <...> сценарий перестал быть тем, чем он должен быть и может быть в общем, фабричном деле, а стал каким-то самостоятельным литературным произведением. Когда я говорю, — стал, то имею в виду — должен стать по плану; на самом деле, — он ничем не стал, потому что эта нагрузка его раздавила»¹⁰.

Идеологическая нагрузка, «раздавившая» сценарий, и есть ответственность сценариста перед руководителями производства и партии. Технический сценарий должен был удовлетворять требованиям производителей, эмоциональный —

⁸ Сольский В. Кризис в кино // На литературном посту. 1927. № 11–12. С. 59.

⁹ Мессер Р. Эпичность или оперность // Искусство и жизнь. 1938. № 7. С. 38.

¹⁰ Брик О. По существу сценарного кризиса // Киноведческие записки. 2004. № 69. С. 312.

пропагандистов. Но идейная емкость сценария постепенно выходила на первый план.

В 1930 году была объявлена необходимость реконструировать кино, «чтобы оно помогало реконструировать страну». В связи с этим И. Соколов сделал, пожалуй, самое громкое заявление по теме: «Киносценарий как один из видов искусства — это особая форма общественного сознания»¹¹. Эта эмансипационная амбиция объясняет появление представления, по которому сценарий мыслился произведением, не нуждающимся в съемке фильма.

В марте 1929-го В. Сутырин говорил на совещании по сценарному делу: «Сценарий — это кинокартина, находящаяся в потенциальной форме <...>. Сценарий — это “заснятая”, но “непроявленная” “пленка”, и задача режиссера заключается только в том, чтобы проявить ее»¹². Этот образ мысли проявлялся и у театральных обозревателей. Они постоянно говорили о «борьбе театра с пьесой, режиссера — с драматургом»¹³ и утверждали, что «пьеса прежде всего в своем основном бытии — жанр литературный, а не театральный»¹⁴. На втором Пленуме Оргкомитета Союза советских писателей 12–19 февраля 1933 года И. Гронский заявлял: «Мы требуем, чтобы театр без мудрствований довел это правильное произведение драматурга до зрителя»¹⁵.

Автономность литературного произведения, предназначенного для реализации в другом искусстве, не уникальна. Так, в первой половине XIX века «литературные достоинства драмы нередко ставились выше сценических. <...> Получила распространение так называемая Lesedrama (драма для чтения), создаваемая с установкой прежде всего на восприятие в чтении. Таковы “Фауст” Гете, драматические произведения Байрона, маленькие трагедии Пушкина...»¹⁶.

Но в отношении сценария подобные суждения высказывались более решительно. Во время беседы сценарного актива с руководством кинофабрик 19 апреля 1932 года Г. Павлюченко утверждал: «Фабрике нужно принять все конкретные меры к тому, чтобы сценарий стал настоящим ведущим элементом. <...> ...У режиссера широчайшее поле деятельности — осуществить замысел, который дает ему сценарист, как это делает хороший режиссер в театре. Режиссер <...> является посредником между автором сценария и зрителем»¹⁷.

Похожую мысль встречаем у Б. Бродянского: «...Сценарист — это композитор, записавший свое произведение в виде определенных нотных значков. Режиссер при этом получает роль пианиста-исполнителя. Как известно, пианист-исполнитель индивидуально окрашивает исполняемое им произведение, толкует его и т. д.»¹⁸.

¹¹ Соколов И. Сценарий периода реконструкции // Кино и жизнь. 1930. № 7. С. 9.

¹² Сутырин В. Литература, театр, кино // На литературном посту. 1929. №10. С. 41.

¹³ Бачелис И. Театр и драматург // Молодая гвардия. 1929. № 24. С. 84.

¹⁴ Тальников Д. Театр автора // Литературный современник. 1936. № 2. С. 184.

¹⁵ Гронский И. Литература и искусство // Новый мир. 1933. № 2. С. 252.

¹⁶ Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа; 2002. С. 344.

¹⁷ Беседа сценарного актива с руководством кинофабрик. 19.06.1932. ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 223. Ч. 12. Л. 439.

¹⁸ Бродянский Б. Сценарист и режиссер // Кино и культура. 1929. № 7–8. С. 19.

¹⁹ Бродянский Б. Сценарист и режиссер // Кино и культура. 1929. № 7–8. С. 20.

²⁰ Сутырин В. Как быстро и дешево делать хорошие картины // Пролетарское кино. 1932. № 15–16. С. 2.

²¹ Шклярович А. Что такое «предварительный период» // Советское кино. 1933. № 7. С. 27–30. Жемчужный В. «Железный сценарий» // Там же. С. 31–40. Яворский Е. Проектировка художественных фильмов // Там же. С. 41–45.

²² Шнейдер М. Авторский сценарий // Советское кино. 1934. № 7. С. 6.

²³ Там же. С. 18.

²⁴ Экк А. Книга сценариев // Звезда. 1935. № 12. С. 249.

²⁵ Кара С. Заметки о герое // Искусство и жизнь. 1940. № 10. С. 7.

Найдя метафору уместной, Бродянский, полемизируя с антивоенными убеждениями Балаша, утверждал: «...с материалом слова в конечном счете приходится иметь дело и музыканту, и скульптору даже, и художнику»¹⁹. Уверенность в универсальности слова и в неизбежном столкновении с ним напоминает о новозаветной мифологии: «...И судимы были мертвые по написанному в книгах, сообразно с делами своими. <...> И кто не был записан в книге жизни, тот был брошен в озеро огненное» (Откр. 20:12–15).

Вернемся, однако, к взглядам Сутырина. Он предлагал оптимизировать кинематограф за счет концентрации на досъемочном периоде, по Сутырину, — творческом периоде. Тогда второй период — производственно-технический — составит минимум трудностей и рисков²⁰. Сутырин вызвал обсуждение, в котором важен блок статей, опубликованных в № 7 «Советское кино» 1933 года²¹.

Три автора статей с помощью схем, таблиц или терминологических штудий доказывали заявленную формулу: художественная ценность определяется предсъемочной работой. Выбранный подход столь явно укреплял позиции отвергаемого на рубеже десятилетий железного сценария, что одна из статей так и была озаглавлена — «Железный сценарий». Однако дальнейшие события показали, что куда большее влияние имел литературный сценарий, скрыто наследующий элементы эмоционального. «Авторский сценарий — это кино, осуществляемое внекинематографическими средствами»²², — утверждал М. Шнейдер. Он отталкивался от убеждения: «Слово в кино — это одна из крепчайших связей кино с культурой»²³. Так между сценарием и фильмом устанавливались строгие соотношения «оригинал — версия».

Это проявилось в связи с важным институциональным событием — первым сборником сценариев. Рецензент писал: «При издании сценариев, возможно, исчезнет “закон” однократности их постановки. <...> ...лучшие из сценариев будут в новой режиссерской интерпретации так же интересовать зрителя, как новая постановка “Пиковой дамы” или “Леса”»²⁴.

Самодостаточность сценария

Самодостаточность сценария была рельефно продемонстрирована в связи с публикацией сценария «Чкалова»: «Фильм о Чкалове еще только снимается. Насколько удастся режиссеру и актеру образ Чкалова, сейчас трудно сказать. Но хочется говорить о Чкалове — герое литературного произведения, сценария, о герое, который, независимо от будущего фильма, уже существует в драматургии и должен быть оценен как принципиальное явление в советском искусстве»²⁵.

Мысль о самодостаточности сценария находила и более радикальные формы. Л. Шатов писал о сценарии «Партийного билета»: «...литературные достоинства сценария Виноградской снижены чрезмерным профессионализмом подхода к теме и материалу, “чрезмерной” оглядкой на кинематограф. Это — не в порядке дешевого парадокса — наносит ущерб и кинематографическим возможностям сценария»²⁶.

Шатов оставляет утверждение без аргументации. В то же время на обсуждении сценария Е. Виноградской «Анна» (рабочее название «Партийного билета») основной претензией к автору была неразвитость именно кинематографических решений. Особо критиковались актерские задания — об этом в один голос говорили К. Минц, Павловский, М. Лишин и А. Ржешевский. О. Леонидов обобщал причины недостатков: «Виноградская во всех своих сценариях <...> всегда старается взять тему широко, но не всегда с ней справляется, и не потому, что не умеет, <...> а потому, что с нашими кинематографическими возможностями нельзя справиться»²⁷.

В. Ермилов поддержал Шатова: «...Кино не должно подражать и литературе, и живописи. Быть верным себе, открывать в себе самом все новые возможности — такова перспектива развития кино. Чем ближе к самому себе, тем ближе и к литературе»²⁸. Ни ссылки на Гегеля, ни сравнения потенциалов кино и театра по адаптации литературы не помогают пониманию ермиловской концепции. Вероятно, критик мыслил соотнесение искусств на основе тематики. И Шатов, и — особенно — Ермилов ретранслируют принцип, согласно которому литература выступает первоисточником идеи, прообразом, а иные искусства исполняют роли копий, инсценировок, интерпретаций и т. д.

Сценарий предстает в качестве прообраза во время ряда бесед в кино-секции «Всероскомдрама». Например, на обсуждении сценария Ю. Олеши «Строгий юноша» Н. Волков говорил: «[Вещь] хороша уже тем, что я не нуждаюсь в экране. Может быть, для кино это и будет неприятно. Олеша овладел прекрасной способностью показывать в словах то, что потом глаз увидит на экране и, может быть, увидит не совсем так. <...> ...мы слышали не сценарий, а видели поставленную фильму. <...> ...это фильма, поставленная сценаристом в слове. Фильма, которая будет поставлена режиссером в образах. <...> Что такое пьеса Олеши для кино? Это уже осуществленное кино, и в этом сила его конкретного мышления»²⁹.

В прениях по докладу Туркина «Кинодраматургия авангарда» Шнейдер отмечал: «...Сценарий есть уравнение со многими неизвестными <...>. Сценарий есть кинематограф в литературе, на

²⁶ Шатов Л. Сценарий и фильм «Пышка» // Советское кино. 1935. № 1. С. 44.

²⁷ Обсуждение сценария Е. Виноградской «Анна». 11.10.1933. ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 224. Ч. 10. Л. 287.

²⁸ Ермилов В. Читая сценарий // Советское кино. 1935. № 5. С. 50–51.

²⁹ Обсуждения сценария Ю. Олеши «Строгий юноша» 21.7.1934. ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 224. Ч. 1. Л. 3–5.

³⁰ Заседание кино-секции по докладу В. Туркина «Кинодраматургия авангарда». 08.05.1933. ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 223. Ч. 8. Л. 300.

³¹ Обсуждение сценария Н. Погодина «Заключенные» 14.5.1934. ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 224. Ч. 2. Л. 43.

³² Шумяцкий Б. Кинематография миллионов. М., 1935. С. 82.

³³ Замечания И.В. по просмотру картин 7.V с 23 часов по 2 часа утра 8.V.1934 г. URL: <http://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/54732> (дата обращения: 18.08.2017).

³⁴ Туркин В. Драматургия кино. М., 2007. С. 13.

бумаге, кинематография в идеальном своем воплощении по отношению к кино, ибо момент его постановки есть момент введения той специфики, которая является кинематографической дополняющей и преобразующей сценарий»³⁰.

Обсуждая сценарий Н. Погодина «Заключенные», Н. Оттен мыслил следующим образом: «Литературный сценарий, с моей точки зрения, является словесным изложением будущего фильма так, как его видит сценарист. Сценарий может быть законченным художественным произведением <...>, если сценаристу удалось наиболее интересно и точно записать этот будущий фильм»³¹. В этом высказывании фильм хоть и представляется целью сценарной работы, но он уже существует как нечто, что сценарист может записать с той или иной точностью и интересностью.

Это проблемное поле послужило почвой для появления программной книги «Драматургия кино» В. Туркина. Еще одним важным фактором, повлиявшим на формирование «Драматургии кино», были взгляды на сценарий главы ГУКФа Б. Шумяцкого. Полемизируя с эйзенштейновской терминологией, он заявлял: «Сценарий — не “шифр”, а, выражаясь фигурально, художественно обоснованный проект будущего фильма. В сценарии должна быть большая, четкая и ясная тема, и чем целеустремленнее тематически сценарий <...>, тем четче его образы. В сценарии советского фильма должны быть даны <...> большие идеи, определяющие такие же большие образы»³².

В отличие от большинства теоретиков, свои взгляды на сценарий Шумяцкий мог базировать на высшем административном опыте. Из его записей бесед со Сталиным и членами Политбюро во время кремлевских кинопросмотров видно, что когда генсек спрашивал о методах производства, воспитательной работе режиссера и критике его работ, Шумяцкий отвечал исключительно о досъемочном, сценарном этапе³³.

В 1938 году опубликована книга профессора и сооснователя ВГИК В. Туркина «Драматургия кино», которой предписывался статус третьей стороны в сценарных вопросах. Работа создавалась несколько лет и могла испытать влияние Шумяцкого. Туркин дает повод называть разрабатываемый в 1930-х годах тип сценария идеологическим: «Если киносценарий — не “стадия состояния материала”, а полноценный идеологический продукт, художественное литературное произведение (а это так), то тем самым отношение к нему как к сырью, “полуфабрикату” должно быть категорически осуждено»³⁴.

Далее Туркин достигает вершин литературоцентрического понимания кино: «Картина может быть лучше и хуже сценария,

но рядом с ней существует сценарий, с которым ее можно сравнить. Отвлеченно говоря, по этому сценарию еще и еще раз можно снимать картину. Наконец, его можно напечатать, довести до сведения зрителя, дать зрителю возможность сравнивать картину со сценарием, прочитав сценарий, не смотря картины, так же, как можно читать театральную пьесу. Сценарий всегда может и должен быть “контрольным художественным документом”, с которым следует “сверять” кинокартину»³⁵.

Влияние этой книги проявилось почти сразу. Первая из серии статей Б. и Ф. Кравченко «О киносценарии» начиналась почти прямой цитатой из Туркина: «Литературный сценарий как один из видов художественной литературы существует и независимо от кинематографического воплощения, как существует пьеса независимо от ее исполнения на сцене»³⁶. Видя в киноспецифике одного из главных врагов сценариста, авторы заявляют: «Чем четче, логичнее и правдивее (без кинематографических наворотов) будет разрешена в сценарии ситуация, тем вернее дойдет она до зрителя и тем лучше будет звучать она в общей композиции вещи»³⁷.

* * *

Заключением для описанной закономерности послужит следующий эпизод. Еще в 1930 году, в связи с вопросами массового кинообразования, В. Шкловский заметил: «Технику кино гораздо проще показать в кино, чем в книге»³⁸, а в феврале 1934 года Г. Болтянский предложил проект «Выставки-сеанса кинодраматургии», приуроченной к готовящемуся первому съезду Союза советских писателей (ССП). Одной из частей выставки планировалась демонстрация ленты «Как превращается сценарий в фильм», вот ее содержание: «Выступает крупный кино-драматург, инсценировавший произведение крупного писателя для кино (напр. Зархи по сценарию “Мать” и произведению Горького <...>). Этот докладчик зачитывает <...> яркий фрагмент из произведения писателя, по которому инсценирована фильма, затем читает тот же фрагмент в сценарной раскадровке и после нескольких пояснительных слов докладчика о принципах кино-искусства и монтажа показывается тот же эпизод — фрагмент из осуществленной (лучше всего звуковой) фильма»³⁹.

В этом утопическом проекте Болтянского (логика которого вела к идее «кино без кино») отражены представления о преобладающем значении сценария в дискуссиях 1930-х годов. Это свидетельствует о том, что сторонники этих взглядов неосознанно следовали литературоцентрическим традициям русской культуры. Однако появление нового искусства требовало переосмыслить эти традиции. На их фоне слова Н. Островского, согласно

³⁵ Туркин В.
Драматургия кино.
М., 2007. С. 14.

³⁶ Кравченко Б.
Кравченко Ф.
О киносценарии // Литературная учеба. 1939. № 8–9. С. 121.

³⁷ Там же. С. 122.

³⁸ Шкловский В.
Рукавица за поясом // Кино и жизнь. 1930. № 7. С. 11.

³⁹ Протоколы заседаний бюро п/секции кино автономной секции драматургов. 1934. ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 265.

⁴⁰ Островский Н. Творческому коллективу Одесской кинофабрики // Молодая гвардия. 1937. № 5. С. 152.

⁴¹ Александр Роднянский: интервью Tatler... URL: <https://www.tatler.ru/geroi/aleksandr-rodnyanskij-intervyu-tatler-s-prodyuserom-otkryvshego-kanny-2017-filma-nelyubov> (дата обращения: 03.04.2018).

⁴² Илья Найшуллер — о Ленинграде, Ла-Ла Ленде и Тарантино. в Дудь. URL: https://youtu.be/_lH854TBNIE?t=31m21s (дата обращения: 03.04.2018).

которым сценарий — это треть работы над фильмом⁴⁰, звучат еще вполне реалистично.

Размышления о том, каким должен быть сценарий, включены в повестку дискуссий по сей день. Это видно в позициях современных отечественных кинематографистов: так, например, А. Роднянский ценит точность сценариев А. Звягинцева: «У Андрея все кино — на бумаге»⁴¹, а И. Найшуллер делит кино на сценарное и несценарное⁴². В то же время проблема не теряет остроты именно из-за принципиальной разнородности двух медиа — кино и текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беседа о кинодраматургии в связи с XVII партсъездом. 11.04.1934. ОР ИМЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 223. Ч. 5. Л. 187.
2. Виноградская К. О творческой технике // Как мы работаем над киносценарием / ред., предисл. И. Попов. М., 1936. С. 54–74.
3. Волощенко В. Уроки «Товара площадей» // Пролетарское кино. 1932. № 7. С. 34–39.
4. Диспут по чтке сценария Крейна «Одна дорога». 27.06.1933. ОР ИМЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 224. Ч. 13. Л. 335.
5. Доклад Туркина «Ремесло американского сценариста» и прения. 29.03.1933. ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 223. Ч. 9. Л. 328.
6. Итоги работы ЛОКАФ. ОР ИМЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 115. Л. 32.
7. Обсуждение сценария В.М. Гусева и М.И. Ромма «Товар площадей». 26.12.1931. ОР ИМЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 138. Л. 27.
8. Обсуждение сценария П.А. Бляхина «Наместник Будды». 26.02.1934. ОР ИМЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 224. Ч. 6. Л. 153–154.
9. Сутырин В. О сценарии и сценаристе // Советский экран. 1929. № 16.
10. Туркин В. Драматургия кино. М., 2007.

REFERENCES

1. Beseda o kinodramaturgii v svyazi s XVII parts'ezdom [Talk about film dramaturgy in connection with the XVII Party Congress]. 11.4.1934. OR IMLI, f. 53, op. 1, ed. khr. 223, ch. 5. 194 p.
2. Vinogradskaya K. O tvorcheskoy tekhnike [On Creative Technique] // Kak my rabotaem nad kinostsenariem / red., predisl. I. F. Popov. Moscow, 1936, pp. 54–74.
3. Voloshchenko V. Uroki «Tovara ploshchadey» [Lessons of "The Goods of the Squares"] // Proletarskoe kino. 1932. № 7, pp. 34–39.
4. Disput po chitke stsenariya Kreyna "Odn doroga" [Dispute by reading the Crane's script "One Road"]. 27.6.1933. OR IMLI, f. 53, op. 1, ed. khr. 224, ch. 13, pp. 329–356.
5. Doklad Turkina «Remeslo amerikanskogo stsenarista» i preniya [Turkin's speech "Craft of the American Writer" and the debates]. 29.3.1933. OR IMLI. F. 52, op. 1, ed. khr. 223, ch. 9, pp. 313–334.
6. Itogi raboty LOKAF [Results of Work of LOKAF]. OR IMLI, f. 53, op. 1, ed. khr. 115. 62 p.
7. Obsuzhdenie stsenariya V.M. Guseva i M. I. Romma "Tovar ploshchadey" [Discussion about the scenario of V.M. Gusev and M. I. Romm "The Goods of the Squares"]. 26.12.1931. OR IMLI, f. 53, op. 1, ed. khr. 138. 31 p.
8. Obsuzhdenie stsenariya P.A. Blyakhina "Namestnik Buddy" [Discussion about the scenario P.A. Blyakhina "Governor of the Buddha"]. 26.02.1934. OR IMLI, f. 53, op. 1, ed. khr. 224, ch. 6, pp. 136–173.
9. Sutyurin V. O stsenarii i stsenariste [On the Screenplay and Screenwriter] // Sovetskiy ekran. 1929. № 16.
10. Turkin V. Dramaturgiya kino [Dramaturgy of Cinema]. M., 2007.

Between Ideology and Literature: the Discussion of Screenplays in the USSR in the 1930s

Alexander A. Goncharenko

Postgraduate Student, S.A. Gerasimov Russian State Institute of Cinematography (VGIK)

UDC 791.43

ABSTRACT: The essay deals with the gradual cessation of discussions of the theory of the “iron” (rigid) screenplay (championed by Vladimir Sutyrin and Mikhail Bleiman) and the theory of the “emotional” screenplay (developed by Sergei Eisenstein and Aleksandr Rzheshesky). As these two theories were discussed by very different personalities, their institutional or group identification is complicated. In the second half of the 1930s, Boris Shumyatsky and Bella Kravchenko developed the concept of the ideological screenplay. The main apologist of the ideological screenplay theory was Valentin Turkin. He expounded it in the book “The Dramaturgy of Cinema” in 1938. The same historical period saw the development of the practice of publishing scripts in and periodicals and as books, as well as the phenomenon of recording screenplays from films.

Turkin stood on a radical literature-centric position: “The film can be better or worse than the screenplay, but there is a screenplay next to it with which it can be compared. <...> With this screenplay, you can make a picture again and again. Finally, it can be printed, brought to the attention of the viewer, give the viewer the opportunity to compare the film with the screenplay, and read the screenplay without watching a movie <...>. The screenplay can and must be always a ‘verifying artistic document’”. If the screenplay expressed the ideology of the film, then it was not only an independent but also a more important work than the film itself.

The screenplay’s specificity developed in three stages: 1) the prevalence of the “iron” screenplay in the 1920s; 2) the fashion for the emotional screenplay and the beginning of the publication of screenplays in periodicals and in book form; 3) the formation of the concept of the ideological screenplay. In the Soviet culture of the 1930s, literature was considered as the primary source of ideas. Other arts played the role of copies, dramatizations, interpretations, etc. Moreover, in a number of statements, although it appears to be the goal of screenwriting, the film already exists as something that a screenwriter can write down with a certain degree of precision and excitement. The research of the genesis of the ideological screenplay conducted for this essay has been based on rare periodicals and the archive of the All-Russian Society of Playwrights and Composers (Vseroscomdram). Numerous examples cited in the essay demonstrate the features of literature-centric thinking. And such materials as articles published in periodicals and lively discussions provide well-known patterns with vivid details.

KEY WORDS: screenplay, Socialist Realism, literature-centric, “iron” screenplay, “emotional” screenplay

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ ГЕНЕЗИС ОБРАЗА



Фото С. Уразовой



Современное российское кино в контексте мирового

О.К. Рейзен

доктор искусствоведения

В статье (окончание, начало в № 4 (38), 2018) предпринята попытка вписать параметры отечественного кинематографа последней четверти века в историю мирового киноискусства, соотнести доминирующие принципы и художественные методики, приводившие зачастую к сходным моделям и способам их воплощения. Работа ставит перед собой цель не просто выявить и описать компаративистские модели, но определить закономерности их возникновения и проявления, обусловленные историческими причинами.

УДК 778.5p(092)1

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

советский
и мировой
кинематограф,
перестройка,
эзопов язык,
магический
реализм, чернуха,
жанровые
структуры

Клишированный Голливуд

Процесс выздоровления от «чернухи», массовое распространение которой, что греха таить, во многом был спровоцирован надеждами на фестивали и международный резонанс, сопровождался новым увлечением, теперь уже ориентированным на внутренний рынок. Хотя и здесь, за пазухой, поближе к сердцу, прятались оscarоносные надежды, жанровое кино. Разумеется, образцами для российского жанра стал жанр американский. Какие только изломы сюжетов не были перелопачены за прошедшие годы... Тезис о том, что сценарии не пишутся, а строятся, приобрел значение аксиомы, а высказывания режиссеров, что каждый новый фильм будет снят в новом жанре, пришли на смену исповедальным разговорам о путях исканий в искусстве.

Характерным примером такого рода деятельности можно считать фильмографию Ю. Быкова, чья режиссерская судьба сложилась намного удачнее актерской, выбранной им первой своей профессией. Дебютировав в жанре "buddy cinema"¹ в фильме «Жить» (2010), связавшим одной цепью охотника и преследуемого поделщиками преступника, Быков последовательно, фильм за фильмом, снимает маскулинное, жесткое, на грани гендерного шовинизма кино (если леди и возникают в его картинах, то жмутся где-то на окраине в качестве вспомогательных персонажей), представляющее крутых парней, будь

¹ Жанр "buddy cinema" буквально означает кинематограф приятелей, «расписанный на двух персонажей, объединенных «не-любовной» коллизией, а также дружбу, необходимость, опасность, совместное путешествие и прочие обстоятельства, объединяющие их. — Прим. авт.

то майор или идеалист-сантехник, в привычных координатах голливудских боевиков.

Впрочем, тут лучше предоставить слово профессиональной критике, поскольку оценка фильмов Быкова столь же симптоматична, как и оценка его продукции: «Идеологически “Майора” вряд ли можно отнести к прогрессивному направлению в кино, скорее он выносит оправдательный вердикт той системе, в которой, по мнению Быкова, невозможно формирование либерального, то есть гражданского общества». Вот еще цитата из интервью с режиссером: «...Либеральное общество — это когда ответственность постороннего человека за постороннего человека. Гражданина за гражданина. А феодальное — это когда есть моя семья, мои близкие, мои друзья и дальше по удалению. И в какой-то момент зритель должен поймать себя на узнавании, на ощущении: да я такой же мент, епрст...»². То есть те, кого на официальном уровне называют оборотнями в погонах, никакие не оборотни, а такие же, как мы все, — обыкновенные люди.

«Возможно, многие с этим не захотят согласиться, но атмосферу обыкновенного феодализма, имморальной семейственности, жизни по понятиям Быков передает со знанием дела. И это сообщает его картине ту степень убедительности, которая заставляет принимать фильм на столь разных политических и культурных широтах, как Шанхай и Лазурный Берег. Заставляет ценителей-профессионалов прощать и прямолинейность сценарных ходов, и грубоватость режиссуры. И даже то, что уже к середине фильм превращается в адскую смесь гиньоля и фарса, когда авансцена действия усеяна трупами, еще немного — и происходящее обернется стебной тарантиновской пародией. Но не оборачивается, оставаясь чисто русским феноменом, и если фильм циничен, то именно по-русски, в Достоевской и Балабановской традиции. Впрочем, Балабанов в этом сравнении показался бы почти романтиком»³.

Или еще вот, из «Искусства кино»: «Бунт против расчеловечивания уже подводил Быкова к жесточайшему нигилизму атеистического толка. Его прежние картины “Жить” и “Майор” — редкие, кстати, для России образчики психологического жанрового кино — приводили гуманистов в неописуемую ярость за декларативное отрицание человечности. Стоило ли восставать против зла, чтобы ответить ему слепой яростью зверя? К слову сказать, “Майор” с его трагической коллизией долга и чести мог бы стать духовным побратимом французского “нуара” — полицейских драм Алена Корно, если бы не одно принципиальное “но”. В безжалостных, скованных льдом авторского отстранения

² Маслова Лидия.
Заставь дурака
с мэром сразиться.
Экзистенциальная
драма о сантехнике //
Коммерсантъ.
13.12.2014.

³ Там же.

европейских “поларах” об убийцах, поневоле торжествует горькая и зачастую неутешительная мораль: смерть героя как финальный аккорд, как спасение заблудшей души, как торжество судьбы, скрепленной незыблемым нравственным постулатом. В быковском “Майоре” герою, обгабренному кровью невинных, дарована жизнь. И финал, безграничный, как русский пейзаж, в силу этой безбрежности и ненаказуемости греха лишается моральных опор, подводит наш мир не к порядку, а к дурной бесконечности, к вечному терзанию души в аду нетленного хаоса, где справедливости нет места. Но такова бунтующая, не знающая меры русская душа. Таков Юрий Быков. И фильмы Быкова плоть от плоти его. В них, как у русского народа, “огромная сила стихии и сравнительная слабость формы”⁴.

⁴ Сукманов Игорь. Власть тьмы // Искусство кино, № 8, август 2014. С. 47.

В целом точный анализ, представленный этими выборочными фрагментами, основываясь на тождестве или противопоставлении быковского кино голливудским образцам, замалчивает немаловажный фактор неуместности крепко сбитых, отважных и решительных персонажей его фильмов в параметрах российской действительности. Крепко сбитые, решительные герои, которые вступают в борьбу с коррупционной системой и занимаются спасением человечества в формате отдельно взятого аварийного дома («Дурак», 2014), удирают от бандитов, но своих не сдают («Жить», 2010) или готовы, но, не в состоянии, — сознательно обгабить руки невинной кровью, все они родом из-за океана и попытки приживить их на русской почве, наделяя способностью к рефлексии, заведомо обречены. Американские герои действуют, русские — такова традиция литературы, кино, жизни, в конце концов, — только собираются. Поэтому жанровое кино и не согласуется с отечественным, поскольку жанр не нашел места в самой нашей действительности.

Впрочем, это относится к жанру, в центре которого — боевики. Может, отсюда и название?.. Ведь есть и удачные примеры (хотя неудачных, увы, больше), например, картина Н. Хомерики «Ледокол» (2016). Скроенный по образу и подобию американского фильма катастроф, фильм аккумулирует не только привычный набор драматургических штампов общего образца, но и демонстрирует всю антологию штампов мелкого помола, как то представленные параллельным монтажом почти гибель отца и почти гибель ребенка, — первый едва не тонет, второй едва не рождается мертвым; брошенный в гигантский айсберг кубик Рубика практически разрушает ледовую махину; собачка, оказавшаяся за бортом, ради спасения которой разворачивают ледокол и тому подобное.

Современный отечественный кинематограф в одном неизменно остается верен традициям — это операторский кинематограф. А. Хомидходжаев, Ф. Лясс, М. Кричман достойно несут эстафету русской школы операторского мастерства, тем более, что требования изобразительной эстетики сейчас особенно высоки, а техническая оснащенность позволяет творить чудеса на экране. В этом контексте пестрая эклектика «Ледокола», подкрепленная и костюмным решением, балансирующим на грани клоунады, не может не вызывать недоумения, не вписываясь в целомудренную строгость и целостность всей предыдущей фильмографии Н. Хомерики. Тем не менее драматургия «Ледокола» во многом вторит фабуле «Титаника», даром что обе ленты базировались на реальных событиях, каждая — на своих, но при этом пересекающихся в фабульных составляющих: огромный корабль, природные катаклизмы, ведущие к катастрофе, калейдоскоп человеческих судеб и характеров, представленных в экстремальных ситуациях. Кто же виноват, что природа жанрового кино зачастую вторит реальности, просто совмещая канон бытописательства со сказочным. А иначе кому бы это жанровое кино было бы интересно?

Реализм магический

Даже такой неблагонадежный источник, как Википедия, с апломбом жонглирующий всевозможными непроверенными данными, с осторожностью относится к определению магического реализма: «**Магический реализм** — это художественный метод, в котором **магические** элементы включены в реалистическую картину мира. В современном значении этот термин скорее описательный, чем точный»⁵...

⁵ Магический реализм. Википедия. URL.: https://ru.wikipedia.org/wiki/Магический_реализм (дата обращения: 15.10.2018).

В то же время ни один литературовед не поспорит с истоками этого направления — Латинская Америка, и отрицать основательную изученность оно же не осмелится никто. А вот «в современном значении»?.. Где кончается фантастика и начинается магия? Можно ли отнести к магическим реалистам Гоголя и Булгакова? Стругацких? И что такое магический реализм в кино?

Соблазн объявить магический реализм без берегов, по аналогии со Старшим братом, порождает несомненную анархию. И вот уже в число магических реалистов попадают то Кустурица, то Луи Малль, то бельгиец А. Дельво. И даже Куросава, не говоря уж о милом развлекательном фильме «День сурка» (1993), своей «причастностью» к магическому реализму обязанному лишь тем, что герои его застревают в одном дне.

Здесь не место и не время для подробного выявления истоков, типологических особенностей и примеров магического реализма

в кинематографе. Это тема отдельной монографии. И не одной. Однако трудно не обратить внимание на неожиданный всплеск этого направления в культурах стран, оказывающихся на перекрестке магистральных изменений и словов. В литературе — это Латинская Америка, в живописи — его отголоски определенно проглядываются в немецком экспрессионизме, в отечественном кинематографе прослеживаются в конце XX — начале XXI века.

Конечно, элементы магического реализма можно отыскивать то тут, то там. Деление на всевозможные течения и направления вообще штука чрезвычайно условная, изобретенная искусствоведами и историками для удобства ориентиров (любой художник неизбежно всегда крупнее того направления, к которому его относят). Вот и магический реализм, по крайней мере, отдельные его элементы встречаются в «Жене керосинщика», снятого Кайдановским еще в 1988-м, а задуманного и того ранее. Чего стоит неожиданно пошедший, по мановению рук доброй цыганки, среди лета снег: «Устал, Василий?... Душно тебе?... Ничего... Остынь...»? Вполне в духе Маркеса.

В «Жене керосинщика» магия пока еще проскальзывает в реальном лишь мазками, изломами атмосферы действия, нюансами поведения чудаковатых персонажей. Тогда как в «Гонгбфере», снятом режиссером Бахытом Килибаевым в 1992 году, мистическая составляющая уже не только выходит на первый план (московская ведьма подменяет герою его карие глаза на голубые, нечисть всякая проживает в Чертаново, а памятник космонавту Волкову, установленный в степи, излучает сияние, способное заставить уши расти), но и органично сочетается с бытовыми нуждами персонажей (в «зачине» они приезжают на ВДНХ для закупки племенного быка), а главное, демонстрирует⁶ несомненную преемственность с отечественной литературой, от Гоголя до Булгакова.

Стилистика магического реализма еще очевидней в необыкновенно цельной картине действительности, представленной фильмом «Нога» (1991) Н. Тягунова, в которой фантом, ампутированная нога, не просто прорастает во врага/друга героя фильма в виртуозном исполнении И. Охлобыстина, но и трансформирует его собственную личность. Антропоморфизм, как неотъемлемая черта магического реализма, не мог остаться за пределами внимания кинематографа этого направления. В то же время одушевление окружающего мира в кино — в силу конкретности изображения — и стало камнем преткновения при экранизации произведений магического реализма в Латинской Америке. За редким исключением они не задались, оборачиваясь то излишне

⁶ Сценарий к фильму написан режиссером в содружестве с П. Луцником и А. Саморядовым. — Прим. авт.

буквальным «считыванием» метафор, то оказываясь на грани китча. В «Ноге» же понятие боли, персонифицированное в ампутированной ноге, превратившейся волею авторов в реального человека, аккумулирует не только его собственные воспоминания, но и соединяет боль физическую с душевной, прошлое и настоящее, реальность и воображение.

Кинематограф XXI века нет-нет, да всколыхнет традицию магического реализма, подкинутого в российский кинематограф веком прошлым: в фильмах «Москва» (2000) и «Мишень» (2010) А. Зельдовича, в «Шультесе» (2008) Б. Бакурадзе, в картинах, поставленных режиссером Миндадзе («В субботу», 2010, и «Милый Ханс, дорогой Петр», 2015). Как сценарист, Миндадзе проявил интерес к магическому в реальности еще в «Параде планет» (1984).

...Провинциальный заштатный НИИ (незнамо чего), расположенный в полуразваливающейся то ли усадьбе, то ли на заброшенном заводе (экстерьер не совпадает с интерьером), занимается измерением некоего Индекса. Испытуемые — обычные люди, расселенные на территории НИИ без права выхода, и испытатели в белых халатах до оскомины обычные люди. Даже призрак девушки, болтающийся то ли в воображении героя, то ли в самом деле поселившийся в коридорах института, — обыден до мелочей: в повадках, пластике, внешности. А в финале, когда кажется удалось дойти до самой сути и совершить прорыв, открытие, — НИИ распустят, испытуемых и испытателей отправят восвояси, кого куда, и все закончится ничем, в духе застойного кино и жизни, в которой никогда ничего не происходит.

Вполне фабула для нравоучительной притчи, гротескно-сатирического обличения абсурда бытия, философских изысков в стилистике «Соляриса» или «Сталкера». И Н. Хомерики методично, стежками выстраивает полотно, в которое оказываются втянутыми не только участники странного эксперимента, но и зритель. Он намеренно отказывается пояснить, даже намеком, что же такое измеряет прибор, индекс чего должен приблизиться к числу 977, давшему название этому загадочному фильму, и зритель вправе построить собственное повествование, измерить собственный индекс, основываясь на тех подсказках, что ненавязчиво подбрасывает ему режиссер. Такая вариативность восприятия, продиктованная художественным произведением, — мера высокого мастерства. Но дело не только в этом.

По мере своего развития кинематограф все чаще обращается к вопросам философии, научившись говорить (вовсе не обязательно вслух и пластическими образами), научился и высказы-

ваться. О том, что такое человек, для чего он приходит в этот мир, почему так отчужден, одинок, что такое счастье, Бог, любовь?... Не стоит забывать, что к этим проблемам homo sapiens шел веками, а ответов так и не находил. Кинематографу же пришлось осваивать центральные проблемы мироздания за столетие с небольшим, одновременно осваивая и азбуку самого киноискусства. Поэтому зачастую то, что литература, театр, музыка и прочие музы прорабатывают столь изящно, кино может изложить чуть ли не в балаганной стилистике.

С другой стороны, О. Мандельштам полагал, что ученик бежит быстрее учителя, имея в виду знания и опыт, полученные «по наследству» в уже готовой форме. И может бежать дальше. Так и кинематограф, получив опыт смежных искусств, побежал стремительно. Он освоил все: экзистенциальное смятение Кафки, сартровское пожизненное наказание свободой, месть природы за цивилизацию, некоммуникабельность... Калейдоскоп неразрешимых вопросов, обрушившихся на человечество. Искусство давно не в силах дать на них ответы, поскольку ответов попросту нет. Оно не в силах и одарить катарсисом, если в самом деле искусство, а не утешительный пряник. Можно только предложить попробовать существовать по каким-то иным законам, нащупывая их потихоньку, на интуитивном уровне. А вдруг получится?..

Фильм «977» (2006) при всей своей причастности к законам Буало, словно изгоняет из кинотеатра такие обыденные понятия, как время, пространство и даже, как кажется, действие, погружая окружающий мир в состояние невесомости, возвращая, если угодно, к первоосновам, некоему внутриутробному состоянию. Он тоже не дает ответов, но меняет правила игры, повествовательные, смысловые, семиотические, какие угодно, а из реальности уходит привычная констатационная наполняющая, и она сменяется магией, которую еще придется познать.

Дела сердечные

Говорят, самое трудно в искусстве — рассказать простую историю. И это, действительно, трудно. Ведь все счастливые семьи счастливы, а несчастные, как известно... И попробуй найти новые слова, повороты сюжета. Но ведь находятся. Быть может лучший фильм великого путаника Д. Линча так и называется «Простая история» (1999). Он о старике, который едет на другой конец Америки на газонокосилке без водительских прав к заболевшему брату, с ним он поссорился десять лет назад. Для Линча снять такой простой фильм было настоящим экзаменом. И он его выдержал.

...И чего только не происходит в жизни героя повести Е. Ставинского «Час пик», а потом и в одноименном фильме, когда главный персонаж узнает о своей болезни. В жизни помощника машиниста Кости тоже ничего не происходит. У него сердце — бумеранг. Так и называется фильм Н. Хомерики. На плановом медицинском осмотре Косте сообщают, что у него редкая болезнь сердца, и он может умереть в любой момент. Вот просто так, взять и — умереть. И он не делает ничего. Живет, как жил. Встает, ест, разговаривает с мамой, встречается с девушками, ходит на работу. Простая история простого человека. А в размеренной обычности будничных дел прорастает, тем не менее, настоящая трагедия. Просто прорастает...

Когда-то в застойные годы на экраны вышел фильм. У него не было широкого проката, и он мало кому запомнился. Речь шла о буднях бригады «Скорой помощи» — без помпезного пафоса, подвигов и свершений, просто врачи, медсестры и водитель выезжали по вызовам, ели, болтали, любили... Безответно. Назывался фильм — «Дела сердечные» (1973). И как тут не вспомнить «Аритмию» Б. Хлебникова? Ленте навязали идеологический контекст, обличение медицинских институтов, выявление язв общества... А это было просто кино про любовь: к людям, чужим и близким, к своему делу, профессии. В противовес «Нелюбови» (2017).

В далекие 1930-е годы американский режиссер Рубен Мамулян перенес на экран «Странную историю доктора Джекила и мистера Хайда» Роберта Стивенсона, о которой И. Ильф в письме жене писал, что фильм «сделан превосходно». Да что Ильф! Американские киноакадемики дружно пришли в восторг. Особенно — от звука, который был в новинку в 1931-м, а звуковая дорожка впечатляла, в том числе по современным меркам. Каких звуковых шумов в ней только не было: шуршание крыльев летучей мыши, стук каблучков преследуемой, скрип штиблетов преследователя, скрежет деревьев на ветру... Спустя годы, Р. Мамулян рассказал, что он записал звук биения собственного сердца и добавил его в звуковую дорожку. После этого расхожей в американской кинематографической среде стала поговорка: «Снять хорошее кино несложно. Надо только добавить в него звук собственного сердца». Может, оно и так. Аритмия...

* * *

Работам, связанным с анализом современного кинопроцесса заведомо уготована незавидная участь: обвинения в субъективности, упущении тех или иных знаковых фильмов, а то и направлений, но главное, — отсутствие временной дистанции,

позволяющей действительно объективно оценить те или иные моменты современной киноистории. В то же время вся история кино столь молода, по сравнению с другими видами искусства, по крайней мере, — что об объективности говорить не приходится. Данная работа и не претендует на глобальные обобщения и выводы, это лишь попытка соотнести происходящее в отечественном кинематографе с мировым опытом, обнаружить связи, преемственность и отличия, что позволяет прийти к выводу, что не все так плохо в нашем «королевстве»... ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгакова О. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. М.: НЛО, 2010.
2. Булгакова О. Фабрика жестов. М.: НЛО, 2005.
3. Маслова Л. Заставь дурака с мэром сразиться. Экзистенциальная драма о сантехнике // Коммерсант. № 227. 13.12.2014. URL.: <https://www.kommersant.ru/doc/2632895> (дата обращения: 15.10.2018).
4. Сукманов И. Власть тьмы // Искусство кино, № 8, август 2014.
5. Эйзенштейн С.М. Избранное. Т. 2. М.: Искусство, 1964.
6. Peter Bradshaw. Film of the Week // The Guardian. Wed 17 May. URL.: <https://www.theguardian.com/film/series/peter-bradshaw-film-of-the-week> (дата обращения: 01.05.2018).
7. Peter Bradshaw. Film of the Week // The Guardian. Thu. 6 Nov. // URL.: <https://www.theguardian.com/film/series/peter-bradshaw-film-of-the-week> (дата обращения: 01.05.2018).
8. Tim Robey. Elena, review // Телераф. 6:23PM GMT 20 Jan 2012 (17 may 2017). URL.: <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/9028648/Elena-review.html> (дата обращения 10.10.2018).
9. Peter Bradshaw. Film of the Week // The Guardian Thu 25 Oct. URL.: <https://www.theguardian.com/film/series/peter-bradshaw-film-of-the-week> (дата обращения: 23.04.2017).
10. Ella Taylor. Elena, Famme Fatal in the Rubble of Perestroika. // NPR. May 17. 2012. URL.: <https://www.npr.org/2012/05/17/152771060/elena-a-femme-fatale-in-the-rubble-of-perestroika> (дата обращения: 21.02.2016).

REFERENCES

1. Bulgakova O. Sovetskiiy slukhoglaz: kino i ego organy chuvstv [Soviet hearing eye: cinema and its senses]. Moscow: NLO, 2010.
2. Bulgakova O. Fabrika zhestov [Sign Factory]. Moscow: NLO, 2005.
3. Maslova L. Zastav duraka s merom srazitsya. Ekzistentsialnaya drama o santekhnike [Make a fool with the mayor to fight. Existential drama about plumbing] // Kommersant, № 227. 13.12.2014.
4. Sukmanov I. Vlast' t'my [Power of darkness] // Iskusstvo kino, № 8, Avgust 2014.
5. Eyzenshteyn S.M. Izbrannoye [Favorites], T. 2. Moscow: Iskusstvo, 1964.
6. Peter Bradshaw. Film of the Week // The Guardian. Wed 17 May '17 22.27. URL.: <https://www.theguardian.com/film/series/peter-bradshaw-film-of-the-week> (дата обращения: 23.04.2017).
7. Peter Bradshaw. Film of the Week // The Guardian. Thu 6 Nov. URL.: <https://www.theguardian.com/film/series/peter-bradshaw-film-of-the-week> (дата обращения: 01.05.2018).
8. Tim Robey. Elena. review // Telegraf. 6:23PM GMT 20 Jan 2012 (17 may 2017). URL.: <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/9028648/Elena-review.html> (дата обращения: 10.10.2018).
9. Peter Bradshaw. Film of the Week // The Guardian Thu 25 Oct. URL.: <https://www.theguardian.com/film/series/peter-bradshaw-film-of-the-week> (дата обращения: 23.04.2017).
10. Ella Taylor. Elena, Famme Fatal in the Rubble of Perestroika // NPR. May 17. 2012 // URL.: <https://www.npr.org/2012/05/17/152771060/elena-a-femme-fatale-in-the-rubble-of-perestroika> (дата обращения: 21.02.2016).

Contemporary Russian Cinema and Its World Contexts

Olga K. Reisen

Doctor of Arts, S.A. Gerasimov Russian State Institute of Cinematography (VGIK)

UDC 778.5p(092)1

ABSTRACT: The author of the essay examines the main trends in contemporary Russian cinema, correlating them with similar manifestations in world cinema and, simultaneously, tracing the origins of these phenomena to the Soviet cinematic past. Thus, the essay's section devoted to the analysis of manifestations of the Aesopian language in cinema, reveals models of the use of metaphors, symbolic allusions, etc., — observed in the cinema of the socialist countries or in Spanish cinema under the Franco regime - as ways of countering censorship bans. In this context, it should be noted that these trends became firmly established in the cultures of the mentioned countries and have been preserved in them after the acquisition of political freedoms.

The section entitled “Utopian Realism vs “New Sociality” analyses the technique of combining slice-of-life approach with the magic tale canon, opened by American director Frank Capra and screenwriter Robert Riskin in the 1930s, known as “utopian realism” and widely employed in the Russian cinema of the past quarter century, in particular in the stage-to-screen trend of the New Drama.

The essay also looks at forms and methods of the trend of magical realism typical of the turning points in the historical development of different countries and here exemplified by the cultures of Latin America and the Russian cinema of the 1990s.

Further, the author analyses the adaptation of Hollywood genre clichés for Russian blockbusters, as well as a more frank representation of social realities in the context of new developments in the sphere of economy.

KEY WORDS: Soviet and world cinema, Perestroika, Aesopian language, magical realism, New Drama



Предприниматель как герой русского кино первой половины 1990-х: проблема утверждения нового стереотипа

Д.Л. Караваев

кандидат искусствоведения

На материале советского и русского кинематографа первой половины 1990-х годов рассматривается проблема утверждения в постперестроечной России нового социально-этического стереотипа — положительного нравственного облика предпринимателя, бизнесмена, владельца частной собственности. Отечественная кинопродукция этого времени анализируется в контексте формирования массовых представлений (стереотипов и фреймов) об одном из наиболее характерных социальных персонажей эпохи 1990-х. На примере фильмов обосновывается вывод: отечественный кинематограф 1990–1995-х годов, не обеспечив зрителья достаточными художественными аргументами для этической реабилитации предпринимательства и не способствовал в должной мере утверждению в массовом сознании новых стереотипов и инструктивных представлений-фреймов.

УДК 778.5р(09) «1990-2000»

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

русское кино
1990-х, морально-
этическая
проблематика,
образ
предпринимателя
в русском
кино, этический
стереотип
и фрейм
в киноискусстве

Свойство кинематографа закреплять в социальном сознании этические стереотипы¹, нормы и образцы поведения осмыслены давно, причем и на теоретическом (наука), и на практическом (кинопроизводство, культурная политика, пропаганда) уровнях². Не случайно в советскую эпоху кинематограф наделяли лестным (но и ко многому обязывающим) наименованием «школы жизни». Опираясь специфическими средствами художественной выразительности, прежде всего образами вымышленных героев, действующих в вымышленных обстоятельствах, кинематограф давал зрителю пример поведения в реальной жизненной ситуации, причем поведения, основанного на аксиологическом принципе, с внятной атрибуцией «добра» и «зла». Отпочковавшись от экранного образа, такого рода пример закреплялся в социальном сознании в виде *стереотипа* — по

¹ Под термином «стереотип» понимается «принятый в исторической общности образец восприятия, фильтрации, интерпретации информации при распознавании и узнавании окружающего мира, основанный на предшествующем социальном опыте» (Википедия, статья «Стереотип»). Системы стереотипов служат ядром представлений индивида о картине мира. — *Прим. авт.*

² См.: Социология и кинематограф. Под общ. ред. М. Жабского. М.: Канон +, 2012. Часть вторая, главы 1 и 2.

³ Ослон А. Уолтер Липпман о стереотипах: выписки из книги «Общественное мнение». URL: <https://corp.fom.ru/uploads/socreal/post-113.pdf>. (дата обращения: 06.08.2018).

⁴ Шибутани Т. Социальная психология. М.: Прогресс, 1969. С. 11–12.

⁵ Батыгин Г.С. Континуум фреймов: драматургический реализм Ирвинга Гоффмана. <https://cyberleninka.ru/article/n/kontinuum-freymov-dramaturgicheskij-realizm-irvinga-goffmana> (дата обращения: 04.02.2019).

У. Липпману, «базового элемента обозримого устойчивого мира, в котором можно ориентироваться и действовать»³. Более того, в определенных случаях стереотип поднимался до уровня *фрейма* — четкого представления-инструкции, позволяющего как личности, так и социальной массе, без сложной аналитической процедуры интегрировать факты и коллизии жизни в «рабочую концепцию реальности»⁴, а затем действовать в соответствии с этой «рабочей концепцией». В оборот гуманитарных наук термин «фрейм» был введен американским социологом И. Гоффманом и подразумевал, по словам российского исследователя и комментатора трудов Гоффмана Г. Батыгина, «способность практического сознания “собирать” мир в организованное целое без участия дискурсивного контроля, <...> вид процедурного знания — “знание как” или последовательность действий, описывающих либо креативный аспект предмета, либо его функциональный аспект»⁵. Уточним, что стереотипы, внедренные в массовое сознание культурно-эстетическими источниками, в том числе и экранными, играли в подобном «собираании мира в организованное целое» весьма важную, а порой и определяющую роль.

Формирование этических стереотипов и фреймов посредством произведений кинематографа — сложный, длительный и не лишенный драматизма процесс. Но еще более драматичным является процесс резкой их смены — когда в условиях изменившихся социально-экономических реалий возникает необходимость замены старых нравственных ориентиров на новые. В эпоху конца 1980-х — начала 1990-х годов, когда у нас в стране утверждались принципы «предпринимательской экономики» и формировался имидж предпринимателя, именно эта тема нашла подобное драматичное преломление в отечественном кино.

Крах мифа о «добрых гениях» палаточной торговли

Одним из весьма распространенных заблуждений, присутствующих на заре горбачевской перестройки ее самым искренним и наивным приверженцам, была вера в то, что преуспевать в новых политических и экономических условиях будут прежде всего люди нравственные и порядочные. Многим представлялось почти аксиомой, что человек с «прогрессивным» предпринимательским мышлением, тем более находящийся в поле зрения сильных государственных и социальных институтов, не будет наживаться за счет общественного достояния и преуспевать с помощью махинаций, не говоря уже о том, чтобы убивать конкурентов, подсаживать молодежь на наркотики или заставлять женщин заниматься проституцией.

Перед самым распадом СССР советский кинематограф сделал попытку представить новоявленного предпринимателя как позитивный социальный персонаж и, в принципе, нравственного человека. Примером тому стал кооператор Сергей Ненашев (А. Абдулов) из фильма В. Сергеева «Гений» (1991). Бывший «мэ-нэ-эс», отмеченный дюжиной изобретательских патентов за работу в НИИ, в «перестройку» он оказался «не при делах» и открыл свою овощную палатку. Положительный моральный облик Ненашева был обрисован не слишком изобретательно: он «почестному» делил мятые рубли выручки среди своих работников, вступался за покупателей, которых обвешивал пройдоха-продавец, не пасовал перед мафией (правда, при этом не гнушался шантажировать почтенных граждан, снимая на видеокассеты их интимные похождения в номере гостиницы, и «впаривал»



Кадр из фильма
«Гений», режиссер
В. Сергеев, 1991 г.

псевдоспутниковое телевидение продавцам цветов на рынке). Фильм был популярен у массового зрителя, хорошо прокатывался на видео — что, впрочем, в большей степени объяснялось актерской харизмой Александра Абдулова и его романтического

дуэта с «барби»-героиней в исполнении Ларисы Белогуровой, нежели появлением на экране актуального социального персонажа в его новой этической ипостаси.

Примерно в ту же «закатную» пору мелькнул на экранах (видеоэкранах) и совсем идеальный герой от бизнеса — молодой одесский «предприниматель-изобретатель» Савицкий из фильма «Путана» (1991, режиссер А. Исаев). Подобно героям Чернышевского, он отваживал от развратного промысла проститутку Ольгу (Е. Шевченко) — женщину гордую и утонченную, а она, в свою очередь, помогала ему выйти из финансовой ловушки, подстроенной коррумпированными чиновниками.

Однако к этому времени перестроечные иллюзии были основательно дискредитированы. Уже на пике горбачевской эпохи (1987–1989) в нашем общественном сознании прочно утверждается стереотип, что «бизнесмен», «предприниматель», «делец» — это как минимум человек аморальный, а как максимум —

преступник, и что само его появление есть симптом и издержка развала сильного и преуспевающего государства (собственно, для значительной массы нашего населения это было всего лишь освежением той мантры, которая закладывалась в массовое сознание на протяжении всего существования СССР). Первые постперестроечные годы дали «тонны» аргументов в пользу того, чтобы из этого стереотипа была выведена формула национальной катастрофы. «Плодами наших усилий по разрушению тоталитарной системы, результатом усилий всего общества решили воспользоваться жулики, — с отчаянием восклицал режиссер С. Говорухин. — ... И кроме себя, нам винить некого. Мы сами вручили знамя демократии в руки жуликов»⁶.

По мере того, как зритель проходил через тернии приватизации, ваучеризации и криминализации бизнеса (последняя больно ударила не только по потребителям, но и по новоявленным дельцам), он все меньше доверял гипотезе о «нравственном российском бизнесмене». И напротив, стереотипный образ хитрого, циничного, вульгарного нувориша вызывал доверие и понимание. «Идеологическое наследие советской эпохи — враждебное отношение к предпринимательству и капитализму — в новой России сохранилось, — писал американец Д. Хоффман в своей книге «Олигархи. Богатство и власть в новой России». — Милиционеры, дежурившие на улицах в период первого знакомства России с диким капитализмом, были воспитаны в советском духе и твердо верили, что все бизнесмены — преступники уже потому, что занимаются бизнесом. Милиционеров воспитывали в духе советского уголовного кодекса, согласно которому любая рыночная сделка считалась преступлением»⁷.

Этическое фиаско как обратная сторона материального преуспевания

Пример буквальной и незамысловатой переработки подобных умонастроений в экранный стереотип давала «жестокая» мелодрама Б. Григорьева «Исповедь содержанки» (1992). Ее главная героиня — молодая легкомысленная провинциалка Мария (М. Зудина) становилась деловой и сексуальной партнершей импозантного бизнесмена Вадима (И. Янковский), занимавшегося сомнительными экспортно-импортными операциями с произведениями искусства. Когда Вадима захватывали в заложники его криминальные подельники, Мария начинала лихорадочно собирать нешуточную (150 тысяч долларов) сумму для его выкупа. Чтобы добыть деньги для любимого мужчины, она даже соглашалась «продать себя» пожилому иностранцу. Вадим, однако,

⁶ Станислав Говорухин. Великая криминальная революция. М.: Эрго-Пресс, 1995. С. 74.

⁷ Хоффман Д. Олигархи. Богатство и власть в новой России. Глава 9. Легкие деньги. URL.: https://www.e-reading.club/chapter.php/1032054/13/Hoffman_-_Oligarhi._Bogatstvo_i_vlast_v_novoy_Rossii.html (дара обращения: 30.08.2018).



Кадр из фильма
«Исповедь
содержанки»,
режиссер Б. Григорьев,
1992 г.

оказывался настолько непорядочным, что, во-первых, предлагал бандам вместо себя взять в заложницы... Марию (!), а во-вторых, без малейших угрызений совести договаривался с другой женщиной уехать после освобождения отдыхать. Существенную роль в этой истории играл вы-

соконравственный подполковник милиции (М. Жигалов), скрепя сердце выполнявший свой служебный долг по освобождению презираемого им заложника-бизнесмена.

Заметно более серьезной и многомерной выглядела этическая коллизия и ее участники в «Лимите» (1994) Д. Евстигнеева. Друзья-провинциалы Иван Ворошилов (В. Машков) и Михаил Вулах (Е. Миронов) приезжали «завоевывать Москву» в середине 1980-х и занимали свое место под солнцем в начале 1990-х. Новизна коллизии состояла в том, что по специальности они были не набившие оскомину «коммерсанты-внешторговцы», олицетворявшие в отечественном масскульте конца 1980-х — начала 1990-х высшую ступень предпринимательской иерархии, а компьютерщики, фанаты и корифеи новых технологий, определявшие лицо эпохи (и ее конфликты) на целые десятилетия. Компьютер в ранней постперестроечной России служил средством для выдвижения в бизнес-элиты. И средством для криминальных афер! Мягкий увалень Миша выбирает простой и легальный путь восхождения: он разрабатывает программы для кодирования секретной информации и получает место в команде программистов крупного банка. Более жесткий и авантюрный Иван сближается с преступным миром. Он — хакер, взламывающий защитные программы банков по запросам слившихся с криминалом бизнесменов. Его постель не остывает от молодых и красивых женских тел. Заработав фантастические по советским представлениям деньги, он уже и сам с упоением примеряет на себя личину «акулы бизнеса», «хозяина жизни», способного в буквальном смысле купить тот самый город, в который он когда-то приехал легкомысленным юнцом (конкретнее — он покупает деградировавший водный стадион возле одноименной станции метро, где хочет обустроить элитный рекреационный центр). Теперь он может не без самодовольства признать, что первый

«джек-пот» на жизненном поприще сорван. Более того, есть все основания считать, что и в дальнейшем жизнь по жестким, но «фартовым» криминальным законам позволит столь же легко брать крупный выигрыш. Однако сценаристы (И. Квирикадзе, П. Луцик, А. Саморядов) поворачивают сюжет так, что жестокий до цинизма «мачо» и взломщик компьютерных программ сам ломается в незапрограммированной этической ситуации. Сначала — при встрече со странной девушкой (К. Орбакайте), которая апеллирует к его душевной искренности. Потом — при



Кадр из фильма
«Лимита»,
режиссер
Д. Евстигнеев,
1994 г.

попытке втянуть в криминальную аферу того самого Мишку, с которым когда-то приехал в Москву и который сейчас должен «по старой дружбе» дать подсказку для взлома заказанной дискеты. Развязка картины недвусмысленно давала понять, что этика бизнеса, тем паче криминализиро-

ванного, несовместима с романтическими идеалами юности и традиционными представлениями о дружбе.

Примечательно, что попытка продекларировать обратное была сделана двумя годами раньше в комедии В. Бортко «Удачи вам, господа!». В финале этого фильма герой, бывший офицер Советской Армии, ставший биржевым брокером (А. Жажарс), давал согласие на сделку, которая «обеспечивалась дружбой», — контрагентом выступал его друг и однополчанин (Н. Караченцов), не раз выручавший его «по жизни». Другое дело, что весь предшествовавший финалу набор сатирико-эксцентрических эпизодов с нажимом, оттесняющим остроумие, убеждал зрителя, что *бизнес* — это есть что-то несерьезное, нечистоплотное, незаконное и недостойное порядочного человека и настоящего мужчины (герои изображают цыган перед иностранцами, проносят надгробные речи в крематории, спаривают собак, торгуют воздушными шариками и, переодевшись в женщин, участвуют в конкурсе красоты). Формула «расцвет бизнеса = упадок государства» красноречиво подтверждалась некогда грозными танками, превращенными в ночлежки для уволенных офицеров, и цехом бездействующего оборонного предприятия, водород с которого шел на продажу для надувных шариков.

Примерно та же «этическая нищета» новорусских бизнесменов скрывалась за сюжетом и характерами комедии-сиквела «Прохиндиада-2» (1994, режиссер А. Калягин), главный герой которой, махинатор с еще советским «послужным списком» Любомудров (А. Калягин), пытался приспособить к новым российским реалиям свою жизненную концепцию «бега на месте» (имитация полезной социальной деятельности ради наживы). В итоге герой терпел фиаско, но послевкусие, оставленное фильмом, едва ли давало повод к оптимизму в отношении справедливости нового миропорядка. «Нормальная жизнь — для тех, кто умеет вертеться! (*читай: надувать ближнего — Д.К.*)», «сейчас так: кто кого кинет!», «если есть деньги — стало быть, и грехи!» — эти и подобные реплики героев вполне корреспондировались с расхожими представлениями зрителя об «этическом кодексе» новой эпохи.

В деревенской комедии В. Чикова «Про бизнесмена Фому» (1993) герой, «перековавшийся» из трактористов в бизнесмены, шепутой недотепа Фома Дракин (М. Евдокимов) представлял человеком симпатичным и порядочным, однако этическая правомерность предпринимательства дискредитировалась уже самим анекдотическим предметом дракинского бизнеса: он начал возводить в своей деревне... гламурный туалет! Спущенные на уровень анекдота, герой и его проблема едва ли могли стать поводом для серьезного осмысления в социальном поле (да и анекдот-то имел печальную развязку — «прогрессивный» туалет сжигали рэкетеры). Кроме того, фильм был поставлен практически неизвестным на тот момент режиссером и прокатывался в основном на видеокассетах.

Апелляция к носителям «исконных ценностей»

В этой связи нетрудно предположить, что фильм-аргумент (или даже фильм-манифест), оправдывающий с этической точки зрения бизнес и бизнесмена, мог иметь ощутимый общественный резонанс и даже заложить основу нового стереотипа, если бы его создателем стал режиссер первой величины, персоне, завоевавшая всенародную известность еще с советских времен. В 1994 году именно это и произошло. Сельская трагикомедия А. Кончаловского «Куручка Ряба» стала одним из первых «раскрученных»⁸ проектов постсоветского кино. Помимо имени всемирно известного режиссера, в качестве приманки для зрителя были использованы привязка (по персонажам и месту действия) к «полочному шедевру» того же Кончаловского «История Аси Клячиной»⁹ и культовая актриса отечественного

⁸ Под «раскруткой» имеется в виду масштабная и энергичная рекламная кампания, начатая еще на этапе съемок. К таким же проектам надо отнести фильм «Утомленные солнцем» Н. Михалкова и «Ширли-мырли» В. Меньшова. — *Прим. авт.*

⁹ Не исключено, что эта приманка возымела обратное действие: кто-то из потенциальных зрителей предположил, что, по аналогии с фильмом «История Аси Клячиной», речь идет о бессюжетном авторском кино. — *Прим. авт.*

кинематографа — Инна Чурикова в главной роли. Именно на Чурикову, с ее харизмой и умением сыграть свою героиню в амбивалентном комическо-трагическом ключе, и легла главная ноша этического подтекста картины. Весьма нестандартен был и принципиальный креативный ход создателей фильма (в том числе сценаристов — самого А. Кончаловского и В. Мережко), согласно которому главная героиня фильма, поющего «осанну» предпринимателю в российской деревне, изначально



Кадр из фильма,
«Курочка Ряба»,
режиссер
А. Кончаловский,
1994 г.

выступала как гневная обличительница нового «капиталистического» уклада. «Хватит нам терпеть этих спекулянтов, бизнесменов, кооператоров и прочую мафию свободного рынка!», — вопила в микрофон перед односельчанами постаревшая на 30 лет и заметно прибавившая в эксцентричности Ася Клячина. В своем селе она возглавила стихийный бунт против «нового мироеда», владельца лесопилки Чиркунова (Г. Егорычев), чтобы после череды печальных и смешных происшествий... признать ему в любви и признать его жизненное кредо: «...работать, чтобы разбогатеть, разбогатеть, чтобы жить лучше!». Обратим внимание, что именно первый глагол в этой максиме является определяющим для личности Чиркунова: он работает от зари до зари, причем работает физически, продолжая тем самым традицию исконного русского крестьянина-труженика.

Так или иначе, но когда смотришь фильм Кончаловского, в какой-то момент кажется, что на самом деле его создатели изготвили артистично закамуфлированную «агитку», «заказуху». Ода новорусскому «крепкому хозяину» начинает звучать слишком громко, а в его экранной ипостаси, «богатеет без страха и упрека» Чиркунове, начинает просвечивать плакатный контур («не характер!», — так и срывается у нас с языка). Но ближе к финалу события начинают развиваться не совсем предсказуемо (герой в пьяном иступлении поджигает свою лесопилку и еще недостроенный дом), а уж авторское резюме оказывается совершенно не идентичным нравоучительной оде о пользе предпринимательства на российском селе. Русская деревня, да и сама

Россия, — она как зеленая трава, которая живет и остается сама собой даже под снежным настом, ее устремления и представления о благе не изменить бухгалтерскими расчетами, нормой прибыли и конвертацией в СКВ. Конечно, это не перечеркивает всего того, на что были потрачены предшествующие полтора часа экранного действия. И все же у зрителя (рассудительного, прагматичного) после просмотра остается ощущение неизбывного вопроса — «так как жить-то?». Новый фрейм складывался, складывался, да так и не сложился...

В отличие от А. Кончаловского актер и режиссер Е. Матвеев по разряду фестивального авторского кино никогда не проходил, однако в его деревенских мелодрамах, выбивавшихся в лидеры советского проката («Цыган», «Любовь земная», «Судьба»), неизменно присутствовали весьма «чувствительные» этические коллизии. Не будет преувеличением сказать, что для миллионов советских зрителей (прежде всего — зрительниц) фильмы Матвеева становились теми самыми «уроками жизни», на основе которых и формировалось восприятие экзистенциальных ситуаций и модели поведения в них. В 1995 году Е. Матвеев довольно неожиданно выступил с новой деревенской мелодрамой



Кадр из фильма
«Любить по-русски»,
режиссер Е. Матвеев,
1995 г.

«Любить по-русски», и что было еще более неожиданно — снижал серьезный успех. В контексте наших рассуждений об этической апологии предпринимательства в новой России этот фильм важен прежде всего тем, что в его художественном пространстве лич-

ность и этика новорусского фермера, предпринимателя, «индивидуалиста» накладывались на личность и этику советского партийного функционера, госслужащего, «коллективиста», — и они обнаруживали полное совпадение.

Уже с самого начала картины зрителю дают понять, что истинный патриархальный уклад русской деревни имеет гораздо больше общего с прежней советской властью и советским жизнеустройством, нежели с новыми российскими властными структурами и порядками. Люди «старого покроя» (и в первую голову — бывший секретарь обкома Валерьян Мухин в исполнении Е. Матвеева) понимали и понимают ценность земли и смысл

¹⁰ Сценарист В. Черных сумел одним штрихом поставить еще один важнейший акцент: коррумпированные новорусские чиновники хотят возродить «охотничий домик», использовавшийся прежней партийной элитой для отдыха; они (а не бывший партийный функционер Мухин) на самом деле стремятся возродить прежнюю антидемократичную практику привилегий для избранных. — *Прим. авт.*

¹¹ Землянухин Ф., Сегида М. Домашняя синематека. Отечественное кино 1918–1996. Каталог игровых фильмов СССР (1918–1991), стран бывшего СССР (1991–1996). М.: Дубль-Д, 1996. С. 231.

¹² К сожалению, в социальной практике начала 1990-х чаще встречались обратные примеры. — *Прим. авт.*

Кадр из фильма «Любить по-русски», режиссер Е. Матвеев, 1995 г.



крестьянского труда гораздо лучше, чем криминализованные нувориши, вознамерившиеся выкупить земли бывшего колхоза, чтобы устроить на них что-то вроде спа-курорта с целебной грязью и минеральной водой для коррумпированной элиты. Вопрос «для кого?» имеет принципиальное значение: если бы земля отбиралась для общественных потребностей («на общее благо»), протест новоявленных фермеров в этическом смысле был бы обесценен, а так — здоровье будут поправлять коррупционеры и откровенные бандиты, тут есть повод негодовать¹⁰!

Фильм имел на удивление высокий рейтинг при первом показе на федеральном телеканале (май 1995-го), не меньшей популярностью пользовался он и в видеопрокате (2–10 места — в мае-октябре того же года)¹¹. Впрочем, удивительно это было лишь на первый взгляд. В Черных и Е. Матвеев, прекрасно понимавшие, где скрыты нервные центры массовой (еще советской — по своей ментальности) аудитории, предусмотрели это даже на уровне нюансов: «...негодяй-прокурор — он ведь негодяем был еще при советской власти, не зря его из КПСС исключили»; «Мухин, хоть и бывший партаппаратчик, но трудяга, сам стога мечет, не прельщается на выгодное предложение примкнуть к новой власти¹²»; «расставшись с женой, Мухин предпочитает холодной, капризной и ленивой горожанке душевную, покладистую и трудолюбивую селянку»; «Мухин — настоящий мужик, может залпом стакан водки выпить, но если надо, — напроць «завяжет»; «Мухин — ветеран войны, фашистов победил». Последнее — это, в общем, даже не нюанс, а апелляция к одному из самых существенных и устойчивых зрительских стереотипов: «...если человек прошел Великую Отечественную, с ним добро и правда». Не случайно по рейдерам-захватчикам «народной» земли стреляет противотанковая пушка, схороненная в крестьянском сарае еще с военных времен.

И все же окончательно утвердить бывшего обкомовского функционера в «сане» нового российского предпринимателя В. Черных и Е. Матвееву не удалось. В сиквеле того же фильма («Любить по-русски-2», 1996) Мухин довольно легко совершает эволюцию

¹³ В облике губернатора-демократа (Е. Жариков), у которого и выигрывает выборы Мухин, есть вполне определенное сходство с Борисом Ельциным (седая шевелюра, напускной демократизм и даже либеральная фразеология).

от фермера до губернатора, опять возвращаясь к привычным бюрократическим полномочиям. Безусловно, на такой поворот сюжета оказала влияние чисто политическая конъюнктура: сиквел снимался в разгар президентской кампании 1996 года с финансовой помощью кругов, поддерживавших прокоммунистического кандидата (Г. Зюганова)¹³. Но, по большому счету, стало ясно, что ресурс «фермера-предпринимателя от КПСС» был исчерпан в рамках одного сюжета. Как новый позитивный стереотип предприниматель из обкомовского кабинета в массовом сознании так и не утвердился, даже сыгранный таким давним всенародным любимцем, как Е. Матвеев.

«Поводырь из пирамиды»

Парадоксально, но то, что не удалось именитым деятелям советского кино в формате нескольких полнометражных фильмов, удалось практически неизвестному актеру В. Пермякову и режиссеру Б. Килибаеву в серии рекламных роликов финансовой пирамиды «МММ». «Ролики были короткими и довольно примитивными, а их смысл — абсолютно ясным, — пишет в



Кадр из из рекламного ролика компании «МММ», режиссер Б. Килибаев, 1994 г.

процитированной ранее книге Д. Хоффман, — они представляли собой мощный антидот против господствовавшего цинизма, пессимизма и забот повседневной жизни. <...> Самое мощное воздействие оказывал сам Голубков, бывший строитель, ведущий теперь шикарную жизнь. В одном из первых рекламных роликов он... показывает указкой на схеме, как растет благосостояние его семьи и что

они приобрели: сапоги, шубу, мебель. В следующем месяце они купят автомобиль. В верхней части схемы — дом. «Дом в Париже?», — спрашивает его жена Рита, сидя в мягком кресле и жуя шоколадные конфеты. «Почему бы и нет?», — говорит диктор, а Голубков мечтательно глядит в потолок. Еще в одном ролике Лёня и его старший брат Иван, работающий на шахте, спорят, сидя за кухонным столом, на котором стоят бутылка водки и банка с солеными огурцами. Иван называет Лёню халявщиком. «Разве ты не помнишь, чему нас учили родители?», — говорит Иван. — Честно работать. А ты суетишься, покупаешь акции. Ты — халявщик!». «Ты не прав, брат, — неторопливо отвечает

Лёня. — Я — не халавщик. Я честно зарабатываю деньги на своем экскаваторе. И покупаю акции, которые приносят мне прибыль. Если ты захочешь построить завод, то не сможешь сделать это один, но если мы все сложимся, то построим его, и он принесет нам прибыль и прокормит нас. Я — не халавщик, я — партнер». <...> Объяснение Лёни совершенно не соответствовало действительности, никакого завода не было, но оно содержало суть философии Мавроди, заключающуюся в том, что каждый должен внести свой вклад. <...> Реклама оказалась такой успешной только потому, что реальная экономика находилась в плачевном состоянии. Гиперинфляция съедала сбережения, заводы закрывались, и рабочие не получали зарплату месяцами... Лёнина эпопея, демонстрировавшаяся день за днем, звала зрителей к новым высотам оптимизма и благосостояния. Силы были не равны: бедные граждане России не могли устоять перед сказкой, которую предлагал им Мавроди, а российское государство было слишком слабым, чтобы вмешаться»¹⁴.

Следует уточнить, что успех рекламы коренился отнюдь не только в «состоянии реальной экономики», но и в умении авторов рекламной приманки точно рассчитать ее художественную рецептуру. Так, например, упрощенно-вульгарные, но физиономически-достоверные образы Лёни Голубкова, его жены и брата, молодоженов Игоря и Юли, одинокой женщины Марии Сергеев-

ны и других характерных представителей российского «плебса» сочетались с появлением в сюжете мексиканской актрисы Виктории Руффо (звезды телесериала «Просто Мария»), в силу чего у массового зрителя рождалось захватывающее дух ощущение «реальности чуда» — сказочного обогащения. Не менее эффективно срабатывала и закодированная в подтексте рекламного ролика



Кадр из рекламного ролика компании «МММ», режиссер Б. Килибаев, 1994 г.

биография новоявленного предпринимателя, «поводыря из пирамиды»: Голубков выглядел как *заурядный* человек на излете *заурядной* жизни, он не обладал каким-то уникальным профессионально-образовательным багажом, не имел криминального прошлого или связей во властных структурах. В силу этого обыватель проникался иллюзией, что, во-первых, успешный опыт одной заурядной личности будет легко повторить тысячам и

миллионам других, ей подобных, а, во-вторых, что этот опыт *этически не предосудителен*. Второе заблуждение, в контексте наших рассуждений, представляется особенно значимым.

В качестве итога можно вынести весьма печальное резюме: ущербность массового сознания в равной степени проявилась как в доверии к эстетически легковесному экранному контенту, так и в доверии к самой мошеннической, этически порочной финансовой пирамиде, которую этот контент рекламировал. Важно, однако, что пресловутые рекламные ролики не просто утвердили в массовом сознании *позитивный стереотип* предпринимателя и предпринимательства, но и сформировали на его базе фрейм — то самое «*процедурное знание, как*», которым практически воспользовались миллионы россиян¹⁵.

* * *

Завершая анализ фильмов, повторим основной вывод: в отличие от коротких и недолговечных рекламных роликов, ответственный «большой» кинематограф (советский перестроечный и российский постперестроечный период первой пятилетки его существования) этически-позитивную и при этом исторически-оптимистичную фигуру предпринимателя, бизнесмена и хозяина так и не внедрил в массовое сознание россиян. Самых ранних героев из племени «советских кооператоров» («Гений») можно даже не вспоминать — в их историях не были угаданы ни масштабы, ни последствия грядущих перемен. Бизнес героев «Лимиты», «Исповеди содержанки», «Удачи вам, господа!», так или иначе, предполагал безнравственность. А «нравственное предпринимательство» Валерьяна Мухина («Любить по-русски»), фермера Чиркунова («Курочка Ряба»), тракториста Фомы («Про бизнесмена Фому») оказывалось исторически бесперспективным, поскольку требовало либо вступления в войну со всем миром, либо компромисса со своей совестью.

Утверждение нового стереотипа начнется только в следующем пятилетии. Карикатурный, но все же не обделенный сочувствием образ успешного новорусского бизнесмена появится в комедиях Александра Рогожкина («Операция “С Новым годом”», «Особенности национальной рыбалки»¹⁶). Во многом прорывной фигурой становится бизнесмен Дмитрий Пупков из фильма «Принцесса на бобах» (1997) В. Новака в исполнении Сергея Жигунова. Через 7 лет, путем несложной эволюции, он превратится в добродушного, влюбчивого и обаятельного бизнесмена-продюсера Максима Шаталина в телесериале «Моя прекрасная няня», — и уж точно вырастет до уровня социального клише.

¹⁵ По данным «Википедии», участниками финансовой пирамиды стали от 2 до 15 млн вкладчиков. URL.: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%9C%D0%9C> (дата обращения: 30.08.2018).

¹⁶ Строго говоря, бизнесмен Сергей Олегович (Сергей Русскин) появляется уже в фильме «Особенности национальной охоты» (1994), но и его заметность на фоне других, более колоритных персонажей, и приметы его социального статуса оставляют желать лучшего. Не удивительно, что в фильме «Особенности национальной охоты в зимний период» он не появляется вовсе. — *Прим. авт.*

Однако, при всем этом, этически-негативных версий подобного персонажа будет появляться гораздо больше. В лучшем случае это будут олигархи, играющие на грани этического и криминального фола («Олигарх» П. Лунгина), в худшем — просто преступники, «крестные отцы» мафиозных группировок, «по совместительству» ведущие бизнес («Жмурки» А. Балабанова, телесериалы «Бандитский Петербург», «Бригада» и т. д.). ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Батыгин Г. С. Континуум фреймов: драматургический реализм Ирвинга Гоффмана. URL.: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontinuum-freymov-dramaturgicheskij-realizm-irvinga-gofmana>.
2. Говорухин С. Великая криминальная революция. М.:Эрго-Пресс, 1995.
3. Землянухин Ф., Сегид М. Домашняя синематека. Отечественное кино 1918–1996. Каталог игровых фильмов СССР (1918–1991), стран бывшего СССР (1991–1996). М.: Дубль-Д, 1996.
4. Ослон А. Уолтер Липпман о стереотипах: выписки из книги «Общественное мнение». URL.: <https://corp.fom.ru/uploads/socreal/post-113.pdf>
5. Социология и кинематограф. Под общ. ред. М. Жабского. М.: Канон +, 2012.
6. Хоффман Д. Олигархи. Богатство и власть в новой России. URL.: https://www.e-reading.club/chapter.php/1032054/13/Hoffman_-_Oligarhi._Bogatstvo_i_vlast_v_novoy_Rossii.html.
7. Шибутани Т. Социальная психология. М.: Прогресс, 1969.

REFERENCES

1. Batygin G.S. Kontinuum freymov: dramaturgicheskij realizm Irvinga Goffmana [Frame Continuum: Irving Goffman's Dramatic Realism]. URL.: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontinuum-freymov-dramaturgicheskij-realizm-irvinga-gofmana>. (In Russ.).
2. Govorukhin S. (1995) Velikaya kriminalnaya revolyutsiya [Great Criminal Revolution]. Moscow: Ergo-Press, 1995. (In Russ.).
3. Zemlyanukhin F., Segida M. (1996) Domashnyaya sinemateka. Otechestvennoye kino 1918–1996. Katalog igrovyykh filmov SSSR (1918–1991), stran byvshego SSSR (1991–1996) [Home cinemateque. Domestic cinema 1918–1996. Catalog of feature films of the USSR (1918–1991), countries of the former USSR (1991–1996)]. Moscow: Dubl-D, 1996. (In Russ.).
4. Oslon A. Uolter Lippman o stereotipakh: vypiski iz knigi «Obshchestvennoye mneniye» [Walter Lippman on Stereotypes: Extracts from Public Opinion] // URL.: <https://corp.fom.ru/uploads/socreal/post-113.pdf>. (In Russ.).
5. Sotsiologiya i kinematograf [Sociology and cinema]. Pod obshch. red. M. Zhabskogo. Moscow: Kanon +, 2012 (In Russ.).
6. Khoffman D. Oligarkhi. Bogatstvo i vlast v novoy Rossii [Oligarchs. Wealth and power in the new Russia]. URL.: https://www.e-reading.club/chapter.php/1032054/13/Hoffman__Oligarhi._Bogatstvo_i_vlast_v_novoy_Rossii.html. (In Russ.).
7. Shibutani T. (1969) Sotsialnaya psikhologiya [Social Psychology]. Moscow: Progress, 1969. (In Russ.).

Entrepreneur As a Hero of Russian Cinema in the First Half of the 1990s: the Adoption of a New Stereotype

Dmitry L. Karavaev

Ph.D of Arts, S.A. Gerasimov Russian State Institute of Cinematography (VGIK)

UDC 778.5P (09)«1990–2000»

ABSTRACT: The essay discusses, via the analysis the Soviet and Russian cinema of the first half of the 1990s, the problem of adoption of a new socio-ethical stereotype — the positive moral stereotype of an entrepreneur, a businessman and a private property owner — in post-perestroika Russia. The scholarly novelty of the presented study consists in pointing out that films of that period have been mostly evaluated in a fragmented and ambiguous manner, the author analyzes them in the context of the formation of mass representations (stereotypes and frames) of one of the period's most characteristic social figures. The actuality of the study analysis is evidenced by the ongoing discussions about the ethical background of entrepreneurship in contemporary Russia and about the nature of the 1990s. Considering this problem on the basis of a comprehensive analysis of representative films (*Genius, Confessions of a Kept Woman, Limita, Ryaba My Chicken, Love the Russian Way, and others*), the author concludes that in 1990–1995 Soviet/Russian cinema, inspired both by the inertia of the former Soviet ideas about business and businessmen and the dramatic collisions of the first five years of the post-Soviet era, did not provide the viewer with sufficient artistic arguments for the ethical rehabilitation of entrepreneurship and, therefore, failed to fix new stereotypes and instructional representations/frames in the mass consciousness.

KEY WORDS: Russian cinema of the 1990s, moral and ethical issues, the image of an entrepreneur in Russian cinema, ethical stereotype and frame in cinema

ПЕРФОРМАНС ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ



Фото А. Нешина



Массовые сцены как способ манипуляции сознанием зрителя

А.С. Арышева

В статье исследуются массовые сцены, способы и приемы создания на киноэкране образа массы, анализируются когнитивные элементы массовой психологии как во время съемки, так и в жизни, а также процессы коммуникации зрителя с фильмом, способность аудиовизуального произведения воздействовать на процесс формирования коллективной идентичности. Массовые сцены рассматриваются как эффективный способ управления и манипуляции сознанием зрителя.

УДК 778.5.01.067.2:15

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

психология масс,
психология
искусства,
массовые сцены
в кино

Кинематограф и людская масса

Аудиовизуальное произведение трудно представить без массовых сцен. Кинематограф начался с изображения людских масс на экране. Первым фильмом, показанным в «Гран кафе» на бульваре Капуцинок, стал «Выход рабочих с фабрики» (1895; режиссер Л. Люмьер). Изображение на экране людской массы перешло к кинематографу при переделе сфер влияния в области культуры. «Так не только поставить, но и вымуштровать толпу для театра нельзя, как можно сделать для съемки»¹, — писал издатель журнала «Театр и искусство» театральный критик А. Кугель.

Информация о количестве статистов, занятых в кинопостановке, быстро превратилась в броский рекламный модуль. Первый русский игровой художественный фильм — историческая кинопостанова «Стенька Разин» (1908; режиссеры В. Гончаров, В. Ромашков) — рекламировался как собравший «около ста человек статистов»². Тысячами измерялось число занятых в итальянских исторических картинах («пеплумах») начала 1910-х годов. К 1920-м годам умение срежиссировать массовую сцену стало считаться важным элементом мастерства. Людские массы бушевали и волновались, как волнуется водная стихия в фильме «Наполеон» (1927; режиссер А. Ганс), в «Метрополисе» (1926; режиссер Ф. Ланг), одиннадцать тысяч статистов двигались, как слаженный механизм³.

¹ Цит по:
Лотман Ю.М.,
Цивьян Ю.Г. Диалог
с экраном. Таллин,
1994. С. 91.

² Лотман Ю.М.,
Цивьян Ю.Г.
Диалог с экраном.
Таллин, 1994. С. 91.

³ Там же. С. 91.

⁴ Подорога В.А. Апология политического. М.: ИД Гос. ун-та Высшей школы экономики, 2010. С. 53.

⁵ S. Buck-Morss. Dreamworld and Catastrophe. P. 147. Цит. по: Советская власть и медиа: сб. статей / под ред. Х. Гюнтера и С. Хэнгена. СПб.: Академический проект, 2005. С. 528.

⁶ Подорога В.А. Апология политического. М.: ИД Гос. ун-та Высшей школы экономики, 2010. С. 56.

⁷ Там же. С. 54.

Кадр из фильма «Броненосец "Потемкин"», режиссер С. Эйзенштейн, 1925 г.



Сергей Эйзенштейн, великий триумфатор массы⁴, предложил собственный метод работы с массами в кино. В своей революционной трилогии («Стакка», 1924; «Броненосец "Потемкин"», 1925; «Октябрь», 1927) он сумел создать образ массовых волнений настолько убедительный, что исследователи впоследствии отмечали: художественные фильмы Эйзенштейна даже в большей степени, чем ролики новостей гражданской войны 1918–1921 годов, создавали опыт массы, ставший точкой отсчета для будущих толкований⁵.

Анализируя массовые сцены в фильмах С.М. Эйзенштейна, В.А. Подорога пишет: «Масса — это такой объект, который становится социально наблюдаемым и исследуемым *только* после рождения кинематографического экрана. Не раньше и не позже. Только экран способен вместить в себя бесконечный рост массы, ее быстроту и движение, и только экран есть то место в социальном пространстве, где масса становится возможной и существующей действующей, продолжающей свое движение»⁶. Действительно, участник толпы не способен оценить масштаб людской массы, ее рост. Сторонний же наблюдатель легко теряет массу из виду. Многие свидетели исторических событий утверждали, что массовые перемещения во времена революций, эпидемий и стихийных бедствий пугающе непредсказуемы⁷.

Людская масса не наблюдаема в повседневной жизни. Следовательно, невозможно *отразить* ее существование при помощи экрана. Сергей Эйзенштейн *создавал массу при помощи экрана*, используя приемы, доступные кинематографу. Основным таким приемом является монтаж.

Монтаж гипотетически увеличивает видимую численность толпы в результате чередования дальних, средних и крупных планов. Соседство планов — это не простая сумма лиц и силуэтов участников действия, а их приумножение. Оно запутывает зрителя, поскольку не позволяет определить точное количество участников массы, находящихся в движении. При помощи монтажа зафиксированное на пленке скопление людей можно превратить в революционное событие, но также можно и рассеять толпу.

Известно, что тоталитарным вождям всегда нравилась демонстрация парадов. Сохранились замечания Сталина относительно хроникального фильма, снятого в Ленинграде во время



Кадр из фильма «Броненосец «Потемкин»», режиссер С. Эйзенштейн, 1925 г.

* Записки бесед Б.З. Шумяцкого с И.В. Сталиным после кинопросмотров 1935–1937 годов // Киноведческие записки, 2003. № 2 (62). С. 144.

Парада физкультурников, записанные одним из руководителей советского кинематографа Б. Шумяцким: «...парады нужно снимать массово, покажите на экране в нескольких кадрах движение колонн, а не отдельные отрывки, чем больше будет показано прохождение отдельной части, тем лучше выиграет парад, тогда будет обеспечена его массовость и внушительность. Вас не

должна смущать растянутость движения колонн, этого бояться не следует. Все пустоты отдельных кадров, встречающиеся в этом параде, выбросьте, исключите кадры — танец с лентами, игру в лошадки»⁸. Несмотря на то, что в парадах того времени было задействовано достаточное количество участников, колонны марширующих людей умножались на число ракурсов, — так создавалось впечатление бесконечного движения бесконечно растущей в своей численности массы.

Иногда в задачу съемки входит уменьшение, рассеивание людской массы. Примеры подобного рода встречаются в телевизионной практике. В частности, в 2011–2012 годах в России характерным социальным явлением стало проведение митингов, массовых акций, демонстраций. Отличительной чертой их освещения крупнейшими российскими телеканалами было занижение количества участников событий. Сводку информации об этом можно получить в архивах новостных сайтов, где говорится, что даже если новостные программы не игнорировали данные события, то все же показывали их при помощи кадров, снятых преимущественно крупным планом⁹. Крупный план нивелирует образ массы, и благодаря этому заниженные количественные показатели участников протестных акций выглядят правдоподобно.

Психология масс и зритель

Монтаж вовлекает зрителей в сотворенный образ массы, так как каждый ракурс съемки формирует новое видение на объединенных в единое целое скопление людей. При восприятии

⁸ Как освещает митинги в России прокремлевское ТВ. URL: <https://newsland.com/user/4297684527/content/kak-osveshchaet-mitinki-v-rossii-prokremlevskoe-tv/4268865> (дата обращения: 12.01.2017).

экранного изображения сознание зрителей не отторжимо от экранных образов, созданных режиссером, где существенную роль играет чувственно-эмоциональное состояние, в котором пребывают представленные на экране участники массовых событий.

Психологически людская толпа — это совокупность людей, объединенная, зачастую бессознательно, единым духом («душой толпы»), который приобретает над этой общностью могущественную власть. «Самый поразительный факт, наблюдающийся в одухотворенной толпе, следующий: каковы бы ни были индивиды, составляющие ее, каков бы ни был их образ жизни, занятия, характер или ум, одного их превращения в толпу достаточно для того, чтобы у них образовался род коллективной души, заставляющей их чувствовать, думать и действовать совершенно иначе, чем думал бы, действовал и чувствовал каждый из них в отдельности»¹⁰, — пишет Г. Лебон. И даже если толпа создана искусственно, если она направляется режиссером, эмо-

ции, возникающие у находящихся в ней людей, повируются тем же законам: они усиливаются и передаются от одного участника массы к другому с огромной скоростью. И массовые сцены фильма позволяют присутствующей в зале публике заразиться идеями массы, пережить когнитивный накал эмоций, схожих с присутствием в активно действующей толпе.



Кадр из фильма
«Броненосец
“Потемкин”»,
режиссер
С. Эйзенштейн, 1925 г.

Зрительская масса, смотрящая на экран, отождествляет себя с массой показываемой, и чем более многочисленна людская масса в зале, тем более яркое впечатление от фильма получает зритель. Для Эйзенштейна многочисленность публики — обязательное условие кинопросмотра, о чем свидетельствует запись одной из последних бесед режиссера, касающаяся премьеры фильма «Иван Грозный»: «Интересно, как примут, — непрерывно повторял он (Эйзенштейн — А.А.). — Надо сделать много просмотров — историки, писатели, художники и массовые просмотры. Массовые, чтобы тысячи и тысячи одновременно смотрели, лучше будут воспринимать, в тысячу и десять тысяч раз лучше: если я один из ста тысяч — я лучше воспринимаю, чем

¹¹ Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М., 1974. С. 406 // Цит. по: Подорога В.А. Апология политического. М.: ИД Гос. ун-та Высшей школы экономики, 2010. С. 56.

¹² Подорога В.А. Апология политического. М.: ИД Гос. ун-та Высшей школы экономики, 2010. С. 60.

¹³ Луман Н. Реальность масс-медиа. М.: Практис, 2005. С. 85.

¹⁴ Балаш Б. Дух фильмы. М.: Художественная литература, 1935. С. 21–22.



Кадр из фильма «Броненосец «Потемкин»», режиссер С. Эйзенштейн, 1925 г.

¹⁵ Аронсон О.В. Метакино. М.: Ад Маргинем, 2003. С. 133.

один из десяти тысяч»¹¹. Обосновывает это психологическое состояние зрителя и В. Подорога, который пишет: «Мы чувствуем массу тогда, когда нам подсказывают пути к “омассовлению” собственного индивидуального опыта переживания, одинокое и автономное зрительское “я” должно быть утрачено в потоке коллективного транса»¹². В силу испытываемых переживаний зрители становятся в определенном смысле некой подлинной массой, которую создает кинематограф.

Зритель вычленивает время развлечений из своего собственного времени¹³, он растворяется в зрелище. Достичь наибольшей вовлеченности зрителя в то, что он видит на киноэкране, — главная задача кинематографа. Именно это предназначение делает кино уникальным видом искусства, радикально отличающимся от иных видов искусств. «Кино открыло новый мир, который был закрыт от наших глаз. <...> Оно уничтожило фиксированное расстояние между зрелищем и зрителем; то расстояние, которое до сих пор было одним из основных признаков зрительных искусств. <...> Киноаппарат ведет зрителя в качестве спутника внутрь самого кадра. Я вижу вещи внутри самой фильмы. Я окружен образами фильмы и втянут в ее действие»¹⁴, — пишет Бела Балаш. В итоге экрану оказывается доступной дея-

тельность высшего порядка: *не отражать реальность, а породить ее*. Об этом качестве кинематографа пишет О. Аронсон в работе «Метакино»: «...в киноизображении есть нечто такое (настолько непосредственное), что говорит нам о реальности больше, чем наблюдение за внешним миром. Можно сказать, что благодаря кино чувственный мир, мир непосредственного восприятия, оказалось воз-

можным мыслить как документ. И сегодня вопрос должен стоять уже совсем парадоксально (но это только на первый взгляд): а есть ли нечто документальное вне кинематографа? Можем ли мы считать что-либо документом, что не зафиксировано в фотографии или на киноплёнке?»¹⁵.

Оценивая природу массмедиа, немецкий социолог Н. Луман отмечает: «Все, что мы знаем о нашем обществе и даже о мире, в котором живем, мы узнаем через массмедиа. Это относится не

¹⁶ Луман Н.
Реальность масс-
медиа. М.: Практис,
2005. С. 9.

¹⁷ Малышева Г.
О подтасовках
и фальсификациях
исторической
хроники в кино-
и телефильмах.
URL: <http://www.vestarchive.ru/2012-4/2539-o-podtasovkakh-i-falsifikaciih-istoricheskoi-hroniki-v-kino-i-telefilmah.html> (дата обращения: 08.10.2017).

¹⁸ Луман Н.
Реальность масс-
медиа. М.: Практис,
2005. С. 118.

Кадр из фильма
«Броненосец
“Потемкин”»,
режиссер
С. Эйзенштейн, 1925 г.



только к знанию общества и истории, но и к знанию природы. Мы узнаем о стратосфере так же, как Платон узнавал об Атлантиде: “люди говорят то-то и то-то”¹⁶. Однако первенство экрана над реальностью может стать и причиной зазора между событиями и их экранным образом. Кроме преуменьшения и приумножения существующей массы, экран способен также предложить зрителям подделку. Один из первых подтвержденных случаев несоответствия экранной репрезентации событий самим событиям мы встречаем в 1904 году в фильме «Русско-японская война» (режиссер Л. Нонге, Франция), созданном якобы на основе фронтовых съемок. Сотрудниками Российского государственного архива кинофотодокументов было выявлено, что большинство сюжетов, вошедших в фильм, являются грубой инсценировкой в макетах «боевых действий русских солдат и офицеров» с участием статистов, одетых во французскую военную форму¹⁷.

Фильм обращается к зрителю, свойства которого заранее определены. Закон прямой перспективы, влияние на киноизображение которого сложно обойти, предполагает точку, где сходятся лучи, исходящие от очертаний предметов. Точка их схождения напрямую связана с позицией зрителя, его глазами. Занимая заранее подготовленную для него позицию, индивидуум становится «субъектом», воспринимающим определенный ракурс картины мира. И этот мир демонстрирует ему себя, обращается к нему.

Воссоздаваемая экранная коммуникация типологизирует зрителя. Оставаясь равнодушной к его природе, она очерчивает ряд условий, на которые зритель идет при согласии посмотреть фильм. Участвующий в коммуникации индивид одновременно является индивидуальностью и не является ею¹⁸, на что, в частности, обращал внимание Н. Луман. Манипуляция сознанием зрителя во

время кинопросмотра неизбежна. Массовые сцены, учитывая психологические особенности их восприятия аудиторией, становятся одним из мощных способов управления реакцией зрителя на фильм — как в эмоциональном плане, так и интеллектуальном. В этих условиях история съемок фильма «Броненосец “Потемкин”» С. Эйзенштейна, рассказанная режиссером в статье «Двенадцать апостолов»,



Кадр из фильма
«Броненосец
"Потемкин"»,
режиссер
С. Эйзенштейн, 1925 г.

¹⁹ Эйзенштейн С.
«Двенадцать
апостолов».
URL: http://lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTJN/s_dvenadcatx_apostolov.txt (дата обращения: 27.10.2018).

²⁰ Марголит Е.Я.
Советское
киноискусство.
Основные этапы
становления и
развития. М.: ВЗНУИ,
1988. С. 27.

становится метафорой данного процесса. «Толпа мчится вниз по лестнице... Более двух тысяч ног бегут вниз по уступам. Первый раз — ничего. Второй раз — уже менее энергично. Третий — даже лениво. И вдруг с вышки сквозь сверкающий рупор, перекрывая топот ног и шуршанье ботинок и сандалий, звучит иерихонской трубой нравоучительный окрик режиссера: "Товарищ Проко-

пенко, нельзя ли поэнергичнее?" На мгновение массовка цепенеет: "Неужели с этой проклятой вышки видны все и каждый? Неужели режиссер аргусовым оком следит за каждым бегущим? Неужели знает каждого в лицо и по имени?" — И в бешеном новом приливе энергии массовка мчится дальше, строго уверенная в том, что ничто не ускользает от недреманного ока режиссера-демиурга. А между тем режиссер прокричал в свою сверкающую трубу фамилию случайно известного ему участника массовки»¹⁹.

Приведенные высказывания известных режиссеров и теоретиков медиа подтверждают, что кинематограф вполне способен вести за собой людей в чувственно-эмоциональном и интеллектуальном плане. Ощущая сплоченность во время кинопоказа, зрители превращаются в высокоорганизованную, искусственно созданную людскую массу, у которой сохраняются в памяти вызванные просмотром когнитивные следы, что оказывает влияние на формирование *коллективной идентичности*, своего рода «общественного Я». Так, например, просмотр фильма «Чапаев» выстраивался «как стихийно возникший обязательный для всех ритуал приобщения к осознанию своей роли творцов истории»²⁰, о чем пишет Е. Марголит, характеризуя период отечественного кино, когда кинематограф, будучи «важнейшим из искусств», превратился в рупор идеологии. В этом контексте понимания основных свойств кинематографа и силы воздействия экранного искусства на аудиторию проблема анализа и выявления признаков манипуляции сознанием любителей кино становится в современных условиях исключительно актуальной, поскольку и создание массовых сцен, без которых не обходится практически ни один фильм, относится к наиболее эффективным манипулятивным приемам. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Аронсон О. Метакино. М.: Ад Маргинем, 2003. 263 с.
2. Кино и коллективная идентичность: сб. статей / под общ. ред. М.И. Жабского. — М.: ВГИК, 2013. 301 с.
3. Лебон Г. Психология народов и масс. СПб.: Макет, 1995. 311 с.
4. Лотман Ю.М., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллин, 1994. 216 с.
5. Луман Н. Реальность масс-медиа. М.: Праксис, 2005. 256 с.
6. Марголит Е.Я. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития. М.: ВЗНУИ, 1988. 100 с.
7. Подорога В.А. Апология политического. М.: ИД Гос. ун-та Высшей школы экономики, 2010. 288 с.
8. Советская власть и медиа: сб. статей / под ред. Х. Понтера и С. Хэнген. СПб.: Академический проект, 2005. 621 с.
9. Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого «Я». Малое собрание сочинений. — СПб.: Азбука, 2012. 992 с.
10. Фрейлих С. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М., 1992. 512 с.

REFERENCES

1. Aronson O. (2003) Metakino [Metakino]. Moscow: Ad Marginem, 2003. 263 p. (In Russ.).
2. Kino i kollektivnaya identichnost' [Cinema and collective identity]. Sbornik statey. Pod obsch. red. M.I. Zhabskogo. Moscow: VGIK, 2013. 301 p.
3. Lebon G. (1995) Psihologiya narodov i mass. [Psychology of peoples and masses]. St.Petersburg: Maket, 1995. 311 p. (In Russ.).
4. Lotman Yu. M., Tsivyan Yu. (1994) Dialog s ekranom [Dialog with the screen]. Tallin, 1994. 216 p. (In Russ.).
5. Luhmann N. (2005) Real'nost' mass-media. [The Reality of the Mass Media]. Moscow: Praksis, 2005. 256 p. (In Russ.).
6. Margolit E.Ya. (1988) Sovetskoe kinoisusstvo. Osnovnyie etapyi stanovleniya i razvitiya [Soviet cinema. The main stages of formation and development]. Moscow: VZNUI, 1988. 100 p. (In Russ.).
7. Podoroga V.A. (2010) Apologiya politicheskogo [Apology of the political]. Moscow: Izd. dom Gos. un-ta Vyishey shkolyi ekonomiki, 2010. 288 p. (In Russ.).
8. Sovetskaya vlast i media. [Soviet power and media] Pod obsch. red. H. Gyuntera i S. Hansgen. St.Petersburg. Akademicheskii proyekt, 2006. 621 p. (In Russ.).
9. Frejd Z. (2012) Psihologiya mass i analiz chelovecheskogo «Ya» [Group Psychology and the Analysis of the Ego]. Maloe sobranie sochinenij. St.Petersburg: Azbuka, 2012. 992 p. (In Russ.).
10. Frejlih S. (1992) Teorija kino: Ot Jeizenshtejna do Tarkovskogo [Theory of Cinema: From Eisenstein to Tarkovsky]. Moscow, 1992. 512 p. (In Russ.).

Mass Scenes as a Way of Manipulating the Consciousness of the Viewer

Anastasiya S. Arysheva

*Postgraduate Student, S.A. Gerasimov Russian State Institute
of Cinematography (VGIK)*

UDC 778.5.01.067.2:15

ABSTRACT: The essay explores the significance of mass scenes in the history of cinema. It analyzes the directorial style of Sergei Eisenstein and his concept that the human mass becomes observable only with the invention of cinema. The image of the mass is created by the editing. Long shots transform the real human mass into an infinitely growing mass, while close-ups destroy its image. Film editing involves the audience in the creation of the mass: each foreshortening offers a new vision of the people united in the mass. Mass scenes of the film allow the spectator to become infected with the ideas of the mass and to experience the increase in emotions inherent in a crowd. The film appeals to the spectator whose properties are predetermined. The spectator agrees to the viewing conditions dictated by the film and dissolves in the spectacle. The full involvement of the spectator in what he sees on the film screen is the main feature of cinema. Therefore, the manipulation of the spectator's consciousness during the film screening is inevitable. Due to the psychological characteristics of their perception, mass scenes are one of the most powerful ways to control the spectator's emotional and intellectual reactions.

KEY WORDS: mass psychology, identification, psychology of art, mass scenes in cinema



VR-технологии в документальном кино

Н.Г. Стежко

кандидат искусствоведения, доцент

Активное внедрение VR-технологий в кинопроизводство проектирует создание VR-продукта, чья особенность состоит в воздействии на основные органы чувств человека (зрение, слух, обоняние, осязание) и моделировании цифровой реальности с максимальным в нее погружением. Наиболее репрезентательно раскрывает преимущества VR-технологий документальное кино, поскольку документальные кадры в сочетании с постановочными сценами выглядят особенно убедительно. Данный аспект рассматривается на примере фильма «Эрмитаж VR. Погружение в историю».

УДК 070.654:19+791.229.2
АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

VR-технологии,
виртуальная
реальность,
аудиовизуальный
контент,
документальное кино

¹ Какие перспективы ожидают рынок VR. URL.: <https://rb.ru/longread/vr-analytics/> (дата обращения: 23.11.2017).

Несмотря на изобилие образных решений, даруемых цифровыми технологиями, создать концептуально новаторский перформанс как в киноиндустрии, так и в искусстве, затруднительно. Тем не менее так называемое сферическое кино или VR-кино, начинающее активно внедряться в жизнь современного человека, быстро завоевывает почитателей. К началу же развития рынка виртуальной реальности стоит отнести краткое сообщение о том, что «1 августа 2012 года малоизвестный стартап *Oculus* запустил на платформе *Kickstarter* кампанию по сбору средств на выпуск шлема виртуальной реальности»¹, ставшее характеристикой степени готовности субъектов этого сегмента рынка к производству инновационной технологии. Средства были собраны за четыре часа, а сам проект поддержали в основном разработчики компьютерных игр. Предпродажи первого потребительского шлема виртуальной реальности *Oculus Rift CV1* начались 6 января 2015 года, и с этого момента был положен старт активному развитию VR-технологий, шедшего параллельно с созданием контента. Одномоментное усовершенствование двух сфер деятельности (технологии и контент) обусловлено логикой: если есть шлем виртуальной реальности, ему необходим оригинальный медиаконтент, способный заинтересовать

потребителя. В настоящее время аудиовизуальный контент, основанный на VR-технологиях, получил новое направление, востребован на телевидении и в интернете.

Особенности VR-технологий и виртуализация среды

Технологии VR (Virtual Reality) — «искусственный мир (объекты и субъекты), который создается с помощью технических устройств»², — позволяющие снимать 360-градусный видеоконтент, поместив зрителя для просмотра внутрь самого действия. Находясь в VR-шлеме на крутящемся стуле, человек может поворачиваться и смотреть, что происходит в разных местах действия. В шлеме установлены ЖК-мониторы высокого разрешения, высокотехнологичная аудиосистема и линзы перед экранами, которые можно назвать «очками виртуальной реальности». Это техническое устройство работает при помощи HMD-гарнитуры (head mounted display), которая не только транслирует картинку, но и отслеживает положение головы зрителя в пространстве, подстраивает звук. VR-технологии влияют на органы чувств человека — зрение, слух, обоняние, осязание, моделируют VR-контент с особыми свойствами, где цифровая реальность возникает согласно представлениям индивида, обеспечивая его максимальное погружение в созданное виртуальное пространство. VR-технологии отличаются от киноэффекта, театральных представлений, 3D-технологий. Здесь «обманные модификации» моделируются с учетом ментальных представлений человека, его мозга, а не только на уровне глазных впечатлений. Английский нейрофизиолог К. Фрит так объясняет подобное явление: «...наш мозг познает окружающий мир, строя модели и делая предсказания. Он строит эти модели путем совмещения информации, поступающей от органов чувств, с нашими априорными ожиданиями»³. В результате зритель сильнее верит тому, что видит. «Внедрение компьютерных технологий заставляет говорить о виртуальности как о второй альтернативной реальности, как о реальности, черпающей свои свойства не из двойственности мира, а из внешнего уподобления ему»⁴.

Основные сферы деятельности, где используются VR-технологии, это — игры, кино, спортивные трансляции, шоу, образование, медицина, социальные сети, торговля, недвижимость, промышленность, военно-промышленный комплекс, другие. Первые шаги по освоению виртуальной реальности, несмотря на то, что формат «3D»-фильмов освоен достаточно давно, предпринимаются и в киноиндустрии. Это подтверждают международные кинофорумы, начинающие включать в свою программу

² Ефрем Таскин «Современное»: Уильям Оккам не одобряет. Что такое технология VR? URL.: <http://concepture.club/post/infopoloz/sovremennoe-uilljam-okkam-ne-odobrjaet-cto-takoe-tehnologija-vr> (дата обращения: 23.11.2017).

³ Фрит К. Мозг и душа. Как нервная деятельность формирует наш внутренний мир. М.: Астрель, 2010. С. 213.

⁴ Капрелова М.Б. Типы художественной реальности в структуре кинообраза: дисс. ... канд. Искусствоведения. СПб.: Российский институт истории искусств, 2005. С.141–142.

VR-фильмы, например, кинофестиваль в Каннах (с 2017 года) и «Сандэнс» (Sundance) (с 2015 года).

Дискуссии, посвященные развитию этого направления, в основном затрагивают вопрос о том, будет ли VR-кино предметом искусства или так и останется аттракционом? Джордж Лукас, американский кинорежиссер и продюсер, выступая в 2015 году на фестивале американского независимого кино «Сандэнс» (г. Парк-Сити, штат Юта), утверждал, что снимая «Звездные войны», «...он использовал спецэффекты не ради самих спецэффектов, а как инструмент для построения и развития сюжета»⁵. В свою очередь Роберт Редфорд, основатель фестиваля «Сандэнс», лауреат двух премий «Оскар», выступая на том же форуме, подчеркивал: «...все это может потрясающе выглядеть, но лично для меня важно, чтобы в фильме была история»⁶. Таким образом, использование в кинопроизводстве усовершенствующихся технологий приводит к основной дилемме: насколько выразительными, оригинальными и правдивыми окажутся сюжетно-образные решения в кино, и сможет ли аудиовизуальная история по-настоящему увлечь зрителя.

⁵ Джордж Лукас раскритиковал современную киноиндустрию и интернет. URL.: www.kinopoisk.ru/news/2536854/ (дата обращения: 24.11.2017).

⁶ Байназаров Н. Как виртуальная реальность придет на смену традиционному кино. URL.: Интернет-ресурс: <https://rb.ru/story/vr-film/> (дата обращения: 17.11.2017).

VR-технологии в документальном кино

Первый российский фестиваль кино в виртуальной реальности “EMC VR Film Festival” прошел в июне 2016 года в Москве, а через год, в ноябре 2017-го, во время Минского международного кинофестиваля «Лістапад» состоялся пресс-показ VR-фильмов. Было представлено 17 картин из 9 стран. Фильмы имели разное функциональное назначение — образовательное, рекреативное, эстетическое, культурологическое. В частности, зрители смогли побывать внутри буддийского храма, поприсутствовать на молитве монахов с помощью фильма «Озеро Байкал: Зимний дух» (Россия, США), наблюдать в галактике мощный взрыв Сверхновой звезды в фильме “We Are Stars” (Великобритания). Такая репрезентация событий идеальна для документального кино, где зритель ощущает себя не героем фильма, а сторонним наблюдателем, погруженным в эпицентр события. VR-технологии дают возможность реально ощутить то, что происходит в картине.

Наиболее полно раскрывает возможности VR-технологий документальная драма (documentary drama). Преимуществом является и то, что сценарий документальной драмы обычно основан на подлинной истории, визуализированной с помощью документальных съемок и постановочных эпизодов. В качестве примера стоит привести фильм «Эрмитаж VR. Погружение в историю» (18 минут, Россия), показанный на форуме в Минске. Этот исторический детектив обратил на себя внимание не только

качественным исполнением актеров, но прежде всего своим познавательным сюжетом и оригинальной композицией. Фильм повествует об истории создания Эрмитажа, чья хронология начинается от первых дней, когда приказом Екатерины II было принято решение о строительстве специального здания для размещения в нем коллекции императрицы, состоящей из картин и скульптур, и завершается нынешним временем. Двойственная природа докудраны, а именно интеграция элементов документального и художественного кино, позволяет максимально разнообразно воссоздать на экране разные исторические эпохи.

В основе докудраны «Эрмитаж VR. Погружение в историю» лежат реальные драматические события — факты становления одного из величайшего в мире музея, а игровые эпизоды (реконструкции) выстраиваются на образе основного героя фильма (актер К. Хабенский) — мистического экскурсовода в сюртуке и котелке, который с помощью волшебных часов на цепочке, громко отсчитывающих секунды, перемещается во времени и пространстве. Именно звуки секундомера идущих часов обеспечивают ритмику движения времени, позволяя ведущему и зрителям пересекать границы исторических эпох.

Вот, к примеру, покои Екатерины II и частная коллекция императрицы, готовая к размещению в уже построенном Эрмитаже. Тикают часы, и экскурсовод приглашает зрителя пройти по залам музея. На экране — XVIII век, по Эрмитажу гуляют элегантные дамы с кавалерами, обсуждая великолепие дворца. Или на экране возникают «Лоджии Рафаэля», галерея, созданная по аналогии с дворцом Папы в Ватикане, изобилующая фресками на библейскую тему, где фрейлина вдруг говорит спутнику: «Даже не знаю, чем восхищаться больше — фантазией Рафаэля или мастерством копиистов!». Но тут же, развернувшись на 180 градусов, зритель видит и экскурсовода, восторженно рассказывающего о том, что «Лоджии Рафаэля» — настоящая энциклопедия, в ней представлены 52 сюжета из Ветхого и Нового Завета, начиная от Сотворения мира и заканчивая Тайной Вечерей. Однако все это великолепие могло исчезнуть из-за пожара, случившегося 17 декабря 1837 года. Экскурсовод вновь достает из внутреннего кармана громко тикающие часы, которые трансформируются в волшебный шар, и он визуально «поглощает» ведущего, перемещая его в другое время. Теперь зритель видит уже Фельдмаршальский зал, а на лице экскурсовода отражение бликов огня, когда тот рассказывает, что возгорание в музее случилось из-за тлеющей рогожи в подвале. Музей тогда удалось спасти, но потери были огромные.

Таким образом, разворачивающееся на экране действие строится по законам классической кинодраматургии — от конфликта к конфликту. Сценарий был написан ведущим научным сотрудником музея Татьяной Пашковой, которая контролировала процесс кинопроизводства, чтобы сюжет соответствовал исторической правде событий, где главный герой — «Эрмитаж». Авторы фильма долго готовились к съемке, подготовительный период занял 1,5 года. Тщательно выбирались костюмы, уточнялись события, которые должны войти в сценарий. Максимальная достоверность и соответствие эпохам — вот основные критерии, на которые опирались создатели фильма. Затем съемочная группа проводила тестовые съемки, связанные с особенностями VR-технологий. К примеру, на круглом штативе закреплялись восемь камер, плотно прижатых одна к другой, чтобы одновременно снять круговую панораму одним планом. Перед съемкой сцен проводились репетиции, настраивались камеры, затем съемочная группа удалялась, и в зале оставались актеры и камера. Если кто-то из актеров допускал ошибку в мизансцене, приходилось всё переснимать заново. Известно, что обычное кино снимается дублями, которые потом монтируются. В VR-технологиях это сделать невозможно, сцена снимается в едином моменте времени. Поэтому технологии съемки VR-контента столь дорогостоящие.

Ни один музей мира не создавал подобного контента⁷. Режиссер фильма — Михаил Антыков и креативный продюсер — Сергей Захаров не один год снимали рекламные ролики в формате виртуальной реальности и накопили опыт для съемки столь необычного концептуально и технологически исторического фильма об Эрмитаже. Руководство музея сразу же поддержало эту идею. «Наш художественный фильм стал и документальным, — считает М. Антыков. — Все события в нем происходили на самом деле. Мы рассказываем о интересном моменте жизни Эрмитажа — о том, как из дома императора он превратился в музей»⁸.

В итоге зритель смог увидеть то, что никогда бы не увидел. Например, запасники, где хранятся шедевры искусства, которые в фильме показывает директор Эрмитажа М.Б. Пиотровский, поясняя особенности их хранения. Или во время просмотра фильма экскурсовод в лице К. Хабенского приглашает прогуляться по крышам «Эрмитажа», откуда виден Санкт-Петербург с необычного ракурса. Известно, что на крышу дворца вход для посетителей закрыт, и эта редчайшая возможность обеспечивает фильму историческую достоверность, так как документальные кадры в сочетании с постановочными сценами выглядят не просто убедительно, но воссоздают благодаря виртуальным возможностям

⁷ Организаторы проекта — Государственный Эрмитаж, студия "Super 8", компания "Videofabrika". — *Прим. авт.*

⁸ Хватова Я. В гостях у царя. Как в Эрмитаже снимали фильм в виртуальной реальности // Аргументы и факты. 24.08.2017.

объективную реальность. И фильм «Эрмитаж VR. Погружение в историю» это демонстрирует, оставляя в сознании зрителей устойчивые когнитивные впечатления, подчеркивает сколь органично VR-технологии могут быть вписаны в докудramу. Во время просмотра картины возникает ответ на вопрос, почему сценаристы и кинематографисты обращаются сегодня к этому виду искусства. Удаленность временных событий, недостаточность или отсутствие свидетелей и материалов, исторической кинохроники позволяют создателям докудramы представить давние события и факты с авторской точки зрения, с одной стороны, с другой — заинтересовать зрителя достоверным и увлекательным сюжетом, объединив элементы документального и игрового кино.

* * *

Резюмируя анализ возможностей использования VR-технологий в докудramе, можно попытаться ответить на вопрос о том, стоит ли киносюжет с использованием VR-технологий рассматривать как объект искусства? Ответ здесь напрашивается скорее положительный, конечно, при условии, что авторам фильма удастся создать образ, оставляющий в сознании зрителя когнитивные следы и вызывающий позитивные эмоции. Кинокамера, свет, звук, сценарий, актеры, монтаж — необходимые атрибуты съемки любого фильма, однако не каждое аудиовизуальное произведение становится объектом искусства. Позитивный результат фильма зависит от степени таланта его создателя. В этом случае и VR-технологии следует рассматривать как новые инструменты в руках режиссера. И от того, насколько талантливо он ими распорядится, настолько художественной и эмоционально насыщенной получится картина.

Создателям фильма «Эрмитаж VR. Погружение в историю» удалось рассказать в увлекательной и зрелищной форме историю создания всемирно известного музея, заставив зрителя с помощью виртуальных очков сопереживать происходящему на экране. Созданию образа способствовала и актерская игра, например, экскурсовода, его тончайшая мимика лица, жесты, походка, передающие облик человека, свободно гуляющего по залам музея. Позитивную роль сыграли и продуманные постановочные сцены, олицетворяющие разные исторические эпохи, представленные в необычных ракурсах, свет, музыкальное сопровождение. Всё это создало метафору времени, сформировав в сознании зрителя иллюзию участника экранных событий.

VR-технологии оказывают воздействие на эволюцию экранных искусств. Со временем сферическое кино трансформируется в самостоятельную и прибыльную индустрию, сравнимую с

эпохой традиционного кино. VR–технологии в документальном кино — вызов времени и ответ на запросы зрителя, который хочет получать интересную информацию, зрелищную и эмоционально насыщенную. Повышенный интерес к национальной культуре, малоизученные факты истории и историческое наследие народа — благодатный источник для создателей VR–документального кино в любом государстве. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Байназаров Н. Как виртуальная реальность придет на смену традиционному кино: Интернет-ресурс: <https://rb.ru/story/vr-film/> (дата обращения: 17.11.2017).
2. Джордж Лукас раскритиковал современную киноиндустрию и интернет. URL.: www.kinopoisk.ru/news/2536854/ (дата обращения: 24.11.2017).
3. Какие перспективы ожидают рынок VR. URL.: <https://rb.ru/longread/vr-analytics/> (дата обращения: 23.11.2017).
4. Капелова М.Б. Типы художественной реальности в структуре кинообраза: дис. ... канд. искусствоведения. СПб.: Российский институт истории искусств, 2005. 157 с.
5. Таскин Ефрем. «Современное»: Уильям Оккам не одобряет. Что такое технология VR? URL: <http://concepture.club/post/infopoloz/sovremennoe-uiljam-okkam-ne-odobrjaet-cto-takoe-tehnologija-vr> (дата обращения: 23.11.2017).
6. Фрит К. Мозг и душа. Как нервная деятельность формирует наш внутренний мир. М.: Астрель, 2010. 335 с.
7. Хватова Я. В гостях у царя. Как в Эрмитаже снимали фильм в виртуальной реальности // Аргументы и факты. 24.08.2017.

REFERENCES

1. Bajnazarov N. Kak virtualnaja realnost pridet na smenu tradicionnomu kino [How virtual reality will replace traditional movie]. URL.: <https://rb.ru/story/vr-film/> (date of access: 17.11.2017).
2. Dzordz Lukas raskriticoval sovremennuyu kinoindustriyu i internet [George Lucas has criticized modern film industry and the Internet]. URL.: www.kinopoisk.ru/news/2536854/ (date of access: 24.11.2017).
3. Kakie perspektivy ozidajut rynok VR. [What are the prospects for the VR market]. URL.: <https://rb.ru/longread/vr-analytics/> (date of access: 23.11.2017).
4. Kaprelova M.B. (2005) Tipy hudozestvennoj realnosti v structure kinoobraza: dis. ...kand. Iskuststvovedenija. [Types of artistic reality in the structure of the film itself: dis. ...PhD]. St.Petersburg: Rossijskij institute istorii iskusstv, 2005. 157 p. (In Russ.).
5. Taskin Efrem. "Sovremennoe": Uiljam Okkam ne odobrzaet. Chto takoe tehnologij VR? ["Modern": William Occam does not approve. What is VR technology]. URL.: <http://concepture.club/post/infopoloz/sovremennoe-uiljam-okkam-ne-odobrjaet-cto-takoe-tehnologija-vr> (date of access: 23.11.2017).
6. Frit K. (2010) Mozg i dusha. Kak nervnaja dejatel'nost formiruets' nash vnutrennij mir [The brain and the soul. As nervous activity forms our private world]. Moscow: Astrel, 2010. 335 p. (In Russ.).
7. Hvatova J. V gostyah u carja. Kak v Ermitaze snimali film v virtualnoj realnosti [Visiting the king. As the Hermitage was filming a movie in virtual reality] // Argumenty i fakty. 24.08.2017. (In Russ.).

VR Technologies in Docudrama

Natalia G. Stezhko

Ph.D (Art Criticism),

Associate Professor, Institute of Journalism of the Belarusian State University

UDC 070: 654.19+791.229.2

ABSTRACT: The essay explores the implementation of VR technologies in film production, — a development due to which audio-visual content, which is in high demand both in television and on the Internet, has taken a new direction, and which is a topical issue in contemporary film studies. VR technologies allow the viewer who sits on a swivel chair and wears a VR-helmet incorporating 360-degree rotating LCD monitors to watch different areas of action.

A characteristic feature of VR content is a multi-sensory experience including sight, hearing, smell and touch. VR creates a digital reality with maximum sensory immersion. VR is different from cinema, theatre and 3D technologies: here the deception takes place not only at eye level but also at cerebral level.

The essay argues that the use of VR technology is particularly successful in the genre of docudrama. A vivid confirmation of this argument is *The Hermitage VR. An Immersion Into History* (Russia, 18 minutes). In this film, the dual nature of docudrama, which combines various elements of documentary and fiction cinema, allows to recreate historical eras, with the viewer becoming a witness to unique historic events. The film's director Mikhail Antykov tells the history of the Hermitage Museum in a spectacular form, making the viewer empathize with the events they see through their VR glasses. The powerful artistic image is enhanced by the excellent acting of Konstantin Khabensky in the role of a mystical museum guide. Via facial expressions, gestures and gait, the actor conveys the emotions of a person walking through museum halls. Thoughtful re-enactment scenes representing various historical epochs, augmented by unusual camera angles, inventive lighting and music score, create a metaphor for time and give the viewer an illusion of participation in the unfolding events.

Identifying the latest trends in film production, the essay demonstrates that VR technologies continue the evolution of screen arts which possess the potential to transform into an independent and profitable industry similar to traditional cinema. The author concludes that an increased interest in a national culture, little-known facts of history and the general historical heritage of a nation is a fertile source of content for the producers of VR-docudramas.

KEY WORDS: VR technology, virtual reality, audio-visual content, docudrama

КУЛЬТУРА ЭКРАНА

КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ



Фото А. Михайлова



Современное искусствознание как гуманитарная наука в ситуации культурологического поворота

Н.А. Хренов

доктор философских наук, профессор

УДК 7.01

АННОТАЦИЯ

В статье обсуждается актуальная проблема современной науки об искусстве, связанная со взаимоотношениями между историей и теорией искусства. До настоящего времени предмет теории искусства как субдисциплины искусствознания, в отличие от предмета истории искусства, не определен. В статье фиксируются процессы, происходящие во время лингвистического и культурологического поворотов в гуманитарных науках, уточняется предмет теории искусства, обосновывается тезис об особой значимости этой субдисциплины в переходные эпохи.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

наука
об искусстве,
гуманитарные
науки, история
искусства, теория
искусства,
методология
искусствознания,
лингвистический
поворот,
культурологи-
ческий поворот

Теория искусства как субдисциплина в науке об искусстве и ее функции

Один из способов совершенствования методологии искусствознания — рассмотрение учения о методах и подходах к изучению дисциплины в историческом времени. История искусства — это, в том числе, и история становления методологии ее изучения, формирование которой разворачивается на протяжении длительного времени. Так возникает проблема, которую Ж. Базен вынесла в название своего исследования, а именно, «история истории искусства»¹. Исследование подобного типа предпринималось и в отечественном искусствознании. На рубеже 50–60-х годов XX века в Государственном институте истории искусств осуществлялся проект «История европейского искусствознания». Его инициатором был крупнейший историк искусства Б.Р. Виппер. В задачи проекта входило освещение эволюции методологии искусствознания от его истоков до современности.

Действительно, такого рода историю следовало бы начать с происхождения истории искусства как научной дисциплины, а ведь это произошло не так давно. Так, во вступлении к много- томному труду отечественных искусствоведов, посвященному

¹ Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней. М.: Издательская группа «Прогресс-Культура», 1995.

истории искусствознания, сказано, что искусствознание — одна из самых молодых гуманитарных наук. «Если отдельные ее составные части — история искусства и художественная критика — сложились в основном в XVIII веке, то как вполне определившаяся в своих методах, синтетическая научная дисциплина, объединяющая в одно целое и историю, и теорию искусства, искусствознание окончательно сформировалось, в сущности говоря, только во второй половине XIX столетия. Только к этому времени наука об искусстве стала подлинной специальностью, профессией, только с этих пор она вошла в круг дисциплин, систематически преподаваемых в университетах и специальных высших школах, приобрела, так сказать, постоянную кафедру. И хотя взаимоотношения между историей искусства и художественной критикой в эти годы оставались еще довольно неопределенными, размежевание между историей искусства и эстетикой уже почти закончилось, а вместе с тем определилось место науки об искусстве среди других исторических наук»².

² История европейского искусствознания от античности до конца XVIII века. М.: Издательство Академии наук СССР, 1963. С. 10.

В данном случае следовало бы учитывать и предысторию научной истории искусства, точнее, донаучный ее период, который можно назвать имплицитным периодом в истории этой науки. Процесс становления этой дисциплины в истории нужно было бы проследить на фоне становления научного знания и прежде всего в гуманитарной области. Хотя эту область трудно отделить от естественных наук. Ведь в области гуманитарных наук все время происходят волны, связанные с активностью позитивизма. Взаимоотношения науки об искусстве с другими дисциплинами воздействовало на понимание ее предмета, на совершенствование методологии. В этой работе акцент ставится именно на этой проблематике.

Какие же науки воздействовали на становление методологии искусствознания? Это прежде всего философия (если согласиться с тем, что философия в самом деле является наукой, хотя существуют и другие точки зрения). Каждая из возникающих дисциплин в более позднее время, как и дисциплин уже существующих, диктовала необходимость внесения в предмет науки об искусстве уточнений. Это касается и исторической науки, и эстетики, и социологии, и психологии, и лингвистики, и семиотики, и этнологии, филологии, археологии и, наконец, уже в наше время, культурологии. Что касается философии, то ее существование связано с разными направлениями (будет ли это герменевтика, экзистенциализм, философия жизни или феноменология), и каждое из них делает вклад в методологию науки об искусстве.

Принимая это обстоятельство во внимание, следует выделить наиболее актуальный ракурс в осмыслении сегодняшнего состояния методологии науки об искусстве. Сама же эта наука предстает, как минимум, в трех основных субдисциплинах — *истории искусства, теории искусства и художественной критики*. На наш взгляд, ближе всего к обсуждению методологии науки об искусстве находится теория искусства. Что касается истории искусства и художественной критики, то эти субдисциплины пользуются методами, которые обосновываются именно теорией искусства. Поэтому теоретический потенциал искусствознания заслуживает самого серьезного анализа. Создается ощущение, что длительное время этот вопрос не был актуальным (судя по всему, так продолжается до сих пор), или казался неактуальным.

Однажды на одном из заседаний Ученого совета Государственного института искусствознания было сказано, что, оказывается, теории искусства не только не существует, но в ней нет необходимости. Суждение несколько парадоксальное, и истолковать его можно как то, что историк самостоятельно должен решать все методологические и теоретические вопросы, с которыми сталкивается. Возможно, отчасти это и справедливо. Видимо, это суждение сделано искусствоведам, который представляет так называемую «нормальную науку», то есть в соответствии с Т. Куном, науку, придерживающуюся на протяжении длительного времени единой, авторитетной и устоявшейся парадигмы. Но что делать, если история истории искусства — это, в том числе, и возникновение и накопление отклонений от «нормальной науки», с которыми связано то, что Ю. Лотман называет «взрывом», а именно с разрушением стабильных парадигм и радикальным изменением как в самом искусстве, так и в методологии его изучения.

Поскольку в теории искусства методологические вопросы изучения истории искусства остаются неосмысленными или осмысленными не полностью, то что же делать историку, как не заняться этим самому. В этом случае он повторяет судьбу художника, представляющего новое направление, скажем, художественный авангард. Если теория, как и искусствознание в целом, творчество такого художника не замечает, то художник вынужден теоретизировать сам. Это теоретизирование может происходить в форме, например, шокирующих манифестов, как это имело место в футуризме. Но это в том случае, когда сам художник на теорию не ориентирован. Тот же самый авангард в начале XX века представлен такими художниками, которые оставили серьезное теоретическое наследие. Это касается, например, Малевича, Кандинского, Эйзенштейна и других. Так, у С. Эйзенштейна существует

³ Эйзенштейн С.
Метод: в 2 т. М., 2002.

незаконченное исследование под названием «Метод»³. Это не такой уж и редкий случай, когда практика и теория существуют одновременно в лице одного человека. То же может происходить и с историком искусства.

Тем не менее теория искусства представляет все же самостоятельную сферу деятельности, что мы и ставим своей целью показать. Однако некоторые историки, кроме создания исторических исследований, или создавали специфические теоретические работы, или оставляли замыслы и проекты таких трудов. И размышляя уже не только как историки, но и как теоретики, они нередко обращались к смежным дисциплинам. Это освоение представлений, возникающих в других дисциплинах и их использование в последующих исторических исследованиях, пожалуй, является функцией теории. Но, может быть, теория — это обособленная, изолированная субдисциплина, и она ничего не может дать историку искусства? Пусть теоретики занимаются, например, семиотикой и структурализмом, зачем обо всем этом историку знать? Что же все-таки предложили в XX веке смежные дисциплины историку искусства, вообще искусствоведа? Для того, чтобы какие-то методы и подходы были включены в методологию изучения истории искусства, их следует обсудить, осмыслить. В этом состоит миссия и предназначение теоретика.

Как уже отмечалось, часто за эту деятельность берется и сам историк. В качестве такого примера можно указать на историка-искусствоведа Х. Зедльмайра (*Hans Sedlmayr*), пытавшегося в методологию изучения истории искусства включить психоанализ, гештальтпсихологию, герменевтику и феноменологию. В своих работах Х. Зедльмайр постоянно прибегает к понятию «структуры». Его даже называют структуралистом в истории искусства как науке. Так, в частности, его называет С. Ванеян⁴. Кстати, Х. Зедльмайр обнаружил, что в наш механический век восприятие произведения искусства как структуры, как истинной живой целостности утрачено. Части произведения становятся важнее целого, периферия важнее середины. Как он пишет, противоречие «заключается в том, что орган восприятия наглядного характера у большинства людей захирел. Способность к абстрактному мышлению, предметному наблюдению или смакованию, подборанию понравившихся частных развивались за счет истинного «созерцания»⁵. Так, авторитетный искусствовед затронул вопросы, которые в XX веке будут обсуждаться в социологии искусства (смотрите, например, социологию музыкального восприятия Т. Адорно) и в рецептивной эстетике. Когда С. Ванеян называет Х. Зедльмайра

⁴ Ванеян С. Между гештальтом и теофаниями. Методология искусствознания и метафизика искусства Х. Зедльмайра // Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. М., 1999.

⁵ Зедльмайр Х.
Указ. соч. С. 132.

структуралистом, то тем самым он затрагивает универсальный процесс. Русские формалисты тоже предвосхищают структурализм. Движение в сторону структурного рассмотрения искусства одновременно происходит в разных странах. Что касается отечественных историков искусства то такие ученые, как Б. Виппер и А. Габричевский были еще и замечательными теоретиками. Так, Б. Виппер читал курс лекций, называвшийся «Теория искусства», позднее материалы курса вошли в его книгу⁶. Курс лекций с названием «Введение в теорию искусства» читал и А. Габричевский, об интересе которого к этим вопросам свидетельствует доклад «Философия и теория искусства»⁷.

Открытые вопросы методологии изучения искусства, как их видят историки и теоретики

Можно сколько угодно приводить примеров, однако теоретизированием самих художников, историков искусства или критиков проблема не решается. Она не решается даже в том случае, если мы констатируем, что в задачу теоретика искусства входит осмысление тех имеющихся в других науках идей, которые были бы полезны для науки о культуре. Проблема станет более ясной лишь в том случае, если ответить на вопрос — в чем заключается предназначение теории искусства? Разумеется, хотя теория искусства оказалась наименее продвинутой областью, такой вопрос ставился и ранее. Так, на этот вопрос попытался ответить в одной из своих работ В.Н. Прокофьев⁸. Представляется, что с историей искусства как одной из субдисциплин искусствознания более или менее многое ясно. Или кажется, что ясно. В качестве примера того, что в «нормальной науке» существует ясность, сошлемся на названную работу В. Прокофьева.

Когда в 70-х годах прошлого века В.Н. Прокофьев попытался дать характеристику субдисциплинам искусствознания, то у него получилось, что наибольшая ясность и в самом деле существует лишь с методологией истории искусства и с методологией художественной критики. Иная картина возникла с теорией искусства. На такой вывод В. Прокофьев, разумеется, не претендовал, но если внимательно прочитать его работу, то этот вывод напрашивается: он четко представляет структуру исторического исследования искусства, выделяя в ней несколько уровней: значательно-фактографический, реконструктивный, аналитический (сравнительно-критический) и, наконец, синтезирующий или «системный».

Что касается *первого уровня*, то здесь историк преследует по возможности полное выявление всех фактов и документов

⁶ Виппер Б. Введение в историческое изучение искусства. М.: Издательство В. Шевчука., 2015.

⁷ Габричевский А. Морфология искусства. М.: Аграф, 2002. С. 40.

⁸ Прокофьев В. Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствознания // Советское искусствознание 78/2. М., 1978. С. 249.

⁹ Первый вариант исследования Д. Вазари вышел в 1550 году, второй — спустя 18 лет. — Прим. авт.

изучаемой эпохи. На *втором уровне* предпринимается попытка свести воедино факты, собранные в тот или иной исторический период, описать их связи и отношения, чтобы воссоздать некую целостную структуру. Осуществление этой цели связано с возможным извлечением из забвения обойденных современниками тех или иных художников. Стоит предположить, что описания первых вариантов истории искусства соотносились именно с двумя первыми уровнями. В качестве примера можно сослаться на первый вариант труда Д. Вазари⁹ «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих». *Третий уровень* — аналитический и сравнительно-критический позволяет не только выявить все явления и факты, имеющие место в тот или иной период, но и классифицировать их. С этим требованием Д. Вазари в первом варианте своего труда, как известно, не справился. Не все художники и даже целые школы попали в поле его внимания, и во втором издании «Жизнеописаний...» он сделал существенные дополнения и поправки. На третьем уровне историк, преследуя воссоздание объективно существующей картины эпохи, остается в то же время субъективным в том смысле, что он видит и мыслит в свете тех установок, что существуют в его времени, и от духа времени не свободен. Что касается Д. Вазари, то его установкой было предложить такое истолкование художественной жизни Италии в эпоху Ренессанса, которое бы не расходилось с представлениями герцога Медичи.

Вот как понимает сверхзадачу третьего уровня историческое исследование В.Н. Прокофьев. «Суть дела состоит в том, — пишет он, — что <...> любой историк, погружаясь в прошлое, продолжает оставаться представителем собственного своего настоящего — того, что по отношению к изучаемой им эпохе является будущим. Это дает его суждениям историческую перспективу — возможность смотреть на прошедшую эпоху глазами другой эпохи. Но это же всякий раз изменяет его первоначальное (заложенное в двух первых фазах исследования) стремление равномерно и беспристрастно объять изучаемое прошлое. Его “луч зрения”, устремленный туда, невольно смещается в соответствии с интересами, страстями, предрассудками и т. п. его собственного времени»¹⁰. И как показывают комментаторы русского издания исследования Д. Вазари, историк уже ощущал наступающий после художественного подъема упадок или декаданс, но написать об этом не мог, поскольку упадка в эпоху здравствующего герцога, которому был этот труд посвящен, быть не могло. На этом третьем уровне внимание историка, утверждает В.Н. Прокофьев, концентрируется на ключевых фигурах

¹⁰ Прокофьев В. Указ. соч. С. 250.

и самых значимых фактах эпохи, на выделении качественных и революционных моментов становления искусства.

Наконец, *четвертый уровень* — синтезирующий или «системный», где важно уяснить место изучаемого периода в историческом процессе становления искусства, его соотношение с предшествующими и последующими периодами. Ведь лишь сопоставление позволит выявить в изучаемом периоде те смыслы, которые трудно распознать, когда исследователь остается внутри исследуемого им периода. Чтобы это выяснить, необходимо отдавать отчет в том, как вообще движется история и, в частности, история такого уникального явления, как искусство. Какие периоды можно в этой истории выделить и в каких взаимоотношениях находится история искусства с большой историей. Классификация уровней исторического исследования позволяет историку ориентироваться в своей области.

Однако ясность, которая есть у В.Н. Прокофьева в отношении истории искусства, отсутствует по поводу теории искусства. Во-первых, теория у В.Н. Прокофьева предстает как теория всеобщего художественно-исторического процесса. Во-вторых, он полагает, что такая субдисциплина до сих пор еще не сложилась, и о ней можно говорить гипотетически. «Такой субдисциплины искусствознания еще нет, — пишет он. — Есть эстетика, которая прямого отношения к искусствознанию не имеет (хотя нередко пытается подменить его собой, как только дело доходит до теоретических проблем) и которая до сих пор тщетно пытается определить границы художественно-допустимого — границы эстетического. Есть теория отдельных искусств — его видов и жанров, которая только в последнее время начала приобретать характер морфологии, иначе говоря, — проникаться духом историзма. Общей же теории художественно-исторического процесса не существует, хотя потребность в ее появлении приобретает все более насущный характер, ибо без нее невозможно представить себе всеобщую историю искусства как целостную и закономерную сверхструктуру, а не как простую сумму разнородных, друг другу противоречащих и друг друга опровергающих эпох художественного сознания, странным образом, однако, сохраняющихся в нынешнем культурном балансе и приобретающих в нем все большее значение»¹¹.

Таким образом, ясности нет не только по поводу теории искусства, но нет ее и даже не может быть в отношении истории искусства. Да и какая ясность у историка искусства может быть, если историческая наука в целом переживает кризис, а вслед за ней переживает кризис и история искусства как научная

¹¹ Прокофьев В.
Указ. соч. С. 261.

¹² Гуревич А. Историк конца XX века в поисках метода // Одиссей. Человек в истории. М., 1996. С. 10.

дисциплина. В ней происходит движение к новой парадигме в истолковании фактов. Традиционная историография, которую Т. Кун называет «нормальной наукой», устраивает не всех историков. Эти сдвиги в общей науке не могут не затрагивать и историю искусства. С какими бы разновидностями истории мы не сталкивались (историей искусства, историей религии или историей образования и т. д.), все они неизбежно опираются на методологию общей исторической науки, где далеко не всё благополучно. Не случайно историки констатируют кризис исторического сознания¹².

Конечно, о том, существует ли кризис в научной дисциплине или его нет, можно спорить. Но ясно одно: в наше время происходит обновление методологии исторического познания в целом. Это обновление не может не захватывать и историю искусства. Это обстоятельство обостряет проблемы, связанные с историческим исследованием искусства. Таким образом, несмотря на кажущуюся ясность в истории искусства как научной дисциплине, в ней существует немало проблем. Не случайно, выделяя в истории искусства как науке два основных направления (одно связано с атрибуциями, с установлением датировки, авторства и т. д., другое — с интерпретацией самих произведений), Х. Зедльмайр утверждает, что последняя как самая поздняя остается по-прежнему проблемой. По мнению Х. Зедльмайра, именно это и обязывает и искусствоведа, и историка обратиться к философии, что сам Х. Зедльмайр и делает.

Проблематика исторического знания, в том числе применительно к искусству, зависит от того, как понимается время, в частности, историческое время. И тут историку искусства никак не обойтись без философии. Ведь именно в философии проблема времени является одной из центральных. Это касается прежде всего философии XX века. Об этом красноречиво свидетельствует, например, философия М. Хайдеггера. Не случайно авторитетный французский историк, автор известных в России сочинений Ж. Ле Гофф, определяя предмет исторической науки, обращается именно к М. Хайдеггеру. История, согласно Хайдеггеру, — пишет Ж. Ле Гофф, — «это не просто осуществленная человеком проекция настоящего в прошлое, но и проекция в прошлое в наибольшей степени вымышленной части его настоящего; это проекция в прошлое будущего, которое он выбрал для себя, это история-вымысел, история-желание, обращенная вспять...»¹³.

Уточняя формулировку М. Хайдеггера, Ж. Ле Гофф ставит вопрос — о какой истории в данном случае идет речь? Ведь

¹³ Ле Гофф Ж. История и память. М.: РОССПЭН, 2013. С. 147.

в реальности существуют две истории: история как коллективная память и история историков. Если говорить об истории как коллективной памяти, то она предстает в мифологизированной, а значит, искаженной форме. Что касается второго понимания истории, то она циркулирует в форме исторической информации, которой владеют профессиональные историки. Сверхзадача этого последнего понимания истории состоит в том, чтобы в мифологизированную историю постоянно вносить поправки. Но возможно ли «вторую» историю отделить от «первой»? Ведь историк, призванный прояснять память и помогать исправлять ошибки, сам подвержен «некой болезни если и не прошлого, то по крайней мере настоящего, а также воздействию существующего на бессознательном уровне образа воображаемого будущего»¹⁴. И сегодня, во втором десятилетии XXI века, отношения между «первой» и «второй» трактовками истории в России принимают острую конфликтную форму. Дискуссии, развернувшиеся в обществе по поводу открытия памятников князю Владимиру, царю Ивану Грозному и Иосифу Сталину, свидетельствуют: история как история коллективной памяти своих позиций не сдает потому, что это мифологизированная история, а миф иногда оказывается сильнее не только зафиксированных историками фактов, но и вообще реальности.

В искусствознании тоже не существует единой истории. Во всяком случае, ставя вопросы методологии истории искусства, Х. Зедльмайр говорит о существовании, как минимум, двух ее вариантов. Видение истории искусства Х. Зедльмайра отличается от представления этой науки В.Н. Прокофьевым. Согласно Х. Зедльмайру, первый вариант истории искусства как науки связан с приведением в порядок дат и произведений. Здесь на первое место выходит происхождение, установление авторства и т. д. Эта наука не стремится к пониманию самих произведений. Как можно убедиться, то, что у В.Н. Прокофьева представлено в дифференцированном виде, то есть в виде уровней исторического исследования, у Х. Зедльмайра предстает в виде одного из направлений исторической науки об искусстве. А то, что касается обоснования второго варианта науки, то это направление сфокусировано прежде всего на понимании самих произведений, попытке выявить их общие признаки, определить место произведения в генетическом ряду. Если с первым направлением науки более или менее все благополучно, то второе остается проблематичным, открытым для дискуссий. Как пишет Х. Зедльмайр, достижения этой науки скромны, а методология неустойчива.

¹⁴ Ле Гофф Ж.
Указ. соч. С. 148.

Между тем, хотелось бы больше строгости: не литературы от искусствознания, не эстетики от постмодернизма, а методологии более объективной и ранжированной. Как в естественных науках. Ставя акцент на методологии, на совершенствовании интерпретации произведения искусства, Х. Зедльмайр называет как один из способов достижения строгости методика проблемы времени. Если следовать Ж. Ле Гоффу, может показаться, что второй вариант науки об истории мог бы такую строгость обеспечить. Тогда художник перестанет быть зависимым от первого варианта истории. Но разрыв художника с таким вариантом способен породить конфликт с обществом. Если иметь в виду, что под понятием «миф» не обязательно подразумевать несоответствие реальности, то проблема окажется не столь уж простой. Это скорее форма знания, сформировавшаяся на этапе истории, когда существовала исключительно устная культура. В реальности миф — это подтекст восприятия значимого исторического события, независимо от его сопричастности к прошлому, настоящему или будущему. Этот вывод справедлив и по отношению к восприятию исторического события. Если в событии мифа нет, то он привносится. Это некая константа коллективной реакции на событие, определяющая коммуникацию между искусством и обществом. Во многом данный аспект связан с проблематикой не только истории, но и культуры. Проблема «культура и миф» заслуживает особого внимания для рассмотрения. Таким образом, если в истории искусства есть нерешенные проблемы, то их анализ, возможно, зависит от состояния другой субдисциплины искусствознания, а именно, от теории искусства¹⁵.

¹⁵ Над проблемами методологии истории русского искусства работает коллектив Государственного института искусствознания Министерства культуры РФ, где сегодня создается третий вариант теории искусства, задуманный в 1990-х А.И. Комечем и его единомышленниками. —
Прим. авт.

Зависимость активизации теории искусства от смены парадигмы в истории гуманитарных наук

Итак, если с историей искусства многое, как об этом свидетельствует процесс подготовки в Институте искусствознания третьего варианта истории русского искусства, проясняется, то о теории искусства как научной субдисциплины этого не скажешь. На первый взгляд кажется, что теория искусства не имеет четко очерченных границ. К ней в общей науке об искусстве относится все то, что историей искусства не является. Но это не определение. С трудностью очерчивания границ теории связана и ее специфика. Чтобы границы этой субдисциплины были более отчетливыми, необходимо определить ее предмет. Однако с определением предмета возникают трудности, по крайней мере, можно назвать, как минимум, две и попытаться их обосновать.

Первая трудность. Теория искусства, как она складывается в XX веке, единой не является. Здесь следует говорить о теоретическом плюрализме. Теория — следствие существования в истории искусств разных направлений и течений. Каждое из них пытается представить свои принципы, сложившиеся в его границах в виде универсальной теории, то есть общей теории искусства. Так, например, произошло с формализмом как теорией, который, как известно, явился выражением тех приемов и форм выражения, что складывались в футуризме и в авангарде. Чтобы теория искусства превратилась в стройную систему, нужно было бы, чтобы какое-то из многих направлений, каких в XX веке оказалось много, превратилось в универсальное. Но в искусстве XX века такая ситуация отсутствует. В эту эпоху единый универсальный стиль вообще отсутствует. Отсюда возникает плюрализм теоретических установок. Теория искусства, как и наука об искусстве в целом, находится в постоянном становлении, и потому, стремясь достичь своего универсализма, она в реальности находится лишь на пути к нему.

Вторая трудность. В XX веке теория искусства предстает не только в духе плюрализма как следствия существования многих течений. Кроме всего прочего, она предстает в форме теории конкретных видов искусства. Пожалуй, объем теории этого типа даже преобладает. На определяющее место в художественной жизни и, соответственно, в истории претендует не только какое-то одно течение, но и отдельный вид искусства. В этом случае особенности, характерные для такого вида искусства, претендуют на универсальность, то есть на подражание всех остальных искусств одному из них. В этом случае, кроме обозначения вида искусства, скажем, музыки, театра, скульптуры, живописи, возникают понятия музыкальности, театральности, скульптурности и живописности как общих признаков даже не стиля, а художественной жизни. Каждый конкретный вид искусства оказывается в зависимости от тех особенностей, которые характерны для вида искусства, оказавшегося в центре художественной жизни. Видимо, такую ситуацию следует считать следствием утраты единого художественного стиля, который в предшествующие столетия определял логику художественного процесса и эмансипацию видов искусства. Причем, о стабильности в использовании этих понятий говорить не приходится, поскольку система видов искусства в ее прежнем виде, когда соотношение видов искусства длительное время сохраняется неизменным, практически невозможна. Одни виды искусства претендуют на первые места в этой системе, другие вытесняются на второстепенные места.

Естественно, что такие колебания воздействуют и на быстро сменяющие друг друга парадигмы в методологии. И поскольку был упомянут формализм, поставим вопрос о его претензии на универсализм, то есть на его вклад в то, что можно было бы назвать общей теорией искусства. Вопрос этот весьма значим, ведь, например, А. Габричевский определяет формализм исходной точкой теории искусства вообще. В этом существует определенный смысл. Может быть, действительно, формализм можно рассматривать следствием изменения парадигмы. Это просматривается и в отказе формализма от эстетики, и в начавшейся ассимиляции лингвистики. До формализма теорию искусства и эстетику было трудно различить. Казалось, это одно и то же. Скажем, сочинение Г.Э. Лессинга о взаимодействии живописи и поэзии можно одновременно считать и сочинением по эстетике и сочинением по теории искусства. То же можно сказать и о гегелевской эстетике. Ведь именно Гегель обсуждает вопрос об изменениях, происходящих в системе видов искусства. Высоко оценивая ситуацию в становлении науки об искусстве, связанную с возникшим представлением о произведении искусства как замкнутым в себе микрокосмом, А. Габричевский утверждает, что именно это и определяет открытия формализма. «В этом заключается неоценимая и неотъемлемая заслуга так называемого формализма, — пишет он, — а именно в том, что он со всей остротой и исключительностью выделил этот основной структурный момент всякого художественного предмета в отличие от других сфер культурного бытия и выражения и, положив этим основание для всякой теории искусств, поскольку она исследует своеобразие внешнего и внутреннего строения искусства вообще и отдельных искусств в частности, обогатил науку изощренным и богатым аналитическим методом»¹⁶.

¹⁶ Габричевский А.
Указ. соч. С. 18.

Но обладала ли принципиальной новизной установка исследователя на выделение структурных элементов, что улавливает А. Габричевский в формализме? Ведь, по сути, это было возвращение к аристотелевской традиции, а именно, к тому, что обычно называют поэтикой. Следовательно, мода на поэтику в искусствоведческой рефлексии XX века тоже выражает потребность в теории. Известно, что когда наука при определении своего предмета изучения сталкивается с трудностями, она прибегает к функционалистской постановке вопроса. Если мы затрудняемся определить само явление, то можно поставить вопрос о его функциях, что может приблизить и к более полной характеристике предмета, и к его определению. Вот так мы и

поступим, ставя вопрос: в чем же заключаются функции теории искусства как субдисциплины искусствознания?

Будем исходить из того, что в ситуации усиливающегося внимания к исторической науке, что продиктовано социальными сдвигами и, в частности, становлением сначала индустриальных обществ, а затем и глобализационными процессами и т. д., между разными науками происходит интенсивный взаимообмен. В этом активное участие принимает историческая наука, ассимилирующая достижения, имеющиеся в других науках. Так, констатируя ситуацию конца XX века, А. Гуревич пишет: «Но подлинная свобода научного творчества возможна лишь при условии, что историк напряженно вдумывается в эпистемологические основания своего исследования, творчески и критически осваивая при этом достижения гуманитарного знания своего времени»¹⁷.

Такова необходимость, которую диктует время. Но за плечами историков груз традиций и уже апробированных подходов. Это особенно касается так называемой «нормальной науки», которая пользуется давно утвердившими себя и проверенными на истинность установками. В этой ассимиляции подходов, заимствуемых из других наук, должны быть посредники. Представляется, что функции теории искусства как субдисциплины искусствознания заключаются в том, чтобы она играла роль такого посредника между историей искусства и искусствознанием в целом, с одной стороны, и остальными гуманитарными дисциплинами, а также с философией и ее различными направлениями, например, с герменевтикой, структурализмом или постмодернизмом, с другой. Так, историку, погруженному в обилие фактов прошлого, трудно разбираться в философских тонкостях Ж. Дерриды или Ж. Делёза, но очевидно, что их философские открытия улавливают те процессы, которые пока еще не становятся предметом внимания историков. Видимо, еще длительное время их будет трудно применить в исторических исследованиях. Новые идеи, рождающиеся, например, в XX веке в философии или в этнологии, должны быть обсуждены, осмыслены и прокомментированы в теории прежде, чем они станут достоянием историков.

В данном случае не может не возникнуть вопрос: если «нормальная наука» давно утвердилась в своих установках, а применяемая в ней методология устоялась, то зачем искусствоведу проявлять интерес к другим наукам? Дело, видимо, заключается в том, что как между видами искусства, так и между науками, складываются специфические отношения, которые могут сохраняться неизменными на протяжении какого-то длительного

¹⁷ Гуревич А.
Указ. соч. С. 5.

периода. Как правило, в этих взаимоотношениях лидирует какая-то одна наука, которой раньше других удастся сделать открытие, получить некое знание о мире, способное обогащать другие науки. Иначе говоря, в такой «продвинутой» науке раньше, чем это произойдет в других науках, происходит переход к новой парадигме. То, что «нормальная наука» отвергает, поскольку она консервативна, может прорваться в смежных науках, где новому научному осмыслению подвергается то, чего «нормальная наука» избегает и не способна объяснить. Следовательно, в этом случае возникает необходимость в ассимиляции новой парадигмы другими науками, в том числе, и искусствознанием.

В истории искусствознания XX век занимает особое место. Можно утверждать, что это столетие было столетием теории, порожденной плюрализмом подходов. Нельзя утверждать, что научное сообщество в области искусствознания постоянно демонстрирует консерватизм, что, в общем, свойственно «нормальной науке». Искусствознание этого времени ассимилировало самые разные теоретические концепции, в том числе, — и даже в основном — те, что возникли в других гуманитарных науках. В иных случаях это давало возможность оценивать эту ситуацию негативно. Искусствоведы оказались готовыми к ассимиляции достижений, имевших место в других дисциплинах. Вот как, например, эту ситуацию оценивал в 1990-е годы Г. Вдовин. «Отечественное искусствознание давно потеряло из поля своего зрения главный предмет гуманитарии — человека, его мысль и его чувство, — говорит он. — Отсюда наши стенания об универсальном методе, завистливые взгляды на философию, историю, литературоведение, торопливые и вороватые набеги к соседям за герменевтикой, экзистенцией, семиотикой, гештальтом, истерическая ревность к “непрофессионалам”, зашедшим на нашу территорию»¹⁸.

Запомним мысль искусствоведа по поводу утери в искусствознании человека. Мы к этому еще вернемся в связи с дискуссиями по поводу возникновения науки о культуре и реакциях на это искусствоведов. Но что нового в этой своей оценке состояния науки об искусстве Г. Вдовин сформулировал? По сути дела, он лишь повторил сказанное одним из самых авторитетных историков искусства В. Лазаревым еще в начале 1970-х годов. Отмечая несомненные успехи истории искусства как научной дисциплины, В. Лазарев констатировал: «Наша наука развивается в направлении все большей филологической оснащенности. Исчерпывающее знание литературных первоисточников, наличие обширнейших собраний фотографий, блестящие успехи совре-

¹⁸ Цит. по: Сарабьянов Д. Некоторые методологические вопросы искусствознания в ситуации исторического рубежа // Искусствознание. 1995. № 1–2. С. 33.

¹⁹ Лазарев В. О методологии современного искусствознания // Советское искусствознание. Выпуск 2. М., 1978. С. 316.

менной реставрационной практики, возможность совершить быстрое путешествие в любой уголок мира для изучения на месте обследуемого памятника, ознакомление в университете со всеми основными направлениями науки — все это дает в руки исследователя наших дней такие средства, о которых мог только мечтать ученый XIX века. Но все это не решает вопроса о методе. Наша наука слишком распылилась, слишком распалась на отдельные, часто взаимоисключающие течения, ей не достает синтетичности, иначе говоря, способности органически объединять различные элементы в единое целое»¹⁹.

Нельзя не ощутить, что постижение искусства XX века для историка, привыкшего иметь дело с удаленными эпохами, когда единый художественный стиль делал художественную жизнь более однородной и упорядоченной, представляет сложнейшую проблему. Но ведь в зависимости от ситуации в самом искусстве оказывается и методология его изучения, плюрализм которой, как можно убедиться, пугает историка. ■

Продолжение статьи читайте в № 2 (40) 2019

ЛИТЕРАТУРА

1. Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней. М.: Прогресс-Культура, 1995. 526 с.
2. Ванеян С. Между гештальтом и теофанией. Методология искусствознания и метафизика искусства Ханса Зедльмайра // Зедльмайр Х. Искусство и истина: О теории и методе истории искусства // Ханс Зедльмайр; пер. с нем. С.С. Ванеяна. М.: Искусствознание, 1999. С. 305–363.
3. Виппер Б. Введение в историческое изучение искусства. М.: Издательство В. Шевчука., 2015. 368 с.
4. Габричевский А. Морфология искусства. М.: Аграф, 2002.
5. Гуревич А. Историк конца XX века в поисках метода // Одиссей. Человек в истории. М., 1996. С. 5–25.
6. Зедльмайр Х. Утрата середины. М.: Прогресс-Традиция. 2008. 630 с.
7. История европейского искусствознания от античности до конца XVIII века. М.: Издательство Академии наук СССР, 1963. 436 с.
8. История русского искусства. Т. 1. Искусство Киевской Руси IX — первая четверть XII века. М.: Северный паломник, 2007. 664 с.
9. Лазарев В. О методологии современного искусствознания // Советское искусствознание. Вып. 2. М., 1978. С. 311–316.
10. Ле Гофф Ж. История и память. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. 303 с.

11. Прокофьев В. Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствознания // Советское искусствознание 78. Выпуск 2. М., 1978. С. 233–265.
12. Эйзенштейн С. Метод: в 2 т. М., 2002.

REFERENCES

1. Bazen Zh. (1995) Istoriya istorii iskusstva. Ot Vazari do nashikh dney [History of Art History. From Vasari to our days]. Moscow: Progress-Kultura, 1995. 526 p. (In Russ.).
2. Vaneyan S. (1999) Mezhdugestaltom i teofaniyey. Metodologiya iskusstvovoznaniya i metafizika iskusstva Khansa Zedlmayra [Between the Gestalt and Theophany. Methodology of Art Studies and Metaphysics of Art by Hans Zedlmayr] // Zedlmayr Kh. Iskustvo i istina: O teorii i metode istorii iskusstva // Khans Zedlmayr; Per. s nem. S.S. Vaneyana. Moscow: Iskuststvovoznaniye, 1999, pp. 305–363. (In Russ.).
3. Vipper B. (2015) Vvedeniye v istoricheskoye izucheniye iskusstva [Introduction to the Historical Study of Art]. Moscow: Izdatelstvo V. Shevchuka, 2015. 368 p. (In Russ.).
4. Gabrichevsky A. (2002) Morfologiya iskusstva [Art morphology]. Moscow: Agraf, 2002. (In Russ.).
5. Gurevich A. (1996) Istorik kontsa KhKh veka v poiskakh metoda [Historian of the Late Twentieth Century in Search of a Method] // Odissey. Chelovek v istorii. Moscow, 1996. (In Russ.).
6. Zedlmayr Kh. (2008) Utrata serediny [Middle Loss]. Moscow: Progress-Traditsiya, 2008. 630 p. (In Russ.).
7. Istoriya evropeyskogo iskusstvovoznaniya ot antichnosti do kontsa XVIII veka [The History of European Art History from Antiquity to the End of the XVIII century]. Moscow: Izdatelstvo Akademii nauk SSSR, 1963. 436 p.
8. Istoriya russkogo iskusstva [History of Russian Art], t. 1. Iskustvo Kiyevskoy Rusi IX — pervaya chetvert XII veka. Moscow: Severny palomnik, 2007. 664 p. (In Russ.).
9. Lazarev V. (1978) O metodologii sovremennogo iskusstvovoznaniya [On the Methodology of Contemporary Art History] // Sovetskoye iskusstvovoznaniye. Vyp. 2. Moscow, 1978, pp. 311–316. (In Russ.).
10. Le Goff Zh. (2013) Istoriya i pamyat [History and Memory]. Moscow: Rossyskaya politicheskaya entsiklopediya (ROSSPEN), 2013. 303 p. (In Russ.).
11. Prokofyev V. (1978) Khudozhestvennaya kritika, istoriya iskusstva, teoriya obshchego khudozhestvennogo protsesssa: ikh spetsifika i problemy vzaimodeystviya v predelakh iskusstvovoznaniya [Art criticism, art history, theory of the general art process: their specificity and problems of interaction within the limits of art history] // Sovetskoye iskusstvovoznaniye 78 /2. Moscow, 1978, pp. 233–265. (In Russ.).
12. Eyzenshteyn S. (2002) Metod [Method]. V 2-kh t. Moscow, 2002. (In Russ.).

Modern Art History as a Human Science in a Situation of Cultural Turn

Nikolai A. Khrenov

Doctor of Sciences (Philosophy), Professor, State Institute of Cultural Studies

UDC 7.01

ABSTRACT: Intensive development of knowledge in the 20th century, including the emergence of new sciences and humanities, constantly creates a problematic situation in the sphere of art, shifting art's designation to what in the philosophy of science is known as "normal science". This is associated with the idea of art as a science that has reached a stage of maturity and consistency and, therefore, complies with its norms. The concept of art as "normal science" is characterized by a certain degree of conservatism, as it presupposes art's self-protection against deviations from the established methodology.

However, sometimes the artistic processes of modernity require different approaches. In addition, the emergence of new humanities shifts the already established methodology of art. This happened in the first decades of the 20th century, in the era of a linguistic turn in the humanities, indicating the invasion of natural sciences in the humanities; and this is happening today, at the turn of the 21st century, in a situation of a cultural turn, the emergence and intensive development of the science of culture. The current turn requires a deeper understanding of the structure and components of art history, i.e., its sub-disciplines: art history, art theory and art criticism.

The essay argues that in the situation of cultural turn the theory of art can carry out functions which the other two sub-disciplines cannot. It propounds that art theory is able to make a decisive contribution to the elucidation of two problems: the relationship between art and cultural studies and the problem of historical time, which is important both for contemporary art and for art history.

KEY WORDS: science of art, humanities, history of art, theory of art, methodology of art studies, linguistic turn, cultural turn

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС

АНАЛИЗ





Австралийский кинематограф: трансформация проблем молодежи в ходе времени

И.А. Звегинцева

доктор искусствоведения, доцент

Статья посвящена анализу ряда австралийских фильмов, где судьбы героев так или иначе связаны с леворадикальными выступлениями молодежи в мае 1968 года. Эти многомиллионные движения стали потрясением не только для Зеленого континента, но и для западных стран, а для многих участников обернулись горьким разочарованием и тяжелыми последствиями. И хотя от студенческих волнений тех лет мир отделяет полвека, эта тема не уходит из австралийского кинематографа. Анализ австралийских картин свидетельствует о том, что современные режиссеры продолжают исследовать процесс крушения юношеских надежд, идеалов повзрослевших героев.

молодежь,
«красный май»,
протест,
надежда,
разочарование

Географическая удаленность Австралии от других континентов отнюдь не свидетельствует об отрыве этой самобытной страны, которую отделяют тысячи километров и океан, от общемировых процессов, вызванных современными политическими и социально-экономическими преобразованиями. Зеленый континент традиционно сохраняет тесную связь и с Европой и с Америкой. Так, союзнический долг заставил австралийских солдат принимать непосредственное участие в обеих мировых войнах. И по сей день практически все политические кризисы, происходящие в странах Америки и Европы, так или иначе затрагивают Австралию. И если вспомнить годы, когда над миром впервые нависла угроза термоядерной войны, то демонстрации протеста, прокатившиеся по Австралии, ничуть не уступали по силе и накалу протестного движения, возникшему в других странах. Молодая австралийская нация (за исключением аборигенов) — это иммигранты со всего света, и не удивительно, что генетически заложенная в их сердцах ностальгия по покинутой родине заставляет австралийцев остро и болезненно переживать события, происходящие в других регионах мира.

Все эти темы постоянно находят отражение в искусстве страны, в первую очередь, в кинематографе. Но в данном случае речь идет о том, как события мая 1968 года, всколыхнувшие все западные страны, «задели» и Австралию. И хотя сегодня от происходивших во Франции студенческих выступлений леворадикалов, переросших в десятиmillionную забастовку, мир отделяет 50 лет, эта тема не уходит из мирового кино. Достаточно вспомнить фильмы французских режиссеров: «Побег» (1978), «Мила в мае» (1990), «Постоянные любовники» (2005), ленту великого итальянца Бернардо Бертолуччи «Мечтатели» (2003), где судьбы героев напрямую были связаны с «Красным маем». Не обошли стороной эти события и далекую Австралию. Причин тому несколько, и одна из них имела вполне прозаическое и практичное объяснение.

Австралийские режиссеры давно пришли к выводу, что широкое признание их картин может обеспечить, прежде всего, та сюжетная проблематика, которая волнует весь мир. Одной из таких тем стали леворадикальные выступления молодежи, протестующей против идеологии старшего поколения, особенно, в отношении военных действий, пик волнений которых пришелся на конец 1960-х. Естественно, эта тема нашла отражение и в работах австралийских кинематографистов. В силу актуальности молодежных проблем эти картины были «обречены» на международный успех. Однако есть еще одно объяснение повышенного внимания режиссеров Австралии к майским событиям 1968 года. Юность многих из них как раз пришлась на эти бурные годы. Они, как и их сверстники в Европе, устали от ханжества и лжи старшего поколения, им тоже хотелось верить, что грядут перемены. Особенно отношение к социально-экономическим изменениям прослеживается в работах режиссеров так называемого «карлтонского кино» (Карлтон — одна из окраин Мельбурна), первоначально снимавших свои картины на 16-мм пленке благодаря поддержке Экспериментального фонда кино и телевидения (Experimental Film and Television Fund (EFTF)).

Наиболее интересным кинематографистом, вышедшим из «карлтонского» направления, является Джон Дайген. Он родился в Лондоне в 1949 году, его детство прошло в Малайзии, а в Австралию он попал, уже будучи подростком. Еще в школе Дайген увлекся театром, играл на сцене. Прежде чем прийти в кинематограф, он окончил Мельбурнский университет, факультет филологии и истории. Но любовь к кино в итоге возобладала, и Дайген переходит в профессиональный кинематограф. Его первые картины «Человек фирмы» (1975), «Правонарушители» (1976),

«Из уст в уста» (1978), «Димбола» (1979) сразу привлекли внимание критики необычностью тем. На фоне преуспевающих героев развлекательных лент персонажи фильмов Дайгена поражали неприкаянностью, неустроенностью, неумением приспособиться, найти общий язык с окружающими. Они постоянно метались в поисках смысла жизни, вступали в леворадикальные организации, поселялись в коммунах хиппи, но нигде не находили себя. Многие из них утрачивали связь с реальностью, погружаясь с помощью наркотиков и алкоголя в мир грез и фантазий.

Джон Дайген, сам болезненно переживший «бурные 1960-е» и принимавший участие в молодежных акциях, хорошо понимал трагедию своего поколения, проблемы тех, кто не смог смириться с крахом юношеских надежд, вписаться в общество «истеблишмента». Тема «Поколение 1960-х» станет личной темой режиссера на долгие годы и пройдет красной нитью через многие его картины. Обращаясь к этому периоду, Дайген стремился проследить судьбу своих героев на протяжении ряда лет, исследовать причины их неудач и попытаться объяснить, почему так, а не иначе, сложилась их жизнь. Справедливости ради стоит признать, что лучший фильм Джона Дайгена «Зима наших надежд», вышедший на экраны Австралии в 1981 году, стал подведением итогов бурных 1960-х и во многом озаменовал окончание «австралийского бума» молодежной проблематики в кино.

«Зима наших надежд» в контексте истории и современности

Фильм представляет собой соединение *прошлого*, о котором зритель узнает из дневников одной из героинь картины — Лизы, покончившей с собой, и *современности*, в которой живет ее бывший возлюбленный Роб (Брайан Браун). Контраст между «вчерашним» и «сегодняшним» днем на экране огромен.

«Вчера», время юности героев, — это период надежд на будущее изменение мира, крушение старых идеалов, время бунта против «отцов». Главный герой фильма Роб Мак Грегор в далекие 1960-е учился в университете, мечтал стать политическим обозревателем,

Кадр из фильма
«Зима наших надежд»



был лидером среди сверстников. Стоило этому высокому красивому парню бросить клич: «Мы против войны во Вьетнаме», как его, студенческого вожака, поддержали сотни молодых людей. Роб участвовал во всех демонстрациях протеста, яростно обвиняя старшее поколение в ханжестве, меркантилизме, равнодушии. Под стать ему была и его подруга тех лет — Лиза. Но шли годы, и юношеский экстремизм уступал место конформизму, и по мере роста материального благополучия героя, его бунтар-



Кадр из фильма
«Зима наших надежд»

ские высказывания сменялись умеренной критикой, а потом и вовсе исчезли. И хотя карьера Роба сложилась не так, как он мечтал: деньги ему приносит не журналюжка, а книжный магазин, которым он владеет, но в целом герой доволен своим положением.

В момент появления в его жизни Лу, бывшей подруги Лизы, он, этот «бывший» красавец и сердцеед, — преуспевающий обыватель, вполне комфортно ощущает себя в обществе, против которого так яростно восставал в молодости. Лу (в этой роли снялась Джуди Дэвис, одна из лучших актрис не только австралийского, но и мирового кино) с трудом может поверить, что этот сытый и равнодушный господин и порывистый искренний парень, о существовании которого она узнала из дневников умершей подруги, — одно и то же лицо. Она бросается к нему в надежде найти родственную душу — ведь, по ее мнению, их связывают любовь к умершей и их общее прошлое. Но... натывается на равнодушную вежливую фразу о том, что «... в 1960-е все на что-то надеялись, другие были времена». Это всё, что смог он ответить на попытку Лу рассказать о своем прошлом. В нынешней жизни героя нет места ни воспоминаниям, ни интереса к людям из «того времени». Теперь Роб живет только настоящим. Лу и Лиза остались в прошлом. Даже накануне своей смерти Лиза была среди протестующих против термоядерной войны. Она — одна из тех, кто до конца верила в будущее «счастливой судьбы» и в то, что перед трудностями «нельзя смиряться, нельзя плыть по течению», необходимо действовать.

Самым горьким разочарованием Лизы стал ее разрыв с Робом. Его предательство и уход оказались для нее крушением

надежд не только в личной жизни, но и всех идеалов, ради которых она жила. Не случаен ее последний телефонный звонок Робу, у которого она ищет спасение, как не случайна и попытка Лу найти у этого равнодушного героя защиту от одиночества. Но тот Роб остался в прошлом, его нет в настоящем. Как нет и Лизы, о которой говорят ее стихи в дневниках: «Я не верю, что настанет день. Жизнь за мной закрыла дверь», или «Час пришел, и я узнала, как сжигаются мосты». И оба героя картины, Роб и Лу, каждый по своему, переживают «зиму наших надежд». Он, став конформистом и циником, отказался от принципов и идеалов, она — сохранила верность мечтам юности, но превратилась в изгоя.

Дайген отнюдь не стремится идеализировать героев. И несмотря на то, что Джуди Дэвис создает образ трогательной и



Кадр из фильма
«Зима наших надежд»

наивной женщины, выброшенной на панель, режиссер не спешит «рисовать» ее лишь светлыми красками. Она может быть вульгарной, грубой, смешной и нелепой женщиной сорока лет в нарядах хиппи, с «фенечками» на руках. Но именно неумение вписаться в обще-

ство и отчаяние толкают ее к Робу в надежде, что с ним она сможет обрести будущее. Она не понимает, что нужна ему лишь как источник информации, и статья, которую Роб пишет о Лизе, — это всего лишь попытка оправдания собственной трусости и конформизма.

В финале фильма Лу вновь в рядах молодежной демонстрации, но Дайген и здесь не спешит с хеппи-эндом. Он сам чрезвычайно болезненно пережил трагедию поколения 1960-х и отдает отчет в том, что все происходящие в реальности достижения во многом зыбки и иллюзорны. Он — реалист, и не верит в «хеппи-энд», который должен успокоить зрителей. В этом фильме главные герои, Лу и Роб, — два полюса одной большой жизненной драмы, и выбор того, кто из них прав в своих жизненных устремлениях, режиссер оставляет зрителям. Заявив в 1960-е годы о том, что «...мы не хотим так жить», молодые бунтари не смогли ответить: «А как надо?». Дайген лишь подводит итоги давних событий, делая это тонко и ненавязчиво, мотивируя зрителей к рефлексии о рассказанном на экране.



Кадр из фильма
«Прилив»

стидесяты», что не могло не отразиться в ее творчестве. Картины Дайгена и Армстронг сближает еще и то, что главную роль в «Приливе», снятой режиссером в содружестве с американцами, сыграла Джуди Дэвис, та же актриса, что и в фильме «Зима наших надежд». И созданный ею образ Лили в «Приливе» становится своего рода продолжением рассказа о судьбе Лу, которая теперь предстает постаревшей и разочаровавшейся в жизни, отчаявшейся и усталой, опустившейся женщиной.

Ведущая тема этой картины — поиски выхода из одиночества. Проблема не новая, но для Америки и Австралии особенно болезненная, что в первую очередь связано со спецификой исторических реалий этих стран. Австралия, как и Америка, «переболела» одиночеством в масштабах нации. Переселенцы из Европы, осваивая далекий континент, рвали кровные связи, оставляя близких без надежды увидеть их вновь. Кто-то насильственно покидал родные края (в Австралию на протяжении двух веков Великобритания отправляла в ссылку преступников), кто-то

уезжал добровольно (вариант Америки), но эти люди оказались заброшенными в далекие края, оставшись «без корней». Болезненно переживая свою оторванность и сохраняя долгие годы «историческую память», эти народы с особой чуткостью относятся к проблеме человеческого одиночества и неустroенности.

Кадр из фильма
«Прилив»



уезжал добровольно (вариант Америки), но эти люди оказались заброшенными в далекие края, оставшись «без корней». Болезненно переживая свою оторванность и сохраняя долгие годы «историческую память», эти народы с особой чуткостью относятся к проблеме человеческого одиночества и неустroенности.

Чувство одиночества глубоко переживают и герои в картине Армстронг — Лили, ее дочь-подросток, случайный любовник, свекровь... Как бы подчеркивая неукорененность и нестабиль-



Кадр из фильма
«Прилив»

ность их положения, режиссер выбирает местом действия кемпинг на окраине города, где есть лишь фургоны, на которых в любой момент можно вновь пуститься в странствие, в надежде найти «за горизонтом» покой и успокоение. Да и нет у персонажей картины желания иметь свой дом, ведь с ним неразрывно связаны привычки, друзья, окружение, наконец,

память. Именно от всего этого и стремится убежать главная героиня Лили, у которой в прошлом остались любовь, бунтарство, участие в молодежном движении, потеря друзей, смерть мужа.

Случайные заработки в качестве хористки в ансамбле или исполнительницы стриптиза в провинциальном ресторанчике, короткие связи с мужчинами, пьянство, тяжелое и мучительное, и постоянные дороги в надежде забыться — таковы будни этой молодой женщины. Джуди Дэвис точными штрихами рисует портрет своей героини, сломленной жизнью и растерявшей все: любовь к собственному ребенку, женское достоинство и даже имя. Случайная встреча с дочерью, оставленной ею после смерти мужа на воспитание свекрови, переворачивает жизнь героини. Подросток с мечтательными глазами становится для Лили последним шансом выжить. Прилив материнских чувств, так долго и тщательно подавляемых героиней, пугает ее. Что может дать она своему ребенку? Не лучше ли вновь исчезнуть из жизни Рыбки (так Лили называет дочь за любовь к серфингу)? Да и для свекрови появление «блудной мамыши» не в радость. Так мучаются и мучают друг друга герои фильма, но автор все же дарит им «свет в конце туннеля».

Героине предстоит пройти несказанно трудный путь прозрения, когда боль и обида за несостоявшуюся у Лили жизнь уступают место любви и заботе о дочери. Избегая внешних эффектов и сводя действие сюжета до минимума, режиссер сумела рассказать подлинную сагу об одиночестве и мучительном поиске выхода из личной трагедии.

Анализ приведенных кинокартин показывает, что сегодня, спустя десятилетия, австралийских кинорежиссеров волнует не столько леворадикальное движение и протест молодежи против установок старшего поколения, сколько результат, к которому герои конца 1960-х годов, пережив разочарования и крах юношеских надежд, пришли спустя годы. Для одних способом выживания стали конформизм и равнодушие, для других — отчаяние и нигилизм. Но режиссеры вышедших на экран фильмов спрогнозировали и третий путь, который может реализоваться благодаря любви и сочувствию к тем, кто в этом нуждается, а следовательно, благодаря вере в то, что перемены к лучшему непременно сбудутся в будущем, если последовательно к ним стремиться. Ради этого стоит жить... И если принимать афоризм о «зиме надежд» за исходную точку действий, надо обязательно помнить, что вслед за суровой и мрачной зимой всегда приходит весна, дарящая людям обновление и надежду. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Звегинцева И.* Тайны Зеленого континента или как покорить мир кино. М.: НИИК, 2010. 191 с.
2. *Звегинцева И.* Кинематограф Австралии и Новой Зеландии. М.: ВГИК, 2017. 304 с.
3. *Малаховский К.* История Австралии. М.: Наука, 1975. 398 с.
4. *Петриковская З.* Современная Австралия. М.: Наука, 1976. 253 с.
5. *Утилов В.* Очерки истории мирового кино. М.: Изд-во ВГИК, 1991. 174 с.
6. *Pike A., Cooper R.* (1980) Australian Film 1900–1977. Mel., 1980. 572 p.

REFERENCES

1. *Zvegintseva I.* (2010) Taina Zelenogo kontinenta ili kak pokorit mir kino [Mysteries of Green Continent or How to Win the World of Cinema]. Moscow: NIIC, 2010. 191 p. (In Russ.).
2. *Zvegintseva I.* (2017) Kinematograf Avstralii i Novoi Zelandii [Cinema of Australia and New Zealand]. Moscow: VGIC, 2017. 304 p. (In Russ.).
3. *Malahovski K.* (1976) Istoria Avstralii [Australian History]. Moscow: Nauka, 1976. 398 p. (In Russ.).
4. *Petrikovskaya A.* (2007) Kultura Avstralii XIX–XX veka [Australian Culture in XIX–XX centuries]. Moscow: Vostochnaya Literatura, 2007. 253 p. (In Russ.).
5. *Utilov V.* (1991) Ocherki istorii mirovogo kino [Essays of the World Cinema]. Moscow: VGIC, 1991. 174 p. (In Russ.).
6. *Pike A., Cooper R.* (1980) Australian Film 1900–1977. Mel., 1980. 572 p.

Australian Cinema: Transforming Youth Issues Over Time

Irina A. Zvegintseva

Doctor of Arts, Associate Professor, S.A. Gerasimov Russian State Institute of Cinematography (VGIK)

UDC 778.51(AUSTRALIA)

ABSTRACT: Long ago, Australian filmmakers discovered that it was the issues of universal interest that could ensure worldwide success of their films. One of such issues was the leftwing youth protests expressing the unwillingness of the young people to live according to the rules of the older generation. These protests peaked in the late 1960s and immediately found their way onto the screen. The importance of the problem ensured an almost inevitable international success of the films which dealt with those events.

Yet there was another reason for the close attention paid by Australian filmmakers to the May 1968 events. Many of them (including the authors of the analyzed films) matured during those tempestuous years. Like many young people in Europe, they were fed up with the hypocrisy and lies of the older generation. They wanted to believe that changes were about to come. What interests the filmmakers of today is not so much the leftist movement itself or the revolt of the young against the society of their fathers but the results which transpired twenty years after the events, following the disillusionment and the shipwreck of youthful hopes. Some found solace in conformism and indifference, others in despair and nihilism.

But luckily the filmmakers saw a third path: that of love and care for the destitute; and, by consequence, that of the belief in the coming changes for the better.

KEY WORDS: youth, “Red May”, protest, disillusionment, hope

ТЕЛЕВИДЕНИЕ ЦИФРОВАЯ СРЕДА



Фото С. Уразовой



Визуальная картина мира в отражении современных медиа

Н.И. Утилова

доктор искусствоведения

УДК 778.5.01

АННОТАЦИЯ

На примере телевидения в статье (окончание, начало в № 4 (38) 2018) рассматриваются проблемы отражения «визуального человека», своеобразного «медиума и демиурга» картины мира в современных медиа, роль журналиста в кадре. Обосновываются приемы раскрытия множественности смыслов с помощью визуальности и телесности, способы воздействия на зрительское (чувственное) восприятие. Анализ этих вопросов позволяет по-новому проследить процесс поиска выразительности экранной культуры.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

визуальная
картина мира,
информационная
среда,
визуальные коды,
медийный образ,
новые медиа,
символы,
симулякры

Вторжение интернета в контент средств массовой коммуникации изменило структуру отражения современной цивилизации. Информационный мир, пестрящий от различных форм сообщений, предстает все чаще в образах-картинках с короткими сообщениями, наподобие комиксов. Многоканальность коммуникативных сетей, их обилие обеспечивают людям, с одной стороны, почти неограниченные возможности выбора в этом своеобразном «магазине» предложений, комментариев, оценок происходящего, где мир воспринимается как «тест», требуя ответа — «да» или «нет». С другой — подвергает человека в некий «хаос» собственных предпочтений, поскольку экранная культура предлагает ему новые визуальные и более чувственные структуры, но при этом отражает время калейдоскопически — как наивысшее мгновение событийности, передаваемое в динамике действия, переживания, поступка, и как фрагмент последствий и часть многомерной реальности в ее чувственном восприятии. «Мгновение» — это не астрономическое время, а наивысшее чувственное его переживание каждым человеком, выраженное в массовом, коллективном переживании в момент катарсиса или наивысшего напряжения, пика события (пример — пожар в комплексе «Зимняя вишня»).

При совпадении «увиденного» и «переживаемого» зрительские реакции бывают настолько сильны, что человек переводит экранную реальность как часть целого в реальность жизненную, где происходящее настолько сильно подчиняет зрителя, и он начинает совершать те или иные поступки, перенося их, как образец, в свою жизнь. Это проявилось в большей степени в восприятии и поведении масс во время Чемпионата мира (ЧМ) по футболу 2018 года, на успешность проведения которого оказали воздействие активность (интерактивные среды) и пассивность (созерцательность информационного потока как текущей среды значимых и незначимых событий-«мгновений»). Что же зритель увидел на экране — событие (спортивную игру) или страсти вокруг игры? И что оказалось в центре зрительского внимания — кто станет чемпионом или политические амбиции?

Проведение Чемпионата мира по футболу 2018 года и его показ по ТВ были «подготовлены» как внешней средой и происходившими в мире событиями, так и внутренними переживаниями и ожиданиями людей (позитивными или негативными), при этом каждый из зрителей получил ответ на свое ожидание. Повторение события на телеэкране воспринималось как «увиденное и пережитое» в реальной среде в силу совпадения этих когнитивных состояний, которые отразились «взрывом» совпадения персуазивности вербальных и визуальных кодов. Калейдоскопичность фрагментов, сюжетов, часто без комментариев, кроме интершума и шума толпы, возникала от «первого лица — камеры», наподобие «камеры — пера» Дзиги Вертова. При этом часто композиция кадра/сюжета строилась достаточно насыщено, например, укрупняя и приближая почти вплотную к зрителю восторженные, разгоряченные лица людей разных национальностей, сословий, объединяя их общей эмоцией. Объединение людей разных взглядов во время ЧМ-2018 по футболу показало, как можно вовлечь человека в общее переживание события, протекающего в двух измерениях — в реальности и виртуальном пространстве современных медиа, в их карнавальности в прямом и переносном смысле. Это переживаемое общее событие совмещалось в экранной и внеэкранной реальностях, выплескиваясь в пространство улиц, площадей, городов, стран. Активность и «агрессивность» показа вторгались в личностное пространство зрителя настолько зримо, что перерастали в восторг или отторжение в зависимости от эмоций, но это было также и «ликование» переживаемого момента (с плюсом или с минусом). Этот пример восприятия события

подчеркнул двойственность эмоционального переживания «мгновения», длительность которого определялась протяженностью реального мероприятия и одновременно протяженностью чувственного его переживания субъектами, которые являлись как его участниками, так и наблюдающими.

Возникновение новой возможности «обитания» в нескольких реальностях одновременно — как в событийном ряду жизненных явлений, так и их отраженного течения в экранной плоскости — ставит ряд теоретических вопросов о воздействии этой двойственности на человека. Сила отраженного события в средствах массовой коммуникации, как это было с ЧМ-2018 по футболу, перерастает в реакционность событий, которые следуют после его завершения. Люди переносят «событие» в свою реальность, и в их восприятии изменяется временное протяжение этого действия, которое встраивается в другое реальное пространство. При умелом привлечении внимания к событию массовое сознание удерживает его ровно столько, сколько оно длится, переводя действие в психофизическое «мгновение». Иначе говоря, переживаемый образ события и реально протекаемое событие становятся для человека едиными, сливаясь во времени реальном и времени субъективном в единой временной континуум, объединяя реальное и виртуальное пространства в единую картину мира.

Вторжение «массового» сознания, опирающегося на архетипы коллективного бессознательного, которые, по словам К.Г. Юнга¹, захватывают и очаровывают своей мифологичностью вневременных образов, входят в субъективный мир человека, усиливая его стремление идентифицировать свое «Я» и свое место в мире реальных событий, чтобы определить жизненную позицию индивида. В этом плане современное ТВ стремится сократить разрыв с другими средствами массовой коммуникации, применяя синтез различных форм, но не выходя из своих специфических средств. Этот процесс происходит не только из-за борьбы за рейтинг, но с целью сохранения своего приоритета — ведущего средства СМК. Приведем пример. Поиск информации происходит в интернете. На экране тут же появляются рекламные объявления, соответствующие дополнительным интересам реципиента, который до этого искал подобный контент в виртуальном пространстве (время поиска значения не имеет, важно, что этот поиск зафиксирован в Сети). Тема рекламы может быть не связана с поиском реципиента, но его внимание стараются привлечь более яркими образами другой информации. Включение прямой рекламы в

¹ Юнг К.Г. Сб. статей «Архетип и символ». М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2015. Ст. «Архетип и символ». С. 106–107.

контент раздражает телезрителя не меньше, чем в интернете. Однако реклама на телеэкране несет несколько иной характер. Ее принцип — «для всех и для каждого», всеобщего потребления, и она не столь адресна, как в интернете, где ее можно попросту закрыть.

Однако подобная навязчивая услуга имеет не только яркий визуальный образ (статичный или динамичный) и многократно повторяется, но и меняет крупность (используются наезд «картинкой»), как бы подчеркивая реципиенту, что он не до конца свободен в своем «путешествии» в Сети. Это мешает, раздражает, но и привлекает внимание, запечатлевая некий образ на уровне подсознания. Данный прием основан на особенности восприятия человеком визуальной реальности, видимого мира, где происходит взаимодействие визуального и вербального кодов.

Несмотря на активное развитие современных медиа и тот факт, что компьютер стал заменять людям СМИ (газеты, журналы), кинематограф, превращая их из «читающих» в «смотрящих», телевидение для многих остается одним из наиболее доступных средств получения информации, сохраняя свою первоначальную мозаичную форму при подаче материала, зародившуюся в первые годы существования ТВ. Оно предлагает зрителю отраженный образ действительности, похожий на реальность, где соединяются разномасштабные события, и ежедневно меняет зрительское восприятие картины мира, подчеркивая также временное течение событий в общем контексте происходящего. При этом значимость события может изменяться, в зависимости от ракурса подачи сюжета, даже в течение дня. Событие, недавно вызывавшее интерес, может превратиться в факт существования, отойти на второй план в информационной повестке дня, или, наоборот, обрести новые черты, которые изменят к нему отношение зрителей или заставят переживать с удвоенной силой.

Значительно изменились и информационно-аналитические программы, где активное начало привело к рождению инфотейнмента как новой формы подачи теленовостей. Телевизионные информационно-аналитические программы предстают сегодня яркими «картинками», начиная с оформления студии, они насыщены короткими сюжетами, фотографиями, географическими картами, графиками, комментариями ведущих и гостей студии. Такая форма инфотейнмента вызывает больший интерес зрителя. Особую роль приобретает и контрастная форма дискуссий, перерастающая в скандалы, воспринимаемая уже

на чувственно-эмоциональном уровне. Словесная перепалка больше воздействует не на логику восприятия сути спора, а на эмоции зрителей. Крики, лица и позы выступающих заслоняют смысл слов, вызывая ответную реакцию у зрителя. На это рассчитывают и авторы программы, подбирая контингент присутствующих, выражающих противоположные взгляды, с учетом их включенности в социальные и политические группы. Когда же накал информационных страстей начинает возрастать, «картинка» прерывается рекламой, снижая уровень страстей на экране. И событие, вызвавшее дискуссию, становится частью повседневности, приобретает черты обыденности. На фоне умелого монтажа, манипуляций вниманием зрителя возникает ощущение уплотненного времени и измененного масштаба пространства, а также снижается уровень значимости внеэкранных событий: значимое становится обыденным, приобретающая масштабы Вселенной, правда, оборачиваясь ложью, а ложь вдруг становится главным критерием оценки происходящего. Зачастую это приводит к корректировке оценки ценностей и трансформации сознания в результате быстро сменяющихся контрастных впечатлений.

Цифровые технико-технологические процессы создания образной экранной структуры порождают новые коммуникативные связи, и зритель, втянутый в эмоциональность атмосферы студии, избирает определенную сторону. Он (зритель) начинает следить за каждым жестом, выражением лица «сражающихся» сторон, подсознательно желая избранному герою передачи обрести победу и увидеть поражение его оппонента. Так включенный в процесс показа телепрограммы зритель становится частью происходящего события.

Экранное пространство и «видимый» человек

Возникающий калейдоскоп событий, непрерывный поток их чередования, вовлекает зрителя в новое «экранное пространство». Создавая впечатление прямой фиксации действительности, экранное пространство формирует восприятие отраженной «второй реальности». Вторгаясь в частную жизнь человека, «реальность» экранного пространства становится привычной частью его естественного пространства и бытия. Вовлечение человека в экранное пространство происходит по нескольким линиям:

1. Изображение несет основную информацию (подчеркивается значение «здесь и сейчас»), вытесняя словесную информацию на второй план.

2. Изображение становится иллюстрацией словесной информации (превращается в иллюстрацию).

3. Изображение является дополнением, прямым противопоставлением, которое рождает новые смыслы, беря на себя функцию медиума, модератора, чувственного информатора. Реципиент при этом становится ведомым.

4. Изображение «вырвано» из привычного контекста, объект теряет свои архетипические черты.

5. Создание технообразов как артефактов. Отказ от созерцательности, переход к инсталляциям, перформансу, практическим приемам цифровых обработок изображения. Создание виртуальной реальности (*экранной* — ТВ, кино, и *внеэкранной* — для демонстрации на выставочных площадках и уличных).

Особенность совмещения двух пространств (экранного и реального) как единого целого, заостряет внимание на еще более ярком «экранном пространстве», где доминирует сконструированное экранное время. Оно (время) может растягиваться, сжиматься, но на телеэкране зритель всегда воспринимает концепт события как «здесь и сейчас». На этом строятся «прямые» включения, прием ««экран» в экране», другие интерактивные приемы. Это во многом увеличивает потенциал эффекта «вглядывания», усиливающий эмоциональное восприятие одномоментного действия, делая его центром внимания. Основную визуальную информацию мы получаем от «прямого» взгляда на экран, идентифицируя себя со студийной камерой. При этом «боковое зрение» как бы размывает «границы экранной плоскости» и нашей естественной среды во время телесмотра. Тем самым идущая с экрана информация вовлекает зрителя в новую сферу интересов, начинает доминировать, выделяя ее как главную.

Выбор структуры визуального ряда, смещение или усиление важных участков пространства экрана зависит от задач контента. Отсюда возникают параметры расстановки камер, их количества, виды камер (мультиформатные и с установкой головки формата HD до камер с 3D эффектом, сегодня камера с 3D проходит адаптацию под уже имеющиеся модели). Для придания большего драматизма, достоверности происходящего, сюжет снимают на гаджеты — действие преподносится не как «здесь» и «сейчас», а как горячая новость, присланная с места события «очевидцем», как прямое включение в эфир. Существенную роль здесь играет «непрофессионализм» съемки — невыстроенность композиции, неточность выбранной точки съемки, другие операторские «ошибки». Однако особое место занимает

визуальная раскадровка пространства, где важно соблюдать расположение линий взаимоотношений между участниками телепрограммы, взаимодействие людей и предметного мира, что подчеркивает развитие внешнего действия и внутреннего, «невидимого». Такой подход усиливает драматургию разворачивающегося действия, но может и разрушить его логику, по-разному воздействуя на чувственное восприятие зрителя.

При классической композиции выделяется психологическое место «человека в кадре» — как «ведущего» или как «ведомого», как главного «лица» телепрограммы или как второстепенного, взаимодействующего с другими. И тогда становится ясно, кто он, ведущий, — «свой» среди своих, «свой» среди чужих или «чужой» среди своих? От этого зависят и крупность плана, и линейность композиционного построения, и цветность (теплая или холодная) кадра. В зависимости от подхода происходит воздействие на зрителя, который ощущает либо визуальное напряжение, либо снижение внимания, подчеркивая или отсутствию контрастов, или их нарастание, но в итоге возникают различные точки зрения на происходящее, корректируется масштаб разыгрываемого перед зрителем действия.

От композиции кадра зависит и восприятие визуальной диалогичности «картинок» происходящего, усиленных монтажом сюжета. Ибо «человек в кадре» — и объект и субъект одновременно. Встречаясь взглядом с «медийным лицом», зритель вступает в некий визуальный диалог, привлеченный узнаваемым образом или новой информацией «от первого лица». Бела Балаш², изучая специфику восприятия кинообраза, назвал подобный эффект «мимическим диалогом крупного плана»³. Зрителю достаточно несколько секунд при взгляде на экран, чтобы включить визуальный «посыл» в сферу своих интересов, собственный событийный ряд. Опираясь на знакомые экранные символы или откликаясь на шок, вызванный увиденным, зритель становится «со-участником» экранного действия. Данный эффект присутствия усиливается еще и тем, что переход от плана к плану часто осуществляется через фронтальный план, где зритель занимает место студийной камеры (съемка производится по «нормали»⁴, то есть взгляд зрителя совмещается с точкой съемки камеры).

Чем динамичнее визуальные образы, тем сильнее воздействие эмоций. Они воспринимаются «одномоментно», если в видеоряд включены новые центры внимания, акценты (так называемые «опорные точки») — цвет, яркостная смена освещения объектов, крупность плана, длина плана, ибо для эффекта

² См.: Балаш Б. Видимый человек; Квятковская П. СоматогRAFия. Тело в кино-образе; Эльзесер Т. и Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело и др. Исследования в этой области. — Прим. авт.

³ Балаш Б. Видимый человек. Очерки драматургии фильма. М.: Всерос. Пролеткульт, 1925. 47 с.

⁴ Съемка осуществляется по высоте, соответствующей средней части сюжета. По «нормали» — главный луч зрения перпендикулярен плоскости объекта. — Прим. авт.

движения визуального образа необходимы контрасты. В этом заключается закон зрелища. Визуальные медийные образы воспринимаются зрителем как реальные люди, обладающие теми чертами характера и оценками жизненных ситуаций, которые присущи им на экране, перенося их как образец в реальную жизнь. Зритель объединяет экранный и реальный образы, наделяя его в своем воображении теми чертами, которые подметил во время эфира. Если медийное лицо «встречается» со зрителем ежедневно или достаточно часто, зритель дополняет его экранный образ подмеченными им деталями меняющегося визуального образа, интерпретируя согласно своему жизненному опыту, своему взгляду на мир и следуя своей субъективной трактовке событий.

Зритель часто отмечает, анализирует изменения, не взирая на стилистические особенности и жанр контента, где появляется запомнившееся медийное лицо. Или, наоборот, он подмечает их «двойственность» или «игру», в зависимости от темы передачи, ее жанра и стилистики (примером могут служить «долгожители» экрана — ведущие). Зритель видит как участник ток-шоу умеет подстроиться под ситуацию, и воспринимает это, как прогиб под иную точку зрения. В оценку происходящего экранного действия включается субъективное, эмоциональное восприятие. Оно переносит его в «изображенное» «неизображенное» («эффект» Кулешова — зритель достраивает между кадрами свои связи). Особенно это заметно на телеэкране, где, на первый взгляд, преобладает «слово». На самом же деле, первичность визуальных посылов значительно сильнее, чем вербальных.

Долгое время считалось, что слово, сказанное с телеэкрана, является спецификой ТВ, так как его природа диалогична. Экран заполнялся «говорящими» головами, произносящими тексты довольно размеренным темпо-ритмом. Основным термином изобразительного решения был термин — «картинка». Она (картинка) легко прочитывалась с экрана, носила часто символический адресный характер, усиленная зрительными образами действительности и соответствуя повествовательного-логическому восприятию. Как доминанта использовались горизонтальная композиция кадра, панорама «оглядывания» пространства, средние планы соединялись при монтаже через общие планы. Это усиливало у зрителей ощущение необозримых просторов страны и Вселенной. А человек на экране был «медиумом», образом, связанным с конкретным представлением о контенте, носителем «сакральной» информации «от

первого лица». Но при этом зритель относился к этому «первому лицу» по-разному, в зависимости от воспринимаемой «роли», как политическому представителю, своему по социальной принадлежности, близкому, как части своей семьи и т. д. И медийные лица на экране ассоциировались с людьми из реальной жизни. Их ждали, волновались если они долго отсутствовали на экране. Так ежевечерние передачи постепенно переросли в ритуал встречи с «видимым человеком» многомерного мира.

Как будет отражен мир посредством визуальности на экране, какие образы войдут в жизнь человека и станут ли они частью его мировосприятия, определить трудно. Многое зависит от современных средств массовых коммуникаций и от того, какими художественно-выразительными средствами будут оперировать авторы экранного контента при взаимодействии со зрителями. Но так или иначе, этот выбор повышает ответственность создателей экранной цивилизации, которых сегодня «видят» или «не видят» зрители/реципиенты, то есть тех, кто делает выбор между «правдой жизни» и «правдой экрана». Тема эта весьма актуальна и требует дальнейшего исследования. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Делез Ж. Кино. 1. Образ — движение. 2. Образ — времени. М.: Ад Маргинем, 2004.
2. Квятковская П. Соматография. Тело в кинообразе. Х.: Гуманитарный Центр, 2014.
3. Кузин С., Ильин О. Человек медийный. М.: Альпина, 2011.
4. Юнг К.Г. Архетип и символ. Сб. статей. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2015. С. 106–107.

REFERENCES

1. Delez Zh. "Kino. 1. Obraz — dvizheniye. 2. Obraz — vremeniya" [Movie. 1. Image — movement. 2. Image — time]. Moscow: Ad Marginem, 2004 .
2. Kvyatkovskaya P. Somatografiya. Telo v kinoobrazе [Somatography Body in the cinema]. Kh.: Gumanitarny Tsentr, 2014.
3. Kuzin S., Ilyin O. Chelovek medyny [Man of media]. Moscow: Alpina, 2011.
4. Yung K.G. Arkhetip i simvol [Archetype and symbol]. Sb. statey. Moscow: Kanon+ ROOI "Reabilitatsiya", 2015, pp. 106–107.

Visual Picture of the World in the Reflection of Modern Media

Natalya I. Utilova

Doctor of Art, Professor of the Higher School of Television of Moscow State University

UDC 778.5.01

ABSTRACT: The article “Visual picture of the world in the reflection of modern media” is a part of the scientific work devoted to the analysis of the methods of disclosure of the plurality of meanings by means of visualise and ways of their influence on the viewer's perception.

The analysis offered for discussion of questions allows to trace in a new way process of search of expressiveness of screen culture, including off-screen media content and art projects. We also consider how with the advent of computer technology, modern media, United in a single screen culture, seek to reflect the picture of the rapidly changing world in its mosaic, in the development of end-to-end time. Special attention is paid to the visual form of plastic images of cinema and television, which largely predetermined the path of development of visual perception of the world through sensory knowledge of the global process-taking place in the world. The author highlights the question of how the screen directs a person on the path of solving problems on links/trailers, lifehacks / commercials, running lines, while providing the right to choose, and new judgments, sometimes non-trivial, and sometimes false.

Revealing the connections of new communicative means the author offers the concept of the birth of a new civilization, where online communication, information exchange, media messages, various formats-not just a way to change the transmission of information, but civilization with its own laws and rules of communication, with a new language, based on technical and English — language terms, expanding the possibility of merging different cultural layers, with its philosophy and aesthetics, where visualization is a way to control the viewer's attention. Various forms of editing in its broadest sense become the main "bridge" of the whole "composition" of the world order, where the division into the size of the event series, media persons is decisive. Various forms of editing in its broadest sense become the main "bridge" of the whole "composition" of the world order, where the division into the size of the event series, media persons is decisive. To reveal a number of issues, the author draws Parallels with the cinema, highlighting the similarities and differences in the specifics of the spectacular nature of the two components of modern screen culture.

KEY WORDS: visual picture of the world, information environment, visual codes, media image, new media, visual-figurative form, symbols, simulacra, screen space



Аттракцион на телеэкране: правила коммуникационной игры

И.Н. Кемарская

кандидат филологических наук

В статье анализируется игровая природа одного из важнейших инструментов ТВ-драматургии — экранного аттракциона. Телесмотрение представляет собой игру особого рода, сформулированную по правилам формата программы, которые повторяются в каждом ее выпуске. Аттракционная природа телезрелища рассматривается в содержательном и знаковом плане как один из способов функционирования аудиовизуального языка.

УДК 654.197

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

игра,
аттракцион,
экранное
зрелище,
драматургия,
формат,
телесмотрение

Изучение процессов телесмотрения во многом протекает в междисциплинарном контексте научных дисциплин. Телевидение как явление привлекает медиатеоретиков, телепродукция как контент — медиакритиков, а телеаудитория как феномен интересует социологов. Телесмотрение как процесс восприятия зрителем оказывается на периферии исследований, хотя по внешним признакам именно оно поддается измерениям, отражаясь в динамике рейтингов и долей аудитории.

Но область эмпирических данных по телесмотрению настолько обширна (постоянно разрастающийся «контентный космос» вещания, миллиарды отдельных зрительских привязанностей или антипатий), что получить внятную картину восприятия всей текущей телепродукции вряд ли возможно. Практики используют единственный доступный им метод: опираясь на опыт и воображение, они пытаются представить себе реакции человека, воспринимающего плоды их труда. То есть играют в зрителя. В таком подходе частично реализуется игровое начало медиапотребления.

Просмотр телепередачи как игра

То, что телесмотрение представляет игру особого рода, можно продемонстрировать, используя критерии свойств игры как таковой. Они содержатся в определении игры, предложенном в 1938 году Й. Хейзингой (Johan Huizinga, Нидерланды) в его

¹ Хейзинга Й. Homo ludens; В тени завтрашнего дня / пер. с нидерл. и примеч. В.В. Ошиса. М.: Прогресс-Академия, 1992. С. 41.

² Кайуа Р. Игры и люди; Статьи и эссе по социологии культуры / сост., пер. с фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. М.: ОГИ, 2007. С. 44–45.

фундаментальном эссе “Homo Ludens” («Человек играющий»). «Игра есть добровольное поведение или занятие, которое происходит внутри некоторых установленных границ места и времени согласно добровольно взятым на себя, но, безусловно, обязательным правилам, с целью, заключающейся в самом этом занятии; сопровождаемое чувствами напряжения и радости, а также ощущением инобытия в сравнении с обыденной жизнью»¹. Анализируя это определение, другой исследователь игр, Р. Кайуа (Roger Caillois, Франция) называл его «одновременно слишком широким, и слишком узким», позиционируя игру как «свободную и добровольную деятельность, источник радости и забавы»².

Для понимания игровой природы телесмотра «широта» многоуровневого определения Хейзинги позволяет выделить ключевые моменты, роднящие телевизионную коммуникацию с игрой.

Зрительская *добровольность* телепросмотра — непереносимое условие функционирования современного ТВ, драматичное для создателей программ. Оно вынуждает их напрягать усилия в условиях конкуренции при крайне высоких ставках. Соглашаясь смотреть программу, зритель вступает с авторами в особые отношения, сформулировать которые можно так: «Да, я готов сыграть в вашу игру, если вы пообещаете мне эмоциональное наслаждение...». Заставить человека смотреть на экран невозможно, это его личный свободный выбор.

Границы места и времени жестко определены в рамках так называемого «классического» ТВ, распределяющего контент по ячейкам линейной программной сетки. Это правило не слишком хорошо работало в условиях фоновых телепросмотров, беспорядочного «серфинга» (зрительское переключение с канала на канал), оно существенно модифицируется при сетевом телевидении. Но на протяжении долгих десятилетий «условный день, условный час» трансляции любимой телепрограммы представляли собой часть устоявшихся социальных практик. Для конкретного зрителя они служили «дорожной картой» организации режима дня, важным элементом структурирования жизни.

Принятие определенных правил формирует весь механизм коммуникации авторов со зрителями. Более того, подчиненность правилам игры распространяется и на героев телезрелища, попадающих в объектив камеры. У каждой телепрограммы имеет свой набор правил, особого рода «устав». В профессиональном обиходе такой «устав» программы обозначается термином

«формат». Просмотрев даже частично хотя бы один выпуск программы, зритель получает представления о форматных правилах и вовлекается в игру как соучастник. Тот факт, что «форматные правила» телеигры известны всем участникам коммуникации заранее, является определяющим моментом телесмотра.

Эмоциональное *удовольствие*, переживание предвкушаемой гаммы ощущений — необходимые составляющие игры в телесмотрение. Полюбившиеся переживания заставляют зрителя снова и снова возвращаться к просмотрам программы. На желании зрителя повторно пережить определенные эмоции базируется такая ключевая характеристика телевидения, как серийность. Повторяемость, многократность вариаций с целью получить желаемые ощущения — тоже свойство игры, остроту которой добавляет условность происходящего, коренным образом отличающая игру от реальных переживаний.

Аттракционная природа экранных игр

Говоря об игровой природе телесмотра, нельзя не затронуть критерии оценок телезрелища. ТВ-произведения имеет смысл рассматривать, используя художественные критерии постмодерна. Пришедший на смену модерну как эстетическому направлению постмодерн отказался признавать уникальность произведений в качестве основного атрибута их ценности, признав право на серийность и вариативность воплощений исходной модели. Кинофильмы отвечали модернистским требованиям единственности и неповторимости. Но отдельный выпуск периодической телепрограммы, при всем сходстве экранного языка, обладал иной природой и нуждался в иной системе ранжирования плохого и хорошего. Игра присуща языку постмодернизма в виде многослойных аллюзий, иронии, разнохарактерных коллажей. Телепрограмма в целом представляет собой объект постмодернистской рефлексии как повторяющийся мозаичный образ, который «требует социального достраивания и диалога»³.

Исследуя игру как способ существования экранной медиареальности, И.И. Волкова подчеркивает наличие по крайней мере двух ее видов, характерных для разных типов медиа: «Первый — фиксация существующей реальности (как ее организовали и увидели создатели фильма), значит, якобы существующей, где зритель, как правило, является объектом управления. Второй — смоделированная иллюзорная новая реальность («монтаж аттракционов»), дающая реципиенту возможность сотворчества, но до определенных пределов, которые технологически связаны с отсутствием интерактивности»⁴.

³ Маклюэн Г.М. Понимание медиа. Внешние расширения человека. М.: Жукровский: Канон-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. С. 332.

⁴ Волкова И.И. Игра как системообразующий феномен экранных коммуникаций: дисс. ... доктора филологических наук: 10.01.10 / Волкова Ирина Ивановна; [Место защиты: ФГАОУ ВО РУДН]. Москва, 2015. С. 173.

Возможности для подлинной интерактивности — это уже посттелевизионная эпоха мультимедиа, но и телевидению в его лучшие десятилетия достался гораздо более высокий уровень соучастия зрителей по сравнению с кинозрелищем, подмеченный еще в 1963 году М. Маклюэном: «Холодное средство коммуникации оставляет слушателю или пользователю гораздо больше работы, чем горячее. <...> Поскольку низкая определенность телевидения гарантирует высокую степень вовлечения аудитории, самыми эффективными являются программы, в которых предлагаются ситуации, представляющие какой-либо процесс, требующий довершения»⁵.

⁵ Маклюэн Г.М. Понимание медиа. Внешнее расширение человека. М.: Жуковский: Канон-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. С. 365.

Экранным процессом, требующим довершения, является телеаттракцион. По Ю.М. Лотману, кодовая природа нового кинозрелища «не известна аудитории до начала художественного восприятия»⁶. Зритель заранее не знает ни того, *что* произойдет на экране, ни того, *как* оно произойдет. При просмотре выпуска телепрограммы ситуация принципиально иная: ознакомленный с правилами формата зритель знает, *что* произойдет на экране, но не знает, *как* оно произойдет. В этом незнании и заключается сущность телеаттракциона как игры — при включенности в нее всех участников, при их обязательной игровой социализации.

⁶ Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство СПб, 1998. С. 4.

Наиболее серьезное отечественное исследование экранных аттракционов принадлежит А.И. Липкову, чья написанная в 1980-е годы и долго не публиковавшаяся работа «Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона» заметно выбивалась из традиций советского киноведения. Аттракционы исследовались автором структурно, внеконтентно, абстрагировано от этических или семантических оценок конкретного содержания эпизодов. Перефразируя автора, можно сказать, что он, вслед за Эйзенштейном, опирался скорее на прозрение, на интуицию, чем на оформившийся в целостную систему опыт, предпринимая *попытку систематизации* характеристик драматургического приема на базе целостного подхода: «Аттракцион — ключ к осознанию закономерных связей произведения искусства и его аудитории, стимуляторов и механизмов, управляющих зрительским восприятием»⁷.

⁷ Липков А.И. Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона. М.: Наука, 1990. С. 4.

По Липкову, экранный аттракцион — это именно элемент игры как сферы человеческой деятельности, вызывающий определенное переживание. Всего автор рассматривает 14 аттракционных категорий: 1) *неожиданность*, 2) *рекорд*, 3) *красота*, 4) *уродство*, 5) *диовина*, 6) *чудо*, 7) *казус*, 8) *тайна*, 9) *запрет*, 10) *скандал*, 11) *риск*, 12) *смерть*, 13) *жестокость*, 14) *катастрофа*.

Один из наиболее ценных для ТВ — *аттракцион-неожиданность*. Это аттракцион-подмена, «обманка» для зрителя, при котором он никогда не может полностью просчитать или предвидеть финал. Если искать телевизионный пример, то под эту категорию попадают неожиданные встречи реальных людей (героев программ) через множество лет разлуки. Аттракцион для зрителя — это достоверность момента узнавания, душевной обнаженности и потрясения. Эмоциональную силу («силовое поле» по Липкову) подобного аттракциона невозможно сфабриковать, именно поэтому такие передачи трудоемки в производстве. В отечественной практике аттракцион этого типа впервые в полную силу был использован в легендарном телевизионном цикле «От всей души» (1972–1987), позднее — в публицистическом ток-шоу «Старая квартира» (1996–1999), «Жди меня» (с 1998 по настоящее время), других шоу.

Аттракцион-рекорд — один из самых распространенных видов телеаттракционов. Трансляция любого спортивного состязания предполагает слежение за нарастающими шансами возможных победителей и на победу одного из них. Примерами могут служить все шоу, связанные с условным попаданием в Книгу рекордов Гиннеса, то есть визуализации наивысших достижений отдельных участников или целых команд. Липков признает и позитивность данного аттракциона для зрителя: «Превышение привычных пределов заставляет осознать относительность этих пределов, дает стимул к преодолению барьеров, ограничивающих нынешние возможности человека»⁸.

Полярные *аттракцион-красота* и *аттракцион-уродство* рассматриваются автором в паре, как плюс и минус на единой координатной прямой. Аттракцион-красота привлекателен сам по себе, но чтобы сработать в полную силу, он должен обладать важным элементом — «ай-стоппером», буквально — «задержкой для глаза». Уродство — отклонение от нормы в минусовую сторону — само по себе «ай-стоппер» с многовековой историей, если вспомнить бродячие цирки и экспонаты старинных кунсткамер. Для ТВ, кстати, этот тип аттракционов был не характерен. В отечественной практике долгое время существовал негласный запрет на показ на экране персонажей с физическими недостатками. Примеры нарушений запрета на такие зрелища — современные реалити-шоу про «преобразования», например, сверхтолстяков («Взвешенные люди», Россия — “The Biggest Loser”, США). Зачастую подобные программы закрывают досрочно из-за протестов общественности, усматривающей в них дискриминацию и общую этическую ущербность.

⁸ Липков А.И. Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона. М.: Наука, 1990. С. 41.

Наиболее негативным полюсом эмоциональной шкалы телеаттракционов следует считать *аттракцион-смерть* — крайнюю форму запретного зрелища с демонстрацией на экране гибели живого существа на глазах у смотрящего. В негативной части шкалы находится и показ насилия, зрелище катастроф, то есть аттракционы, базирующиеся на эмоциях, которые Кайуа называл «жестоким любопытством», присущим подростковым играм. Он же предостерегал от огульного негативизма по отношению к ним, отмечая явный игровой характер подобного зрелища, с его «незыблемо строгими пределами и отрешенностью от остальной реальности»⁹. Чаще всего зрительские ощущения при восприятии происходящего на экране смешанные, ужас в них сочетается с одновременной безопасностью смотрящего.

Середину шкалы займут аттракционы, чьим триггером является зрительское любопытство, когда финал удачного преобразования разворачивается на глазах у зрителя, превращаясь в «непродолжительное зрелище чуда»¹⁰. Метафоричная терминология подтверждает быструю, «волшебную» и необратимую трансформацию действия, а вместе с этим — и перемену зрительского понимания происходящего. Налицо драматургический поворот, завершенность игры. Фокус удался, искомые эмоции (выигрыш) получены, игровой цикл закончен.

Игровые механизмы воздействия аттракциона на телеэкране

Размышляя о родстве мира аттракционов с игрой как таковой, Липков рассматривал данный прием как инструмент коммуникативного процесса: «Это элемент повышенной мощности, являющийся для реципиента командой включиться в коммуникацию или, уже в самом процессе коммуникации, средством подчеркнуть наиболее существенные моменты сообщения»¹¹.

Способность экранного аттракциона мгновенно захватывать внимание смотрящего подробно рассматривал и американский киновед Том Ганнинг (Tom Gunning) в программной работе «Кино аттракционов: ранние фильмы, их зритель и авангард» (1986). Вслед за Эйзенштейном Ганнинг исследовал шоковую сущность аттракциона на экране. Он даже использовал эпатажный термин «аттракционный эксгибиционизм», обозначая этим условное «бесстыдство» приема, для которого хороши любые средства слома рутинного восприятия зрелища (стресс, внезапность, ошеломление).

Сюжетное экранное повествование Ганнинг называл «подсчитывающим, вуайеристическим», подчеркивая значимость чередования нарратива и аттракционов, формирующих темпораль-

⁹ Кайуа Р. Игры и люди: Статьи и эссе по социологии культуры / сост., пер. с фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. М.: ОГИ, 2007. С. 64.

¹⁰ Самутина Н.В. Раннее кино как теория настоящего // Киноведческие записки, 2010. № 94. С. 13.

¹¹ Липков А.И. Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона. М.: Наука, 1990. С. 179.

¹² Липков А.И. Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона. М.: Наука, 1990. С. 182.

ность экранного произведения. О симбиозе двух типов аудиовизуального рассказа писал и Липков, отмечая, что «силовое поле» аттракциона, острота его восприятия зрителем зависят во многом от «заурядности» обрамления данного приема, «от соотношения между аттракционом и фоном, на котором он существует»¹². Чем спокойнее окаймляющий аттракцион нарратив, тем контрастнее переход от него к аттракционному воздействию на зрителя.

Аттракционный подход к экранному зрелищу ознаменовал поворот в западных коммуникативных исследованиях — от увлечения семантикой происходящего в кадре к поискам синтаксиса аудиовизуального языка. Речь шла об особой логике экранного действия, отличной от логики рассказа. Сама динамика «движущейся картинки уже представляет первичный экранный аттракцион. Именно поэтому авторы программ стараются не подавать аттракционы «в лоб», а растягивают ожидание, зачистую предваряя финал ложными ходами, удлиняя или, наоборот, спрессовывая экранное время. Особенность форматного подхода заключается в том, что исходно разрабатывается не конкретная семантика (содержание), а рассчитанная на множественное повторение «порождающая модель»¹³ телезрелища, модель коммуникационной игры. Драматургия форматного сценария телепрограммы строится как механизм игрового вовлечения зрителя в телесмотрение, который срабатывает при любом из последующих повторений.

¹³ Лазутина Г.В. Жанр и формат в терминологии современной журналистики // Вестник Моск. ун-та. Сер. 10. Журналистика. 2010. № 6. С. 18.

Выводы. Телевизионная драматургия не может рассматриваться в отрыве от общих методологических проблем подхода к анализу телепроизведений. Признавая игровую природу аттракционов, мы признаем и форматный принцип моделирования телепрограмм, представляющий собой кодекс правил, по которым разворачивается коммуникативная игра, участниками которой являются авторы зрелища, участники шоу и зритель-реципиент. Успешный формат будет вызывать интерес аудитории при потенциально бесконечном числе вариаций, подчиняясь так называемой «эстетике серийности», присущей постмодерну. Вариативность рассматривается как художественное достоинство произведения, а не его имманентный минус, обрекающий телезрелище на роль второсортного явления массовой культуры. Текущее состояние отрасли, неудачи отдельных программ не могут обесценить ТВ как явление, точно так же, как неудачные книги не компрометируют литературу как таковую. В задачи исследователей входит многоплановое изучение элементов аудиовизуального языка ТВ, с помощью которого оно выполняет свою коммуникативную функцию. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Волкова И.И. Игра как системообразующий феномен экранных коммуникаций: дисс. ... доктора филологических наук: 10.01.10 / Волкова Ирина Ивановна; [Место защиты: ФГАОУ ВО РУДН]. Москва, 2015. 433 с.
2. Кайуа Р. Игры и люди; Статьи и эссе по социологии культуры / сост., пер. с фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. М.: ОГИ, 2007. 304 с.
3. Липков А.И. Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона. М.: Наука, 1990. 240 с.
4. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство СПб, 1998. 411 с.
5. Маклюэн Г.М. Понимание медиа. Внешние расширения человека. М.: Жуковский: Канон-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. 464 с.
6. Хёйзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня / пер. с нидерл. и примеч. В.В. Ошиса. М.: Прогресс-Академия, 1992. 458 с.

REFERENCES

1. Volkova I.I. Igra kak sistemoobrazuyushchij fenomen ehkrannyh kommunikacij [The game as a system-forming phenomenon of screen communications]: dissertaciya ... doktora filologicheskikh nauk: 10.01.10 / Volkova Irina Ivanovna; [Mesto zashchity: FGAOU VO RUDN]. Moscow, 2015. 433 p.
2. Kajua P. Igrы i lyudi; Stat'i i ehssе po sociologii kul'tury [Games and people; Articles and essays on the sociology of culture]/ Sost., per. s fr. i vstup. st. S.N. Zenkina. Moscow: OGI, 2007. 304 p.
3. Lipkov A.I. Problemyi hudozhestvennogo vozdeystviya: printsip attraktsiona [Problems of artistic influence: the principle of attraction]. Moscow: Nauka, 1990. 240 p.
4. Lotman Yu.M. Ob iskusstve. [About art]. St.Petersburg: Iskusstvo, 1998. 411 p.
5. McLuhan H.M. Ponimanie media: Vneshnee rasshirenie cheloveka [Understanding Media: The Extensions of Man] / per. s angl. V. Nikolaeva; zakl. st. M. Vavilova. 4 izd. Moscow: Kuchkovo pole, 2017. 464 p.
6. Hejzinga J. Homo ludens; V teni zavtrashnego dnya [Homo Ludens; In the shadow of tomorrow] / Johan Hejzinga; Per. s niderl. i primech. V.V. Oshisa. Moscow: Progress-Akademiya, 1992. 458 p.

Attraction on TV: Rules of Communication Game

Irina N. Kemarskaya

Ph.D (Philology), Leading Researcher, Research Sector "Academy of Media Industry"

UDC 654.197

ABSTRACT: The essay analyzes the game nature of screen attraction - one of the most important tools of television dramaturgy. Attraction is examined, in the tradition established by Sergei Eisenstein and developed by Russian and foreign researchers, not just as entertainment but as a way of influencing audience perception. TV viewing is regarded as a special kind of game developing in accordance with the rules established by a program's format and repeated in this program's each new release. The key aspects relating classic TV communication to game are: voluntary selection and viewing of the programs; clearly marked place and time of occupation; a set of rules mandatory for a particular game; the feelings of joy and fun generated by the participation in TV viewing; immersion of the viewer in the "otherness" of the game and simultaneous presence in everyday life. The rules of communication game are accepted by all participants in the process: the makers of a TV product, the partakers and the audience. Voluntary way of program viewing is an indispensable condition for TV communication, and the attractions are its most active moments: they are designed to capture and keep the viewer's attention, and to evoke emotions associated with the pleasure produced by game.

The essay explores the attraction-like nature of TV shows both as a content and as a set of the signs, as a way of the functioning of the audiovisual language. The variability of the TV spectacle is investigated as the phenomenon of postmodern aesthetics, as an aesthetic merit rather than an immanent disadvantage a priori depriving TV products of the right to uniqueness.

KEY WORDS: game, attraction, on-screen spectacle, dramaturgy, format, television viewing



К АКАДЕМИЧЕСКОМУ КИНОВЕДЕНИЮ

В 2019 году ВГИК отмечает 100-летие со дня основания. Празднование юбилейной даты — это и оценка кафедрами вуза пути, по которому шло развитие педагогической и научной деятельности, и прогнозирование стратегических направлений в соответствии с требованиями времени. За время своего существования кафедра киноведения участвовала в подготовке студентов всех кинематографических специальностей, выпускаемых ВГИК. Начиная с 1949 года, факультет окончило более 1500 человек. Среди них множество ведущих специалистов в области истории, теории кино, кинокритики.

Преподаватели кафедры киноведения создали и апробировали целый спектр учебных программ для подготовки студентов киноведческой и других творческих специальностей. Написан ряд учебников и учебных пособий. За время существования отделения был определен круг необходимых профессиональных дисциплин, содержание которых постоянно обновляется под влиянием исторических и теоретических открытий в киноведении.

Но преподавание, хоть и является основным, не единственное направление в деятельности кафедры. С самого своего основания кафедра представляла собой формирующуюся научную школу, которая через несколько лет своего существования стала академическим центром киноведения в стране. Если проанализировать эту научно-исследовательскую деятельность, то ее можно условно подразделить на три этапа — *довоенный, послевоенный и современный*, где каждый имеет свои особенности. *Довоенный этап* был связан с формированием методологического аппарата, первым теоретико-историческим освоением материала в сфере кино. *Послевоенный период*, начавшийся после открытия киноведческого отделения в вузе, — сфокусирован на бурном росте киноведения как научной дисциплины. *Современный этап* ориентирован на киноведение, которое после небывалого взлета в 1990-е вновь пребывает в исследовательском поиске в связи с фундаментальными изменениями в обществе, приведшими к прагматическому переосмыслению ее целей и задач.

На заре академического киноведения

Подходы к формированию отечественного киноведения как научной дисциплины были сопряжены не только с дискуссиями, разворачивавшимися на страницах журналов, но и с началом работы Государственной киношколы. Открывшись вскоре после национализации кинематографии в 1919 году, эта новая структура была нацелена не только на подготовку кадров для отрасли, но и представляла собой центр теоретического осмысления опыта по воспитанию кинематографистов, изучению кинопроцесса в целом.

Начиная с 1920-х годов, свой неоспоримый вклад в кинонауку внесла целая плеяда кинематографистов, работавшая в киношколе. Среди них — режиссеры *Л.В. Кулешов*, *С.М. Эйзенштейн*, *В.И. Пудовкин*, преподаватель психологии и истории литературы, ставший историком кино, *Ф.П. Шипулинский*, критик и драматург *В.К. Туркин* и многие другие.

Интерес к теоретическому осмыслению кино как нового искусства выражался не только в написании теоретических и исторических трудов. Так, в 1928 году, по инициативе и под руководством *С.М. Эйзенштейна*, при режиссерском факультете ГТК¹ организуется семинар, получивший название «инструкторско-исследовательской мастерской». Эту мастерскую посещали *Г.В. Александров*, *И.А. Пырьев*, *братья Васильевы* и другие. Однако если в 1920-е годы киноисследованиями профессионально занимались в основном творческие работники, то в 1930-х этот круг расширился. Кинематографом как предметом изучения заинтересовались искусствоведы, литературные критики. Среди наиболее крупных имен исследователей, связанных с Государственным институтом кинематографии (ГИК)², необходимо прежде всего отметить *Н.А. Лебедева* и *Н.М. Иезуитова*.

Жизнь и научная карьера *Н.М. Иезуитова* оказалась, к сожалению, недолгой. Возглавивший кафедру истории и теории кино ГИК в 1936 году, он погибнет на фронте в 1941 году. Но еще до начала войны *Н.М. Иезуитов* напишет ряд монографий («Пудовкин», «Актеры МХАТ в кино», «Актер В. Гардин»), начнет работу над «Историей советского киноискусства», но успеет подготовить лишь главу о кино дореволюционной России. Благодаря своей работе «Пути художественного фильма. 1919–1934» (1934) он стал одним из первых исследователей, определивший действительно научно-исторический подход к пониманию советского кинематографа.

Н.А. Лебедеву суждено было прожить долгую жизнь. С середины 1920-х годов он много печатается, и круг его интересов был сконцентрирован на вопросах истории, социологии, теории кино. Активный АРКовец, он становится одним из создателей журнала «Пролеткино», газеты «Кино», выходит также его исследование о немецком кино — «По Германской кинематографии» (1924), а в середине 1930-х выпускается его работа по проблемам теории кинематографа — «К вопросу о специфике кино» (1935). Свою научно-педагогическую и организационную деятельность *Н.А. Лебедев* начал в 1931 году, которую он продолжал вплоть до 1978 года. В послевоенные годы публикуется его работа «Очерк истории кино СССР, т. 1 — Немое кино» (1947), а в период с 1958 по 1965 год Лебедев участвует в подготовке коллективного труда членов кафедры киноведения «История кино

¹ ВГИК того времени носил название «Государственный техникум кинематографии» (ГТК) — *Прим. авт.*

² В 1930 году Государственный техникум кинематографии (ГТК) был преобразован в Государственный институт кинематографии (ГИК), просуществовавший почти до конца 1934 года и преобразованный в Высший государственный институт кинематографии (ВГИК). В мае 1938 года ВГИК получает название Всесоюзный государственный институт кинематографии. — *Прим. авт.*



СССР», других издательских проектов. Одна из главных научных заслуг *Н.А. Лебедева* — постановка теоретико-методологических проблем в процессе исследования истории кино, выработка цельной историко-теоретической концепции отечественного кино дореволюционного времени.

Период становления академического киноведения тесно связан с подготовкой профессиональных киноведческих кадров, профессиональным изучением нового вида искусства. Эти задачи решались в аспирантуре Института красной профессуры, Государственной академии искусствознания, в Научно-исследовательском кинофотоинституте и, в первую очередь, в ГИКе. Ведущим преподавателем, читающим историю кинематографа в 1920-е годы, был *Ф.П. Шипулинский*.

В августе 1931 года в ГИКе учреждается учебно-экспериментальный кабинет киноведения, и в том же году под руководством искусствоведа *С.В. Комарова* начинается формирование институтской фильмотеки. А в июне 1932 года ГИК впервые выпускает дипломированных киноведов — студенты-искусствоведы были переведены из МГУ в киновуз, и с этого момента их специализацией становится кинематограф.

Знаменательной датой для ГИК становится 1 января 1934 года, где под руководством *Н.А. Лебедева* начинает работать Научно-исследовательский сектор (НИС). В нем создаются секции общего киноведения (истории и теории кино), фильмографии и библиографии, кинодраматургии, учебного кино, организации производства фильмов. Научно-исследовательскому сектору был передан и сектор методологии и организации производства фильмов Научно-исследовательского кинофотоинститута (НИКФИ). В те годы НИС насчитывал более 20 сотрудников, и проведение тематических конференций было одним из важных направлений его деятельности. Уже в 1934 году НИС организует конференцию «Проблема кинематографизации классиков», в рамках которой работает сессия, посвященная методологии истории советского кино, проводятся дискуссии о проблемах перехода от немого к звуковому кино, другие мероприятия.

Большой вклад в становление отечественного киноведения вносит и кабинет киноведения. Его сотрудники *В.Е. Вишневский* и *М.Н. Иорданский* составляют фильмографические и библиографические справочники, готовят хронологические таблицы событий по истории кино СССР. Благодаря усилиям *Н.А. Лебедева*, ставшего тогда директором ВГИК, создается кафедра общего киноведения, которой заведует *Н.М. Иезуитов*, а занятия ведут *Н.А. Лебедев*, *Ф.П. Шипулинский*, *С.В. Комаров*, *Г. А. Авенариус*, *Б. Балаш* (венг. *Balázs Béla*) и другие.

Годы бурного развития

Сразу после окончания Великой Отечественной войны, в 1945–1946 годы, во ВГИК создается киноведческое отделение. В те годы изучению истории и теории кино придается важное значение. Так, в 1946 году во ВГИКе создается научно-исследовательский кабинет³, в котором работают под управлением

³ Научно-исследовательский сектор ВГИК прекратил свое существование в годы войны. — *Прим. авт.*

Ю.Е. Геники — Г.М. Болтянский, С.М. Эйзенштейн, Н.А. Лебедев, И.Л. Долинский, В.Б. Нижний, В.К. Туркин, Н.М. Тарабукин, В.Е. Вишневский.

С середины 1950-х годов, в «оттепельный» период, активизируется работа киноведов-теоретиков. На кафедре киноведения работают крупнейшие специалисты своего времени. Среди них *Р.Н. Юрнев*, оставивший заметный след в изучении отечественного и зарубежного кинематографа, теории кино, кинокритики. Особый его интерес вызвали проблемы теории жанров и методология киноведческого исследования. В качестве автора и редактора он выпустил трехтомное издание «Очерков советского кино» (1956–1961). Этот труд обобщал на новом теоретико-методологическом уровне опыт отечественной кинематографии. Огромное значение приобретает издание шести томов «Избранных произведений С.М. Эйзенштейна» (1964–1971). Общий список книг *Р.Н. Юрнева* насчитывает 44 наименования. Среди них хочется выделить двухтомную монографию «Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод» (1985–1989).

Еще одним крупным теоретиком и исследователем истории отечественного кинематографа, работавшим на кафедре киноведения, был *С.С. Гинзбург*, занимавшийся не только общими вопросами теории кино и теоретическими основами отдельных его видов, но и умевший глубоко осмыслить исторический материал. К значимым его научным достижениям следует отнести монографии «Очерки теории кино» (1974) и «Кинематография дореволюционной России» (1963), которая становится историко-теоретическим прорывом в понимании развития русского дореволюционного кинематографа. Особого упоминания заслуживает и *С.И. Фрейлих*, занимавшийся общеэстетическими проблемами теории кино и кинодраматургии, позже академично и живо изложенными в его главном труде «Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского» (1992).

Характерными чертами исследовательской мысли 1960-х годов становится пристальное внимание к проблемам художественного образа, образной структуры, стиля, выразительных средств в кино, нового понимания принципов социалистического реализма. Это напрямую было связано с эпохой «оттепели», открывшей новый этап в развитии отечественного кинематографа, требовавшего теоретического и исторического осмысления.

Вопросами поэтики и эстетики киноискусства в этот период занимался еще один видный теоретик *В.Н. Ждан*. С начала 1960-х годов он пишет ряд монографий: «Экран и образ» (1963), «Введение в эстетику фильма» (1972). В них разрабатываются важнейшие теоретические проблемы: специфика кинематографического образа и его синтетическая природа, идейно-художественная целостность фильма как узловое проблема киноэстетики, различия сценарного и экранного образа, структурное строение кинопроизведения, отношения формы и содержания, природа кинематографической условности, эволюция выразительных возможностей в кино.

Шестидесятые-семидесятые годы становятся этапом нового интереса к проблемам языка кино. Преподаватель кафедры киноведения *Л.А. Зайцева* посвящает серию книг развитию языка отечественного кинематографа и системе

выразительности с момента его зарождения: «Образный язык кино» (1965), «Кино и литература» (1968) и другие. Позже она продолжит исследовать эту тему в книгах «Выразительные средства кино» (1971), «Эволюция образной системы советского фильма 60-80-х годов» (1991).

В разное время на кафедре преподавали и писали научные труды такие крупные теоретики и историки кино, как *В.Е. Баскаков, М.Ю. Блейман, Н.Н. Кладов, Е.М. Смирнова, Н.П. Туманова, Л.Х. Маматова, Е.Д. Сурков, Н.М. Суменов, И.И. Садчиков.*

Вспоминая крупнейших теоретиков, пришедших на кафедру уже в 1980-е, необходимо выделить *Е.С. Громова*. Занимавшийся с 1960-х годов вопросами эстетики, теории и истории отечественного кино, он создает несколько важнейших трудов: «Эстетический идеал» (1961), «Восхождение к герою» (1982), в которых исследует вопросы изобразительной формы, общие закономерности художественного творчества в кинематографе, других искусствах. Его монография «Критическая мысль в русской художественной культуре» (2001), где он исследует эволюцию отечественной литературной и искусствоведческой критики, становится неоценимым вкладом в подготовку будущих кинокритиков. Особого внимания заслуживает последняя работа *Е.С. Громова* «Искусство и герменевтика в ее эстетических и социологических измерениях» (2004), где он обращается к методологии толкования художественного текста, описывая различные современные подходы к его интерпретации.

Обращаясь к достижениям в изучении истории отечественного кино на кафедре, кроме вышеупомянутых «Очерков истории советского кино» (т. 1–3, 1956–1961), необходимо отметить множество монографий и статей о крупнейших режиссерах (*М.П. Власов, А.П. Герой* «Довженко и традиции фольклора», 1962), операторах, актерах, художниках советского киноискусства, которые позволили выпустить фундаментальный труд «История советского кино. 1917–1967» (т. 1–4, 1969–1978) под редакцией *В.Н. Ждана*. Это первый опыт вузовского учебника, основанный на ином уровне постижения исторического материала. Авторы-составители во многом пересмотрели устаревшие идеологические оценки, предложили более совершенную модель развития отечественного кино.

По сравнению с изучением истории отечественного кинематографа, в более сложном положении в связи с политикой «железного занавеса» находилось изучение истории зарубежного кинематографа. В этом причина широкого освещения кинематографа стран социалистического лагеря. Начиная с 1960-х, обращения к кинематографу капиталистических стран носит более частый характер, пусть и с большой долей идеологической критики.

Среди наиболее известных специалистов по истории зарубежного кино следует отметить *С.В. Комарова* («Кинематография Германии (1895–1929)», 1962; «Киноискусство Италии», 1963 и другие); *В.А. Утилова* — знатока английского кинематографа, автора исследований «Очерки истории мирового кино» (1991); *В.С. Колодяжную* — «Кино Италии (1945–1980)», занимавшихся исследованиями в условиях идеологического противостояния и почти полного отсутствия

информации. Крупнейшим достижением ученых кафедры киноведения становится написание трехтомной «Истории зарубежного кино» (1965–1981).

В круг интересов кафедры киноведения входило и входит изучение истории и теории документального кинематографа. Самыми крупными учеными, специализировавшимися в этом направлении, стали *С.В. Дробашенко* «Экран и жизнь. О художественном образе в документальном фильме» (1962), который был составителем книги «Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы» (1966), а также *Ю.Я. Мартыненко* («Введение в теорию документального кино», 1973; «Документальное киноискусство», 1979; «Проблемы теории документального фильма», 1976) и *Г.С. Прожико*, продолжающая плодотворно трудиться на кафедре и сегодня. Не прерывая активную преподавательскую деятельность, *Г.С. Прожико* выпустила ряд монографий, среди которых «Проблемы современной советской кинодокументалистики», 1988.

Современный этап

В 1990-е годы отечественная кинонаука испытала небывалый подъем. Киноведение, созданное поколениями «шестидесятников» и «семидесятников», сумевших вывести отечественную кинонауку на новый качественный уровень, достигло своего апогея. Центром киноведения, кроме ВГИКовской кафедры и журнала «Искусство кино», продолжал оставаться Научно-исследовательский институт киноискусства (НИИК), в чьих стенах зародился журнал «Киноведческие записки», сразу обративший на себя внимание профессионального сообщества. При этом кафедра киноведения не превращается в оплот «традиционалистов», выполняющих лишь свои прямые учебные, а не научные функции, члены кафедры продолжают поддерживать высокий профессиональный уровень научных работ. Более того, в 1990-е — начале 2000-х годов на кафедру приходит ряд сотрудников НИИК, что придает кафедре импульс как преподавательской, так и научной деятельности. Среди кафедральной «новой волны» — *А.С. Трошин*, основатель журнала «Киноведческие записки», *К.Э. Разлогов*, *И.А. Звегинцева*, *Н.А. Дымишич*, *Д.А. Салынский*, *О.К. Рейзен*.

Получив мощную подпитку, на кафедре киноведения ВГИК, где работают представители разных поколений киноведов, ведутся исследования по многим научным направлениям. К примеру, историей отечественного кино занимается профессор *Л.А. Зайцева* («Экранный образ времени оттепели 1960–1980-е годы», 2017, другие публикации); представители среднего поколения кафедры — *Т.В. Москвина-Яценко* («Очерки новейшей истории отечественного кино: 90-е и нулевые», 2017). По истории зарубежного кинематографа выходит уникальное исследование заведующей кафедрой *И.А. Звегинцевой* («Кинематограф Австралии и Новой Зеландии», 2016); ряд монографий по французскому кино выпускает *В.В. Виноградов* («Стилевые направления французского кинематографа», 2010), где представлен обзор и анализ художественных направлений французского кино, начиная с его первых шагов; «Анти-кинематограф *Ж.Л. Годара*, или Мертвецы в отпуске», 2012, — первая монография в России, посвященная творчеству режиссера.

Среди событий в области теории кино нельзя не отметить уникальную по замыслу и воплощению работу В.А. Утилова «Сумерки цивилизации» (2001), посвященную анализу эволюции духовно-нравственного сознания западной цивилизации XX века, рассмотренной через призму кинематографа, а также значимый труд Д.А. Салынского в области теории кинематографа «Киногерменевтика Тарковского» (2009). В этой работе автор затрагивает как проблемы глубинных смыслов и композиционные особенности фильмов Андрея Тарковского, так и общие вопросы, касающиеся теории интерпретации текстов. Важную роль в области изучения истории методологий киноведческого анализа сыграла книга С.В. Лазарука «Базовые модели киноведения США: Из истории американского киноведения» (1996). Как крупнейший специалист в области истории и теории неигрового кинематографа Г.С. Прожико выпускает ряд уникальных работ, среди которых «Документальные шедевры мирового кино» (2015). Большой интерес представляют работы О.К. Рейзен — «Бродячие сюжеты в кино» (2002), Л.Б. Ключевой — «Трансцендентальный дискурс в кино. Способы манифестации трансцендентного в структуре фильма» (2016), К.Э. Разлогова — «Кинопроцесс XX — начала XXI века: искусство экрана в социодинамике культуры. Теория и практика» (2016).

Большое влияние на научный климат кафедры киноведения ВГИК оказывают крупные киноведы: А.Н. Медведев, В.Н. Турицын, А.П. Николаева-Чинарова, А.Н. Золотухина, К.М. Исаева, М.Ю. Торопыгина, Т.В. Яковлева. На кафедре работает известный киновед и кинокритик, заместитель главного редактора журнала «Искусство кино» Л.М. Карахан, автор многих статей в журналах.

Успешно формируется на кафедре и молодое поколение ученых, среди которых следует выделить недавно вышедшие работы В.В. Марусенкова, автора труда «Теория и практика экранизации. Опыт реконструкции художественного пространства» (2019), чье исследование посвящено общей теории экранизации, о создании которой думали многие поколения киноведов; С.А. Смагину, автора монографии «Публичная женщина или публичная личность? Женские образы в кино» (2019), что представляет собой гендерное исследование, созданное на обширном материале отечественного и зарубежного кинематографа; М.В. Безенкову, автора монографии «Экранная реальность и канон в советском кинематографе перестройки: исторический, социальный и творческий контексты» (2017), посвященной анализу художественно-выразительных средств и проблемам отечественного кинематографа в 1980-е годы.

В настоящее время, после слияния НИИ киноискусства с Музеем кино, кафедра остается единственным центром академического киноведения в России. Хочется верить, что кафедра киноведения ВГИК сможет достойно ответить на вызовы цифрового времени, и искусствоведческая наука будет интенсивно развиваться.

В.В. Виноградов, доктор искусствоведения,
доцент кафедры киноведения ВГИК

ТЕОРИЯ КИНОДРАМАТУРГИИ: КИНО РОЖДАЕТСЯ В СЦЕНАРИИ

Празднование 100-летия ВГИК мотивирует к анализу принципов и методик обучения будущих драматургов, которым предстоит работать в условиях цифрового кинопроизводства, к пересмотру теоретических основ подготовки сценаристов в области аудиовизуальных и сценических искусств, выработанных кафедрой драматургии института за многие годы. В этот контекст обоснований вписывается и разработка перспектив дальнейших теоретических изысканий в этой области. Но прежде чем перейти к раскрытию темы, приведем неоднозначный пример, свидетельствующий о востребованности профессии «сценарист» в цифровом кинопроизводстве.

Об Альма-Матер и истоках теории кинодраматургии

В 2017 году в издательстве «Альпина Паблишер» вышла достойно оформленная книга с названием «Как работают над сценарием в Южной Калифорнии»¹. Труд, выпущенный вполне большим тиражом для профессионального издания, сразу нашел своего читателя. Авторы книги — Дэвид Говард (Howard David) и Эдвард Мабли (Moblely Edward) — преподают предмет «Кинодраматургия» в знаменитой Школе кинематографических искусств Университета Южной Калифорнии в Лос-Анджелесе (USC “School of Cinematic Arts”, University of Southern California, Los Angeles), Мекке мировой киноиндустрии. Интерес представляет предисловие к изданию, где говорится об эксперименте, проведенном Дэвидом Говардом во время пребывания в Москве (его пригласила Ассоциация продюсеров кино и телевидения России), и об анализе ряда отечественных фильмов, снятых еще в советское время. «Дэвид был приятно удивлен, что Гайдай, Брагинский и Рязанов, Черных и Меньшов строили сценарии своих фильмов согласно изложенному в его учебнике “американскому” канону. О существовании такого канона наши соотечественники, конечно, *подозревали* (выделено — Н.М.), но познакомиться с ним не могли, хотя бы потому, что он был “в явном виде” изложен и издан только в 1992 году. Более того, “не зная” описанных здесь принципов, использовали их и режиссеры большинства разобранных в книге американских и европейских фильмов. Это говорит о существовании принципов и приемов драматургии как “объективной реальности”»².

¹ Говард Д., Мабли Э. Как работают над сценарием в Южной Калифорнии. М.: Альпина Паблишер, 2016. 250 с.

² Там же. С. 10.

Что же все-таки означает слово «*подозревали*» в данном контексте? Возникает ощущение, что при создании фильмов наши отечественные режиссеры двигались на ощупь, как бы предугадывая закономерности построения сюжета. Но так ли это на самом деле? Неужели отечественная кинематография развивалась при полном отсутствии теории драматургии?

В 2012 году в Москве действительно проходила Летняя школа подготовки преподавателей сценарного мастерства Южно-Калифорнийского университета (Summer Workshop for Instruction in Screenwriting, USC Cinematic Arts), где Дэвид Говард и его коллега Гарольд Аптер провели ряд занятий для драматургов, редакторов, преподавателей ВГИК. Автору этих строк довелось участвовать в сессиях. Однако анализируя фильм «Бриллиантовая рука» (1969), Дэвид Говард больше радовался, что теория «работает» на самых разных фильмах, нежели удивлялся, что к такому результату пришли именно советские кинематографисты. Более того, еще в начале занятий американские коллеги говорили о том, что обучение в Южно-Калифорнийском университете идет по методикам, разработанным во ВГИК. И говорили об этом, как о чем-то само собой разумеющемся. Участники семинара с интересом расспрашивали калифорнийских коллег о деталях обучения сценаристов в университете. Сходство методик обучения было поразительным. Все этапы известны, хорошо знакомы: и представление абитуриентами портфолио работ на вступительных экзаменах, и обязательные немые этюды, и формирование фабулы, и разработка характеров. Разумеется, были свои особенности организации учебного процесса, но становилось ясно, что речь идет об одной школе сценарного мастерства.

Интерес представляет и рекомендация учебника, написанного Д. Говардом и Э. Мабли, которую дал российский сценарист, продюсер С. Сельянов, выпускник кафедры драматургии кино ВГИК. «После тщательного изучения многих учебников и пособий Ассоциация продюсеров кино и телевидения России признала учебный курс Университета Южной Калифорнии максимально соответствующим сегодняшним потребностям отечественной киноиндустрии. Показательно, что у этого американского учебника «наши» корни. Он во многом опирается на разработки отечественных теоретиков, известные еще с 20–40-х годов прошлого века»³.

Действительно, связующее звено между Университетом Южной Калифорнии и ВГИК существует. Известный режиссер, продюсер, сценарист и педагог Франтишек (Фрэнк) Даниэль (чеш. František Daniel, англ. Frank Daniel), первый руководитель Американского Института Киноискусства (American Film Institute), был выпускником ВГИК. Его история, рассказанная Д. Говардом, такова: в 1950-х годах он учился в Москве, в институте кинематографии, окончив который вернулся на родину в Чехословакию. Был автором сценариев более 40 фильмов, возглавлял FAMU (Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění

³ Говард Д., Мабли Э. Как работают над сценарием в Южной Калифорнии. М.: Альпина Пабlishер, 2016. С. 354.

в Праге) — факультет кино и телевидения чехословацкой Академии музыки. В 1968 году, после «Пражской весны», Франтишек Даниэль эмигрировал в США, где был приглашен курировать проект Фонда Форда по исследованию и оценке программ обучения кинематографическим специальностям в США. Тогда-то и возник «American Film Institute» с программой подготовки сценаристов. Из этого следует, что большую часть полученных в Москве знаний Фрэнк Даниэль перенес на южно-калифорнийскую почву.

Возникает и другой вопрос: о каких разработках отечественных теоретиков, сформировавших подход к обучению кинодраматургов по обе стороны Атлантики, идет речь? Это важно выяснить. И дело не в установлении первенства, не в доказательстве превосходства отечественного сценарного кинообразования. Отечественное киноискусство включено в единый процесс развития мировой культуры. Достижения, взлеты и падения отечественной кинематографии, восприимчивой к художественным открытиям кинематографистов всех стран, — достояние человечества. И периоды в отечественном кинематографе, не изобилующие художественными достижениями, заставляют искать корень бед именно в системе подготовки сценаристов, ставить под сомнение основы теории драматургии и вести поиск идеального сценария на стороне. Между тем, Дэвид Линч, один из крупнейших современных режиссеров⁴, считал выпускника ВГИК Фрэнка Дэниэля своим единственным учителем. Выходит, новаторы современного кино, чьи фильмы завораживают и шокируют, воспитывались, пусть и опосредованно, на учебниках, написанных драматургами-педагогами ВГИК. Становится очевидным, что «канон», о котором идет речь в изданном «эталонном» американском труде, начал формироваться в стенах ВГИК, благодаря немалым теоретическим и организационным усилиям многих педагогов этого института.

Анналы истории отечественной сценарной школы

Основы отечественной сценарной школы закладывались в 1928 году, когда усилиями замечательного сценариста, автора сценария бессмертного «Закройщика из Торжка» В.К. Туркина была создана кафедра, название которой теперь звучит как «Кафедра сценароведения». Но до этого Туркин имел почти 10-летний опыт чтения лекций по драматургии кино. В 1918 году он читал цикл лекций в студии Б.В. Чайковского, подготовив затем рукопись «Искусство экрана. Опыт анализа и определения»⁵.

Об уровне широкого спектра познаний, профессиональных представлений Туркина свидетельствует его понимание кинематографа как искусства, проводящего время через пространство: «Мы подчиним экранный лик человека окру-

⁴ Дэвид Линч приезжал в Москву и выступал во ВГИКе, в актовый зал исторического здания института невозможно было попасть. Создателя «Малхолланд Драйва» студенты и преподаватели приветствовали овациями стоя. — *Прим. авт.*

⁵ Машинописный текст с авторской правкой был обнаружен Р.Н. Юреневым в специальной папке с неразобранными рукописями В.К. Туркина. См.: Юренев Р.Н. В.К. Туркин: критика, кинодраматургия, педагогика. М.: ВГИК, 1989. С. 13.



жающему его пространству... и заставим его уважать окружающие его вещи, подчиненные наравне с ним единой пространственной композиции. Далее мы заставим пространство двигаться и будем наблюдать, как в этом движении падают случайные границы пространства, как исчезает представление о его неизменности и как оно увлекает с собой человека, своей вибрацией создает последнюю ступень достижения экранного искусства. Это — время... время живое, наполненное, получающее свою реальность от изменчивости пространства и свою подвижную ритмичность от напряжения и ослабления нашего внимания, нашего сочувствия»⁶. Эти строки были написаны в 1919 году. А знаменитая статья Андрея Тарковского «Запечатленное время» появится только в 1967-м. Пространство и время мыслятся этими известными в мировом кинематографе специалистами как главные выразительные средства кино.

«Корни» преподавания сценарного мастерства уходят в глубокое понимание киноискусства. Разрабатывая свою теорию драматургии, Туркин опирался на работы Аристотеля, Леонардо да Винчи, Бергсона, Лессинга. Интересно, что включенные Туркиным в «Драматургию кино»⁷ «тридцать шесть драматических положений Польги» стали источником многочисленных нападок на книгу и на самого автора. Ученик Туркина Р.Н. Юренев называет их даже «злосчастными». Туркина обвиняли в желании превратить творческий процесс создания сценария в механическое конструирование из готовых блоков. Эти драматические ситуации ошибочно называют «сюжетами» и поныне. Сам же Туркин понимал, что именно локальные кризисные точки развития сюжета лежат в основе драматургии, интуитивно чувствуя, что умение разрабатывать эти ситуации — одно из важнейших навыков драматурга. В книге «Время в кино» (2015)⁸ автору этих строк удалось обосновать, что драматические ситуации в кино являются точками полифуркации и отвечают трем условиям, описанным нобелевским лауреатом И.Р. Пригожиным для моментов динамического хаоса, главное из которых необратимость. Крайне любопытными выглядят сегодня и наблюдения Туркина о связи кино и живописи. В частности, он упоминает Рембрандта, и невольно возникает ассоциация с фильмом Питера Гринуэя «Рембрандт, я обвиняю!» (2008).

Отечественное кинообразование в области подготовки сценаристов изначально строилось на прочной основе глубинного понимания природы кино и потому, несмотря на тяжелые кризисы, смогло развиваться дальше. И сегодня мы в большом долгу перед создателями отечественной кинотеории: В.К. Туркиным, К.К. Парамоновой, В.С. Юнаковским, Н.Н. Фигуровским И.В. Вайсфельдом, Л.Н. Нехорошевым. Их наследие требует кропотливого изучения, причем изучения современным исследователем, способным взглянуть на теоретические работы с позиций современной науки, вовлеченным в практику создания сюжета аудиовизуального произведения.

⁶ Юренев Р.Н. В.К. Туркин: критика кинодраматургия, педагогика. М.: ВГИК, 1989. С. 14.

⁷ Туркин В.К. Драматургия кино. М.: ВГИК, 2007. 320 с.

⁸ Мариевская Н.Е. Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 336 с.

В ракурсе современных исследований

Наследие отечественных теоретиков кино не обходится без внимания. В этом направлении ведет работу старейший преподаватель кафедры, кандидат искусствоведения, профессор *Л.А. Кожина*, исследующая проблемы драматургических наработок ведущих советских и российских сценаристов 1930–2000-х годов, передачи этого опыта новым поколениям драматургов. В настоящее время внимание исследователя обращено к взаимосвязи судьбы сценариста и востребованности его сценариев биографическим элементом в текстах кинодраматургов. Теоретическое наследие *Л.Н. Нехорошева*⁹ изучает выпускница его мастерской, кандидат исторических наук *С.Л. Малафеева*. Вопросы истории отечественной кинодраматургии исследует кандидат искусствоведения *В.А. Антонова*.

Основной состав кафедры драматургии кино сформирован сегодня учениками тех, кто ее создавал. Руководит кафедрой выпускник мастерской *Н.Н. Фигуровского*, Заслуженный деятель искусств РФ, лауреат Государственной премии РФ, профессор *Ю.Н. Арабов*. Его лекции провоцируют студентов мыслить креативно, уходить от сценарных шаблонов, учат формулировать оригинальную идею. Каждая его лекция (хотя это слово тут не совсем точно) вовлекает аудиторию в «мозговой штурм», становится волнующим приключением. В книге «Механика судеб»¹⁰ Арабов задается вопросом: «Строится ли человеческая судьба по законам драматургии?». На подобные вопросы отвечают и будущие сценаристы во время лекции. Интересно, что в небольшой по объему, но значимой книге «Непостижимая кинодраматургия»¹¹ Фигуровский активно пользовался при обсуждении проблем сюжетосложения понятием «судьбоносность». И Арабов высказывается предельно конкретно в отношении науки и практики создания сценария: «...сценарист должен знать психологию, социологию, теорию драматургии. А поскольку то, и другое, и третье являются науками, то вопрос о значимости наук для сценарного творчества сам собою разрешается»¹².

Теория драматургии развивается в настоящее время силами преподавателей и профессоров кафедры. Активно разрабатываются направления в теории драматургии, намеченные еще *В.К. Туркиным*, формируются новые направления развития теории драматургии. Связи теории драматургии и психологии восприятия анализирует *Т.А. Дубровина*, в частности ею исследованы: роль страхов в мотивировках персонажа, роль особого типа героя, «персонажа»-ребенка в драматургии современного фильма. Модели семьи в драматургии фильма исследует кандидат искусствоведения *М.О. Воденко*. В центре научных изысканий доктора искусствоведения *Р.М. Перельштейна*¹³ находится духовная проблема-

⁹ Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма: учебник. М.: ВГИК, 2009. 344 с.

¹⁰ Арабов Ю.Н. Механика судеб. М.: Парад, 1997. 240 с.

¹¹ Фигуровский Н.Н. Непостижимая кинодраматургия. М.: ВГИК, 2004. 92 с.

¹² Высказано Ю.Н. Арабовым в интервью, проведенном в процессе подготовки этой статьи. — *Прим. авт.*

¹³ Перельштейн Р.М. Конфликт «внутреннего» и «внешнего» человека в киноискусстве. М.: Центр гуманитарных инициатив, Humanis, 2017. 256 с.

тика кинематографа, его тема — реальность и игра в киноискусстве, где фокус внимания направлен на подлинное и мнимое существование, которое выражается в конфликте «внутреннего» и «внешнего» человека. Игра обосновывается и как возможность творческой самореализации, частным случаем которой является актерское искусство. Доказывается также, что одним из способов выражения незримого в авторском кинематографе является специфическая визуальная метафора, ориентированная на сверхчувственную реальность. Приводится целостная концепция синтеза реальности и игры как экзистенциальных феноменов, определяющих тенденции развития киноискусства XX века.

По-прежнему велик интерес к сравнительному анализу сюжетно-образного ряда кино и литературы. Широкий спектр изучаемых тем представляют кандидатские и докторские диссертации. Например, диссертация кандидата искусствоведения *В.В. Марусenkova* «Интерпретация сюжетно-образного ряда литературного произведения средствами киноискусства». А исследования кандидата искусствоведения *М.А. Шарановой* обращены к взаимодействию архетипического и миметического подхода в драматургии кино. Интерес представляют изучение трансформации категории *героического* в современном кинематографе, *героев-знаков* в сюжете фильма, темы взаимодействия героя и социума в кинематографе, лубочная традиция и национальные черты *героического* в различных кинематографиях. Новым приемам построения фильма была посвящена диссертация кандидата искусствоведения *В.В. Коришунова* «Неклассические способы композиционного построения киносценария». В центре его исследований — повествовательные стратегии современного кино: конвенциональная и неконвенциональная наррация, проблема жанровой диффузии, нелинейный нарратив, драматургия новых форматов (интерактивное кино, энактивное кино, *screen life*), амби- и поливалентность сюжета, разработка психологических моделей разработки в истории. Исследуется и современная проблематика: специфика разработки сценария в неигровом кино, методы взаимодействия с реальностью, гибридные формы на стыке видов кино (*mockumentary*, *found footage*, *docufiction*), драматургия новых форматов (*I-film*).

Дальнейшему изучению подлежит и тема «Художественное время кинематографического произведения», обоснованная автором этих строк в докторской диссертации, которая сегодня предполагает выявление критериев формирования динамической поэтики фильма, углубленного осознания процесса создания фильма как движения от идеи к его окончательной монтажной форме. В свое время личный сценарный опыт и теоретические разработки помогли рассмотреть вопрос о художественном времени в контексте создания временной формы. Однако в фокусе исследований последних лет тема *поэтики пространства* и *поэтики времени* заметно актуализируется, как и интерпретация сюжета кинопроизведения при преодолении героем окружающего его пространства, а также интерпретация персонажей фильма в импловивной и экспловивных пространственных формах. Не меньший интерес вызывает и проблематика кинематографических жанров как модели реальности с особыми свойствами пространства и времени.

С созданием магистратуры кафедра драматургии вошла в новый этап подготовки сценаристов. Во ВГИК поступили люди с высшим образованием, имеющие знания и опыт в разных областях. Это формирует новый ракурс дискуссий и свежий взгляд на сюжетосложение. В профессиональной среде сценаристов возникла новая тема, посвященная креаторике, возможности освоения нового типа творчества в гуманитарной области. Теория драматургии здесь является прикладной областью. Теперь магистерская работа — это не описание уже известного, а попытка выйти за границы в область неизвестного именно в практике создания сценария. Обычно темы диссертации рождаются на занятиях по мастерству драматурга. Подчас они звучат наивно, но дают мощный творческий импульс. Например, можно ли любую фабулу превратить в фабулу комедии? Или как «хоррор» не превратить в комедию? Как построить сюжет взросления? Из наивных вопросов рождаются серьезные исследования, разработка которых приводит магистранта к обучению в аспирантуре.

Темы диссертаций, избираемые исследователями-драматургами лежат на стыке культурологии, эстетики, истории и теории литературы, истории и теории кино. Это требует привлечения к научному руководству специалистов кафедр эстетики, истории и теории культуры, кафедры киноведения. Руководителями магистерских диссертаций драматургов в разное время выступали преподаватели ВГИК: А.М. Буров, И.А. Звегинцева, Д.В. Кобленкова, В.И. Мильдон, Г.К. Пондопуло, Г.С. Прожико, Н.А. Хренов. Взаимодействие будущих драматургов с крупными исследователями в области экранных искусств проектирует масштаб и глубину творческих изысканий магистров, углубляет их понимание природы кино.

Существуют воспоминания о том, как основатель кафедры драматургии В.К. Туркин отвечал недоумевающим представителям иностранной делегации, спрашивавших о том, неужели можно учить писать сценарии, а не только готовить теоретиков в области кино¹⁴. Сегодня недоумение вызывает скорее то, что обучение сценарному мастерству может протекать вне изысканий в области теории драматургии. Как показывает опыт подготовки драматургов во ВГИК, обучить профессии сценариста без освоения теоретических знаний и практических навыков невозможно. На кафедре драматургии наука никогда не противопоставлялась практике кино, а научные исследования не были делом личных амбиций. Все научные результаты напрямую оказывали влияние на учебный и творческий процесс. Именно поэтому во ВГИКе возникла, существует и интенсивно развивается уникальная школа подготовки сценарных кадров, имеющая мировое значение, которая способна ответить на вызовы современности.

*Н.Е. Мариевская, доктор искусствоведения, доцент,
кафедра драматургии кино ВГИК*

¹⁴ Всесоюзный Институт кинематографии. 50 лет. М.: ВГИК. С. 86.



ЭКОНОМИКА КИНОПРОИЗВОДСТВА В НАУКЕ И ОБРАЗОВАНИИ

Исторически развитие фильмопроизводства, расширение киносети, создание копировальной промышленности пришлось в нашей стране на 1920–1930-е годы. Становление отечественного кинематографа сформировало потребность в национальных кадрах — организаторах кинопроизводства. И хотя вопрос о подготовке специалистов в области кино в те трудные годы обсуждался, но реальное воплощение он смог получить в 1943 году.

В начале 1942 года Совет Народных Комиссаров (СНК) предпринял меры по обеспечению подготовки кадров для кинематографии, прежде всего — организаторов производства. Стали разрабатываться проекты учебного плана, штатного расписания экономического факультета ВГИК. В декабре 1942 года учебный план экономического факультета института получил одобрение Комитета по делам кинематографии и СНК, 23 апреля 1943 года в свет вышло правительственное постановление, где говорилось, что в структуре ВГИК предусмотрено создание экономического факультета. И 29 апреля 1943 года был издан приказ, определивший задание по подготовке кадров: режиссерский факультет — 15 мест, актерский — 30, сценарный — 15, операторский — 15, художественный — 15, экономический — 60.

В военные годы набор студентов проходил в Алма-Ате (Казахстан). Факультет не смог набрать тогда 60 студентов, всего 18-ть. Но в ноябре 1943-го ВГИК возвратился в Москву, где был проведен добор, и 60 студентов-экономистов приступили к обучению.

Первым руководителем экономического факультета ВГИК стал Ю.В. Богданкевич, а после образования деканата избран деканом Б.П. Орлов. Программа обучения будущих экономистов — организаторов кинопроцесса — совершенствовалась длительное время. К преподаванию были приглашены как специалисты-практики, так и известные ученые. В числе первых педагогов факультета необходимо назвать таких выдающихся специалистов, как Н.Д. Анощенко, Д.С. Бердакин, Б.П. Орлов, Г.П. Широков, М.Ф. Кусков, Б.Ц. Урланис, Ю.А. Каллистратов, П.П. Маслов, М.В. Тихонов... Именно их труды обеспечили развитие актуальных направлений подготовки организаторов кинопроизводства и проката, формирование пакета профильных дисциплин. В 1947 году состоялся первый выпуск экономистов: институт окончили 37 человек, получившие дипломы по специальностям «Экономист фильмопроизводства», «Экономист киноэксплуатации». Правда, в течение трех лет (1958–1960) набор на экономический факультет был приостановлен, но в 1960 году, в связи с острой потребностью в кинопроизводстве квалифицированных экономистов, обучение на факультете возобновилось в очной и заочной форме.

Шли годы, и факультет превратился в кузницу кадров организаторов кинопроизводства не только нашей страны, но и многих зарубежных государств. Со временем изменялись названия специальностей: *инженер-экономист, экономист кино и ТВ, менеджер*. В условиях рыночной экономики кинематограф перешел на освоение продюсерской модели, где важнейший субъект кинопроцесса — предприниматель-продюсер. Возникла и острая необходимость подготовки квалифицированных кадров по специальности «продюсер кино и телевидения». Именно ВГИК стал инициатором введения новой специальности высшего образования — «Продюсерство». Факультетом был подготовлен проект государственного образовательного стандарта по этой специальности. В декабре 2002 года стандарт утвердило Министерство образования РФ, и в 2003-м впервые в России ВГИК провел набор студентов по специальности «Продюсерство кино и телевидения».

Секреты профессии. Внедрение новой специальности поставило перед факультетом сложные задачи. Нужно было разработать учебный план, сформировать педагогический коллектив, подготовить учебники, учебно-методические пособия, правила и содержание приемных экзаменов и т. д. В кинематографической отрасли эта работа проводилась впервые и носила инновационный характер. Инновационность разработок объясняется прежде всего многочисленностью и разнообразием функциональных обязанностей продюсера. От педагогов факультета ВГИК, ведущих подготовку, требовалось создание специальной и современной образовательной программы, которая соответствует стратегическим целям высшего профессионального образования в области кинематографии и ТВ, а также потребностям рынка труда.

Продюсерство — это предпринимательская деятельность в сфере духовного производства, принципиально отличающаяся по своей сущности и содержанию от производства иных материальных благ. Стержнем духовного производства являются не техника или технологии, а индивидуальные качества тех, кто занят в производственном процессе, прежде всего, самих продюсеров. Поэтому основным содержанием процесса обучения стало не освоение репродуктивных функций, общих для всех видов предпринимательской деятельности, а культивирование качеств личности и профессиональных компетенций будущих специалистов кино, от багажа знаний которых зависит результативность предпринимательства, нацеленного на моделирование у потребителей интереса к выпускаемой кинопродукции.

Сфера реализации творческого потенциала и профессиональных навыков выпускников продюсерского факультета ВГИК обширна. Это съемочные группы, продюсерские компании, киностудии, а также структуры технологически обеспечивающие кинопроцесс и органы управления кинематографией и ТВ, телекомпании, прокатные фирмы, кинотеатры, учебные организации, научные подразделения. За годы своего существования факультет выпустил более 3000 специалистов. Со студенческой скамьи будущие организаторы производства и продюсеры совместно со студентами других факультетов



(режиссерский, операторский, художественный, актерский, сценарно-киноведческий, мультимедиа) постигают сложный мир экранных искусств и, что важно, осваивают навыки коллективного труда на этапе проведения съемки учебных работ. Трудно назвать кинематографическую структуру, телеканал или съемочную группу, которые не были бы, так или иначе, связаны с факультетом, его педагогами, выпускниками ВГИК.

О кинобизнесе. В настоящее время кинобизнес переживает новый этап реформирования. Проблемы внедрения цифровых технологий, повышение качества выпускаемой кинопродукции, расширение киносети и преодоление пиратства, а также корректировка механизмов государственной поддержки фильмопроизводства и внедрение экономически обоснованных, прозрачных для субъектов кинобизнеса моделей распределения доходов от кино — эти и другие вопросы напрямую касаются как содержательной части подготовки профессиональных кинематографических кадров, так и их адаптации к реформирующейся практической среде.

Научные изыскания. Важное место в решении этих задач, в обеспечении высокого качества образовательного процесса занимает научно-исследовательская работа, которую ведут студенты, аспиранты, профессорско-преподавательский состав факультета. Тематика исследований связана с актуальными проблемами отрасли, к изучению и оценке которых привлекаются ведущие специалисты аудиовизуальной сферы. Основная роль здесь принадлежит аспирантуре, Диссертационному совету по присуждению ученой степени «кандидат экономических наук». В последние три десятилетия подготовлено и защищено немало научных исследований, чьи результаты широко применяются в практической сфере и связаны с управлением, организацией, продюсированием, экономикой производства кинематографии и ТВ. К числу таких работ относятся: «Нормативное регулирование процессов обновления техники в кинематографии»; «Оценка конечных результатов кинопроизводства в условиях перехода к рынку (на примере Объединения «Мосфильм»)»; «Аренда в механизме приватизации предприятий»; «Оценка производственных и коммерческих рисков в управлении кинопроцессом»; «Организация внутрихозяйственного расчета на стадии перехода к рынку»; «Нормативное управление ресурсным обеспечением процессов разработки киноаппаратуры»; «Организационный и экономический механизм телевидения в условиях перехода к рынку»; «Хозяйственный механизм киноvideостудий нового типа»; «Формирование механизма предпринимательских гарантий в процессе становления продюсерского кинематографа»; «Организационно-экономическая система функционирования телевидения в современных условиях»; «Планирование факторов производства аудиовизуальной продукции в условиях рынка»; «Организационно-экономические основы формирования видеорынка в России»; «Социально-экономическая оценка телевизионных проектов»; «Организационно-экономический механизм государственного регулирования в сфере культуры»; «Формирование инвестиционного механизма кинематографии России»; «Пути совершенствования

организационно-творческого процесса в кинопроизводстве в условиях научно-технического прогресса»; «Телевизионное продюсирование и тенденции его развития в современных условиях»; «Социально-экономический механизм развития организаций молодежного творчества» и другие.

В научно-творческой деятельности участвуют и студенты, но формы этой работы различаются. Будущие специалисты участвуют во всероссийских конкурсах лидеров и руководителей детских и молодежных организаций («Лидер XXI века», «Студенческий актив» и т. д.), в национальном проекте «Государственная поддержка талантливой молодежи», в организации Национальной премии «Икар», во Всероссийском семинаре-школе по предпринимательству «Успешный старт», в первом Всероссийском студенческом конкурсе научных и творческих работ «Государственная культурная политика — современное состояние и перспективы развития».

Нормативно-методическая база. Учебный процесс по подготовке профессиональных кадров в экономике кинопроизводства основан на нормативной и методической базе, включающей федеральные образовательные стандарты и программы, учебные планы, рабочие программы по всем дисциплинам, учебные пособия, методические материалы. Цель этих разработок — практическая реализация образовательного стандарта, его содержания, структуры и наполнения учебного процесса, так как система отбора абитуриентов должна отражать функциональные обязанности продюсера аудиовизуальной продукции в новых рыночных условиях, его роль и место в кинопроцессе. Продюсер как соучастник творческо-производственного процесса и как лицо, несущее ответственность за результаты деятельности киностудии, должен обладать глубокими знаниями из разных дисциплин гуманитарного, социального, профессионального и экономического циклов, а также разных кинематографических профессий — кинодраматургии, режиссуры, операторского мастерства, монтажа, звукового оформления фильма, организации и экономики аудиовизуальной сферы, предпринимательства, кинотелетехники, правоведения.

Книги и учебники. Существуют и разные формы работы со студентами по освоению актуального материала. Неотъемлемая часть обучения — подготовка учебников, учебно-практических пособий¹. К учебным пособиям относятся: «Основы продюсера. Аудиовизуальная сфера», «Мастерство продюсера кино и телевидения», «Профессия — продюсер кино и телевидения. Практические подходы», «Основы кинопроизводства», «Управление кинопроектом», «От идеи к бюджету фильма», «Продюсер и право», «Продюсирование анимационных фильмов», «Телепродюсирование. Современные аспекты», «Продюсер и авторы визуального ряда фильма». К этой литературе обращаются не только студенты, к ней прибегают и организации, киностудии, немало предприятий аудиовизуальной сферы деятельности.

¹ Педагогами продюсерского факультета ВГИК при содействии издательства «ЮНИТИ-ДАНА» выпущено 12 учебников. — *Прим. авт.*



Цифровые технологии. Особое место в обучении занимает подготовка и выпуск учебно-практической литературы, раскрывающей внедрение в кинопроцесс, кино- и телепоказ новых технических средств, инновационных технологий, в частности, компьютерных. Внедрение новых форматов 4D, 4K, коллаборация кинотеатральной и телевизионной сфер, выход на большие киноэкраны премьерных телешоу и представлений, постепенный «уход» драматического кино в интернет, на ТВ, включая необходимость создания принципиально новой системы дистрибуции — все это находит отражение в рабочих программах, методических пособиях по преподаваемым дисциплинам. Как самостоятельные дисциплины в учебной программе выделены такие предметы, как *«Цифровые технологии в кинематографии»*, *«Спецэффекты и компьютерная графика в фильмопроизводстве»*, *«Техника и технология кино и телевидения»*.

В таком системном подходе и реализуется важнейшая составляющая подготовки профессиональных кинематографических кадров — обучение навыкам работы в условиях рынка. Путеводителем служат знания, компетенции и навыки, которые отражают готовность выпускников к профессиональной деятельности, поощряют инициативу и развивают креативность вне зависимости от того, будут ли они работать «на себя» или предпочтут стать наемными работниками. Предметы *«Финансовое обеспечение продюсерской деятельности»*, *«Экономика аудиовизуальной сферы»*, блок дисциплин по формированию и использованию ресурсов кинобизнеса, включая *«Юридическое сопровождение продюсерской деятельности»* и разрабатываемую нормативно-методическую базу, — все эти направления лежат в основе такой подготовки.

В проводимой факультетом работе есть и проблемы, затрудняющие решение поставленных задач. Это, во-первых, отсутствие необходимых финансовых ресурсов, направленных на выполнение исследований, которые в значительном объеме проводятся сегодня на общественных началах. Во-вторых, проблема обеспечения учебного процесса педагогическими кадрами. К сожалению, подготовка аспирантов на продюсерском факультете прекращена по решению Минобрнауки России, что не позволяет создавать резерв профессорско-преподавательского состава. Затруднено и привлечение специалистов-практиков высокого уровня для проведения спецкурсов, мастер-классов, что объясняется их немалой загруженностью на основной работе и низким уровнем оплаты педагогов, не имеющих научных званий и степеней. В случае решения этих проблем качество подготовки будущих организаторов кинопроизводства и продюсеров многократно возрастет.

*П.К. Огурчиков, доктор культурологии, кандидат экономических наук,
профессор, декан Продюсерского факультета ВГИК*

*В.И. Сидоренко, кандидат экономических наук, профессор, заведующий кафедрой
продюсерского мастерства Продюсерского факультета ВГИК*

ФАКУЛЬТЕТ КАК УНИКАЛЬНАЯ ШКОЛА ТВОРЧЕСКОГО ОБЩЕНИЯ

Кинематография — искусство относительно молодое. Но с первых шагов развития киноиндустрии от художника кино ждали не столько традиционных, сколько творчески неординарных работ. И современный кинопроцесс ждет от выпускников Художественного факультета ВГИК образно нетривиальных пластических решений. Основная цель обучения профессии выдвигает на



А. Мелехова (по мотивам произведений Дж. Керуака)
«На дороге» (2015). Творческая мастерская
В.А. Донскова, В.А. Голубева

первое место непростые вопросы творческо-коммуникативного характера. Разве не на творческом общении преподавателя и его учеников выстраиваются лекционно-практический процесс обучения, передача приемов профессионального мастерства? На протяжении столетия (1919–2019) этот продуктивный метод лежит в основе образовательной деятельности ВГИК. На принципе творческого общения строится и обучение на Художественном факультете.

Внимание к такой образовательной стратегии прослеживается уже на первом курсе, начиная с первых заданий по изобразительным дисциплинам. Образное осмысление натуры или вариативный поиск композиционного решения — эти насущные вопросы успешно разрешаются при тесном контакте с опытными педагогами. Такой подход продуктивен и прагматичен как основа совершенствования профессионального общения.

Трудно переоценить «молчаливый» опыт живописи на любом этапе воспитания художника кино. «...Проблемы объема, пространства и материальности решаются кинохудожником средствами тональных отношений, присущих станковой живописи. Он обязан строить среду действия в фильме приближенно к натуре, причем кинодекорации только тогда совершенны, когда они вообще не напоминают декорации, а кажутся самой натурой. Чем они незаметнее и естественнее выглядят на экране, тем лучше...», — утверждал Ф.С. Богородский,



основатель Художественного факультета¹. Именно поэтому, считал этот мастер советской живописи и талантливый педагог, широкому зрителю порой не ясны функции кинохудожника в постановке фильма. Но изобразительные дисциплины — лишь средство формирования киноспециалиста, в котором нуждается коллектив сопостановщиков.

Образный мир кинематографа не статичен как в станковых искусствах, а развивается во времени и пространстве. Художественная организация изобразительной среды сообразно литературной основе характеризует совокупность замыслов всех членов съемочного коллектива. Поэтому реализация стратегии творческого взаимодействия в своей завершенной кинематографической форме возникает при многопрофильном общении студента со своим мастером, руководителем мастерской, во время групповых и индивидуальных *занятий по спецкомпозиции*. Именно так будущие кинохудожники учатся представлять то или иное событие неотрывно от типических обстоятельств драматургии, в образном соответствии с особенностями времени и места действия. В процессе обучения важно вовремя понять, как точнее раскрывать пленэрные гармонии и интерьерные диссонансы, ангажированные тем или иным повествованием. Поэтому каждый студент должен развивать в себе любовь, похожую на страсть, *к рисованию по воображению*.

Состоятся ли пластическое «прочтение», экспликация сюжетного развития и показовая зарисовка эпизодов режиссерского сценария — фундамент разного замысла художника кино — без умения студента свободно рисовать всё, что выражено авторским словом? Вряд ли... Тем более, если речь идет о специфическом рисунке, где ширина и глубина охвата представленной художником реальности как-бы «...открывает глаза» всему коллективу постановщиков на то, как будет выглядеть на экране та или иная сцена. Он (художник) прежде режиссера и оператора делает фильм трехмерным на листе белой бумаги. Через творчество художника, собственно, и появляется возможность единого видения изобразительных задач постановки...». Так характеризовал творческую задачу один из руководителей кафедры мастерства художника кино, Заслуженный художник РФ, профессор ВГИК В.В. Петров.

Острота зрительной памяти, глубина воображения и смелость творческой фантазии — эти свойства не даруются свыше, а развиваются переживанием наблюдений, которые затем отображаются в ежедневных набросках. Но и здесь нужно не забыть важное правило. Если перед тем, как взяться рисовать какой-либо мотив, сможешь объяснить его выразительность, со временем прочувствуешь пластически весомые взаимосвязи человека с окружающей средой, всё многообразие предметных форм — от простейших до самых

¹ Богородский Ф.С., член-корреспондент Академии художеств СССР, преподавал во ВГИК с 1938-го по 1959 год. Во время ВОВ он работал военным художником. В 1946 удостоен звания Заслуженного деятеля искусств РСФСР, Сталинской премии СССР за картину «Слава павшим героям» (1945), с 1947-го — член-корреспондент Академии художеств СССР. В 1955–1958 годы — председатель Московского отделения Союза советских художников. — *Прим. авт.*

совершенных. «Такой систематический тренаж важен не только в техническом отношении, но прежде всего — в плане приобретения навыков “видеть” натуру, образно обобщать увиденное и черпать из природы те нюансы, которые, как говорится, “из пальца не высосешь”!». Яснее, чем Ф.С. Богородский, не скажешь. Свой результат принесет осмысленное изучение светотональных состояний одного и того же интерьера, эмоционально разнящихся от времени года, суток, погодных условий. Рефлексивное понимание как принцип художественного усложнения изменчивой натуры расширяет воображение, обогащает зрительную память новыми впечатлениями, взятыми из жизни вкупе со способами отображения.

Многое из зарисованной реальности предстоит осмыслить, чтобы выделить и запомнить структурные отличия, а потом, по мере надобности, образно переосмыслить эти отличия уже композиционно, на ином пластическом уровне. Или, если говорить на языке художника кино, надо усложнить эту реальность киноэскизно.

Весь учебный процесс на кафедре мастерства художника кино выстроен по принципу усложнения: от разработки эпизода до образного решения всего литературного произведения, от выявления внутреннего строя узловых и проходных мизансцен в тональной или цветовой экспликации до визуализированной репрезентации декорационных или натуральных объектов в серии киноэскизов. Но, по сути, это лишь закономерное продвижение от курсовой «малометражки» с невнятным сюжетом к полнометражной постановке полноценного сценария. И оно потребует от студента стратегического креатива — новых композиционных ходов и нестандартных решений на всех этапах обучения.

Каждый читает — или видит — один и тот же текст по-своему. Но воспитанный художник не только визуально представляет, но и композиционно «проживает» задуманные драматургом пространства. Он как бы «одевает» их в рефлексивно ясные световые среды, узнаваемые читателем как вполне реальные. Не беда, что субъективный «перевод» образного слова в изображение, возникший в глубине сложносочиненной памяти художника, оформился первым. Только целостностью воплощенного сюжета он уже «грешен», и вполне может не срастись с представлениями (зачастую отрывочными и не такими конкретными) остальных сопостановщиков. Каждого из них по своему насторожит крайне динамичный, одухотворенный словом стиль самого рисунка — «прочтения». Самый ценный, первый и пространственно «сквозной» взгляд на сюжет, может показаться случайным, даже малоубедительным. Он может позабыться в хлопотах подготовительного периода. Словом, многое может случиться, если автор «прочтения» сам не разъяснит другим сопостановщикам образную важность того, что прозрел в художественном слове. Если не растолкует, почему метафоричность игрового пространства вызывает к жизни только эту, а не иную глубину; почему одни световые состояния следует трактовать как подходящие, а другие — как не свойственные



важному моменту сюжета; что без них не проявить меру второстепенного в пластике фильма, и не подчеркнуть всё главное, образно характерное. Если же художник промолчит, то никто из коллег не уловит нечто незаметное, но пластически существенное в образном ряду драматургии. Стоит повторить: стилистически острый, захватывающий внимание *рисунок по воображению* — не только верное средство оформления замысла изобразительно-декорационного решения фильма. И не столько первый, самый трепетный пластический ответ на образный заказ драматургии. На самом деле, это идеальный повод для общения кинохудожника с сопостановщиками на этапе подготовительного периода, за рабочим столом. Фильм для художника кино тогда и зарождается, когда в серии рисунков предопределяется практически все, что произойдет потом, начиная с режиссерского сценария и заканчивая монтажным столом.

Именно такую стратегию рисовально-вербального «сражения» все шесть лет обучения осваивает студент Художественного факультета ВГИК. Посудите сами: многократно выстраивать свой художественный замысел, доводить его до «боевого» совершенства, каждый раз выявляя в нем сильные и слабые моменты, чтобы наконец осознать как победы или поражения на «фронте постижения» литературного образа формируют креативное своеобразие, притягательный и узнаваемый стиль художника кино. Именно такой сопостановщик не позволит ни себе, ни коллегам молчать, а будет доказательно бороться за свой замысел, станет отстаивать свое видение драматургии на любом этапе кинопроизводства. Не эта ли способность заставит креативного продюсера «мертвой хваткой» вцепиться в профессионала, выпестованного на Художественном факультете? Ведь здесь всё подчиняется принципу усложнения учебного процесса, который реализуется в рамках воспитания культуры креативного общения.

Это воспитание начинается с общения с литературным произведением. Пластический и смысловой анализ образной структуры текста перерастает в изобразительную экспликацию — прообраз будущей кинопостановки. Такой анализ мотивирует к взаимодействию с любой изобразительной плоскостью, будь то набросок или прообраз кинокадра, сбор изобразительного материала или предварительный картон эскиза. Только из него вырастает линейное раскадровочное решение и серия «красноречивых», пространственно углубленных эскизов. Но всё замыкается на профессиональном общении с мастерами. Каждый из них для студента — не просто старший товарищ и опытный коллега по цеху, но и известный сценарист или киновед, маститый режиссер или оператор. А порой и расчетливый продюсер. Ценность такого тренинга — в умении доказать образную состоятельность своего предвидения любому сопостановщику, в способности отстоять правомерность пластического прочтения той или иной сюжетной линии, объяснить значение каждой сцены. Важен и иной аспект. Никто не станет творческой личностью без погружения в саморефлексию: будь то дневник или письменное обоснование темы курсового

проекта, обсуждение замысла каждого наброска или рисунка, сделанного по памяти или по представлению. Не стоит забывать про первые опыты сближения с профессией, про случайное, нерегулируемое общение со сверстниками других факультетов и мастерских. Творческая атмосфера, которой славится ВГИК, один из важнейших атрибутов погружения в профессию.

В некоторых модных киношколах вводится как новация семестровый курс, в рамках которого художник должен побывать в «шкуре» сценариста или облачиться в «костюм» актера, вооружиться кинокамерой или примерить терновый венец режиссера. Если этот «на все руки» опыт и не приведет к долговременным коммуникациям с коллегами по цеху, то хотя бы облегчит «трудности перевода» между киноспециальностями. Но уместно ли считать такой курс «новейшим»?

Расширять уровень сотворчества студентов от первой курсовой работы до дипломного проекта — тема крайне актуальная, особенно в условиях современного цифрового кинематографа. Но доктрина совместного обучения, а, по сути, стройная система поводов для творческого общения, основанного на междисциплинарном взаимодействии киноведческих, сценарных, режиссерских, операторских и художественных мастерских, появилась в стенах ВГИК еще в 1991 году. Разработал ее практикующий кинохудожник — признанный классик советского кинематографа, заведующий кафедрой мастерства художника фильма ВГИК, мой учитель, коллега и научный руководитель, профессор М.А. Богданов².

Почти 30 лет назад, благодаря его богатейшему опыту, оформилась аутентичная программа, где реальный «минимум» — совместное обучение в творческих мастерских под патронажем руководителей и многоопытных киномастеров, содержал в себе и достижимый «максимум» — утверждение ценности истинного сотворчества.

Идеальный замысел? Безусловно. Но возможно ли вырастить полноценного кинематографиста в абсолютном вакууме, без веры в синтетичность киноязыка, без любви в объединяющую образность киносценария? Кроме того, в этой программе утверждались известные принципы, снискавшие школе ВГИК почет и уважение. В интересе к заинтересованному сотворчеству проявилась уникальность Художественного факультета ВГИК, недавно отметившего свое 80-летие. Он по-прежнему привлекает креативную молодежь, которая желает освоить профессию художника кино и стремится к продуктивному творческому общению.

*В.А. Голубев, доцент кафедры мастерства художника кино и ТВ,
руководитель мастерской, Художественный факультет ВГИК*

² Богданов М.А. — художник кино, народный художник СССР (1985), член-корреспондент Академии художеств (1973). В 1943 году окончил Художественный факультет ВГИК. Был художником-постановщиком киностудии «Союздетфильм», с 1944-го — на киностудии «Мосфильм». Работал (совместно с Г.А. Мясниковым) над фильмами «Каменный цветок» (1946), «Мичурин» (1949), «Коммунист» (1958), «Война и мир» (1965–1967), другими. Преподавал во ВГИК с 1944 года. — *Прим. авт.*

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

Кинематографические медиа в цифровой культуре

УДК 791.43.03

Автор: Бакулев Геннадий Петрович, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русского и иностранных языков Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова. E-mail: genbakulev@gmail.com

Аннотация: В статье рассматривается проблема встраивания кинематографических медиа на основе цифровой технологии в контекст киноведения. Отмечается, что цифровой кинематограф заставляет по-новому взглянуть на историю кино и пересмотреть некоторые классические каноны, не отказываясь от них полностью. В качестве примера новых форматов приводится цифровая документалистика, которая стирает привычную грань между производством и просмотром благодаря интерактивности.

Ключевые слова: кинематограф, киноведение, документалистика, кинематографические медиа, цифровое кино, цифровая культура, цифровая технология

FILM THEORY AND FILM HISTORY |

AUDIOVISUAL ARTS

Cinematic Media in Digital Culture

UDC 791.43.03

Author: Gennady P. Bakulev, Doctor of Sciences (Philology), professor, professor of Russian and foreign languages chair, All-Russian State Institute of Cinematography after S.A.Gerasimov. E-mail: genbakulev@gmail.com

Summary: The article investigates the embedding of digital media into film studies. The author notes that digital cinema makes us have a fresh look at film history and revise certain classic conventions without rejecting them completely. This idea is illustrated by digital documentary cinema which blurs the line between production and viewing due to its interactivity.

Key words: cinema, film studies, documentary, cinematic media, digital cinema, digital culture, digital technology

Звуковое пространство города как отражение «духа времени» и внутреннего мира киногероя

УДК 791.43/45

Автор: Русинова Елена Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент, проректор по международным связям и научной работе, ВГИК.

Аннотация: В статье актуализируется тема городского пространства в современном кинематографе — роль города как визуальной и звуковой среды в кинофильме и значение городских звуков в формировании внутреннего мира киноперсонажа. Анализируются фильмы, снятые в Тбилиси в разное время. Яркая колоритность этого города позволяет проследить вариативность эстетических подходов при использовании музыкального материала и средств звуковой выразительности, их влияние на формирование образа киноперсонажа в культурно-историческом контексте сюжета и времени создания фильма.

Ключевые слова: кинематограф, городское пространство, звуковой образ в кино, звукорежиссер, звуковое решение фильма, внутренний мир киноперсонажа, фильмы о Тбилиси, современный грузинский кинематограф

The Sound Space of the City as a Reflection of “the Spirit of the Times” and the Inner World of the Film Hero

UDC 791.43/45

Author: Elena A. Rusinova, Ph.D (Arts), Associate Professor, Vice Rector For International Relations and Scientific Work, S.A.Gerasimov Russian State Institute of Cinematography (VGIK).

Summary: The article explores the theme of urban space in contemporary cinema, the role of the city as both visual and sound environment in a film and the significance of city sounds in forming the character's inner world. The author analyses films shot in Tbilisi at various times. The city's flamboyancy makes it possible to trace the variety of aesthetic approaches to using musical material and audio expressive means for forming the character's image in the cultural and historical context of the plot and the time of its creation.

Key words: urban space in cinema, sound directing in cinema, film sound design, inner world of film character, films about Tbilisi, contemporary Georgian cinema

Между идеологией и литературой: споры о сценарии в СССР 1930-х годов

УДК 791.43

Автор: Гончаренко Александр Александрович, аспирант ВГИК.

Аннотация: На материале малоизученной периодики и впервые вводимого в научный оборот архива творческого объединения «Всероскомдрам» исследованы исторические детали прекращения споров о «железном» и «эмоциональном» сценариях и появлении теории идеологического сценария. Если сценарий выражал идеологию фильма, то он являлся не только самостоятельным, но и более важным произведением, чем сам фильм. Ряд примеров раскрывает особенности литературоцентрического мышления.

Ключевые слова: сценарий, соцреализм, литературоцентризм, железный сценарий, эмоциональный сценарий

Between Ideology and Literature: the Discussion of Screenplays in the USSR in the 1930s

UDC 791.43

Author: Alexander A. Goncharenko, Postgraduate Student, S.A.Gerasimov Russian State Institute of Cinematography (VGIK).

Summary: Using under-investigated periodicals and introducing the archive of the “Vseroskomdram” artistic union into academic discourse, the article surveys the historical details of the termination of the dispute about “iron” and “emotional” screenplays and the emergence of the ideological script theory. If a script expressed the film’s ideology, it was not only self-sufficient but also more important than the film itself. A number of examples reveal the peculiarities of this literature-centered philosophy.

Key words: screenplay, Socialist Realism, literature-centric, “iron” screenplay, “emotional” screenplay

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ | ГЕНЕЗИС ОБРАЗА

Современное российское кино в контексте мирового

УДК 778.5p(092)1

Автор: Рейзен Ольга Кирилловна, доктор искусствоведения, профессор кафедры киноведения, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК).

Аннотация: В статье (окончание, начало в № 4 (38), 2018) предпринята попытка вписать параметры отечественного кинематографа последней четверти века в историю мирового киноискусства, соотнести доминирующие принципы и художественные методики, приведшие к зачастую сходным моделям и способам их воплощения. Эта работа ставит перед собой цель не просто выявить и описать компаративистские модели, но определить закономерности их возникновения и проявления, обусловленные историческими причинами.

Ключевые слова: советский и мировой кинематограф, перестройка, эзопов язык, магический реализм, чернуха, жанровые структуры

FILM LANGUAGE AND TIME | IMAGE GENESIS

Contemporary Russian Cinema and Its World Contexts

UDC 778.5p(092)1

Author: Olga K. Reisen, Doctor of Arts, Professor of Cinema Studies Department, S.A. Gerasimov Russian Federation State Institute of Cinematography (VGIK).

Summary: The article (ending, for beginning see Issue 4 (38), 2018) attempts to insert the parameters of the cinema of the last decades into the world’s film history, to compare the dominant principles and artistic methods often leading to similar patterns and the ways of their implementation. The author’s aim is not just to educate and describe these comparative patterns but to find the logics of their emergence and manifestation determined by historical reasons.

Key words: Soviet and world cinema, Perestroika, Aesopian language, magical realism, New Drama

Предприниматель как герой русского кино первой половины 1990-х: проблема утверждения нового стереотипа

УДК 778.5p(09)«1990–2000»

Автор: Караваев Дмитрий Львович, кандидат искусствоведения, Информационно-аналитический центр кинообразования и кинопросвещения, ВГИК.

Аннотация: На материале советского и российского кинематографа первой половины 1990-х годов рассматривается проблема утверждения в постперестроечной России нового социально-этического стереотипа — положительного нравственного облика предпринимателя, бизнесмена, владельца частной собственности. Отечественная кинопродукция этого времени анализируется в контексте формирования массовых представлений (стереотипов и фреймов) об

одном из наиболее характерных социальных персонажей эпохи 1990-х. На примере фильмов обосновывается вывод: отечественный кинематограф 1990–1995-х годов не обеспечил зрителя достаточными художественными аргументами для этической реабилитации предпринимательства и не способствовал в должной мере утверждению в массовом сознании новых стереотипов и инструктивных представлений-фреймов.

Ключевые слова: российское кино 1990-х, морально-этическая проблематика, образ предпринимателя в российском кино, этический стереотип и фрейм в киноискусстве

Entrepreneur As a Hero of Russian Cinema in the First Half of the 1990s: the Adoption of a New Stereotype

UDC 778.5p(09)«1990-2000»

Authors: *Dmitry L. Karavaev*, Ph.D of Arts, Research and Information Center of Film Training and film Education, S.A. Gerasimov Russian State Institute of Cinematography (VGIK).

Summary: Based on the material of Soviet and Russian cinema of the 1990s, the article researches into the establishing of a new social and ethical stereotype: a positive moral image of an entrepreneur, a proprietor. The Russian cinema of the period is analysed in the context of forming mass conception (stereotypes and frames) of one of the most characteristic social characters of the 1990s. The author comes to the conclusion that the Russian cinema of 1990–1995 did not give sufficient reasons for the ethical rehabilitation of business activity or help create new stereotypes and instructive frames in mass conscience.

Key words: Russian cinema of the 1990s, moral and ethical issues, the image of an entrepreneur in Russian cinema, ethical stereotype and frame in cinema

ПЕРФОРМАНС | ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ

Массовые сцены как способ манипуляции сознанием зрителя

УДК 778.5.01.067.2:15

Автор: *Арышева Анастасия Сергеевна*, соискатель ВГИК.

Аннотация: В статье исследуются массовые сцены, способы и приемы создания на киноэкране образа массы, анализируются когнитивные элементы массовой психологии как во время съемки, так и в жизни, а также процессы коммуникации зрителя с фильмом,

способность аудиовизуального произведения воздействовать на процесс формирования коллективной идентичности. Массовые сцены рассматриваются как эффективный способ управления и манипуляции сознанием зрителя.

Ключевые слова: психология масс, психология искусства, массовые сцены в кино

PERFORMANCE | THE ART OF PRESENTATION

Mass Scenes as a Way of Manipulating the Consciousness of the Viewer

UDC 778.5.01.067.2:15

Author: *Anastasiya S. Arysheva*, Postgraduate Student, S.A. Gerasimov Russian State Institute of Cinematography (VGIK).

Summary: The article explores crowd scenes, the techniques of creating the image of the mass on the screen, analyses the cognitive elements of mass psychology both on the set and in real life, as well as the processes of the viewer's interaction with the film and the ability of an audiovisual product to affect the formation of collective identity. Crowd scenes are considered as an effective method of controlling and manipulating the audience's consciousness.

Key words: mass psychology, identification, psychology of art, mass scenes in cinema

VR-технологии в документраме

УДК 070:654.19+791.229.2

Автор: *Стежко Наталья Григорьевна*, кандидат искусствоведения, доцент.

Аннотация: Активное внедрение VR-технологий в кинопроизводство проектирует создание VR-продукта, чья особенность состоит в воздействии на основные органы чувств человека (зрение, слух, обоняние, осязание) и моделировании цифровой реальности с максимальным в нее погружением. Наиболее репрезентательно раскрывает преимущества VR-технологий документрама, поскольку документальные кадры в сочетании с постановочными сценами выглядят особенно убедительно. Данный аспект рассматривается на примере фильма «Эрмитаж VR. Погружение в историю».

Ключевые слова: VR-технологии, виртуальная реальность, аудиовизуальный контент, документрама

VR Technologies in Docudrama

UDC 070:654.19+791.229.2

Author: *Natalia G. Stezhko*, Ph.D (Art Criticism), Associate Professor, Institute of Journalism of the Belarusian State University.

Summary: The active introduction of VR-technologies to film production predetermines the creation of a VR-product that affects human sense organs (vision, hearing, smell, tactility) and the modeling of digital reality with maximum immersion into it. The advantages of VR-technologies are best represented in the docudrama as documentary footage looks particularly convincing when combined with dramatized re-enactment. This aspect is exemplified by the film "The Hermitage VR. Immersion into History".

Key words: VR technology, virtual reality, audio-visual content, docudrama

КУЛЬТУРА ЭКРАНА | КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ

Современное искусствознание как гуманитарная наука в ситуации культурологического поворота

УДК 7.01

Автор: *Хренов Николай Андреевич*, доктор философских наук, профессор, Сектор художественных проблем медиа Отдела медийных и массовых искусств, ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры РФ.

Аннотация: В статье обсуждается актуальная проблема современной науки об искусстве, связанная со взаимоотношениями между историей и теорией искусства. До настоящего времени предмет теории искусства как субдисциплины искусствознания, в отличие от предмета истории искусства, не определен. В статье фиксируются процессы, происходящие во время лингвистического и культурологического поворотов в гуманитарных науках, в статье уточняется предмет теории искусства, обосновывается тезис об особой значимости этой субдисциплины в переходные эпохи.

Ключевые слова: наука об искусстве, гуманитарные науки, история искусства, теория искусства, методология искусствознания, лингвистический поворот, культурологический поворот

SCREEN CULTURE | CULTUROLOGY. PHILOSOPHY

Modern Art History as a Human Science in a Situation of Cultural Turn

UDC 7.01

Author: *Nicolai A. Khrenov*, Doctor of Sciences (Philosophy), Professor, Section of Media

Artistic Problems, State institute of Cultural Studies.

Summary: The article discusses a vital problem of modern art studies connected with the relationship between art history and theory. The study subject of art theory as a subdiscipline of cultural studies, unlike that of art history, has not been determined yet. Tracing the processes taking place at the time of linguistic and cultural turns in the humanities, the article dwells on the subject of art theory and justifies the idea of this subdiscipline's significance in transitional eras.

Key words: science of art, humanities, history of art, theory of art, methodology of art studies, linguistic turn, cultural turn

МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС | АНАЛИЗ

Австралийский кинематограф: трансформация проблем молодежи в ходе времени

УДК 778.51(Австралия)

Автор: *Звегинцева Ирина Анатольевна*, доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой киноведения ВГИК.

Аннотация: Статья посвящена анализу ряда австралийских фильмов, где судьбы героев так или иначе связаны с леворадикальными выступлениями молодежи в мае 1968 года. Эти многомиллионные движения стали потрясением не только для Зеленого континента, но и для западных стран, а для многих участников обернулись горьким разочарованием и тяжелыми последствиями. И хотя от студенческих волнений тех лет мир отделяет полвека, эта тема не уходит из австралийского кинематографа. Анализ австралийских картин свидетельствует о том, что современные режиссеры продолжают исследовать процесс крушения юношеских надежд, идеалов повзрослевших героев.

Ключевые слова: молодежь, «красный май», протест, надежда, разочарование

WORLD CINEMA | ANALYSIS

Australian Cinema: Transforming Youth Issues Over Time

UDC 778.51 (Australia)

Author: *Irina A. Zvegintseva*, Doctor of Sciences (Arts), Ass. Professor, Chair of cinema Studies, S.A. Gerasimov Russian State Institute of Cinematography (VGIK).

Summary: The article is devoted to Australian films where the character's fate is somehow con-

nected with the extreme leftist youth protests of May 1968. These multimillion movements proved a shock not only for the Green Continent, but for other Western countries as well. They also brought bitter frustration and tough consequences to their participants. And although the student riots took place half a century ago, this theme is still present in Australian cinema. The analysis of Australian movies accounts for the fact that contemporary directors continue to explore the end of the young hopes and illusions of grown up characters.

Key words: youth, “Red May”, protest, disillusionment, hope

ТЕЛЕВИДЕНИЕ | ЦИФРОВАЯ СРЕДА

Визуальная картина мира в отражении современных медиа

УДК 778.5.01

Автор: Утилова Наталья Ивановна, доктор искусствоведения, профессор Высшей школы телевидения МГУ.

Аннотация: На примере телевидения в статье (окончание, начало в № 4 (38), 2018) рассматриваются проблемы отражения «визуального человека», своеобразного «медиума и демиурга» картины мира в современных медиа, роль журналиста в кадре. Обосновываются приемы раскрытия множественности смыслов с помощью визуальности и телесности, способы воздействия на зрительское (чувственное) восприятие. Анализ этих вопросов позволяет по-новому проследить процесс поиска выразительности экранной культуры.

Ключевые слова: визуальная картина мира, информационная среда, визуальные коды, медийный образ, новые медиа, символы, симулякры

TELEVISION | DIGITAL ENVIRONMENT

Visual Picture of the World As Reflected in Modern Media

UDC 778.5.01

Author: Natalya I. Utilova, Doctor of Sciences (Arts), Professor Higher School of Television, Moscow State University.

Summary: The article (ending, for beginning see Issue 4 (38), 2018) looks into the problem of reflecting “a visual human being” as the “medium and demiurge” of the world picture and examines the role of the anchor. It also surveys the ways of revealing multiple meanings through visibility and physicality and the methods of affecting the audi-

ence’s (sense) perception. The analysis of these issues makes it possible to take a fresh look at the process of seeking for screen expressiveness.

Key words: visual picture of the world, information environment, visual codes, media image, new media, visual-figurative form, symbols, simulacra, screen space

Аттракцион на телеэкране: правила коммуникационной игры

УДК 654.197

Автор: Кемарская Ирина Николаевна, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии».

Аннотация: В статье анализируется игровая природа одного из важнейших инструментов ТВ-драматургии — экранного аттракциона. Телесмотрение представляет собой игру особого рода, сформулированную по правилам формата программы, которые повторяются в каждом ее выпуске. Аттракционная природа телезрелища рассматривается в содержательном и знаковом плане как один из способов функционирования аудиовизуального языка.

Ключевые слова: игра, аттракцион, экранное зрелище, драматургия, формат, телесмотрение

TV Attraction: Rules of Communication Game

UDC 654.197

Author: Irina N. Kemarskaya, Ph.D in Philology, Leading Researcher, Research and Development Sector, Academy of Media Industry.

Summary: The article studies the game nature of on-screen attraction, one of the essential tools of TV dramaturgy. TV viewing is a specific game determined by the rules of the show’s format which are repeated in every episode. The attraction character of a TV spectacle is viewed in terms of its subject matter and semiotics as one of the ways of audiovisual language functioning.

Key words: game, attraction, on-screen spectacle, dramaturgy, format, television viewing

**Для обсуждения с авторами
проблематики статей, опубликованных
в номере, просьба присылать письма
на электронный адрес редакции:
vestnik-vgik@vgik.info**

**For further discussions please contact
the authors on: vestnik-vgik@vgik.info**

Рекомендации авторам журнала «Вестник ВГИК»

О журнале

Научный информационно-аналитический журнал «Вестник ВГИК» является ведущим научным периодическим изданием Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова. Решением Президиума Высшей аттестационной комиссии Минобрнауки России «Вестник ВГИК» включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, где публикуются основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук, отвечающие требованиям ВАК по научным специальностям: «*Искусствоведение*», «*Философские науки*», «*Экономические науки*».

Учредитель журнала: Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова. Издание зарегистрировано в Федеральной службе по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций (Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-33969 от 07 ноября 2008 г.).

Научный журнал «Вестник ВГИК» предназначен для научных работников, киноведов, кинокритиков, кинорежиссеров, операторов, продюсеров и других специалистов в сфере кино-, теле- и других экранных искусств, а также преподавателей, аспирантов. Периодичность выхода журнала ежеквартальная.

Научные статьи от авторов принимаются по направлениям:

- Киноведение и искусствоведение
- Теория и история экранных искусств
- Философия, социология, культурология, эстетика
- Режиссура и актерское мастерство
- Кинодраматургия
- Кинооператорское искусство
- Новые технологии в аудиовизуальной сфере
- Анимация и мультимедиа
- Продюсерство
- Экономика аудиовизуальной сферы
- Проблемы кинопрофессий
- Образование, подготовка профессиональных кадров

Правила приема рукописей

1. Авторы предоставляют статью, являющуюся оригинальным самостоятельным произведением, не публиковавшимся ранее, где освещается актуальность поставленной проблемы и ее научная новизна, и необходимый пакет документов (в электронном и печатном виде) для проверки на техническое соответствие требованиям журнала в Сектор мониторинга и информационно-аналитического обеспечения НИИК ВГИК на эл. адрес: researchvgik@gmail.com. После проверки оформления статьи и комплектации пакета документов автор получает уведомление о приеме материалов с указанием даты приема и шифра статьи, что служит основанием для отправки статьи в редакцию журнала. Статьи направляются автором на эл. почту vestnik-vgik@vgik.info с сопроводительным письмом на имя главного редактора журнала «Вестник ВГИК».

2. Статьи сопровождаются: *фото автора* (портрет) с подписью и иллюстрациями к статье не более 5–6 снимков (разрешение снимков — 300 dpi). Авторы гарантируют, что иллюстративный материал не нарушает интеллектуальные и авторские права других лиц; «*Сведения об авторе*» (файл в Word), где представлены: название статьи; УДК; ФИО автора (полностью), его ученая степень, ученое звание (если есть); должность и наименование организации, где работает автор; приставительные аннотация (не более 5–7 строк) и ключевые слова (5–6 наименований); *Резюме к статье* (расширенное) на русском и английском языках (объем не более 2200 знаков с пробелами каждое), где представлены: название статьи; УДК; ФИО автора, его ученая степень и ученое звание (если имеется); аннотация (с красной строки), где в лаконичной форме и аргументировано раскрывается проблематика статьи, ее актуальность и научная новизна, приводятся основные выводы; ключевые слова к статье.

3. Основные требования, предъявляемые к авторским статьям. Тематическая статья должна представлять собой законченное вербальное произведение, где находят отражение актуальность поставленной проблемы, ее научная новизна, являться оригинальной по изложению и тщательно выверенной, не опубликованной ранее в других печатных изданиях.

4. Для аспирантов статья сопровождается выпиской из протокола заседания кафедры или другого научного подразделения, справкой из аспирантуры.

5. Для авторов статей с ученой степенью кандидатов наук, ведущих научную деятельность во ВГИКе и сторонних организациях, статья сопровождается выпиской из протокола заседания кафедры или другого научного подразделения с рекомендацией к публикации.

6. Для авторов статей с ученой степенью доктор наук рекомендации к публикации не требуются.

В редакции авторские статьи проходят процедуру внутреннего рецензирования (двойное «слепое» рецензирование) согласно Положению о внутреннем рецензировании авторских статей в научном журнале «Вестник ВГИК».

Рекомендации авторам

1. Рекомендованный объем статьи — 15–20 тыс. печ. знаков с пробелами, 8–12 страниц. Основной текст статьи подразделяется подзаголовками.

2. При оформлении рукописи (после заголовка статьи и ФИО автора) обязательно наличие индекса тематической направленности статьи согласно таблицам Универсальной десятичной классификации (УДК). Далее — краткая аннотация статьи (5–7 строк), перечень ключевых слов (5–6 наименований). Рукопись сопровождают дополнительные материалы (самостоятельные файлы) — Сведения об авторе, расширенное Резюме на русском и английском языках (объемом 2200 знаков каждое).

3. **Текст.** Статья представляет собой законченное произведение, объемом 15–20 тыс. знаков с пробелами в формате Word, состоит из заголовка, аннотации, ключевых слов и текста, подразделенного на подзаголовки и набранного через 1,5 интервала шрифтом Times New Roman, кегль 14, и направляется по эл. почте в Сектор мониторинга и информационно-аналитического обеспечения НИИК ВГИК (researchvgik@gmail.com), а после утверждения — на адрес редакции журнала (vestnik-vgik@vgik.info).

Все части статьи (таблицы, схемы, рисунки, сноски и т. д.) приводятся полностью в соответствующем месте, оформляются по ГОСТу, согласно техническим требованиям, а также направляются отдельно в разрешении JPEG. При заимствовании таблиц, схем, рисунков и т. д. обязательно помечается источник!

Сноски в статье оформляются постранично. Список литературы в конце статьи (не более 10 изданий) оформляется дополнительно: после слов REFERENCES транслитерацией наименований приведенных произведений. Образец оформления транслитерации см. <http://www.vgik.info/science/bulletin/>. Список литературы оформляется согласно действующему ГОСТу. Отдельными файлами высылаются иллюстрации и подписи к ним. Статья оформляется в текстовом редакторе Microsoft Word (версия 2003 и выше).

4. **Сокращения и условные обозначения.** При использовании сокращений (кроме принятых в Международной системе единиц) необходима их расшифровка (в тексте или примечании).

5. **Иллюстрации.** Статья дополняется фотографиями, рисунками, схемами, диаграммами и т. д. (в разрешении 300 dpi), направляемыми в редакцию журнала самостоятельными файлами в разрешении JPEG — отдельно от статьи, с подписями, оформленными в отдельном файле. Обозначения на рисунках поясняются подписями или в тексте. Линии, точки, названия должны быть четкими, ясными, не сливаться. При использовании иллюстративного материала других авторов необходимо соблюдать положения авторского права и интеллектуальной собственности согласно Гражданскому кодексу РФ от 18.12.2006 N 230-ФЗ, Часть 4, глава 70 (см. подробнее — www.consultant.ru), иметь от автора письменное разрешение на публикацию.

6. При положительном решении Редакционного совета о публикации статьи автору высылается по эл. почте уведомление. В случае отклонения статьи автору направляется мотивированный отказ.

7. Редакция сохраняет за собой право по согласованию с автором на корректировку заголовка, литературную и техническую правку. После публикации редакция вправе выкладывать статью на своем сайте/сайтах третьих лиц со ссылкой на «Вестник ВГИК».

8. Перед публикацией в научном журнале «Вестник ВГИК» автору необходимо подписать лицензионный договор в РИО ВГИК (тел. 8 (499) 181–35–07).

9. Авторам, опубликовавшим статью в номере журнала, предоставляется один экземпляр издания бесплатно. По запросу может быть предоставлена электронная версия номера.

10. Авторам, публикующим статьи, рекомендуется оформить подписку на журнал в одном из каталогов агентства «Роспечать» — «Пресса России».

11. Решение о публикации статей принимается Редакционным советом журнала на основе положительных рецензий, плата за публикацию рукописей **не взимается**.

Правила соблюдения этических норм в редакционной политике издания

Научный рецензируемый журнал «Вестник ВГИК» придерживается при ведении редакционной деятельности этических норм и стандартов, принятых международным научным сообществом как наилучшего практического образца с целью благотворного, продуктивного и эффективного взаимодействия редакции и авторами публикаций, а также читателями журнала.

Основополагающими принципами работы с научными материалами являются:

- внимательное и уважительное отношение к авторам и их труду при объективном, непредвзятом и взвешенном анализе поступающих в редакцию материалов;
- соблюдение принципов объективной оценки оригинальности текстов статей, качества их семантики и стилистического изложения проблемы, ее актуальности и научной новизны, а также значимости тематики для профессионального сообщества;
- обеспечение гарантий конфиденциальности поступающих на рассмотрение материалов, включая неразглашение персональных данных авторов статей;
- соблюдение принципов проведения двойного «слепого» рецензирования, деликатное доведение негативной информации по итогам рецензирования до авторов;
- проведение политики антиплагиата по отношению ко всем поступающим в редакцию статьям и материалам;
- бескомпромиссный отказ от вознаграждений, выраженных как в явной, так и неявной форме;
- отсутствие личной заинтересованности при работе со статьями любых авторов, независимо от их статуса и положения;
- поддержка энтузиазма у авторов публикаций в виде рекомендаций с целью доведения содержания научной статьи до качественного результата;
- строгое соблюдение правовых норм и законодательства, установленных правил и процедур в редакционной политике издания

Особые условия публикации статей

1. Решение о публикации статей принимается Редакционным советом журнала, вознаграждение авторов не выплачивается.

2. Статьи авторов (докторов и кандидатов наук, аспирантов, имеющих непосредственное отношение к научной и образовательной деятельности ВГИК), а также обучающихся в аспирантуре и докторантуре других вузов РФ публикуются и рецензируются за счет средств Учредителя.

3. Подробные инструкции по оформлению авторских статей — на интернет-сайте ВГИК: <http://www.vgik.info/science/bulletin/>

Информация о приобретении журнала

Номера журнала «Вестник ВГИК» распространяют:

- Научная электронная библиотека E-LIBRARY.RU (http://elibrary.ru/title_about.asp?id=30149) и Электронно-библиотечная система IPBooks (<http://www.iprbookshop.ru/>)

Подписаться на научный журнал «Вестник ВГИК» можно в любом почтовом отделении

Подписка: индекс по Объединенному каталогу
«Пресса России» — 10308



Контактная информация:

Редакция журнала

тел.: 8 (499) 181-42-52; e-mail: vestnik-vgik@vgik.info

Административное обслуживание (подписание договоров с авторами, выдача номеров журнала) обеспечивает Редакционно-издательский отдел ВГИК (РИО), тел.+7 (499) 181-35-07; e-mail: rio@vgik.info

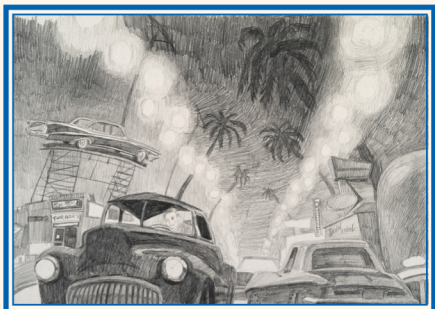
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФАКУЛЬТЕТ ВГИК: РАБОТЫ СТУДЕНТОВ



Е. Цымбаревич (по мотивам произведений Б. Грала) «Слишком шумное одиночество» (2008). Творческая мастерская В.А. Донскова, В.А. Голубева



М. Корсаков (по мотивам произведений Ф.М. Достоевского) «Белые ночи» (2011). Творческая мастерская В.А. Донскова, В.А. Голубева



А. Мелехова (по мотивам произведений Дж. Керуака) «На дороге» (2015). Творческая мастерская В.А. Донскова, В.А. Голубева



Н. Дудина (по мотивам произведений И.С. Тургенева) «Рудин» (2000). Творческая мастерская В.И. Юшина, В.А. Голубева



А. Якобчук (по мотивам произведений М-А.Б. Стендаля) «Пармская обитель» (2008). Творческая мастерская В.А. Донскова, В.А. Голубева



Ю. Фоменко (по мотивам произведений И.А. Бунина) «Суходол» (1996). Творческая мастерская М.А. Богданова, В.А. Голубева



ОБЪЯВЛЕН НАБОР В АСПИРАНТУРУ, ВКЛЮЧАЯ ФОРМУ СОИСКАТЕЛЬСТВА

- аспирантура, в том числе в форме соискательства, по направлению подготовки 50.06.01 «Искусствоведение» (шифр научной специальности при защите 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства»)

NB! заочное обучение в аспирантуре платное

Подробную информацию можно получить:

Отдел аспирантуры и докторантуры ВГИК

Заведующая — Светлана Михайловна Медведева

Тел. 8 (499) 181-34-77;

e-mail.: aspirantura_cm@vgik.info

<http://vgik.info/science/graduate/>

**Сектор мониторинга
и отчетности ВГИКа**

Тел. 8 (499) 181-17-60;

e-mail: sciencedepart@vgik.info;

researchvgik@gmail.com

<http://vgik.info/science/section/>

Всероссийский государственный
институт кинематографии
имени С.А. Герасимова
Москва, 129226,
ул. Вильгельма Пика, 3

